

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МІРОНОВА ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 7.017.9 (477)"1990–2020":008:7.072.2

**ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗОТВОРЕННЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ 1990-х – 2020-х РОКІВ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
(доктора наук)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело

Тетяна МІРОНОВА

АНОТАЦІЯ

Міронова Т. В. Трансформації образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020 років – на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, місто Івано-Франківськ, 2024.

Дослідження присвячене визначенню поняття художньої образності в українському образотворчому мистецтві, а також окресленню її головних векторів-координат у сучасному культурному процесі. Осмислено теоретико-методологічні засади дослідження сучасного українського мистецтва, скоординовано понятійно-категоріальний апарат сучасного українського мистецтва у контексті нової естетичної парадигми початку XXI століття, виявлено трансформації образного ладу сучасного українського мистецтва. У цьому контексті охарактеризовано значення комунікаційного аспекту як чинника сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві.

Проаналізовано праці провідних європейських вчених, які досліджували питання теоретичних засад розвитку образотворення.

У роботі розглянуто теоретико-методологічні засади вивченні образної складової у сучасних культурно-мистецьких процесах. Розглянуто науковий інструментарій дослідження. Зокрема, вжито сукупність принципів, підходів і методів, які в комплексі дозволили досягнути сутність творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х – 2020-х рр. Відповідно, комплекс застосування принципів наукової достовірності та всебічності із мистецтвознавчим, культурологічним, структурно-системним, інтегративним підходами дали змогу використати наступний перелік філософських, історичних, культурологічних і мистецтвознавчих методів дослідження: онтологічний, аксіологічний, герменевтичний, історико-хронологічний, порівняльно-історичний (компаративний), контекстуальний, конвергенції, культуротворчий, крос-культурний, соціокультурний, верифікації,

формально-стилістичний, іконографічно-іконологічний, композиційний і метод мистецтвознавчого аналізу.

Так, координати творення художніх образів у сучасному українському мистецтві стали векторами, що впливають на принципові трансформації, яких зазнає сьогодні українська культура. Усі ці зміни характеризуються як швидкістю реалізації, так і якісним наповненням – зростанням комунікативної та соціальної функцій мистецтва, посиленням міжнародних культурних зв'язків, відходом від традиційних мистецьких видів та жанрів до масового публічного мистецтва, трансформації образності, що призвело до зміни часопросторових координат художніх творів та мистецтва взагалі.

Крім того, в роботі приділено значну увагу інтерпретації сучасних форм візуалізації. Насамперед, трансформації сучасної художньої мови, котра в останні кілька десятиліть збагатилася формотворчими чинниками суміжних галузей знань: реклами, діджитал-арту, штучного інтелекту, поєднала в собі нові акустичні виражальні можливості, інформаційну та естетичну функції. При цьому трансформувалася й якість пластичності художнього образу, що став невіддільною складовою паблік-арту, медіа-арту в умовах певної синтетичності сучасної художньої культури.

При цьому ціннісні характеристики кінцевого творчого продукту в сучасних умовах набувають якостей інтерактивного мистецтва, де його роль і функції визначаються при формуванні образно-сюжетної структури в креативних умовах українського контенту сьогодення.

Дослідженням художньої образності в українському мистецькому процесі займались О. Федорук, О. Роготченко, Н. Урсу, М. Протас, С. Рибалко, О. Школьна, М. Юр, Г. Карась, К. Станіславська, О. Чуйко, Р. Безугла, І. Дундяк, Н. Скляренко, Р. Одрехівський, В. Дутчак, С. Оляніна, А. Кравченко, Н. Бабій, В. Сидоренко, О. Авраменко, Г. Скляренко, О. Чепелик, Н. Авер'янова, Л. Турчак, О. Кашшай, Н. Мархайчук, Л. Вежбовська та низка інших фахівців галузі.

Багато в чому вони спиралися на світовий досвід аналізу культурно-мистецьких процесів з його багатовекторними аспектами розвитку відповідно до філософської рефлексії визначних науковців Х. Ортеги-і-Гассета, Ж. Бодріяра, А. Данто, П. Вейбеля, М. Мерло-Понті, Т. Сміта, Ж. Дельоза тощо, які упродовж ХХ століття дослідили кардинальні зрушення нової епохи та культурної парадигми. При цьому співпраця художників з теоретиками від кінця ХХ століття, а також зарубіжний досвід вітчизняних митців, їх включення до світових художніх процесів стали основою для вивчення нових мистецьких явищ – насамперед проєктної діяльності, що межує з акціонізмом, кіноіндустрією, медіа-артом.

Ключовим питанням роботи є з'ясування специфіки творення образу в сучасних умовах соціокультурного розвитку з урахуванням вивчення досвіду провідних українських художніх центрів, галерей, музеїв та порівняння їх діяльності з світовими мистецькими центрами. В межах окресленого спрямування роботи окрему увагу приділено дихотомії образотворчого і візуального в сучасному творенні художнього образу у галерейному просторі, в арт-резиденціях та у межах вуличних проєктів з тривимірними арт-об'єктами, стріт-артом тощо. Осмислено конвергентні зближення і споріднення ознак, притаманних раніше згущеній образності екранних медіа, а також арт-дизайну із застосуванням імерсивних технологій та штучного інтелекту з їх експліцитними та імпліцитними ознаками.

Розглянуто перцепцію сприйняття сучасного художнього образу як нової форми естетичного пізнання дійсності. При цьому досліджено творення образних форм на перетині традиційних форм класичного й академічного мистецтва, діджитального та крипто-арту з урахуванням цільової аудиторії, котра здатна сприймати перформативні мистецькі форми з відповідними синтетичними образними складовими, пов'язаними з аудіо-візуальним, театральним мистецтвом, що межує з підходами в кіно-індустрії й медіа-арті.

Відповідно до складності вказаної мистецької сфери визначено понятійно-категоріальний апарат роботи, дефініції якого було верифіковано з

сучасними тлумаченнями провідних європейських вчених. Окремо приділено увагу досягненню новітньої загальної морфології мистецтв з її родовими та жанрово-видовими розгалуженнями, що сягають суміжних галузей знань. Для цього здійснено аналіз складових метамодерного фігуративного і нефігуративного мистецтва, розкрито композиційні особливості створення сучасного синтетичного художнього образу, що, водночас, має характеристики станкових та інтерактивних мистецьких форм.

Позаяк низку творів мистецтва паблік-арт та мистецтва нових медіа вкрай важко аналізувати за фотоматеріалами, для дослідження було залучено особисті архіви автора, архіви колег-галеристів (Н. Шпитковська, М. Щербенко та ін.) та відеоматеріали, відкриті для доступу в мережі Інтернет, що демонструють кінетичні твори, аудіовізуальні твори, роботи, створені за допомогою VR та AR технологій. Використання відеоматеріалів для осмислення об'єктів сучасного візуального мистецтва є звичною практикою для західного мистецтвознавства, утім майже не апробованою у вітчизняній науці.

Відповідно, у дисертації охарактеризовано основні тенденції щодо художньо-естетичних і культурологічних трансформацій образотворення в українському мистецтві 1990-х–2020-х років з огляду на розвиток культурно-мистецького середовищу України впродовж 1990-х – 2020-х рр. Крім того, визначено роль комунікативного аспекту в формуванні сучасного українського мистецтва й окреслено специфіку трансформацій творення і сприйняття художнього образу в сучасних арт-практиках, що межують з медіа-мистецтвом. До наукового обігу введено перелік маловідомих арт-проектів, а також низку творів й імен вітчизняних митців 1990-х–2020-х рр.

Надано характеристику комунікативному аспекту в творенні образу у сучасному українському мистецтві. Доведено проблематизацію його існування в різних експозиційних просторах. Адже вирішальним фактором можливості творення образу наразі є інституційні аспекти поступу сучасного українського мистецтва, що опинилося в складних умовах війсьвих дій.

Констатовано, що визначення поняття «художній образ» у сучасному вітчизняному мистецтві залежить від художнього процесу, що збагатився новітніми комунікативними кодами, які вплинули на розвій всієї культури загалом і, зокрема, мистецьких форм. Осмислено послідовність еволюції процесів в українському художньому середовищі 1990-х – 2020-х років, котрі стосуються понять формотворення та змістовності, й трансформують мистецтво в напрямку дослідницьких експериментів.

Доведено, що одним із першочергових у теоретичному дискурсі культури та мистецтва залишається питання формулювання дефініції «сучасне мистецтво». Осягнення теоретичного підґрунтя мистецтва, як форми відображення дійсності, дозволить виявити певні контекстуальні закономірності, що діють та розвиваються в культурологічному полі кінця XX – початку XXI століть.

Встановлено, що наприкінці XX століття модерністське мистецтво породило плеяду митців та шкіл, завдяки яким були розширені межі арт-простору і закладено підстави для подальшого розвитку художньої образності. Мистецтво і концептуальні принципи модернізму і постмодернізму стали підґрунтям для формування феномену сучасного метамодерного образотворчого мистецтва як відображення актуальних тенденцій культурної, духовної, соціальної і навіть економічної сфери епохи.

Ключові слова: художній образ, сучасне мистецтво, проєкт, образотворче мистецтво, візуальне мистецтво, медіа-арт, паблік арт, метамодерн, арт-бізнес, тривимірні арт-об'єкти, стиль, жанр, Україна, 1990-ті – 2020-ті рр.

SUMMARY

Міронова Т. В. Transformation of image in the context of cultural processes 1990–2020. Manuscript.

Dissertation for the Doctor of Art History degree by specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art History). – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2024.

The study is devoted to the definition of the concept of artistic imagery in Ukrainian fine art, as well as to the outline of its main vectors-coordinates in the modern cultural process. The theoretical and methodological foundations of the study of modern Ukrainian art have been elaborated, the conceptual and categorical apparatus of modern Ukrainian art has been coordinated in the context of the new aesthetic paradigm of the beginning of the 21st century, and the transformations of the figurative order of modern Ukrainian art have been revealed. In this context, the importance of the communication aspect as a factor in the perception of an artistic image in modern Ukrainian art is characterized.

The works of leading European scientists who investigated the theoretical foundations of the development of imagery were analyzed.

The paper examines the theoretical and methodological foundations of the study of the figurative component in modern cultural and artistic processes. The scientific tools of the research are considered. In particular, a set of principles, approaches and methods were used, which in the complex made it possible to understand the essence of the creation of an artistic image in the Ukrainian art of the 1990s – 2020s. Accordingly, a complex of the application of the principles of scientific reliability and comprehensiveness with art history, cultural, structural and systemic, integrative approaches made it possible to use the following list of philosophical, historical, cultural and art studies research methods: ontological, axiological, hermeneutic, historical-chronological, comparative-historical (comparative), contextual, convergence, cultural-oriented, cross-cultural, socio-cultural, verification, formal-stylistic, iconographic and iconological, compositional, and method of art analysis.

Thus, the coordinates of the creation of artistic images in modern Ukrainian art have become vectors influencing the fundamental transformations that Ukrainian culture is undergoing today. All these changes are characterized by both the insane speed of implementation and high-quality content – the growth of the communicative and social functions of art, the strengthening of international cultural ties, the departure from traditional artistic types and genres to mass public art, the transformation of imagery, which led to a change in the time-space coordinates of artistic works and art in general.

In addition, the work pays considerable attention to the interpretation of modern forms of visualization. First of all, the transformation of modern artistic language, which in the last few decades has been enriched by the formative factors of related fields of knowledge: advertising, digital art, artificial intelligence, has combined new acoustic expressive possibilities, informational and aesthetic functions. At the same time, the quality of the plasticity of the artistic image, which became an inseparable component of public art and media art in the conditions of a certain synthetic nature of modern artistic culture, was also transformed.

At the same time, the value characteristics of the final creative product in modern conditions acquire the qualities of interactive art, where its role and functions are determined in the formation of the image-plot structure in the creative conditions of today's Ukrainian content.

O. Fedoruk, O. Rogotchenko, N. Ursu, M. Protas, S. Rybalko, O. Shkolna, M. Yur, G. Karas, K. Stanislavska, O. Chuyko, R. Bezugla, I. Dundyak, N. Sklyarenko, R. Odrekhivskyi, V. Dutchak, S. Olyanina, A. Kravchenko, N. Babii, V. Sydorenko, O. Avramenko, G. Sklyarenko, O. Chepelyk, N. Averyanova, L. Turchak, O. Kashshai, N. Markhaichuk, L. Vezhbovska and a number of other experts in the field.

In many respects, they relied on the world experience of the analysis of cultural and artistic processes with its multi-vector aspects of development in accordance with the philosophical reflection of prominent scientists H. Ortega-i-Gasset, J. Baudrillard, A. Danto, P. Weibel, M. Merleau-Ponty, T. Smith, J.

Deleuze, etc., who throughout the 20th century explored the radical shifts of the new era and cultural paradigm. At the same time, the collaboration of artists with theoreticians from the end of the 20th century, as well as the foreign experience of domestic artists, their inclusion in the world artistic processes became the basis for studying new artistic phenomena – primarily project activities bordering on actionism, the film industry, and media art.

The key issue of the work is to find out the specifics of creating an image in the modern conditions of socio-cultural development, taking into account the study of the experience of leading Ukrainian art centers, galleries, museums and comparing their activities with world art centers. Within the defined direction of work, special attention is paid to the dichotomy of pictorial and visual in the contemporary creation of an artistic image in gallery space, in art residencies and within street projects with three-dimensional art objects, street art, etc. Meaningfully convergent convergence and kinship of signs inherent in the previously condensed imagery of screen media, as well as art design with the use of immersive technologies and artificial intelligence with their explicit and implicit signs.

The perception of the perception of a modern artistic image as a new form of aesthetic knowledge of reality is considered. At the same time, the creation of figurative forms at the intersection of traditional forms of classical and academic art, digital and crypto-art, taking into account the target audience, which is able to perceive performative art forms with corresponding synthetic figurative components related to audio-visual, theater art bordering with approaches in the film industry and media art.

In accordance with the complexity of the specified artistic field, a conceptual and categorical apparatus of work was determined, the definitions of which were verified with modern interpretations of leading European scientists. Particular attention is paid to the understanding of the latest general morphology of the arts with its generic and genre-specific ramifications reaching into related fields of knowledge. For this, the analysis of the components of metamodern figurative and

non-figurative art was carried out, the compositional features of the creation of a modern synthetic artistic image, which, at the same time, has the characteristics of easel and interactive art forms, were revealed.

Taking into account the fact that only photographic materials, as well as the author's own archives and the archives of his colleagues engaged in gallery activities (in particular, N. Shpytkovska and M. Shcherbenko, etc.) can be used to analyze the works of art created at the intersection of public art and art in the field of new media is quite difficult, therefore, video materials available in open sources on the Internet, namely kinetic works, audiovisual projects, works made with immersive technologies (first of all, VR and AR) were used to carry out a comprehensive study. The use of video materials for understanding objects of modern visual art is a common practice for Western art studies, but it is almost untested in domestic science.

Accordingly, the dissertation describes the main trends in the artistic-aesthetic and cultural transformations of imagery in Ukrainian art of the 1990s – 2020s, taking into account the development of the cultural and artistic environment of Ukraine during the 1990s – 2020s. In addition, the role of communicative aspect in the formation of modern Ukrainian art, and the specifics of the transformations of creation and perception of the artistic image in modern art practices bordering on media art are outlined. A list of little-known art projects, as well as a number of works and names of domestic artists of the 1990s – 2020s, has been introduced into scientific circulation.

The communicative aspect in the creation of an image in modern Ukrainian art is characterized. The problematization of its existence in various exhibition spaces has been proved, taking into account the aspects of formation and widespread known in the world experience. After all, the decisive factor for the possibility of creating an image at the moment is the institutional aspects of the progress of modern Ukrainian art, which has found itself in difficult conditions of military operations, immigrants, and inclusive population groups.

It is established that the definition of the concept of «artistic image» in modern national art depends on the artistic process, enriched with the latest communicative codes, which influenced the development of the entire culture in general and, in particular, artistic forms. The sequence of the evolution of the processes in the Ukrainian artistic environment of the 1990s – 2020s, which relate to the concepts of form and content, and transform art in the direction of research experiments, is meaningful.

It has been proven that one of the primary issues in the theoretical discourse of culture and art remains the question of formulating the definition of «modern art». Comprehension of the theoretical basis of art as a form of reflection of reality will allow us to reveal certain contextual laws that operate and develop in the cultural field at the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries.

It was established that at the end of the 20th century, modernist art gave rise to a galaxy of artists and schools, thanks to which the boundaries of the art space were expanded and the foundations were laid for the further development of artistic imagery. Art and conceptual principles of modernism and postmodernism became the basis for the formation of the phenomenon of modern metamodern fine art as a reflection of current trends in the cultural, spiritual, social and even economic spheres of the era.

Key words: artistic image, modern art, project, fine art, visual art, media art, public art, metamodern, art business, three-dimensional art objects, style, genre, Ukraine.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Монографії

1. Міронова Т. В. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київська галерея мистецтв «Лавра». Київ: ФОП О. О. Лопатіна, 2020. 320 с.

2. Міронова Т. В. «Мистецтво вуличної хвилі»: історичний аспект розвитку в Україні. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Діалог у розвитку наук та освіти* [колективна монографія] / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін; Ужгород; Херсон: Посвіт, 2020. 380 с. С. 251–257.

Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:

3. Міронова Т. В. Теоретичні особливості організації музейної справи у ХХІ столітті. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 318–320.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_14-15_4.pdf .

4. Міронова Т. В. Досвід створення музейної інституції в Україні. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 75–78.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Suchasne%20Mystectvo_9-2013web.pdf .

5. Міронова Т. В. Проблема пошуку діалогу контемпорарного та класичного мистецтва в традиційному музеї. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ : ІПСМ НАМУ, 2013. № 9. С. 47–54.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura_9-2013_WEB.pdf.

6. Міронова Т. В. Сучасний український музей – соціальна складова держави. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 157–163.

URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-9.pdf>

7. Міронова Т. В. Художні засоби та образотворчість сучасного українського мистецтва (досвід діяльності міжнародної мистецької резиденції «FACE of ART») *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2018. № 14. С. 237–244.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152244>

8. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. «Молодий вчений», 2019. № 2 (66). С. 34-40.

DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-9>

9. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2019. № 15. С. 149–158.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185933>

10. Міронова Т. В. Визначення поняття «художньої образності» та кола її понятійного апарату в сучасному образотворчому мистецтві. *Мистецтвознавство України*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 20. С. 39–44.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220921>

11. Міронова Т. В. Необароковість та неоміфологізм в творчості сучасних українських митців (на прикладі арт-проектів «Mironova Gallery»). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2020. Вип. 16. С. 115–121.

URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-16-2020.pdf> .

12. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 16. С. 179–188.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219999>

13. Міронова Т. В. Ретранслятори художніх традицій минулого. Спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 36. С. 151–159.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.425>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/425>

14. Міронова Т. В. Арт-ярмарки та фестивалі в сучасній українській культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2021. № 40. Т. 3. С. 4–9. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-1>

15. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *ART and DESIGN*, 2021. Вип. № 2 (14). С. 141–151. DOI : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13>

16. Міронова Т. В. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17(1). С. 112–117.

DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235228](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235228)

17. Міронова Т. Метафізика постмодерного фігуративу в українському мистецтві кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.*, 2021. № 39. С. 37–42.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238678>

18. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17. С. 175–182.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445>

19. Міронова Т. В. Плюральність художньої творчості у сучасному образотворчому мистецтві: специфіка медіамистецтв. *Вісник НАКККиМ*. 2021. № 2. С. 139–148.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239992>

20. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність* 2021. № 1, (червень). С. 167–175.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238615>

21. Міронова Т. В. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 37. С. 86–92.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.444>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/444>

22. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник НАКККиМ*, № 1, 2021. С. 64–70.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229554>

23. Міронова Т. В. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 116–121.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/594>

24. Міронова Т. Дослідження феномена мандрівного філософа Григорія Сковороди засобами сучасного візуального мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2023. № 19. С. 125–136.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294901>

***Статті у виданнях, які включено до міжнародних наукометричних баз,
та у виданнях іноземних держав:***

25. Honcharenko A., Gamaliia K., Luts S., Mironova T., Zhadeyko O. Identification of Ukrainian Art During Aktive Transformations of World Art Space. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. 12/01-XXVII. P. 67–71.

DOI : <https://doi.org/10.5281/zenodo.7957204> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сучасні трансформаційні тенденції українського мистецтва).

26. Popko L., Kizim S., Mironova T., Brovchak L., Zhadeyko O. Digital technologies: cultural approach. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2022. № 12/02-XXIX (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 189–192.

DOI : <https://doi.org/10.33543/j.120229.189192> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах мистецтва, що експонуються у галерейному просторі).

27. Isichenko I., Protas M., Mironova T., Bokotei M., Bulavina N. Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2024. № 14/01-XLI (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 29–34.

DOI : <https://doi.org/10.33543/j.140141.2934> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах скульптури, що експонуються у галерейному просторі).

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

28. Міронова Т. В. Застосування методології авангарду 1920-х років в образотворчому мистецтві 1990-х – 2000-х. *Український внесок у світовий авангард» на Міжнародному форумі «Нова генерація: художник і його покоління, (21–24.02.2019, Центр сучасного мистецтва М17). Київ. С. 4–5.*

URL : <https://m17.kiev.ua/exhibition/mizhnarodnyj-forum-nova-generatsiya-hudozhnyk-i-jogo-pokolinnya/>.

29. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній українській образотворчості: новітні технології. Міжнародна науково-практична конференція *«Мистецтво в епоху цифрових технологій: від теорії до*

практики» (4–5 червня 2019 року) / Національна академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут візуальних мистецтв зеленогурського університету (Польща); Польсько-український центр гуманітарних досліджень; Польський інститут у Києві. Київ, С. 17–19.

URL : https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/PROGRAMA_Mystectvo_v_epohu_tsiprovnyh_tehnologii.pdf.

30. Міронова Т. В. IV Міжнародний науково-практичний форум «Інновації в науці: виклики сьогодення» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія), доповідь: «New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's.». Варна, С. 18–19.

31. Міронова Т. В. Трансформації сприйняття художнього образу в об'єктах «art public». «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу»: мат-ли V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. О. Якимчук. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 179–181.

URL : [https://kntu.net.ua/ukr/Nauka/Naukovi-publikaciyi/Materiali-naukovih-konferencij/\(offset\)/60](https://kntu.net.ua/ukr/Nauka/Naukovi-publikaciyi/Materiali-naukovih-konferencij/(offset)/60)

32. Mironova T. New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's. / IV Міжнародний науково-практичний форум «Інновації в науці: виклики сьогодення» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія). «*Innovations in Science: The Challenges Of Our Time*». Chicago: Accent Graphics Communications & Publishing, 2019. С. 380–387.

33. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття. Круглий стіл на тему: «Українська гуманітаристика у міжнародних наукометричних базах» / Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» до 80-річного ювілею Олександра Касьяновича Федорука, 06–07 листопада 2019 року. Київ, 2019. С. 17–19.

URL : <https://academyart.org.ua/science/archive-of-scientific-events>.

34. Міронова Т. В. Співпраця муніципальної галереї «Лавра» із НСХУ: мат-ли Міжнародної конференції НСХУ / Національна спілка художників – 80 років суспільного досвіду 2019. Київ.

35. Міронова Т. В. Арт-проект Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика «Інверсія пам'яті»: трансформація соціального досвіду у сферу візуального. *Слобожанські читання*. Харків, 2020. С. 97–100.

36. Міронова Т. Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві. Зб. наук. пр. XXVII Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (м. Переяслав), 2020, № 27. Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 4 травня 2020 року. Переяслав, 2020. С. 112–119.

URL : <https://drive.google.com/file/d/14b2n8L3VkOqmUfPIyOUsnthqkgQEehK/view> (дата звернення 12.04.2023).

37. Міронова Т. В. Образність в просторі українського нефігуративного мистецтва 2020-х років. Тези II Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський Університет (Польща), (16 вересня 2020 року). Київ, 2020. С. 88–92.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf.

38. Міронова Т. В. Розширення видів художньої творчості засобами реновації історичної архітектурної спадщини. *Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку*: Мат-ли XXIX-ї Міжнар. наук.-практ. конф. (7 лютого 2023 р., м. Тепліце, Чехія). Тепліце, 2023. С. 6–91.

URL : <http://perspectives.pp.ua/public/site/conferency/conf-29.pdf>.

39. Міронова Т. В. Розширення художнього спектру сучасного українського мистецтва: особливості медіамистецтв. *Modern Problems of*

Science, Education and Practical Conference, Kyiv, Ukraine, 6–8 November 2023. Kyiv, 2023. С. 1001–1011.

URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/11/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-EDUCATION-AND-SOCIETY-6-8.11.23.pdf> .

40. Міронова Т. В. Імерсивні технології в сучасній експозиційній діяльності. Всеукраїнська науково-практична конференція Національної спілки художників України «Арт-терапія як складова сучасного мистецького процесу», м. Київ, 15 травня 2024 р. Київ: НСХУ.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

41. Міронова Т. В. Вивільнити мистецтво. Українська художниця представила інтерактивний арт-проект. NV.UA, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/art/vivilniti-mistetstvo-ukrajinska-hudozhnitsja-predstavila-interaktivnij-art-proekt-2275548.html> .

42. Міронова Т. В. На міжнародному арт-ярмарку VOLTA в Базелі представили твори молодих українських художників. NV.UA, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/art/na-mizhnarodnomu-art-jarmarku-volta-v-bazeli-2476414.html> .

43. Міронова Т. В. Нові українські художники. Чому потрібно сходити в Мистецький Арсенал. NV.UA, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/novi-ukrajinski-hudozhniki-chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-2020932.html> .

44. Міронова Т. В. Чому потрібно відвідати Мистецький Арсенал. Блог Тетяни Міронової. NV.UA, 2017.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-blog-tetjani-mironovoji-2020825.html> .

45. Міронова Т. В. Як змінилося ставлення українців до скульптури. NV.UA, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/jak-zminilosja-stavlennja-ukrajintsiv-do-skulpturi-2168406.html> .

46. Міронова Т. В. Що таке цифрове мистецтво. NV.UA, 2018.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-2454391.html>.

47. Міронова Т. В. Як зрозуміти цінність актуального мистецтва. NV.UA, 2018.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/jak-zrozumiti-tsinnist-aktualnoho-mistetstva-2459608.html> .

48. Міронова Т. В. Як технології змінили мистецтво. Блог галериста. NV.UA, 2018.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-bloh-halerista-2454388.html> .

49. Міронова Т. В. Вулична хвиля. Чому сьогодні такий популярний стріт-арт. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-vulichne-mistectvo-take-populyarne-50038559.html> .

50. Міронова Т. В. Краса, що зникає. Як художники реагують на екологічні проблеми. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/ischezayushchaya-krasota-kak-hudozhniki-reagiruyut-na-ekologicheskie-problemy-50054693.html> .

51. Міронова Т. Сучасна фотографія. Чиї роботи варто колекціонувати. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/sovremennaya-fotografiya-chi-raboty-stoit-kollekcionirovat-50045451.html>.

52. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. *Молодий вчений*. 2019. № 2 (66), лютий. С. 34–40.

53. Міронова Т. В. Only now, Only never: новая выставка в F.A.C.E. Foundation. VOGUE.UA, 2019.

URL : <https://vogue.ua/article/culture/art/only-now-only-never-novaya-vystavka-v-face-foundation.html> .

54. Міронова Т. В. Новий інструмент. Як технології змінюють світ мистецтва. *NV.UA*, 2020.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/suchasne-mistectvo-virtualna-realnist-yak-tehnologiji-zminyuyut-svit-mistectva-50081434.html>.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	25
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	41
1.1. Особливості розвитку сучасного українського мистецтва: проблемно-хронологічний та історіографічний аспекти дослідження	41
1.2. Питання періодизації розвитку українського мистецтва межі XX–XXI століть.....	49
1.3. Визначення особливостей художньої мови, форми та виражальних засобів у процесі дослідження сучасного українського мистецтва	61
1.4. Джерельна база та методологія дослідження	69
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	77
2.1. Понятійно-категоріальний апарат сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі початку XXI століття.....	77
2.2. Визначення терміну «художня образність» у сучасному образотворчому мистецтві.....	89
2.3. Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві	100
РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ 1990-Х – 2000-Х РОКІВ.....	109
3.1. Розширення мистецьких меж 1990-х – звернення до заборонених тем: сакральне, етнофольклорне, нефігуративне мистецтво.....	109
3.1.1. Сакральне і профанне в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років: сучасні інтерпретації релігійних тем.....	118
3.1.2. Історичне, етнічне та національне: рефлексії традиційної української культури та національні цінності в українському мистецтві	

	23
1990-х – 2000- х років.....	128
3.1.3. Ретранслятори художніх традицій минулого і спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу.....	135
3.2. Концептуальні новації творчості вітчизняних митців кінця ХХ – початку ХХІ століть.....	143
3.2.1. Метафізика постмодерного фігуративу в мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть.....	149
3.2.2. Необароковість та неоміфологізм у творчості сучасних українських митців (на прикладі арт-проектів «Mironova Gallery»).....	154
3.2.3. Образність у просторі українського нефігуративного мистецтва 2020-х років.....	162
3.3. Соціальна складова в українських арт-практиках межі ХХ–ХХІ століть: сучасне осмислення теми довкілля.....	170
РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У МЕДІЙНОМУ ОБРАЗОТВОРЕННІ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ.....	190
4.1. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології.....	190
4.1.1. Вимоги до творів тривимірного мистецтва в експозиційних умовах.....	195
4.1.2. Виникнення нових медіамистецтв під впливом новітніх технологій.....	200
4.2. Розширення жанрово-видової структури сучасного образотворчого та візуального мистецтва межі століть, враховуючи специфіку іммерсивних технологій.....	210
4.3. Мистецтво «візуальних просторів».....	230
4.3.1. Трансформації сприйняття художнього образу в об'єктах «public art» (на прикладі проєктів Олексія Золотарьова та Сергія Шауліса).....	240
4.3.2. «Мистецтво вуличної хвилі»: розвиток стріт-арту в Україні.....	246
4.3.3. Реновація історичної архітектурної спадщини.....	254

РОЗДІЛ 5. ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС АКТИВНИХ ЗРУШЕНЬ У СВІТОВОМУ АРТ-ПРОСТОРИ.....	262
5.1. Українське образотворче та візуальне мистецтво від початку 2000-х рр. у світовому культурному полі.....	262
5.1.1. Українські та світові арт-ярмарки як нові платформи функціонування арт-ринку.....	267
5.2. Розвиток арт-ринку: світовий та український контексти.....	303
5.2.1. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегменту.....	315
РОЗДІЛ 6. ІНСТИТУЦІЙНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	333
6.1. Інституційна підтримка сучасного українського мистецтва	333
6.2. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність в умовах проблеми існування метамодерного мистецтва в експозиційних просторах.....	344
6.3. Мистецькі резиденції в Україні.....	357
6.3.1. Сучасне моделювання міжнародної мистецької резиденції «Face of Art» – міждисциплінарні експерименти.....	364
ВИСНОВКИ.....	376
ВИКОРИСТАНІ ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА.....	386
ДОДАТКИ.....	422
ДОДАТОК А. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	423
ДОДАТОК Б. ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	433
ДОДАТОК В. ІЛЮСТРАЦІЇ.....	458

ВСТУП

Актуальність обраної теми. Українське мистецтво від початку 1990-х років і дотепер характеризується різноспрямованим розвитком, змінами у жанрово-видовій системі, відсутністю державної регулятивної політики у сфері культури. У мистецтві незалежної України, поряд із традиційними, з'являються нові його види (зумовлені науково-технічним прогресом) та жанри (поява яких пов'язана із новими історико-культурологічними та соціокультурними спрямуваннями). Сучасне мистецтво сьогодні активно впливає на суспільство, трансформуючи не лише духовну, але й почуттєву сферу, розширюючи свої межі та виходячи у публічний простір, що спричинило появу нових мистецьких тенденцій та нове розуміння процесу творчості як сукупності художніх практик.

Трансформації культурно-мистецького процесу ознаменували формування у 1990-х – 2000-х роках нових векторів розвитку. Останні стосуються економічних, технічних, соціокультурних зрушень у суспільстві. Передусім вони формують нові параметри художнього образу в галузі образотворчого мистецтва України, що у новій творчій хвилі набуває оновлених якостей, котрі межують із певними сучасними тенденціями візуального мистецтва з елементами відео-арту й мушн-дизайну.

Значний вплив на вказане оновлення здійснив вихід вітчизняного мистецтва на міжнародну арену та його відродження у світовому художньому полі. Цим процесам сприяла безпосередня участь українських митців і галерей у арт-ярмарках й фестивалях світового значення, жваві продажі вітчизняного мистецтва у межах найпрестижніших аукціонів світу, наявність творів наших авторів у найпрезентабельніших збірках корпоративного штабу світу. Українське сучасне мистецтво упродовж останніх десятиліть впевнено завойовує нові аудиторії, здобуває

популярність і виступає як своєрідний бренд та повноправний гравець глобального контемпорарного арт-ринку.

У сучасному українському мистецтвознавстві та культурології оновлюється й понятійно-категоріальний апарат, обумовлений новою естетичною парадигмою початку XXI сторіччя. Вчені, які досліджують контемпорарне мистецтво, часто актуалізують питання щодо розвитку останнього та форм його існування, і тим самим розширюють межі розуміння вказаного явища. Їхні наукові пошуки наразі базуються на визначенні теоретико-методологічних засад дослідження новітнього українського мистецтва альтернативного змісту. Так, науковці вивчають сутність термінології, необхідної для аналізу художньої і візуальної образної складових, зокрема проблеми комунікаційного характеру, що сприймається ними в сенсі головного чинника по відношенню до сприйняття мистецького образу у контемпорарному українському мистецтві.

Координати творення художніх образів у сучасному українському мистецтві стали векторами, що впливають на принципові трансформації, яких зазнає сьогодні українська культура. Усі ці зміни характеризуються як швидкою реалізацією, так і якісним наповненням – зростанням комунікативної та соціальної функцій мистецтва, посиленням міжнародних культурних зв'язків, відходом від традиційних мистецьких видів та жанрів до масового публічного мистецтва, трансформації образності, що призвело до зміни часопросторових координат художніх творів і мистецтва взагалі.

Оновлення жанрово-образної структури сучасного мистецтва уможливило зміни засобів його візуального сприйняття та взаємодії глядача з художнім твором. Художні твори виникають сьогодні не лише у постмодерністських практиках, методами перформансу та мистецьких акцій, а й у віртуальній реальності, що не мало прецеденту в попередні періоди. Тож поняття художньої та візуальної образності в сучасному мистецтві [Міронова Визначення, с. 39–44] відрізняються, а відтак оновлюється й активність бачення, що визначає необхідність розуміння змісту зображеного

у свідомості глядача. Координати художньої образності сьогодні включають не лише традиційні естетичні аспекти, але й онтологічні та семіотичні виміри, що характеризують образність і як знакову систему, і як спосіб існування самого мистецтва.

Основними трансформуючими координатами розвитку сучасного українського мистецтва, крім активного впливу на глядача, вважаємо координати *територіального* (вихід на світову арену, участь художників та галерей у ярмарках, бієнале та аукціонних торгах) та *технологічного* (виникнення нових видів мистецтва під впливом нових технологій) розвитку, *еволюції художньої та візуальної образності* (визначення нових тем та жанрів, соціальної складової в українському мистецтві), *зростання важливості культурних інституцій* (збільшення кількості приватних закладів).

Протягом 1990-х – 2020-х років український художній процес збагатився новими комунікативними кодами, які вплинули на розвиток усієї культури та мистецтва; інноваційні технологічні процеси інспірували оновлення образної мови мистецтва. Дослідження координат творення художнього образу в українському мистецтві є складним і суперечливим явищем вітчизняного мистецтвознавства, що потребує різнобічного осмислення в мультидисциплінарному контексті.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Зміст і напрямок досліджень, що виконані в дисертаційній роботі, спрямовані на вирішення завдань, поставлених Указом Президента України «Про Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки» № 487/2021 від 27 вересня 2021 р. та ратифікованих Законом України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» № 2034-IX від 13.12.2022 р.

Дисертацію виконано в межах плану наукової роботи Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника, пов'язаної з темою «Актуальні питання культурології: теорії та історії культури» (державний реєстраційний № 0117U004571). Тема дисертації «Трансформації образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років» затверджено Вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 3 від 27 березня 2024 року).

У роботі розв'язується **наукова проблема** трансформації образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років, зокрема вектори художньої образності у традиціях та концептуальних новаціях.

Мета та завдання дослідження.

Метою роботи є визначення трансформацій художньої образності в українському образотворчому мистецтві 1990-х – 2020-х років, а також окреслення її головних векторів-координат у сучасному культуротворчому процесі.

Для досягнення поставленої мети у дисертації розв'язуються наступні *основні завдання*:

1. з'ясувати стан дослідженості проблеми, систематизувати джерельну базу роботи, визначити персоналії ключових гравців сучасного арт-процесу на тлі характеристики загальних культурно-мистецьких процесів України 1990-х – 2020-х років;

2. окреслити теоретико-методологічні засади дослідження сучасного українського мистецтва, зокрема, скоординувавши понятійно-категоріальний апарат у контексті нової естетичної парадигми ХХІ століття, визначити трансформації образного ладу сучасного українського мистецтва;

3. визначити основні принципи функціонування сучасного культурно-мистецького простору та виявити значення комунікаційного аспекту як чинника сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві;

4. осмислити трансформації художнього образотворення в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років та виявити вектори художньої образності у традиціях та концептуальних новаціях;

5. охарактеризувати вплив та реалізацію можливостей нових технологій у медійному образотворенні;

6. з'ясувати інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва;

7. проаналізувати процес ідентифікації українського мистецтва у світовому арт-просторі.

Об'єктом дослідження є українське мистецтво 1990-х – 2020-х років, **предметом** – трансформація образотворення в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з 1990-х – по 2020-ті роки.

Географічні межі дослідження не обмежені певними територіальними розмежуваннями, оскільки в роботі розглянуто загальні культурно-мистецькі процеси 1990-х – 2020-х років на території всієї України. Звернення до загальносвітового культурного контексту, зокрема у розділі 5, обумовлене необхідністю визначення та ідентифікації українського мистецтва у час активних трансформацій світового арт-простору.

Методологічна основа дослідження. Інструментарій дисертації складається з сукупності окремих принципів, підходів та методів. Дослідження базується на *принципах наукової достовірності, всебічності*. У роботі вжито *мистецтвознавчий та культурологічний підходи* для вивчення семіотичних систем, які сприяють розкриттю питань семантики у сучасному українському візуальному мистецтві. *Інтегративний підхід* дав змогу дослідити сучасну художню мову в оновлених формах візуалізації, яка включає інформаційну й естетичну функції. Основним методом філософського блоку є *онтологічний аналіз* буття форм прояву візуалізації сучасної художньої культури. *Аксіологічний метод* дозволив виявити

ціннісну роль і особливості public art у формуванні мистецької сюжетно-образної структури у новітній культурі України. При вивченні спеціальної фахової іноземної літератури, каталогів, матеріалів власних архівів, доробку мистців та їхньої систематизації й інтерпретації було застосовано також *герменевтичний метод*. При визначенні координат творення художнього образу в українському мистецтві – *структурно-системний підхід*.

Історико-хронологічний метод використано у межах систематизації матеріалів за хронологією. Для розгляду зарубіжного досвіду українських мистців, міжнародної діяльності та участі вітчизняних культурних діячів у світовому художньому процесі було використано *порівняльно-історичний (компаративний) метод*. Під час аналізу діяльності культурних інституцій, їхньої співпраці з художниками, загального процесу розвитку українського мистецтва та культури зазначеного часу – *контекстуальний метод*.

З культурологічного блоку було вжито *метод конвергенції* у зв'язку з процесами зближення і споріднення різних сфер гуманітарного знання через імпліцитні й експліцитні прояви у сучасних формах образотворчого та візуального мистецтва. Також у роботі знайшов відображення *культуротворчий метод*, котрий дозволив виявити специфічні ознаки творення художнього образу у межах галерейного простору за допомогою перцептивних інтенцій власне породження образу. Окремо варто зауважити на застосуванні *крос-культурного методу*, у межах якого стало можливим розглянути імєрсивні технології у сучасному образотворенні на стику традиційних класичних форм академічного мистецтва, діджитального і крипто-арту. Крім того, у нагоді став *соціокультурний метод*, котрий прислужився для виявлення соціальних прошарків населення України, які споживають сучасні перформативні форми мистецтва з відповідною образною складовою, пов'язаною з аудіо-візуальним мистецтвом, що граничить з театральними експериментами та кіно-індустрією й медіа-артом.

Традиційно, під час огляду фахових літературних джерел, при визначенні стану дослідженості обраної теми та під час узгодження

понятійно-категоріального апарату роботи, було застосовано *метод верифікації*. *Формально-стилістичний метод* прислужився для досягнення новітньої загальної морфології мистецтв з її родами та розгалуженою жанрово-видовою системою. Окремо варто зазначити цінність іконографічно-іконологічного методу для аналізу окремих образних складових сучасного фігуративного мистецтва. Крім того, у нагоді став *метод композиційного аналізу*, що застосовується задля визначення ціннісних характеристик сучасних станкових і інтерактивних форм образотворчого мистецтва. Під час дослідження творів сучасного мистецтва, задля унаочнення трансформаційних змін у координатах образної системи українського мистецтва, основним став метод *мистецтвознавчого аналізу*.

Теоретична основа дослідження ґрунтується на осмисленні феномену сучасної візуальної культури, опануванні методологією аналізу візуального образу стосовно різних типів візуальних мистецтв, чим займаються наразі науковці лабораторій і відділів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, практики з галерейної діяльності, зокрема приватних інституцій художнього профілю, що у сукупності демонструє збільшення інтересу до розвитку сучасного мистецтва та новітніх динамічних тенденцій. Дослідженням художнього образу у вітчизняному мистецтві займалися В. Сидоренко, О. Федорук, О. Роготченко, Л. Турчак; оновлення художньої мови в царині образотворення стало предметом зацікавлень Г. Складенко, М. Протас, Н. Авер'янової, О. Авраменко; сутність актуального мистецтва вивчають О. Голубець, О. Чепелик та Н. Мархайчук; регіональні вітчизняні мистецькі школи при цьому цікавлять Л. Савицьку, С. Рибалко, Л. Вежбовську, О. Кашшай, М. Юр, О. Школьному, Р. Безуглу, Г. Карась, Н. Бабій, В. Дутчак, О. Чуйка, К. Станіславську, Н. Урсу, І. Дундяк, Р. Одрехівського, С. Оляніну, А. Кравченко, Н. Складенко та багато інших.

Складні та доволі суперечливі вектори соціокультурного розвитку мистецтва відображено у філософській рефлексії провідних світових

науковців та філософів – Х. Ортеги-і-Гассета, А. Данто, Т. Сміта, Ж. Бодріяра, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоза, П. Вейбеля та ін. – які ще у ХХ столітті констатували кардинальну зміну значення сучасного мистецтва в соціокультурному просторі людини порівняно з попередніми часовими періодами розвитку мистецтва та культури. Соціокультурні трансформації та зміна швидкості процесів художнього творення інспірують нові, креативні види, форми, жанри, практики сучасного мистецтва, що стирають межу між мистецтвом та прикладними сферами і є, по суті, міждисциплінарними практиками.

Вибір теоретичної бази дослідження обумовлений міждисциплінарним характером дослідження. Не зважаючи на те, що окремі аспекти заявленої проблеми у сучасній культурі були вивчені представниками різних гуманітарних дисциплін, комплексних досліджень трансформацій образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів в Україні 1990-х– 2020-х років не було проведено.

Джерельна база дослідження. Пропоноване дослідження базується здебільшого на особистому практичному досвіді автора у реалізації та координації художніх проєктів як директора Київської міської галереї мистецтв «Лавра» та мистецького простору «Mironova Foundation», на матеріалах виставок, особистих інтерв'ю автора з мистцями, галеристами та мистецтвознавцями, культурологами, філософами, досвіді міжнародних арт-проєктів та участі у світових мистецьких ярмарках, бієнале, форумах сучасного мистецтва. Враховуючи тенденції розвитку сучасного мистецтва, було запропоноване власне бачення соціокультурних процесів, що відбуваються у просторі українського образотворення, сформульовано основні вектори художньої творчості та простеження динаміки сучасного культурного процесу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в дисертації вперше охарактеризовано основні художньо-естетичні та

культурологічні трансформації образотворення в розвитку українського мистецтва 1990-х–2020-х років. Так, у роботі

вперше

- з позиції системного аналізу розглянуто та оцінено стан розвитку культурно-мистецького простору України 1990-х – 2020-х років;
- визначено принципи функціонування комунікативного аспекту в сучасному українському мистецтві;
- окреслено трансформації сприйняття художнього образу в арт-практиках 1990-х–2020-х років з урахуванням специфіки медіа-мистецтв;
- введено до наукового обігу низку маловідомих арт-проектів, творів та імен українських мистців 1990-х–2020-х років;

удосконалено

- понятійно-категоріальний апарат сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі XXI століття;
- характеристики функціонального та комунікативного аспектів в сучасному українському мистецтві;
- проблематизацію існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах;
- аспекти розвитку українського арт-ринку межі XX – XXI століть у світовому контексті;

уточнено

- інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва;
- визначення поняття «художньої образності» у сучасному українському мистецтві;

набули подальшого розвитку

- теза про те, що протягом 1990-х – 2020-х років український художній процес збагатився новими комунікативними кодами, що вплинули на розвиток усієї культури та мистецтва;

– осмислення послідовних еволюційних процесів у мистецькому середовищі, що стосуються формотворення і змістовності, трансформуючи мистецтво у джерело дослідницьких експериментів.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів ґрунтується на можливості їх використання як фактографічної та теоретичної бази, що може застосовуватися для написання розділів наукових і науково-методичних праць з історії, теорії та практики сучасного мистецтва України. Результати пропонованого дослідження також можуть бути корисними під час укладання методичних рекомендацій з фахових дисциплін «Історія української культури», «Історія візуальної культури України», «Історія образотворчого мистецтва України», «Історія українського візуального мистецтва» тощо. Окремі положення дисертації, а також матеріали, набуті авторкою в процесі дослідження можуть бути застосовані у вітчизняній та міжнародній галерейній практиці, зокрема, певні напрацювання, застосовані під час розробки арт-проектів Київської міської галереї мистецтв «Лавра» та простору «Mironova Foundation».

Результати дослідження впроваджено у науково-практичну роботу Київської міської галереї мистецтв «Лавра», у навчально-методичну роботу зі студентами кафедри «Арт-менеджменту та івент-технологій» спеціальності «Менеджмент соціокультурної діяльності» Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (виробнича практика), а також консультування аспірантів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України («Соціокультурні трансформації українського арт-ринку в період з 2014 по 2020 рр.» (Черепаня А.).

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є самостійно виконаною науковою працею, у якій викладено наукові ідеї автора, авторський підхід до розробки основних положень; висновки та рекомендації належать дисертантці. Внесок здобувача в працях, які виконано у співавторстві, конкретизовано у переліку публікацій.

З початку повномасштабного вторгнення вже на початку травня 2022 року за ініціативи Міронової Тетяни Володимирівни, директора Київської міської галереї мистецтв Лавра, в означеному закладі була розпочата масштабна мистецька програма «Українська Незламність». Програма включає створення візуальних арт-проектів, в яких висвітлюються важкі події сьогодення, підіймаються актуальні соціальні та філософські питання сучасної України та її боротьби за свою незалежність. Ця програма об'єднала найкращі виставки окремих митців, які сьогодні працюють в Україні, групові проекти молодих художників, мистецькі колаборації з відомими українськими культурними інституціями, проекти міжнародного рівня.

Вже у травні 2022 року на День Києва галерея відкрила масштабний проєкт Максима Кільдерова FRAMED//UNFRAMED (Нова Каховка – Київ), молодого художника, що працював в окупованому рідному місті волонтером і зумів вивезти низку вражаючих робіт, які є своєрідною художньою рефлексією на побачене і пережите в окупованому рідному місті. До виставки Максима Кільдерова Тетяна Міронова також залучила представників фестивалю ГогольFest з інтерактивним проєктом «Сувій пам'яті та мрій». Проєкт є відображенням фундаментальних подій незалежної України та постійної боротьби українців за незалежність.

Паралельно з виставкою Максима Кільдерова на День Києва 2022 відкрився проєкт, присвячений першим дням війни художниці Наталії Корф-Іванюк «Українське Відродження», де художниця переосмислює важкі дні початку війни крізь всім відомі образи доби Відродження. Свої проєкти-рефлексії на сьогодення представили в галереї «Лавра» також Антон Логов та Ілля Чічкан. А також молоді художники з різних міст України в проєктах «Ті самі слова» «Pause.Update. Play» та «Lviv New Generation». Особливим філософським переосмисленням та певним терапевтичним духовним відновленням для воїнів і всіх українців став проєкт відомого скульптора Юрія Мирка «Порожнеча».

Однією з провідних тем часів війни для Тетяни Міронової, як директора галереї мистецтв Лавра стала тема української ідентичності, ментальності та самобутності, тема збереження надбання духовних скарбів нації. У рамках цього напрямку Тетяною Міроною був ініційований та прокурований надзвичайно потужний проєкт «Храм», в якому були представлені унікальні відновлені розписи церкви, понівеченої російськими загарбниками на Київщині. Автором розписів став один з провідних українських художників сучасності – Анатолій Криволап.

Для пропагування та розкриття національної духовності та сили духу восени 2022 року в галереї був проведений масштабний національний проєкт «...І підіймайся!», присвячений 300-річчю українського філософа Григорія Сковороди. Проєкт об'єднав біля 60-ти українських художників з різних куточків України і став важливою подією в культурному житті нашого сьогодення [Міронова Дослідження феномена, с. 139–148]. На тему української ідентичності Тетяною Міроною, як куратором, також був створений і проведений оригінальний мистецький проєкт, який об'єднав арт-об'єкти сучасної української художниці Наталії Корф-Іванюк з керамічними витворами часів трипільської культури, щоб показати глибинні витoki національної духовності.

Намагаючись розширити художній простір галереї «Лавра» та представити сучасне українське мистецтво спротиву в повній мірі, до дня незалежності 2022 Тетяна Міронова запросила до співпраці відомі молодіжні культурні ініціативи – фестиваль вуличної культури Don't take fake та молоде радіо Gasoline. В рамках співпраці молодими художниками, представниками українського стріт-арту на території галереї «Лавра» були створені патріотичні фрески про боротьбу та стійкість українців. Сьогодні ці твори вуличного мистецтва вже стали експонатами започаткованого Тетяною Міроною першого в Києві музею стріт-арту, який вже працює на території галереї «Лавра», як одна з мистецьких складових простору муніципальної галереї.

Співпраця з українськими провідними мистецькими інституціями є ключовим елементом розвитку галереї «Лавра», як вважає директор галереї Тетяна Міронова. Мистецька згуртованість навколо актуальних проблем суспільства, на думку Тетяни Міронової, дозволяє глибше розкрити суть українського сучасного мистецтва – активного і незламного, а також підтримати кожного українця за допомогою оптимістичної сили мистецтва. В рамках такої ініціативи співпраці Тетяною Міроною було організовано спільний проєкт з музеєм Майдану «Війна за ідентичність. Сила опірності культури», в якому об'єдналось мистецтво сучасних художників з музейними експонатами, зібраними працівниками музею Майдану після визволення Київщини та Сумщини.

На день Незалежності 2023 Тетяна Міронова об'єднала можливості столичної галереї для проєкту Спілки художників Маріуполя. Проєкт супроводжувався різними мистецькими подіями – виставою про оборону Маріуполя, концертом маріупольського ансамблю класичної музики та екскурсіями для киян і внутрішньо переселених осіб. У рамках мистецької співпраці восени 2023 року спільно з Дитячим фондом ООН UNICEF та співаком Андрієм Кравчуком був організований проєкт «Echo of war in 36 frames», де музика і вірші межуються з художнім переосмисленням документальних фотографій сучасної України з її ранами, боротьбою та вірою у перемогу. Разом з активістами ЗСУ була проведена надзвичайно емоційна та щемлива мультимедійна виставка «Зліпок часу», яку відкривали українські воїни та волонтери. У межах проєкту були організовані екскурсії для військових, виступи воєнних оркестрів та показ фільму.

В рамках програми «Українська незламність» у колаборації з представництвом ЮНЕСКО в Україні та за кордоном Тетяною Міроною, як куратором, в галереї «Лавра» був організований масштабний арт-проєкт «Пісні сирен» та проведено декілька виставок українських митців за кордоном – це проєкти «Українське відродження» та «Загублене, знайдене». Кожний з проєктів мав на меті познайомити закордонного глядача з

унікальною культурою України, її духовністю та незламним духом. В рамках цих проєктів Тетяною Міроною за підтримки ЮНЕСКО в Європі також були організовані зустрічі з провідними українськими митцями, які познайомили західних поціновувачів мистецтва з позицією України та розвитком мистецтва під час війни.

Дисертація є результатом самостійного наукового дослідження, в якому теоретичні напрацювання в галузі трансформації художнього образу в культурно-мистецьких процесах України 1990-х – 2020-х рр. ґрунтуються на емпіричному досвіді вітчизняних провідних галерейних, музейних і державотворчих інституцій, а також імплементуються у міжнародний науково-практичний контекст. При цьому через мистецькі практики розкриваються аспекти сучасної взаємодії образотворчого й діджитального (часто тривимірного) мистецтва, паблік арту, медіа-арту, стріт-арту із застосуванням імерсивних технологій.

Представлені наукові результати, положення та висновки, що оприлюднюються у дисертації, отримані автором особисто. З оприлюднених у співавторстві праць [26, 27] у роботі використані лише ті ідеї та напрацювання, котрі є особистим результатом діяльності, тому внесок автора вказаний у списку опублікованих за темою наукового дослідження праць.

Також слід зазначити, що кандидатська дисертація дисертантки «Суспільно-культурні складові контемпорарної проєктної діяльності у контексті художнього музею України» за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури була захищена 2015 року в ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Матеріали означеного дослідження у тексті докторської дисертації не використовувалися.

Апробація одержаних результатів. За темою дисертації відбулося 13 апробацій, опубліковано одну одноосібну монографію, присвячену координатам творення художнього образу в мистецтві України доби незалежності на 320 сторінок (2020), взято участь у колективній монографії на тему мистецтва вуличної хвилі (2020), оприлюднено 26 статей у наукових

фахових виданнях. З них 4 у співавторстві, що входять до міжнародних наукометричних баз (Scopus, Web of Science).

Основні положення та висновки дослідження було викладено в публічних виступах автора на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема, IV Міжнародний науково-практичний форум *«Інновації в науці: виклики сьогодення»*, доповідь: «New Techniques In Visual Language Of Ukrainian Sculpture Of 2000's.» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія); Міжнародний форум *«Нова генерація: художник і його покоління»*, доповідь «Застосування методології авангарду 1920-х років в образотворчому мистецтві 1990-х – 2000-х» / *Український внесок у світовий авангард* (21–24.02.2019 Центр сучасного мистецтва М17); Міжнародна науково-практична конференція *«Мистецтво в епоху цифрових технологій: від теорії до практики»* (4–5 червня 2019 року) / Національна академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут візуальних мистецтв зеленогурського університету (Польща); Польсько-український центр гуманітарних досліджень; Польський інститут у Києві, доповідь «Інноваційна діяльність у сучасній українській образотворчості: новітні технології»; V Міжнародна науково-практична конференція *«Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу»* (Кафедра дизайну Херсонського національного технічного університету, 11–13 вересня 2019 р.); Міжнародна наукова конференція *«Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*, до 80-річного ювілею Олександра Касьяновича Федорука, доповідь «Понятійно-категоріальна система українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття» м. Київ, 06–07 листопада 2019 року); Міжнародна конференція НСХУ Національна спілка художників *«80 років суспільного досвіду»*, 2019, доповідь «Співпраця муніципальної галереї "Лавра" із НСХУ»; XXVII Міжнародна науково-практична конференція *«Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи»* (м. Переяслав), № 27, 2020. Університет Григорія Сковороди в Переяславі. Матеріали XXVII

Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (4 травня 2020 року, Переяслав – 2020), доповідь «Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві»; XV *Слобожанські читання* (Харків, 2020), доповідь «Арт-проект Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика "Інверсія пам'яті": трансформація соціального досвіду у сферу візуального»; Всеукраїнська науково-практична конференція Національної спілки художників України «*Арт-терапія як складова сучасного мистецького процесу*» (Київ, 15 травня 2024 р.)», доповідь «Імерсивні технології в сучасній експозиційній діяльності».

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено в 55 публікаціях, серед них: одноосібна монографія (320 с., обсягом 15,6 друк. арк.); одна колективна монографія; у 22 статтях у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України; у 4 виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз Scopus, Web of Science; у 13 тезах доповідей на міжнародних і всеукраїнських наукових, науково-практичних конференціях; у 14 публікаціях, які додатково відображають наукові результати дисертації.

Структура та обсяг. Дисертація складається з анотації, списку публікацій здобувача за темою роботи, змісту, вступу, шести розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 577 сторінок, основний текст разом з двома анотаціями становить 370 сторінок (15,3 авт. арк.), список використаної літератури та джерел розміщений на 35 сторінках і містить 331 позицію, додатки – 155 сторінок.

РОЗДІЛ 1

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Особливості розвитку сучасного українського мистецтва: проблемно-хронологічний та історіографічний аспекти дослідження

Вітчизняна мистецтвознавча наука аналізує сучасні мистецькі процеси в різних теоретичних й практичних аспектах, розкриває їхню специфіку та багатогранність, оперуючи широким набором методологічних інструментів культурологічного спрямування. У пропонованому дослідженні ми звернулися до теми визначення координат творення художнього образу в сучасному українському мистецтві, адже, на нашу думку, саме такий дослідницький матеріал дозволяє сформулювати не тільки наявні причинно-наслідкові зв'язки формування та становлення творчого процесу сучасності, а й спрогнозувати шляхи майбутнього розвитку української культури й образотворення зокрема.

Унаслідок дослідження визначено оновлену картину світу сучасної культури, охарактеризовано її основні риси, вивчено концепції та теорії, що обумовили існування сучасних мистецьких форм поряд із традиційним світосприйняттям. Тож, затвердження та концептуалізація явища public art у сучасному українському мистецтві вимагає від фахівців його вивчення як в традиційних історичному, філософському, культурологічному вимірах, так і в соціальному аспектах.

Для обраної нами теми дослідження, що передбачає вивчення різних трансформуючих векторів сучасної культури, дуже влучною є класифікація, запропонована американським культурологом і теоретиком мистецтва Т. Смітом, який поділяв сучасне мистецтво на три категорії:

1. *інституціоналізоване*, що базується на колекціях великих світових музеїв, знаменитих картинних галерей, діяльності аукціонних будинків й відомих приватних і публічних колекцій (центри економічної потужності), ре-модерністській і ретро-сенсаціоналістській течіях;

2. *постколоніальне і постсоціалістичне* мистецтво «перехідного періоду», яке бачимо на різноманітних бієнале, в альтернативних просторах, мережі інтернет, незалежних журналах;

3. *локальне, індивідуально-громадське* мистецтво, яке своєю природою багато в чому зобов'язане сучасним інформаційним та цифровим технологіям, що дозволяють створювати віртуальні середовища і навіть творчі спільноти [314, с. 88].

Виходячи зі специфіки функціонування сучасного мистецтва, Т. Сміт протиставляє його модерністській прихильності до великих наративів і категоризації, додаючи до традиційного інституціонального альтернативні види експонування й функціонування мистецтва. Дослідник стверджує, що сучасне мистецтво – це «набагато більше, ніж шалені обійми справжнього», намагаючись дати розширене визначення сучасного мистецтва, виділяючи його основні характеристики:

- мистецькі твори та концепції, що з'явилися у публічному просторі після 1980 року;
- використання художниками (при створенні творів) і кураторами (при створенні арт-проектів) глобалізаційних тем і образів;
- відмінність від модерністського та постмодерністського мистецтва;
- детальне знання місця історії мистецтва в рамках історичних та поточних подій [314, с. 88].

Розглянуто питання розвитку європейського мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, осмислені низкою визначних діячів гуманітаристики, зокрема знаних філософів А. Данто, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоза, Ж. Бодрієра та ін. Культурологічною базою при дослідженні та вивченні основних дефініцій сучасного мистецтва, а також специфіки його оновлення, функціонування та

трансформацій в епоху цифрових та інформаційних технологій стали публікації З. Алфьорової, Н. Маньковської, Г. Скляренко, В. Скуратівського, В. Сидоренка та ін.

Вважаємо за необхідне вказати, що окрім літературних (монографії, матеріали наукових збірників), теоретичних (матеріали наукових конференцій, довідникові матеріали, словники) та фактографічних джерел (прес-релізи, матеріали арт-проектів, кураторські тексти, каталоги, особисті інтерв'ю автора з художниками тощо), наше дослідження ґрунтується на безпосередній участі у мистецькому та виставковому процесах – на п'ятнадцятирічному досвіді організації та створення виставкових проєктів із кількома поколіннями художників, кураторів та арт-практиків на різних локальних та світових майданчиках.

Авторка багато років є колекціонером сучасного мистецтва, ініціатором і учасником багатьох міжнародних арт-проектів, як в Україні, так і за кордоном, зокрема – паралельної програми Венеційської бієнале, міжнародних мистецьких ярмарків та форумів ART BASEL, ARMORY SHOW, ART MIAMI та ін. Також авторка підтримує та просуває на світову арт-сцену найбільш перспективне молоде українське мистецтво, має досвід у культурному обміні, ефективному менеджменті та керівництві культурними інституціями та сприяє створенню позитивного іміджу українського мистецтва за кордоном.

Порушуючи питання дослідження й визначення координат творення художнього образу в сучасному українському мистецтві, ми свідомо зруйнували міждисциплінарні межі, зробивши пропоноване дослідження дещо ширшим за традиційні культурологічні та мистецтвознавчі пошуки, пов'язавши його із соціокультурним контекстом, а також із локальними та світовими політичними та економічними трансформаціями, що значно вплинули на розвиток вітчизняного арт-ринку у контексті сучасного глобалізованого світу.

На наше переконання, сьогодні майже неможливо досліджувати особливості культурного процесу окремо від осмислення безпосереднього та / або опосередкованого впливу на нього «зовнішніх факторів»: політичних, економічних, соціальних запитів, змін техніко-технологічного характеру та зрушень усталених часопросторових координат. Водночас, при систематизуванні й класифікації масивів матеріалів дослідження, став очевидним факт нагальної необхідності оновлення традиційного наукового інструментарію до вивчення сучасного мистецтва та культури, тому міждисциплінарний характер новітнього образотворення. Адже сьогодні воно межує з різноманітними виявами візуальних і часопросторових мистецтв.

Українське образотворення межі XX–XXI століть, що зазнало значного впливу світового мистецтва всього XX століття, визначене появою нових художніх течій та напрямів поряд із формуванням принципово нового художнього бачення: на зміну розуміння мистецтва як мімезису (наслідування дійсності) прийшли концепції мистецтва як особливого процесу творення нової реальності, що призвело до формування продуктивної (функціональної) художньої творчості. Культурно-історична ситуація, що стрімко змінилась наприкінці XX – на початку XXI століття, призвела до без перебільшення революційних перетворень у галузі образотворчого мистецтва і низки його визначальних аспектів: (пере)осмислення та відображення реальності, часто засноване на взаємодії науки та мистецтва, зміні традиційної ролі мистця у мистецькому середовищі, кардинальних перемінах у специфіці діалогу художника та глядача, взаємозалежності мистецтва та соціокультурних, політичних, економічних процесів.

Унаслідок величезної кількості різноспрямованих трансформацій українського культурно-мистецького середовища кінця XX – початку XXI століття виникає кілька площин розуміння та інтерпретації цього процесу під час його дослідження:

- дослідження тенденцій розвитку сучасного мистецтва в історичному контексті;
- осмислення та визначення узгодження категоріально-понятійного апарату сучасного мистецтва;
- визначення змістовних та контекстуальних зв'язків (координат творення) художнього образу з розвитком соціуму, науки і технологій в умовах глобалізації;
- аналіз досліджень, присвячених розвитку українського мистецтва у світовому контексті;
- дослідження прикладного аспекту світового художнього процесу.

Масив фахової літератури, присвяченої різним аспектам явища «сучасного мистецтва» в українській культурі достатньо великий, тим не менш осмислення проблем формування координат творення художнього образу сучасного мистецтва у вітчизняній літературі не отримала нині належного розвитку.

З усіх методів аналізу літературних джерел у мистецтвознавчій науці (хронологічний, послідовно-хронологічний, персонологічний, проблемний, періодизаційний, тематичний та ін.) для дослідження було обрано проблемний та хронологічний методи як найбільш слушні для послідовного та всебічного осмислення стану дослідженості актуальних напрямів розвитку українського образотворення кінця XX – першого двадцятиріччя XXI століття. Обраний варіант передбачає розділення широких тем на кілька вузьких, кожен з яких розглянуто в хронологічній послідовності. При застосовуванні хронологічного та проблемного методів дослідження здійснюється за періодами (1990–2000-ті роки; 2000–2020-ті роки), а в їхніх межах – за особливостями (техніками, видами та жанрами). Використання обраних методів аналізу літературних джерел, на нашу думку, дозволить надалі позбавитись наявної неузгодженості у розгляді новочасних, малодосліджених та практично «відкритих» для наукового осмислення аспектів обраної нами проблеми – трансформації українського

образотворення та визначення координат творення художнього образу у контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років. Необхідно акцентувати увагу на тому, що загальний розвиток актуальних тенденцій українського мистецтва часто пов'язаний не з творчістю окремих мистців, а з важливими соціокультурними явищами (наприклад – вихід українського мистецтва на світовий арт-ринок), що векторно змінюють шляхи віднаходження актуальної художньої образності, відповідної глобальним тенденціям розвитку сучасної культури.

Розглядаючи українське мистецтво у XX столітті в історичній послідовності, доктор мистецтвознавства О. Федорук виділяє чотири етапи його розвитку:

- 1) етап національного відродження;
- 2) період тоталітарного диктату;
- 3) явище арт-бізнесу;
- 4) фаза національного оновлення.

Кожен із цих етапів, за твердженням мистецтвознавця, був логічно детермінований об'єктивними чинниками, мав свою лінію еволюції, головних представників та їхніх численних епігонів. Така типологія розвитку українського мистецтва правомірна з точки зору визначення його місця в загальному українському культурному потоці, нерозривності його процесів із розумінням культури як єдиного естетикотворного організму нації, а також спорідненості з мистецькими рухами у світовому масштабі [210, с. 131].

Вказані О. Федоруком етапи національного відродження та «тоталітарного диктату» дотично розглядаються у нашому дослідженні, адже вони не потрапляють безпосередньо до його хронологічних меж, проте їхній вплив на сучасне українське мистецтво і культуру безумовний і відчутний і дотепер.

Хоча принагідно слід зазначити, що окремі окреслені вченим етапи дещо вибиваються з сьогоденного розуміння розвитку мистецтва. Приміром багатоаспектно можна сприймати мистецтво часів суспільства з

тотаолітарною ідеологією (хоча це не наш період дослідження), а також явище арт-бізнесу, котре сьогодні впевнено розвивається як окрема галузь знань, а не фаза розвитку, яка могла пройти і мати завершення. Проте, ідеї О. Федорука надзвичайно життєздатні з точки зору зламів різних епох і трансформації образної складової відповідно до панівних настроїв у суспільстві та існуючих соціокультурних вимог.

Безпосереднім підґрунтям для формування одного з векторів розвитку сучасного українського мистецтва став вихід українського мистецтва у світовий культурний простір. Мистецтвознавець відзначає як позитивні, так і негативні результати цього процесу. Третій період розвитку мистецтва в Україні, зазначає О. Федорук, – період арт-бізнесу – розпочався у першу чергу на противагу політичному салону офіційного тоталітарного мистецтва, який чітко диктував одну лінію розвитку, одну школу, один напрям.

Натомість (від початку 1990-х років – *прим. наша*) це заступила цілковита залежність від диктату поп-культури, волі замовника, тобто усього, далекого від проблем національної мистецької самосвідомості, від поглиблення мистецьких медитацій і орієнтації на долю незалежної самостійної України та її громадян як інтелектуальних індивідів. Таким чином, арт-бізнес виріс на ґрунті заперечення монополії соціалістичного реалізму – різновиду радянської поп-культури.

Сфера дії цього арт-бізнесу розширюється наступально, з націленістю на нові можливості збуту і з потребою формування нових, актуальних мистецьких координат. Вона відверто провокаційна: поняття про майстерність і професіоналізм заступили крики про свободу і легкість освоєння постмодерністичного матеріалу [170, с. 78–89].

Традиційний, майже сакралізований до рівня таїнства у художньому процесі акт творення в арт-бізнесі, як влучно вказує дослідник, «підмінено фактом прихованої компіляції: численними лексикотворними кліше, амбітними претензіями і реляціями про виключність комерційної творчості на мистецькому ринку». Арт-бізнес, на думку О. Федорука, «використав ідею

свободи творчості як засіб для самозахисту і подальшого наступу на національну культуру, він нівелює національну мистецьку школу, уніфікує складне мистецьке життя, зводить його до простих відносин купівлі і продажу» [210, с. 131].

Закони ринку, залежні від попиту та пропозиції, сьогодні безперечно диктують модні тенденції у творчості українських мистців, проте вже відсторонившись від спогадів тоталітарного тиску, мистецтво в Україні розвивається та все більш реагує на ті виклики, що ставить перед суспільством сучасний світ – прагнення до естетизації, збереження навколишнього середовища, мультидисциплінарних та міжнаціональних аспектів та ін.

Позитивною противагою арт-бізнесу науковець вважає фазу національного відродження у мистецьких практиках, що почалася з кінця 1980-х років і не втратили своєї актуальності й по сьогодні: закарпатські і седнівські пленери, республіканська виставка 1987 року, перша івано-франківська «Імпреза», львівська бієнале «Відродження», дві виставки «Погляду», національно самобутня творчість середньої і молодшої генерації митців.

Саме існування цих подій репрезентує фактичний образно-стилістичний розвиток поза комерційною складовою, не залежно від ринкового попиту, утім аутентичність та національна складова, що стала основою вектора розвитку, значно вплинули на сприйняття українського мистецтва у світі, ставши своєрідною візитівкою вітчизняних стендів на виставках, ярмарках та фестивалях за кордоном.

Фактори, що спричинили оновлення і зрушення у мистецтві:

- а) протест проти ідеологічної регламентації мистецтва і заперечення соцреалістичних засад радянського соціуму;
- б) розуміння правдивих цінностей світової культури;
- в) тверде національне підґрунтя мистецької творчості.

Усі вони комплексно вплинули на характер розвитку тенденцій національного відродження в мистецтві кінця XX – початку XXI століття. В культурній спільноті розпочалося розуміння та сприйняття національного культуротворення без відриву від світового, а також процес творення власного мистецтва в контексті загальнолюдської практики [210, с. 131] та процесів глобалізації.

1.2. Питання періодизації розвитку українського мистецтва межі XX–XXI століть

Проблема визначення періодизації розвитку українського мистецтва межі XX–XXI століть є сьогодні дуже різноплановою, але на нашу думку, головною є важливість послідовного «ретроспективного аналізу історії становлення новітнього мистецтва» (М. Протас) окремо, в межах території України та у контексті світових тенденцій розвитку культури. Окрему увагу у своїх дослідженнях цій проблемі приділяють визначні українські науковці В. Сидоренко, Л. Турчак, О. Федорук, О. Петрова, Я. Дубрівна та ін.

Так, мистецтвознавиця Л. Турчак розглядає процес становлення сучасного українського мистецтва як проблему кількох послідовних та логічних трансформацій (векторів – *прим. наша*), що охопили від кінця 1980-х років увесь мистецький контекст: від питань художньої мови та авторської творчої візії – до проблем формування національних мистецьких інституцій та академічних шкіл. Дослідниця підкреслює, що мистецтво сьогодні усвідомлюють як багатшарову, рухливу, відкриту складову культури, що акумулює естетичні, соціальні, політичні, історичні, ідеологічні, технологічні, психологічні струмені, які виникають на перетині ринкових законів та маркетингових стратегій, суспільних перетворень і світоглядних зрушень [206, с. 170–171]. Загалом, ґрунтуючись на комплексному підході до

розуміння мистецької компоненти як складової сучасної культури, авторка простежує і виділяє три основні етапи трансформації образотворення в соціокультурному контексті 1980-х – 2010-х років, а саме:

1) *трансформація 1980-х – початку 1990-х років*, пов'язана із появою нового творчого простору та виникненням можливості вільної інтерпретації форми, вільного вибору творчих методів, «вивільненням» митця від загальноусталених норм; на цьому етапі поняття художнього «стилю» перестає бути ключовим та визначальним;

2) *трансформація середини 1990-х років*, безпосередньо пов'язана із викликами дизайну, архітектури та діджитальної практики; мистецтво сприймає виклик техногенності та «дизайнації»; розвиваються та формуються нові напрями художніх практик, спрямовані на естетизацію навколишнього середовища з урахуванням законів проєктування, гармонійності та зручності;

3) *трансформація 2000-х років*, яка відзначається «поширенням й інституціоналізацією групової та соціально орієнтованої творчості», що відкриває для вітчизняних митців та широкого кола глядачів феномен «соціального мистецтва». Необхідно зазначити, що із цим процесом впритул пов'язаний і стрімкий вихід окремих видів мистецької практики за межі її сталих візуальних форм та за рамки музейного і галерейного просторів [206, с. 169–173, 188–196, 192–193]. Із початку 1990-х років в українській художній практиці поширюються проєкти у нетрадиційних для класичної виставкової діяльності просторах (поза музеями та галереями), де до мистецького активно додавалося реальне архітектурне та природне середовище, сам «образ місця» [189, с. 188–196] та його фізичне наповнення художніми творами та об'єктами мистецтва.

Пророкуючи тенденції розвитку теперішнього мистецтва (*2000-ні — 2020-ті роки*), але ще не виділяючи їх в окремий етап, дослідниця Л. Турчак зазначає, що «сучасні зміни в художньому процесі все частіше визнають нові тенденції, серед яких важливе місце посідають “мистецтва нових

технологій”. Образотворче мистецтво в цьому процесі переоцінює свої естетичні вартості, і на зміну одним поняттям краси та естетичності приходять інші засоби вираження» [206, с. 172].

Таким чином, важливим етапом визначення динаміки розвитку образних структур стає розвиток сучасних технологій, їхнього потенціалу, а водночас і формування в суспільства нового розуміння категорії «прекрасного». Створення віртуальних образів, комплексне сприйняття об’єктів інтерактивного та медійного мистецтва сьогодні розмивають межі класичних видів творчості та надають мистцям змогу створювати не тільки образний твір, а й концепцію його сприйняття глядачем.

Двоступеневу періодизацію розвитку вітчизняного мистецтва в контексті суспільно-політичних процесів кінця XX – початку XXI століття у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому феномену абстракції в українському образотворенні, пропонує А. Дубрівна, виявляючи хвилеобразні тенденції «спадання» (межа XX–XXI століть) та «активізації» (від 2013 року й до сьогодні):

– *«перша хвиля» — 1990-ті роки — реактивація, зумовлена політичними процесами, що відбувалися в країні, та становлення української державності (у вітчизняному науковому полі цей період досліджено В. Сидоренком, Л. Турчак, О. Федоруком, О. Петровою, Л. Савицькою, Т. Павловою, О. Авраменко та ін.);*

– *«друга хвиля» — від 2013 року і донині — інтерес митців до абстракції в арт-просторі України, зумовлений активним спрямуванням політичного вектора України в бік євроінтеграції (в українській культурологічній науці цей період вивчають Н. Мархайчук, О. Халепа, А. Гончаренко, А. Черепаня, О. Осадча, Н. Маценко та ін.) [53, с. 194–195].*

Зазначені вище періоди висвітлено у фаховій літературі нерівномірно, ймовірно, через мінімальну часову історичну дистанцію. Так, найбільше уваги науковці приділяють **першому етапу** (кінець 1980-х – початок 1990-х років). Наприклад, В. Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво України

кінця XX – початку XXI століття» схарактеризував цей етап такими тенденціями еволюції української художньої культури:

1) подолання наслідків соціалістичного реалізму і активізація процесів самоідентифікації українського суспільства загалом та культури зокрема (неофіційний вияв творчого мислення, український нонконформізм); мистецтво виходить на новий інтелектуальний рівень: митці вже не прагнуть імітувати і переосмислювати середовище довкола себе, а оперують знаками, символами;

2) повернення до модерністських мистецьких течій початку XX століття та їхнє переосмислення з позиції сучасності (явище українського авангарду); неофіційне мистецтво витворювалося у майстернях і квартирах, де організовували підпільні виставки і салони, де зростало нове покоління талановитих митців;

3) адаптація постмодерністських течій і презентація сучасного українського мистецтва на міжнародному рівні (сучасні візуальні мистецтва); об'єднавшись навколо ідей оновлення, митці зацікавилися реставрацією модерністських кодів початку XX століття [184, с. 52].

Дослідниця філософсько-естетичного дискурсу українського авангардизму Я. Демиденко виділяє у мистецькому просторі України другої половини XX століття два етапи трансформацій, пов'язані зі своєрідним відродженням авангардизму в українській образотворчості:

– перший етап (1960-ті роки) асоціюється з мистецтвом шістдесятників, є часом розквіту живописного мистецтва;

– другий етап (1980-ті роки) – знаковою подією є утворення сквоту «Паризька комуна», діяльність якого (та інших мистецьких груп) отримала назву «нової хвилі», а стильове поле їхньої творчої активності було визначено як трансавангард [51].

За Я. Демиденко, **другий етап** (середина – кінець 1990-х років) розвитку сучасного українського мистецтва пов'язаний із численними викликами поза межами візуальних мистецтв та й усієї української культури

загалом, що дослідники вважають ознаками зміни напрямів руху творчості. Я. Демиденко зазначає, що від середини ХХ століття і до його завершення культурно-мистецьке життя вирізняється «особливою колоритністю та парадоксальністю» (адже і донині в мистецтві сусідять як консервативний традиціоналізм, так і нестримне новаторство як прагнення до максимально вільного самовираження), пов'язаними насамперед із розширенням та нарощуванням технічного потенціалу, що призводило не лише до появи цікавих та оригінальних інтерпретацій традиційних мистецьких жанрів, а й до виникнення численних нових (синтез мистецтв) [52, с. 3–195].

Характеризуючи означений період, «коли темпоральна напруга багатократно зростає і, врешті-решт, не витримавши напруги, вирішується (відбувається пасіонарний вибух), переживання реальності знаходить особливу, нестерпну яскравість, насиченість і емоційну забарвленість», безпосередній учасник сквоту «Паризька комуна», художник Олександр Клименко стверджує, що саме «розпад СРСР у поєднанні з багатьма іншими специфічними умовами в українському культурному просторі сформував той особливий гедоністично-метафізично-декаданський тип світосприйняття покоління, сформованого і проявленого в цю епоху перемін» [63, с. 122–123]. О. Клименко вважає цей період, що подарував світу плеяду видатних мистців, незвичним феноменом, і наголошує, що його ще слід докладно вивчити, адже поки що він лишається цілковито непроаналізованим ані його учасниками, ані спостерігачами.

Розглядаючи моделі художньої свідомості в мистецтві України на зламі ХХ–ХХІ століть, О. Петрова виділяє в мистецькому процесі дихотомію прекрасного і потворного:

– *пошукова хвиля вільної творчості наприкінці 1980-х* – на початку 1990-х: українські художники пережили потужну «ін'єкцію свободи», утім, до авангардного, а тим більше до поставангардного бунту, в мистецтві переважно домінувала «естетика прекрасного» і на цій позиції в постпостмодерністську добу лишається більшість митців України;

– художні експерименти *наприкінці ХХ століття* – кожен митець насолоджувався вільною творчістю у власний спосіб, відтак у широкому історико-культурологічному контексті українське «актуальне мистецтво» утвердило не лише «естетику алогічного та потворного», але, що є найважливішим – культ творчого вибору, свободи. Часто – ціною втрати категорії прекрасного [155., с. 33–38] на користь естетики актуального.

Так, за твердженням Н. Шелемехової, в період 1980-х – 2000-х років «неоміф свободи» змінився «неоміфом екології», як природної, так і соціокультурної, підсилений у творчих здобутках символічною апокаліптикою трагедії Чорнобиля, що стало поштовхом до самоусвідомлення України. В історичному контексті це збіглося з нагальною необхідністю створення нового суспільно-політичного міфу, національної ідеї, яка б відповідала новому статусу держави [214, с. 227].

На нашу думку, слід окремо проаналізувати вплив «нової парадигми образотворення», що з другої половини 1990-х років є особливо відчутною у царині сучасних мистецьких форм. Зазначена проблема поки що лишається відкритою в межах української історіографії.

Третій етап поступу сучасного мистецтва України пов'язаний з *трансформаціями початку 2000-х рр.*, яким загалом притаманні: розвиток мистецьких інституцій та соціальний вектор мистецьких пошуків. В. Сидоренко характеризує цю тенденцію в сенсі динамічної складової мистецтва межі ХХ–ХХІ століть, коли «розмова щодо універсалізації переходить із зони естетичних студій чи біополітики у простір життя», а «зіткнення з мистецтвом» [184, с. 112] стає «не просто естетичним переживанням, а "онтологічною пригодою", де художній проєкт спроможний продемонструвати свою дієвість як соціальна скульптура, як інструмент у громадському просторі, як засіб трансформації та комунікації» [184, с. 112].

Н. Авер'янова однією з особливостей вітчизняного мистецтва доби початку ХХ століття вбачає його стрімке входження до світового художнього простору, позаяк експозиції за межами України доводили не лише

конкурентоспроможність наших митців, а і доводило факт, що воно не лише існує, а й має свої власні спадкоємні традиції постмодернізму в Україні. Цебто, в означений час швидко додалося відставання українського сучасного мистецтва від художнього світового розвитку, що позначилося на його активному включенні до світового мистецький контемпорарного простору [1, с. 57].

При цьому, за баченням О. Чепелик, вітчизняна образотворчість сучасності має властивості, співзвучні західноєвропейському розумінню сучасного мистецтва: «Тема політичної, соціальної та культурної ідентичності вийшла на перший план як головне поняття актуальної мистецької практики. Символічною є демонстрація того факту, що естетичні пошуки дійсно можуть поєднуватися із політичною, расовою або територіальною ідентичністю» [212, с. 2–4, 119–120]. І далі авторка продовжує: «Особливого значення дана тема набуває на тлі послідовних намірів України вписатися в європейський формат, враховуючи, що характерною рисою європейської теоретичної думки є пильна увага до мистецтва, пов'язаного з актуальною рефлексією» [212, с. 2–4, 119–120].

Про вихід українського образотворення у світовий публічний простір говорить і куратор О. Баршинова, вказуючи, що «в середині 2000-х років, в ситуації суспільного підйому, в сучасне українське мистецтво прийшло нове покоління, що актуалізує життєтворчий досвід авангарду та пов'язаної з ним концептуалістської традиції, які отримують нового значення в сьогоdnішньому контексті. Полеміка з авангардом, аналіз культурно-історичного минулого, певні соціально-критичні інтенції, переосмислення засад творчості крізь призму свободи вираження, та, найголовніше, – аналіз реальності, залишаються й сьогодні найважливішими і найскладнішими для вітчизняного мистецтва» [20].

Загалом, слід зауважити, що проблема періодизації розвитку українського мистецтва 1990–2010-х років все ще лишається актуальним та почасти відкритим питанням в межах фахових мистецтвознавчих досліджень.

Запропоновані В. Сидоренком, Л. Турчак та О. Федоруком схеми є здебільшого узагальненнями розвитку новітнього вітчизняного мистецтва. Періодизацію, запропоновану Т. Смітом, вважаємо однією з найкращих, утім, вона стосується світового розвитку мистецтва. Натомість окремі періодизаційні схеми є взагалі малоприматними для аналізу періодизації розвитку сучасного мистецтва, оскільки здійснені на основі надто узагальнених критеріїв.

Так, Г. Складенко в розвитку мистецького процесу межі ХХ–ХХІ століть розглядає два основних періоди, між якими «водорозділом» постає середина 1990-х років [190, с. 107], що, на нашу думку, контекстуально «розриває» зв'язок між еволюцією окремих регіональних напрямів у мистецтві (зокрема, харківська та львівська школи) із загальною картиною мистецького життя.

Враховуючи тему нашого дослідження, метою якого є не лише систематизація фактів та явищ художнього процесу межі ХХ–ХХІ століть, а й виявлення основних особливостей українського культурно-мистецького простору 2010–2020-х років, визначених оновленим фактологічно-інформаційним полем мистецтвознавчих проблем і не досліджених ґрунтовно з методичних позицій, вважаємо доцільним відзначити у науковому обігу новий – **четвертий період** розвитку сучасного українського мистецтва, що охоплює 2010-ті – 2020-ті роки.

Основними джерелами його дослідження вбачаємо архівні та інформаційні джерела сучасних культурних інституцій – численних галерей (зокрема Муніципальної галереї «Лавра»), центрів сучасного мистецтва («М17», «SoviArt», «Maslo» та ін.), арт-просторів («Ізоляція», «ЦЕХ» та ін.), Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, сучасні зарубіжні фахові видання, документи різноманітних приватних і державних фондів («FACE Foundation», «ArtCult»), різноманітні інтернет-портали, тощо [135].

Мистецтво ХХІ століття докорінно відрізняється від попереднього не лише своєю спрямованістю, а передусім характером виражальних засобів. За

твердженням А. Дубрівної, українська художня культура XXI століття – суперечливе та складне явище, обумовлене особливостями процесів перехідного періоду між культурно-історичними фазами цивілізаційного розвитку. Це проявляється у загальній нестійкості та рухомості світоглядних позицій, строкатості та боротьбі ідеологій, зсуві смислових акцентів, а також в активності творчого пошуку, де у прагненні переглянути художні системи минулого відбувається перехрещення стилів та традицій різних епох, в яких митцям та їхній діяльності відведено важливу роль.

Однак, останнім часом (із 2013 року), у мистецькому середовищі відроджується пошукова робота у сфері абстрактної образотворчості, відбувається «друга хвиля» її реактивації. Це, вочевидь, демонструє підсилення активності у сфері експозиційної та фестивальної діяльності за тематичною спрямованістю (художня абстракція). Відтак, розуміючи тенденції в культурно-мистецькому житті України у сфері абстрактної образотворчості, необхідно систематизувати та проаналізувати сучасні абстрактні арт-практики останніх років [53, с. 194–195].

Розглядаючи питання сучасного абстрактного мистецтва в Україні, художник та дослідник О. Клименко звертає увагу на те, що молоді художники сьогодні здебільшого не займаються абстрактним мистецтвом. На думку дослідника, так склалося тому, що «в той момент, коли вони формувались, основним і беззаперечним світовим трендом був фігуративний постмодернізм. Молоді художники нового покоління вже є надто невід’ємною частиною глобалізованого світу, який непомітно, але успішно позбавляє індивідуальності» [63, с. 122–123].

О. Клименко, порівнюючи сучасне покоління мистців із художниками, творчість яких набула свого найбільшого піднесення у кінці XX століття, до яких належить насамперед і він сам, зауважує прагнення молоді «будь-яким способом бути модними, актуальними, отримувати гранти і стипендії, і саме тому багато їх представників не мають свободи духу і потужної трансцендентної мотивації творчості, властивій поколінню 1990-х років» [63,

с. 122–123]. Так, автор називає молоде мистецтво 2010-х років нудним і несамотійним, таким, що занадто прямо і некритично наслідує світові тренди [63, с. 122–123].

У цьому контексті необхідно додати тенденцію прагнення сучасних молодих українських мистців до навмисної демонстрації відсутності засобів зображальності у зверненні до мистецьких форм акціонізму, арт-дизайну, концептуалізму, ленд-арту, перформансу, гепенінгу тощо. І завданням дослідників сьогодні насамперед є фіксація наявності певних течій, діяльності окремих особистостей, опис акцій, аналіз явищ, презентацій та окремих творів.

Що ж до образного навантаження художніх творів означеного періоду, то доктор філософії О. Петрова підкреслює: «Якщо мистецтво не дає відповідей на складні запитання, то, принаймні, воно подає сигнал лиха або фіксує загрози, що насуваються на соціум» [155, с. 435]. Саме «сигнальними» були численні виставки та художні акції в Києві, Львові, в інших містах України. Серед них – експозиція, що бунтує проти варварства – *«Теорія вірогідності»* (живопис, графіка, скульптура, фотографія, відео, об’єкти, інсталяція) в Інституті проблем сучасного мистецтва в рамках VII Всеукраїнської платформи «Новітні спрямування» [171, с. 594–654].

«Розвиток комунікаційних технологій поставив акцент на швидкості передачі інформації, проте ще й досі не винайдений спосіб, як перевіряти її достовірність. Тому людство, з одного боку, шукає достовірність у минулому, вбачаючи в ньому джерело ідентичності та цілісного світосприйняття, з іншого – вірить у можливості комунікації та конвенційних зв’язків, що створюють умови для безпечного співіснування людей з різними поглядами. У пошуках істини доводиться або вірити авторитетам, або покладатися на власний розум та досвід» – зазначають куратори проєкту І. Яцик та А. Сидоренко [16].

Аналізуючи цей арт-проєкт у контексті Революції Гідності, О. Петрова виділяє окремі твори: «Київ революційний вибухає *“Танцем вогню”* у

полотні Ю. Вакуленка та у відеопроєкті О. Чепелик. Напівкрок-напівполіт у полотні В. Сидоренка *"Криза темпоральності"* вкотре порушує тему солдатчини як критично-загрозливого часу в житті молодого покоління чоловіків. "Формула позбавлення" В. Сидоренка – це філософсько-пластична притча про жінку у трагічній нашій історії» [155, с. 435]. Згадуючи арт-проєкт групи «Р.Е.П» («Революційний. Експериментальний. Простір.») *«Велика несподіванка»* (2010) та відео харківського художника Миколи Рідного *«Монумент»* (2011), О. Баршинова зауважує поступове подолання живописної обмеженості, яка була наслідком історично-культурного ізоляціонізму, пошук дієвих засобів здійснення критично-культурного аналізу.

Активне усвідомлення художніх традицій призвело сьогодні до поширення українського мистецтва в публічному і немистецькому просторі та посилення його соціальної дії. Для нього характерне усвідомлення ролі мистецтва як важливої комунікативної ланки, що вибудовує нові зв'язки задля осмислення історичної пам'яті, оточення, постколоніального та пострадянського досвіду, тож мистецтво стає важливим маркером соціальних зрушень та здатне конструювати громадську рефлексію [20]. Означені тенденції ще не визначили загального напрямку українського образотворчого мистецтва, втім зафіксували у ньому новий рівень художньої свідомості, інше бачення художньої діяльності, оновлені форми та соціокультурні ролі.

Відтак, класифікувати інновації у мистецтві 2010-х – 2020-х років можна за наступними критеріями:

- за причиною появи (авторська, внутрішня потреба митця у змінах, реакція на культурні, політичні, соціально-економічні зміни в суспільстві; замовлені інновації);
- за масштабом новизни (індивідуальні, групові, елітарні, загальнозначущі);
- за потенціалом нововведень у мистецтві (радикальні, комбінаторні, модифіковані);

- за типами (зображувально-виразні, техніко-технологічні, образно-тематичні);
- за принципом ставлення до своїх попередників («що заміщують», «що скасовують», «поворотні»).

Але визначальним у цьому, четвертому етапі, стає перехід до цифрових та мережових технологій, який часто називають Новим медійним мистецтвом. Його властивостями стають інтерактивність, віртуальність, мультимедійність та інституційна мережевість, підкреслені оновленням комунікативних функцій сучасного мистецтва [91, с. 75–78].

Сучасний культурний простір України представлений численними художніми практиками: «Актуальне мистецтво, біомистецтво, наномистецтво й інші подібні різновиди, що з'явилися в останні десятиліття, – зазначає українська дослідниця Р. Шульга, – як і різноманітні перформанси, інсталяції, вже не мають вигляд чогось випадкового та скороминущого у вітчизняному полі» [219, с. 400].

Тому всі ці практики потребують осмислення в межах нових концептуальних підходів, пошуки яких здійснюють науковці Інституту культурології, зокрема Т. Кохан, Г. Чміль (кіномистецтво), С. Оляніна (музейна справа), О. Берегова (музичне мистецтво), О. Оніщенко, Н. Жукова (літературні практики), І. Юдкін (театральні практики, практики читання), Т. Гаєвська (обрядові практики). Тематика культурних практик, їхні культурологічні, філософські, соціологічні й мистецтвознавчі аспекти, місце та роль у сучасних культуротворчих процесах обговорюють на конференціях, круглих столах.

Розв'язанню проблем, пов'язаних із питаннями культурної освіти, був присвячений круглий стіл «Сучасні культурологічні практики в гуманітарній освіті» працівників інституту та культурологів із Києво-Могилянської академії. Так, зокрема П. Герчанівська, досліджуючи інноваційні форми й технології культурної практики сучасності, виявляє зв'язок постмодерністських парадигм з інноваційними комунікативними практиками

сьогодення: дискурсом, мовними іграми, технологіями масової комунікації [45, с. 58–62].

Кандидат філософських наук А. Семененко у статті «Новітні культурні практики у формотворчих індустріях сучасності», використовуючи оптику культурної антропології, здійснює аналіз актуальних формотворчих тенденцій із точки зору їхнього зв'язку з новітніми культурними практиками, визначеними економічним, технічним і соціальним контекстом культури [180, с. 82–87].

З огляду на актуалізацію у вітчизняній культурології досліджень, пов'язаних із вивченням окремих явищ культури в межах історико-етнографічних регіонів України, науковці В. Личковах, В. Шульгіна й А. Кравченко стверджують, що в системі культурологічного знання виділяється окрема галузь «регіоніка, що покликана виявити неповторність і самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю та має важливе значення для відтворення картини національної культури в усьому розмаїтті її регіональних аспектів» [219, с. 230; 220, с. 3–11].

1.3. Визначення особливостей художньої мови, форми та виражальних засобів у процесі дослідження сучасного українського мистецтва

Проблеми художньої мови та виражальних засобів безпосередньо пов'язані із попередньо розглянутим питанням періодизації сучасного українського мистецтва, адже межа століть розгорнула «віяло художніх можливостей, стильових новацій, незвичних, часто шокуючих способів втілити бурхливий внутрішній світ митця, його індивідуалізм – все, що донедавна гинуло у потаємному підпіллі, одержало право на життя.

Плюралізм вибухнув водночас, докорінно змінюючи художню ситуацію в українському мистецтві» [155, с. 36].

Як вважає Л. Турчак, твори сучасних митців «несуть у собі відбиток часу, настроїв суспільства, адекватну реаліям сьогодення форму і, безумовно, оцінку історичних подій, а наш час, незважаючи на загальну кризу суспільства, відмічений появою талановитих, оригінальних і емоційно виразних творів» [206, с. 193]. Таке бачення є достатньо традиційним для історіографії проблеми розвитку мистецького процесу в Україні 1990-х – 2020-х років. Загалом, для більшості згаданих дослідників еволюція художньої мови, форми та засобів пластичної виразності постає центральною категорією в аналізі образотворчого мистецтва цього часу.

Прагнення визначити художню та культурну цінність мистецтва межі століть призвело, на думку низки дослідників (Л. Турчак, В. Сидоренко, Д. Чембержі, О. Петрова), до досить специфічної ситуації «перехідного часу», коли мистецьке явище вже помітне, але його означення та еволюційні рамки поки що не склалися. Наприклад, Л. Турчак стверджує, що після знаменитої «манежної виставки» 1988 року мистецтвознавці заговорили про «українську хвилю», «український постмодернізм», «український трансавангард», натомість, на чітку дефініцію так ніхто і не спромігся і донині – нова генерація мистців та науковців мусила задовольнятися десятком назв, як правило, лише географічно детермінованих [206, с. 169].

Загалом в еволюції художньої мови наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття В. Сидоренко зауважує «дивне поєднання» впливу одразу кількох чинників, зокрема:

1) розпад системи ідеологічного контролю і швидке руйнування пріоритетів єдиного творчого методу – соцреалізму;

2) виразний прогрес у пошуку історичного національного підґрунтя на противагу інтернаціоналізму;

3) відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва» [184, с. 52]. Утім, межа століть в соціокультурному середовищі

була неоднозначною, адже у колах митців молодшої плеяди 1990-х років атмосфера офіціозу вже майже не сприймалася. Життя кількох поколінь художників за принципом «подвійного стандарту» породжувало в їхній творчості неоднозначні метафори, закодовані образи, часто гірку іронічну клоунаду та відверті нісенітниці.

У полотнах Л. Медвідя, в ранній творчості Т. Сільваші («Несподіване пробудження», 1981), у сюрреалістичних роботах С. Базилева, Л. Подерв'янського [7, с. 8–14], С. Шерстюка, Д. Нагурного «підтекст», який потребував дешифрування, певного роз'яснення, був важливішим за художній «текст» та визначав образ. Друга тенденція пов'язана з інформацією про технічні та мистецькі новації – вони просочувалися через напівзруйновану стіну між СРСР та Заходом. Очевидний лідер молодіжного руху художник Т. Сільваші визначав, що в його творчості «стартовим майданчиком було філософське судження, з якого у творчому польоті підноситься образотворча енергія» [155, с. 27–28].

Необхідно підкреслити, що при видимій розмаїтості форм, жанрів, методів та підходів нині бракує цілісного образу сучасної української образотворчості, в якій поступово виокремлюються щонайменше три гетерогенних складових (contemporary art, нефігуративне мистецтво, фігуративне мистецтво) [42, с. 2–15]. Так, українські художники наділені синтетичною свідомістю, на межі століть працюють, перескакуючи через окремі етапи європейської мистецької еволюції, поспішають, наздоганяють і випереджають час [193, с. 353–396].

Водночас, амбітні інтенції нового покоління митців призвели до масштабних експериментальних пошуків нових матеріалів і засобів художньої виразності, а естетика модернізму і постмодернізму, попри дух протиріччя і неоднозначності, і передусім саме завдяки потенціалу молодих митців, втілилася в художніх прийомах, виразній мові, в технології зображення у творах сучасного образотворчого мистецтва. Сьогодні відбувається активний пошук нової художньої мови, яка б не була прив'язана

до класичної школи мистецтва. Відтак, спостерігаються певні успішні намагання мистців компенсувати брак академічної майстерності пластичною та колористичною виразністю та опрацювання ефектних і актуальних тем, сюжетів та образів.

Як стверджує Л. Турчак, «більшість творів сучасного мистецтва кардинально змінюють усталені погляди і частіше всього являють собою поєднання різних стилів чи навіть жанрів» [206, с. 194]. Але жодна з тем не існує окремо від інших: навпаки, вони постійно перетинаються та доповнюють одна одну; в певні періоди домінує найбільш актуальна.

Така тенденція, на думку дослідниці М. Безродної, прагне не так «зображувати предмет», як продукувати його численні інтерпретації. Твори її представників є діалогічними не тільки щодо глядацької аудиторії, але й ведуть діалог із самими авторами; в них «відсутнє лобове ствердження, зате постає багато питань, проблем; немає готових висновків, наявна процесуальність самої художньої думки; образний світ у цих творах стає незрівнянно багатшим на колористичні, емоційно-рефлекторні, морально-інтелектуальні нюанси, перестає бути лише чорно-білим» [22, с. 175].

Сучасне мистецтво, безумовно, контекстуальне, це своєрідне замкнуте коло, в якому метафора нескінченно розпадається і відновлюється то на полотні живописця, то в свідомості глядача. Художник стає «медіальним носієм», позбуваючись суб'єктивного сприйняття дійсності, часто лише «конспектуючи» культурну спадщину для майбутніх поколінь. Або звертається до культурної спадщини минулого як до інструменту, як до ще одного способу художньої виразності, що розширює творчі можливості.

Таким чином, сучасні дослідники, розглядаючи українське мистецтво в контексті всесвітнього мистецького процесу, відображують процес швидкого зрушення мистецтва з «пострадянського застою» у бік загальносвітових тенденцій образотворення, що безпосередньо позначилося на питаннях формоутворення, стилістики та художньої мови.

У вітчизняному мистецтвознавстві та культурології поки що не відбулося комплексного осмислення новаторських, актуальних процесів у рамках конкретних авторських рішень та концептуальних напрямів розвитку художньої культури кінця XX – початку XXI століття. Проте окремі аспекти доволі детально були проаналізовані Л. Савицькою, М. Протас, В. Сидоренком та іншими дослідниками. Зокрема, у своєму аналізі тенденцій розвитку сучасного мистецтва В. Сидоренко звертає увагу на процес мистецької переорієнтації, що є характерним для періоду 1990–2010 років, і з яким, вочевидь, пов'язані чи не всі головні актуальні течії в сучасному мистецтві: «Мистецтво виходить на новий інтелектуальний рівень: митці вже не прагнуть імітувати і переосмислювати довкілля, а оперують певними знаками, символами» [184, с. 13].

Однією з найперших спроб структурувати спадщину вітчизняної естетики та окреслити надбання останньої в контексті історичного розвитку в Україні доби незалежності стала фундаментальна праця Л. Левчук «Українська естетика: традиції та сучасний стан» [73]. Дослідниця описує загальні аспекти формування естетичних уявлень в рамках національної культури та наголошує на проблемах, що межують з розвідками сучасних дослідників у налузі філософії, культурології, мистецтвознавства.

Так Ю. Юхимик у розвідці «"Contemporary Art": симуляція мистецтва» [227, с. 17–24] представила детальний аналіз вітчизняного мистецтва кінця XX – початку XXI століть. У цьому ключі також важливою для усвідомлення специфіки траєкторії розвитку живописної практики сучасної України є монографія Г. Складенко «“Нова хвиля” і українське мистецтво кінця XX століття», а також низка її дотичних публікацій. Своєрідність візуальних художніх практик доби кінця XX – початку XXI століть і їх синтез з новими медіа розглянуто у працях З. Алфьорової, А. Гончаренко, Г. Меднікової, Б. Пінчевської, О. Федорука, Н. Мархайчук та ін.

Н. Шелемехова у процесі дослідження особливостей українського нефігуративного живопису вказує, що «основною ознакою образотворчого

мистецтва 1990-х – 2000-х років став неоміфологізм: поєднання архаїки з індустріально-урбаністичною сучасністю західної культури, з науково-технічним прогресом, з соціальними та політичними змінами, з сучасними філософськими ідеями, особливо з антропологічними, психологічними та структуралістськими теоріями міфу; вираження та символічне подолання за допомогою різноманітних міфічних категорій трагічності та кризовості сучасної епохи, кінця гуманістичної культури та "прекрасного" мистецтва, безсилля окремої людини перед натиском надособистісних суспільних структур чи власного несвідомого, що зумовлене високим розвитком європейської цивілізації з усіма її складними протиріччями; присутність іронії; еkleктизм; синтетизм; універсалізм; потужне авторське начало; оновлення, осучаснення мистецтва засобами, запозиченими з далекого минулого чи з "примітивних" культур» [109, с. 76–82].

У 1980-х – 2000-х творчість О. Дубовика, І. Марчука, А. Криволапа, О. Животкова, О. Бабака та ін. «репрезентує модерністську неоміфологічність на основі звернення до етнотрадиції. Саме через світ власного фольклору в Україні відбулась адаптація західного модерністського мистецтва. Етнічна традиція в нефігуративному живописі посідає винятково важливе місце, оскільки вона стала основою та каталізатором становлення і розвитку поствоєнного модернізму в Україні, саме завдяки їй у мистецтві відбулось національне самоствердження поруч із входженням до сучасного світового культурного контексту» [214, с. 227].

У дослідженні Т. Ковача влучно вказано, що «творчість митців 1990-х років є логічним продовженням тих змін і трансформацій, які відбулися у 1980-х. Водночас у стислі терміни митцям доводилося “наздоганяти” все те, що вже давно існувало на Заході. Так у творчості художників починають проявлятися елементи та настрої, характерні для постмодерну – напряду, який на той час у країнах Європи та у США вже активно розвивався як домінуючий» [65, С. 123–131]. Що ж до роботи українських мистців із навколишнім простором, то автор підкреслює відчуття нівелювання

культурних цінностей та певні трансформації, пов'язані з експериментуванням та інноваційністю, а також зацікавлення художників релігією, екологією, історією та науково-технічним прогресом.

М. Юр, порівнюючи світові тенденції та національні традиції в українському мистецтві, дотримується позиції, що «в мистецькому просторі межі ХХ–ХХІ століть відбувається процес відродження ідей авангардизму, які у художній практиці поєднуються з етнокультурою, іконографією і т. і.», вказуючи за приклад творчість київських мистців О. Дубовика, О. Міловзорова, Т. Сільваші, А. Криволапа, П. Лебединця, О. Малих, А. Гідори, М. Гейка, О. Рижих, М. Кривенка, О. Петрової, В. Ламаха, А. Суммара, П. Бедзіра, Л. Кременицької, Є. Семана; львів'ян Р. Сельського, К. Звіринського, І. Яновича, Р. Романишина, Л. Медвідя; одеських митців – В. Маринюка, В. Цюпка, В. Стрельнікова, В. Сазонова, О. Волошинова, В. Наумця; харків'ян О. Борисової, А. Гладкого, В. Чумаченка, О. Єсюніна, К. Колобова, О. Кудінової, А. Пичахчі, Ю. Шеїна та ін. [222, с. 98–99].

Відтак, основними регіональними центрами, де сконцентрована найактивніша експериментальна робота митців у сфері абстрактної образотворчості, можна визначити Київ, Львів, Харків та Одесу. Однак підкреслимо, що авангард [93, с. 5–7] торкнувся майже усіх художніх очередеків України, позаяк зазвичай творчий процес художників-авангардистів відбувався в межах індивідуальних рефлексій, а загальнонаціонального спрямування не мав. Згуртованість проявилась у регіональному аспекті: наприклад, у Харкові координація Академії дизайну і мистецтв визначила дизайнерське спрямування, а у Києві, Львові та Одесі бачимо здебільшого абстрактні пошуки та роботу з кольором [222, с. 90–103]. Необхідно вказати, що тільки окремі зі згаданих художників з плином часу залишилися в контексті авангардної творчості, більшість із них працювала у різних напрямках образотворення.

Дослідженням метафізичних аспектів абстрактного українського мистецтва займається художник та мистецтвознавець О. Клименко. Говорячи

про видатну групу «Живописний заповідник», дослідник вказує на її чітку відмінність від російського абстрактного напрямку у зверненні до «метафізичного і трансцендентного, властивого українському менталітету». Наводячи за приклад свою творчість, що увиразнилась у постмодерністському фігуративі в мистецькому об'єднанні «Паризька комуна», а надалі перейшла до пошуків власного стилю в абстракції, та ранні роботи художника В. Цаголова (який перейшов до фігуративного мистецтва, вже будучи сформованим абстракціоністом), О. Клименко вказує, що пов'язані були ці пошуки саме з методичним інтересом до метафізичного [63, с. 122–123].

Цю думку підтверджує і дослідниця українського авангардизму у філософсько-естетичному дискурсі Я. Демиденко, наголошуючи, що український авангардизм має своє, ні з чим не порівнюване, обличчя [51, с. 3–195]. Український авангард своїми трансцендентними пошуками руйнував традиційні мистецькі принципи, відмовлявся від реальності як основного матеріалу образотворчості, поривав із предметністю на користь абстрактного, а отже – відображав не об'єктивну реальність.

У сучасному українському мистецтвознавстві означився ще один напрям – дослідження візуальних мистецтв. З розширенням наукових та творчих контактів українські вчені впевнено трактують моделі візуальності, комунікативні коди і техніки сучасного мистецтва, застосовуючи свої теоретичні розробки для аналізу розвитку вітчизняного мистецтва, аби розуміти світовий художній процес і визначити місце українського мистецтва у ньому.

Наразі необхідність таких досліджень обумовлена тим, що до аналізу нових мистецьких артефактів (як-от твори концептуального мистецтва, інсталяція, перформанс тощо) не завжди можуть бути залучені традиційні категоріально-термінологічний апарат, філософсько-мистецтвознавчий аналіз, надто – стосовно естетичних категорій. Оновлення творчих стратегій

мистців сприймається та пояснюється з точки зору традиційного уявлення про візуальну перцепцію.

Предметом дослідження харківського мистецтвознавця Л. Савицької є актуальні напрями в українському мистецтві. Авторка аналізує медійне явище аудіоскульптури у контексті творчості сучасного молодого митця І. Світличного. «Переконаний у тому, що будь-який матеріальний об'єкт має звук (необхідно тільки його виявити), – говорить дослідниця, – Іван Світличний продовжує удосконалювати свої аудіооб'єкти, підстерігаючи з мікрофоном вібрацію звукової хвилі і передаючи її звучання каналами зв'язку. Так створюється можливість розширити змістову, емоційну характеристику пластичного об'єкта. У час домінуючого значення візуальної культури і візуального досвіду, прагнення до “озвучення” матеріального світу, як його буттєвої характеристики, не можна не визнати позицію новаторською» [178, с. 15–16].

Особливою рисою такого мистецтва Л. Савицька вважає «висування нових ідей», при цьому «місцем її перебування має бути музей» [178, с. 16]. Найголовнішою справою нового мистецтва відома київська дослідниця Г. Складенко означає його «самовизначення в складному переплетінні контекстів – пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського», що «становить неповторність сучасної культурної ситуації в Україні [190, с. 142].

1.4. Джерельна база та методологія дослідження

Дослідження координат творення художнього образу у сучасному українському мистецтві вимагає послідовного та всебічного аналізу теперішнього мистецького процесу як комплексного явища, що має історичні

витоки, соціокультурний контекст, регіональні та персоніологічні особливості. Відтак, основою джерельної бази пропонованого дослідження стали візуальні матеріали та текстові документи.

Візуальні джерела, використані в роботі:

- роботи українських мистців, створені в період 1990-х – 2020-х років;
- альбоми, каталоги й авторські збірки творів українських художників;
- фото- та відеоматеріали, що фіксують мистецький та виставковий процес;
- фото- та відеоматеріали творів медійного мистецтва;

Позаяк низку творів мистецтва паблік-арт та мистецтва нових медіа вкрай важко аналізувати за фотоматеріалами, для дослідження було залучено особисті архіви автора, архіви колег-галеристів (Н. Шпитковська, М. Щербенко та ін.) та відеоматеріали, відкриті для доступу в мережі Інтернет, що показують кінетичні твори, аудіовізуальні твори, роботи, створені за допомогою VR та AR технологій. Використання відеоматеріалів для осмислення об'єктів сучасного візуального мистецтва є звичною практикою для західного мистецтвознавства, утім майже не апробованою у вітчизняній науці.

Текстовий масив джерел складається з аналізу та систематизації матеріалів фахової дослідницької літератури – монографій, статей, аналітичних есе, тез наукових конференцій, дотичних до проблематики роботи; презентаційних матеріалів виставок та арт-проєктів [59, с. 96–105], організованих як особисто авторкою, так і колегами-галеристами; «artist talks», світових ярмарків та фестивалів; інтерв'ю із сучасними митцями, проведені як особисто авторкою, так і її колегами.

Необхідно підкреслити, що значну частину ілюстративних матеріалів було зібрано авторкою особисто, безпосередньо під час організованих нею мистецьких проєктів, участі в світових арт-ярмарках та виставках та у майстернях художників. Частину матеріалів накопичено в процесі роботи в Київській міській галереї мистецтв «Лавра», а також у рамках галерейної

діяльності авторки, зокрема Фонду «Мистецтво без меж» (у вітчизняних проєктах) та «Mironova Gallery» (у закордонних проєктах).

Загалом слід зазначити, що сучасне мистецтво безперервно змінюється – воно всотує інноваційні тенденції, руйнує традиції глядацьких симпатій, віднаходить нові форми, теми та контексти, отримуючи нові форми, цілеспрямовано граючи на контрастах та протиставленнях. Усі ці фактори стимулюють створення нових синкретичних міждисциплінарних інтерпретації і у фаховій мистецтвознавчій літературі межі століть. Ускладнюються дослідження швидкості темпоральних інтенцій сучасного мистецтва, що виявляється у постійній зміні «нових» форм, технік та засобів на ще «новіші». Стрімкий рух мистецтва відбувається паралельно до розвитку цифрових та комп'ютерних технологій, що інспірує розвиток та ускладнення термінологічно-категоріального та аналітичного апарату.

Сучасна мистецтвознавча наука, як і художня критика, відображають основні традиційні теоретико-методологічні підходи та естетичні принципи, сформовані унаслідок рефлексії дослідників над такими проблемами, як витоки художньої творчості, філософія мистецтва, осмислення статусу художніх творів, дослідження творчої діяльності мистців, тощо, і є нерозривно пов'язаними із сучасними художніми практиками.

Базою для формування принципів сучасного мистецтва здебільшого стала філософсько-естетична думка науковців ХХ століття, що поєднує філософську рефлексію психології, культурологічні й філософські дослідження, та мистецьку практику. Нині у творчості багатьох художників симбіоз мистецтва та філософії помітно послабшав, поступаючись ідейною складовою візійним експериментам технократичної буденності.

Тож сучасні дослідники зіткнулися з проблемою розуміння та визначення сутності образотворчого та візуального мистецтва, а також зі зміною природи рефлексії взаємодії художника та глядача, адже такі нові параметри сучасних візуальних мистецтв, як безпредметність, прагнення до дематеріалізації та дегуманізації творів мистецтва, віртуальність,

симуляційність, перформативність єдиним референтом свого існування позначають свідомість глядача, що підсвідомо фіксує перманентні зміни концептуального світу художнього твору.

Маючи величезний досвід долучення до масштабних галерейних, зокрема власних творчих проєктів, реалізованих упродовж останніх сорока років, постійно працюючи з поняттям «художній образ» у мінливих умовах 1990-х, 2000-х, 2010-х і 2020-х рр., у тому числі порівнюючи мистецько-галерейну сферу в Україні та за її межами, маючи досвід участі в арт-фестивалях Америки (Маямі, Чикаго, Нью-Йорку), Швейцарії (Женева), Франції (Париж), працюючи з Венеційськими бієнале та українськими, в якості директора Національного художнього музею України у м. Києві та Київської міської галереї мистецтв «Лавра», радником Міністра культури України та Члена наглядової ради Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал», вдалося накопичити певний емпіричний, теоретичний та емпірико-теоретичний досвід, який дозволив вибудувати власну методологічну систему вивчення сучасних культурно-мистецьких процесів в усій їх багатоманітності та інструментарій дослідження.

Так, останній базується на сукупності низки принципів, підходів і загальнонаукових та конкретнонаукових методів. Зокрема, робота базується на кількох *принципах*: насамперед, *науковій достовірності*, що є основоположним у дисертації а також *всебічності*, за допомогою якого вдалося подивитися на окреслену проблематику з різних точок зору (візуального, образотворчого, інтерактивного мистецтва, медіа-арту, публік-арту, імерсивних технологій).

У роботі для вивчення іконографічних і знакових систем творів сучасного образотворчого та загалом візуального мистецтва використано *мистецтвознавчий та культурологічний підходи*. При осмисленні процесів творення художнього образу в сучасному вітчизняному мистецтві став у нагоді *структурно-системний підхід*. При цьому взаємопроникнення абетки

візуальних, формотворчих і пластичних властивостей художньої мови, котра об'єднала в собі естетичну й інформаційну функції [46, с. 3–7], в арт-проектах сьогодення стало можливим завдяки застосуванню *інтегративного підходу*.

З-поміж філософського блоку засадничим методом є *онтологічний, покликаний розкрити специфіку* буття різних форм проявів візуальних якостей творів образотворчого мистецтва у сучасній художній культурі. Крім того, значущим для розкриття обраної теми є *аксіологічний метод*, що дозволяє окреслити ціннісні характеристики об'єктів сучасного мистецтва та роль в ньому публік-арту та вплив останнього на формування сюжетно-образної структури та жанрової структури у сучасній українській образотворчості. Також важливим для вивчення й інтерпретації фахової спеціальної, у тому числі іноземної літератури, каталожних і матеріалів особистих архівів, систематизації інформації про доробок митців в умовах постпоставангарду та метамодерну було застосовано також *герменевтичний метод*.

В історичному блоці було виокремлено *історико-хронологічний метод*, котрий дав змогу систематизувати матеріали з виставок, арт-проектів та окремі твори митців згідно хронології подій. При цьому особливий акцент ставився на компаративному розгляді зарубіжного досвіду, зокрема українських митців, що мали змогу брати участь у міжнародній діяльності. Тому для спостереження за досягненнями вітчизняних діячів художньої культури у світовому мистецькому процесі було вжито *порівняльно-історичний метод*, а для аналізу здійснення діяльності окремих культурних установ в означеній царині, а також співпраці художників з останніми на тлі загальних процесів розвитку вітчизняного мистецтва й культури окресленого у роботі періоду часу – *контекстуальний метод*.

В культурологічному блоці окремо було використано *метод конвергенції*, що дозволив виявити зв'язок із процесами споріднення та зближення різних сфер культури крізь експліцитні й імпліцитні прояви

сучасних форм візуального й зокрема образотворчого мистецтва. Також в дисертації знайшов втілення *культуротворчий метод*, який став у нагоді для виявлення специфічних ознак творення художніх образів у галерейному просторі з урахуванням сучасної соціальної перцепції.

Крос-культурний метод дозволив розглянути імерсивні технології у контексті сучасного образотворення на перетині традиційних форм класичних й академічного мистецтва, а також діджитал-арту та крипто-арту. *Соціокультурний метод* прислужився у виявленні тих соціальних верств українського населення, котрі споживають перформативні сучасні мистецькі форми з відповідною образною складовою, яка пов'язана з аудіо-візуальним та медіа- мистецтвом, і граничить кіно-індустрією та експериментами у галузі театру.

Додатково для осмислення понятійно-категоріального апарату дослідження та перепроверки літературних джерел й визначенні ступеня дослідженості було вжито *метод верифікації*. Натомість *формально-стилістичний метод* бу використаний для з'ясування критеріїв художності у межах метамодерної загальної морфології мистецтв, враховуючи її родову та розгалужену жанрово-видову систему.

При цьому *іконографічно-іконологічний метод* став у нагоді для аналізу окремих складових образів сучасного фігуративного та нефігуративного мистецтва. Також у роботі застосований метод *композиційного аналізу*, котрий порислужився для визначення якісних характеристик сучасних станкових й інтерактивних форм образотворчого й – ширше – візуального мистецтва. Засадничим з-поміж конкетнонаукових методів у дослідженні творів сучасного мистецтва, зокрема у музейно-галерейних і виставкових просторах, став метод *мистецтвознавчого аналізу*, що дозволив унаочнити трансформаційні зміни у параметрах образної системи сучасного українського мистецтва.

Висновки до розділу 1

Аналіз розвитку та оновлення сучасних візуальних мистецтв, за винятком окремих досліджень, наразі є фрагментарним та не надто системним. Здебільшого автори розглядають творчі пошуки окремих художників у класичних парадигмах, трансформуючи методології аналізу та інтерпретації сучасних творів до сучасного інформаційного контексту.

Серед наукових розвідок, що нині існують, є кілька таких, що осмислюють процес образотворення межі XX–XXI століть (В. Сидоренко, Н. Журмій, О. Петрова, Г. Вишеславський, Г. Складенко, О. Авраменко). Нами зроблено спроби визначити теоретичну базу та її понятійно-категоріальний апарат для дослідження новітніх тенденцій розвитку сучасного мистецтва. порушено питання жанрово-стилістичної структури образотворення щодо оновлення техніко-технологічних аспектів в українському мистецтві, досліджено специфіку формування арт-ринку та інституційну підтримку сучасної культури тощо.

Сучасні дослідники осмислюють особливості розвитку українського мистецтва зламу XX – XXI століть у проблемно-хронологічному аспекті, у контексті визначення особливостей художньої мови, форми та засобів виразності, а також з огляду на основні актуальні напрями мистецтва. Таким чином науковці розглядають сучасне мистецтво як окремий часопросторовий феномен, що має характерні особливості, тенденції та риси.

Джерельну базу роботи складається з наукових монографій, публікацій в українських та зарубіжних наукових виданнях, інтерв'ю з мистцями та кураторами, презентаційних матеріалів виставок та арт-проектів, відеоматеріалів з воркшопів і творчих зустрічей. Візуальною базою стали фото- та відеоматеріали робіт виставок та арт-проектів вказаного часу, творів із приватних колекцій та художніх майстерень.

Основними принципами роботи над осмисленням тенденцій розвитку українського мистецтва межі кінця XX – початку XXI століть стали

принципи наукової достовірності і всебічності. При цьому мистецтвознавчий, культурологічний, структурно-системний й інтегративний підходи було застосовано для визначення координат творення художнього образу в українському мистецтві.

Визначення стану дослідженості теми та узгодження понятійно-категоріального апарату роботи відбувалося із застосуванням загальнонаукових і конкретнонаукових методів. При аналізі творів сучасного українського мистецтва в роботі було використано метод мистецтвознавчого аналізу. Об'єктивна оцінка художнього процесу кінця XX – початку XXI століття свідчить про надзвичайну складність проблеми функціонування образотворчості в історичній періодизації мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Понятійно-категоріальний апарат сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі початку ХХІ століття

Неоднорідність сучасного українського мистецтва зумовлює виникнення низки різних течій, напрямів та явищ, що потребують оновлення та узгодження понятійно-категоріального апарату та нових підходів до їхнього наукового дослідження. Оновлення підходів до вивчення сучасного мистецтва насамперед викликане новими засобами художнього пошуку митців, що призвели до оновлення образотворчих прийомів.

Чимало художників сьогодні відмовляються від точного змалювання реальності, звертаючись до експериментів, творчих асоціацій та філософських досліджень, відходячи від зображальних мистецтв до сфери візуального, а точніше від раціональної творчості – до ірраціональної та інтуїтивної.

Означена тенденція сформувала одну з головних характерних рис сучасної образотворчості – асоціативність та відхід від прямого наративу – і, по суті, вплинула на розвиток образотворчого мистецтва межі кінця ХХ – початку ХХІ століть загалом. У процесі дослідження сучасного мистецтва завжди необхідно враховувати, що аналітичні конструкти, у парадигмі яких здебільшого працює вітчизняна наука, сформульовані були здебільшого ще в епоху модерну і сьогодні під впливом неокласичної і постнеокласичної філософії, концепцій постмодерну та метамодерну, а також докорінної трансформації суспільного буття й людської діяльності втрачають свій когнітивний потенціал і дієвість [68, с. 3–485].

Тож систематизація та встановлення узагальненого термінологічного ряду для дослідження сучасних візуальних мистецтв є одним із основних завдань сьогоденішнього мистецтвознавства.

Мистецтво завжди було і є специфічною формою світосприйняття, що формує концептуальну картину світу для суспільства залежно від зміни епох та технічного прогресу. Культурні практики на загальнодержавному рівні, за умови віднайдення дієвого алгоритму й ефективної та взаємоузгодженої поведінки усіх дотичних суб'єктів, дозволяють знімати соціальне напруження, забезпечуючи взаємодію інститутів громадянського суспільства й органів державної влади [68, с. 3–485].

Важливою характеристикою твору мистецтва межі XX–XXI століть є його спрямованість на глядача, відкритість та комунікативність. Вони ж вимагають від реципієнтів певної освіченості та сформованого художнього смаку, таким чином розділяючи сфери свого впливу між мистецтвом масовим (візуальним) та елітарним (мистецтво художніх образів). Ще з середини 1930-х років елітарна і масова культури стають основним предметом вивчення іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета. У своїх дослідженнях він зосереджує увагу на творчій безплідності людини маси та її нездатності до глибокого осмислення реальності.

Згадуючи про концепцію сучасного дослідника мистецтва, цілком доречно вказати саме Х. Ортегу-і-Гассета, який на початку XX століття звертає особливу увагу на «принципово непопулярний» його різновид, який ніколи не стане доступним масовій свідомості і не втратить свого змісту під впливом стандартів [295, с. 3–190]. У своїх актуальних і донині дослідженнях, іспанський філософ означив низку ключових тенденцій розвитку візуального мистецтва від його зародження – початку авангардних течій (нефігуративного мистецтва). «Дегуманізація» у розумінні філософа означала неможливість сприйняття нових (на той час) творів [78, с. 27–38] та співпереживання глядачами їхнім образам (позаяк здебільшого вони були

відсутні), що призвело до трансформацій творчості художників, спрямованої на відхід від простого «копіювання» реальності.

На думку Х. Ортеги-і-Гассета, сучасне мистецтво виключило Людину, а відтак і гуманістичні настрої, що панували в натуралістичній та романтичній художніх практиках у попередні епохи. Єдиним «чистим мистецтвом» філософ вважав абстрактне, адже демонстроване у творах цього мистецтва уникнення реальності заперечує характерні для більшості сприйняття співучасть і переживання, а «твір мистецтва, що не спонукає до такого втручання, залишає їх байдужими» [295, с. 3–190]. Таким чином, філософ позначив найважливіший аспект розвитку культури та мистецтва у XX столітті загалом – визначення межі між елітарним і масовим, а відтак, застосовуючи його концепцію до сучасних реалій – між традиційним та інноваційним, між художнім образом та візуальним.

Вплив техніко-технологічного прогресу на втілення довколишнього середовища в художніх творах дослідив американський вчений і філософ А. Данто в роботі «Твір мистецтва та історичне майбутнє» [253, с. 416–480]. Зокрема, він вказує на безпосередній зв'язок між технічним прогресом та оновленням арт-практик і зазначає, що ці процеси відбуваються паралельно один до одного. Розмірковуючи над змінами образотворчості, теоретик окрему увагу приділяє абстрактному та концептуальному мистецтву як таким, що менше рефлексують на зовнішні впливи і залишаються в рамках художніх традицій.

Так, головним питанням у своїй роботі А. Данто ставить розуміння твору мистецтва як такого, вважаючи, що мистецькими творами сьогодні необхідно вважати усе, що називається «мистецтвом». Розділення мистецьких практик на «історичні» (традиційні, або «рефлексуючі») та «постісторичні» (абстрактні, концептуальні, або «нерефлексуючі») зовсім не заважає йому називати ці обидва напрями мистецтвом, а поршує важливий аспект оновлення теоретичного осмислення цього питання відповідно до вказаного поділу.

Саме це, на думку філософа, дозволить нарешті зрозуміти процес розвитку мистецтва як у культурно-історичному, так і в образно-понятійному векторах. Розмірковуючи над відношеннями історичного прогресу та тенденцій розвитку сучасного мистецтва, А. Данто підкреслює, що зазначений ним плюралізм у сучасній художній культурі насамперед не перекреслює історичний прогрес, а навпаки – сприяє вивільненню художників та мистецтва як такого від усталених стилістично та жанрово маркованих рамок [253, р. 416–480; 110, с. 139–148].

На противагу переконанням А. Данто, французький філософ Ж. Бодріяр вважає, що широка орієнтованість мистецьких напрямів призводить до практичного нівелювання мистецтва, його посередності та вторинності. Навіть абстрактно-концептуальний напрям як новий естетичний рівень, на думку дослідника, не скасовує цього процесу, оскільки мистецтво може вдавати власне зникнення чи відтворення, адже може гратися з реальністю, змінюючи шкалу систему цінностей у ньому та ідеологічні чинники. Воно у творах інсталяцій, перформансів тощо балансує між різноманітними станами речей і якостями пройдешніх художніх форм. Причому змінюються критерії художності, де оригінальність може дорівнювати банальності, а дихотомія ніцості значущості викликати естетичну насолоду чи відразу [241, с. 25–29].

Вважаючи сучасні концептуальні мистецькі напрями абсолютним злом, філософ при цьому виокремлює «мистецтво зникнення сенсу» як виняткову, найрідкіснішу рису, властиву лише дуже небагатьом роботам і мистцям. Вони, на думку автора, спроможні незначність та ніцість зробити подією, перетворюючи їх на фатальну образотворчу стратегію. Так виявляється дуальність сучасного мистецтва: беззмістовне доведення беззмістовності, яке суспільство при цьому приймає та сприймає як справжнє мистецтво, сфальсифіковане і без сенсів: «Коли ніщо виходить на поверхню, переростаючи в систему знаків – маємо справу з фундаментальною подією в мистецтві» [241, с. 25–29].

Водночас стратегія усіх інших функціонерів мистецького процесу, за Ж. Бодріаром, – не більш ніж комерційна та рекламна «параноя мистецтва», заснована на вербальних та невербальних описах другорядних арт-критиків та загорнута в мішуру вернісажів, тусовок, виставок, фуршетів, колекцій, меценатів та ін.

Увесь цей процес філософ називає «змовою мистецтва», керованою і підтримуваною «злочином присвячених», спекулюванням на тих, хто на мистецтві не розуміється, іншими словами, «мистецтво включилось (не лише з точки зору фінансових аспектів художнього ринку, а й при визначенні естетичної якості) в загальний процес, детермінований посвяченими. Так, політика, економіка, інформація таким же чином передбачають залучення вузького кола спільників і викликають настільки ж покірливе і одночасно іронічне ставлення потенційного «споживача» [241, с. 25–29].

У своїй роботі Ж. Бодріар наче дискутує зі своїм співвітчизником М. Мерло-Понті, який був опозиційно налаштований до мистецтва репрезентативного, адже «натуралістичні концепції зводять мистецький знак до знака природного і намагаються обмежити мову виявом емоцій» [287, с. 59–75], вважаючи концептуалізацію образотворчості «здатністю оформлювати виклики та події найвищим рівнем мови» [287, с. 185].

Дослідник вважав, що художнику мало бути філософом і творцем, його завданням є не імітація або репрезентація, – він повинен уміти пробуджувати досвід у свідомості інших [287, с. 59–75], а глядач – мати змогу його сприйняти цей досвід та зрозуміти його. Тож, художні засоби, на думку М. Мерло-Понті, розширюючи спектр виразності, вимагають від реципієнта високого рівня мислення – не поверхневого бачення, а саме заглибленої думки, що її дослідник порівнює зі своєрідним «архівом» образів, який зберігає «зображення» речей як образи, що безперервно діють і реагують один на одного, продукують та споживають. Ці образи мають свій внутрішній простір і відчуються та сприймаються підготованим глядачем «ізсередини», на чуттєвому рівні [300, с. 157–171].

Сучасне мистецтво є одним із найбільш динамічних культурних феноменів сьогодення, тож його дослідження потребує оновленого осмислення та засобів аналізу, у першу чергу задля орієнтації у його величезній кількості видів, напрямів та жанрів. Розвиток сучасного мистецтва нерозривно пов'язаний із технічним прогресом, цифровими інноваціями та новими комунікативними функціями, при цьому у своєму традиційному спрямуванні воно постійно перебуває у пошуку нових форм, вигадує нові жанрові системи, грає з контрастами та експериментує з матеріалами. Немає сумніву, що всі ці процеси є цікавими не лише для сучасних науковців, а й для широкого загалу, і насамперед мають бути регламентовані певною термінологічною системою.

Як художня критика, так і мистецтвознавча наука сьогодні прагнуть знайти узагальнене визначення явища/феномену/дефініції «contemporary art» («сучасне мистецтво»), яке в науковій літературі трактують доволі неоднозначно, нерідко як розширене означення «актуального мистецтва». «Відправною точкою» перетворень у процесі трансформації мистецтва П. Вайбель вважає те, що в глобальному світі ключовим стає слово «*contemporary*».

Справді, як свідчить міжнародна практика, в останні роки з назв провідних музеїв і модних виставок зникає слово «modern», воно замінюється на «contemporary». З позиції цього критерію автор справедливо стверджує, що мистецтво Африки або Азії не можна назвати повною мірою сучасним, але лише відповідно до західного канону. Воно орієнтоване радше на внутрішні автентичні зразки, багато з яких існували задовго до виникнення сучасної цивілізації. Дискурс про мистецтво в контексті «contemporary», а не в контексті «modern», вже є впливом глобальних трансформацій [327]. Цей термін свідчить передусім про темпи розвитку глобальних процесів, яким відповідає і образотворче мистецтво.

Образотворче мистецтво постійно змінюється під впливом історичних, соціальних, політичних, наукових і технологічних факторів. На межі ХХ–

XXI століть естетична модель мистецтва оновлюється, розширюючись за рахунок глобалізації культури [172, с. 69–77], а також поглиблення проблем екологічного та соціокультурного характеру; мистецтво комбінує художні прийоми і техніки, його часто тиражують і відтворюють у різних формах, а рівень підготовленості глядацької аудиторії визначає межу елітарного і масового.

Так, характеризуючи мистецтво XX століття, німецький філософ В. Беньямін вказує, що мистецтво з часу розвитку технологій продукує велику кількість методів, форм і засобів виразності, а фотографія, відеоарт, телебачення й інтернет стають основними засобами поширення сучасного мистецтва, адже саме вони беруть участь як у глобальному виробництві, так і в споживанні культури. Філософ вказує, що «з появою різних технічних методів експозиційні властивості мистецтва зросли настільки сильно, що якісно змінили його природу» [244, с. 3–91].

Порівнюючи сучасне образотворення з первісним мистецтвом, основою якого була культова функція, В. Беньямін означає його експозиційну роль, що робить його новим явищем із абсолютно новими функціями, з яких естетична найчастіше стає супутньою. На його думку, в епоху технологічного прогресу, фото- і відеоарт стають важливими засобами зв'язку творів мистецтва з культурним досвідом аудиторії.

Таким чином, можливо несподівано, в роботах філософа розрізнено мистецтво, зрозуміле широким масам (яке надалі назвуть *public art*) та мистецтво елітарне, доступне для глядача з певним споглядальним досвідом. Мистецтво публічне (експозиційне) суспільство сприймає в загальному контексті, часто залежно від соціокультурних обставин та з урахуванням прикладних функцій [242, с. 217–218].

Теоретичні висновки В. Беньяміна дають змогу зробити акцент на розподілі статусності художніх творів сучасного мистецтва, адже втрачена в мультимедійному мистецтві «аура» неповторності компенсується у новій формі, у нових просторово-часових контекстах, на межі між «оригіналом» і

«копією». Певною мірою демонстрація арт-продукції на різноманітних майданчиках, як реальних, так і інтерактивних, поступово дає змогу розширити початкове розуміння контексту твору та його семантичні межі. Відповідно, сам сенс мистецтва розширюється за рахунок сприйняття у експозиційному просторі, здатному формувати нове художнє мислення у розрізі сприйняття фрагментів окремих серій як частини цілого у певному середовищі [127, с. 86–92].

Ця серійність у минулому здебільшого природно проявлялась в мистецтві графіки, однак сьогодні бачимо її уже в будь-якому виді образотворення, позаяк новітні технології дозволяють множити й такі традиційні види мистецтва, як скульптура і живопис. При цьому це множення проявляється не в простому копіюванні, а «розгортається в умовах серійності та автоматичності погляду та сприяє накопиченню смислів і значень: складаються нові системні відношення між цими компонентами» [8].

Умберто Еко наголошує, що особливості різних типів художніх повторень (маючи на увазі і серійність, і копіювання), представлених в історії мистецтва, слід враховувати під час дослідження критеріїв художньої цінності сучасних творів, як певне явище, що визначає сучасність як «епоху повторень». Дослідник виділяє в мистецтві низку сформованих типів повторень, як-от: «retake» (повторна зйомка), «remake» (переробка), «серія», «сага», «інтертекстуальний діалог» та ін. На переконання філософа, естетичне задоволення глядач має отримувати від усвідомлення того, як твір зроблений, від упізнавання знайомих мотивів, від вибудовування інтертекстуальних зв'язків із соціальними змінами [258, с. 161–184], а не від безкінечних описових концепцій, заснованих на надмірності.

Такі наративні твори запрошують глядача насамперед відпочити та розважитись, а мисленевий процес стає другорядним. Водночас вчений підкреслював, що монотонні повторення певних елементів у творах мистецтва можуть сприйматися як стильні та досконалі, або ж як нудні та банальні, оскільки від способу подачі інформації глядач інколи вступає у

конфлікт з внутрішніми вічуттями та переживаннями. Умберто Еко наголошував на важливості інтертекстуальної традиції у представленні художнього образу, який може бути джерелом втіхи, наштовхнути на ідею певної проєкції чи впізнавання знайомої цитати. Крім того, вчений-філософ зауважував, що знайомі наративи входять у певний «резонанс» з наївним світовідчуттям або можуть бути «зчитані» та «розшифровані» уважним, підготовленим глядачем. Причому інколи ці «опції» спрацьовують в одного реципієнта одночасно, як ключі до певного шифру, відомі йому з підсвідомості на рівні рудиментової типології [258, с. 161–184]. Акцент при цьому зроблено на відкритості сучасних творів для аудиторії будь-якого рівня, без прив'язки до жорстких моделей та встановлених обмежень.

Транскордонними елементами новоутвореного естетичного простору стають елементи гри, іронії, критики, що породжують змішання елементів масової культури та елітарної і нівелюють дистанцію між аудиторією і мистецьким твором, згуртовуючи публіку навколо себе. В цьому аспекті художники (особливо в творах *public art*) все більше звертаються до широких мас, на противагу переконанню Х. Ортеги-і-Гассета, що «нове мистецтво» має вітати неприйняття, розділяти суспільство. Найважливішим аспектом сприйняття творів мистецтва ХХ століття є факт, що реципієнтами тепер стають не тільки окремі особистості, а й великі і малі соціальні групи [295, с. 3–190]. Тож творчість художників у сучасному мистецтві орієнтована на широку аудиторію, а не на конкретного глядача.

Сьогодні мистецтво нерозривно пов'язане з різноплановими арт-практиками й арт-виробництвом. Адже арт-проєкти змінюють підходи до традиційних естетичних принципів образотворення. А саме: мімезису, символічного сприйняття, орієнтованості на духовне начало, традиційні канони краси та велич, котрі наразі майже дегуманізувалися.

Так, «Відкритий твір» сучасного мистецтва сприяє усвідомленню в глядача особливої свободи, спонукає його до формування власної моделі світу [259, с. 102–135]. Така позиція підтверджує, що твори сучасного

мистецтва ініціюють розширення пізнання і розвивають уяву, активізують потребу в усвідомленні свободи індивіда як частини соціального світу, але є й інша «сторона медалі», позаяк усе перелічене призвело до поширення в сучасному мистецтві маргінальності, симуляцій, інтертекстуальності, полістилізму, цитатності, змішання форм елітарної та масової культур, а отже панування кітчю і кемпу, нівелювання традиційних ціннісних критеріїв та перебільшення фігури художника.

Окресливши магістральні тенденції розвитку сучасного мистецтва як «орієнтованість на широкі маси» та «відкритість», розглянемо та уточнимо термінологічний апарат, який буде визначальним у подальшому дослідженні. З. Алфьорова, поряд з уже традиційним для означення творів сучасного мистецтва поняттям «об'єкт», використовує термін «артефакт» (від лат. *ars* – ремесло, мистецтво і *factum* – зроблене) для визначення творів мистецтва, які виходять за усталені морфологічні межі і є продуктом трансгресивних художньо-мистецьких практик [10, с. 166–170].

«Найкласичнішим» терміном при згадках про сучасне мистецтво є, звичайно, така особлива форма організації окремих елементів, що поєднує їх єдиним смислом, в єдиний мистецький об'єкт, як арт-інсталяція (від англ. дієслова «*to install*» та франц. «*installation*» – встановлювати). Часто термін «інсталяція» замінюють дефініціями «*land art*» та «*environment design*», говорячи про мистецький твір, створений безпосередньо у природньому ландшафті. Визначаючи інсталяції як окремий жанр мистецтва ХХІ століття, треба відзначити, що їх історично інсталяції складали з готових (побутових) предметів і «переносили» реальні речі у музейний простір, а з розвитком мистецтва і технологій до реальних предметів додалась віртуальна складова.

З появою штучних оптичних систем – посередників між оком та дійсністю – почала збагачуватись і термінологічна система мистецтвознавства, невідповідність і нечіткість якої призвели спочатку до порушення фахових контактів та розбіжностей у тлумаченні мистецьких процесів [10, с. 166–170]. Так, «відкритість» сучасного мистецтва, в

сукупності з розвитком інформаційних та цифрових технологій, зумовила залучення до термінологічної системи образотворення поняття «медіа».

У звичайному розумінні медіа (від лат. *medium* – середній, посередник) – це інформаційний канал або засіб масової комунікації (ЗМІ), воно включає засоби комунікації, засоби передачі інформації, а також певне середовище, створюване ними – медіапростір. У контексті ж сучасного мистецтва цей термін здебільшого вживають для означення технічних засобів, а також орієнтованості на велику аудиторію.

Так, наразі під «медіа» розуміються засоби масової комунікації. А саме: технічні засоби, які позиціонуються для створення, зберігання, розповсюдження й усвідомлення інформації, зокрема аудіо та відео-запису, відтворення (копіювання чи тиражування), обміну нею з-поміж автором (авторами) та реципієнтом (реципієнтами). При цьому наразі медіатексти мають як просвітницьку, так і розважальну та релаксуючу роль.

Так, комунікація між певними групами аудиторії та постачання їй медіа-продуктів нині пов'язана зі споживанням різних типів інформації, розрахованої на масовий попит. Зокрема періодики (газет та журналів), книжкового сегменту, контенту телебачення й кабельних мереж; інформації, розрахованої на транслявання по радіо; поширення засобами кінематографу, телефонії, комп'ютерних мереж (за посередництвом телеграфу, месенджерів, пошти. У подальшому дослідженні ми використовуємо максимально широке визначення терміну «медіа» як комплексу технічних засобів та новітніх технологій, що дозволяє створювати, редагувати і передавати інформацію та здійснювати комунікацію в суспільстві.

Слідом за дефініцією «медіа» в науковий обіг увійшов термін «медіамистецтво» («медіаарт»), який інспірував виникнення номена «медіахудожник». У науковому обігу це поняття трактують по-різному, часто синонімічно до всього технічного арсеналу створення: «відеоарт», «аудіовізуальні мистецтва», «екранні мистецтва» тощо. Причому засобами створення медіа-контенту нині є фотографія, друк, відеозапис, кіно,

телебачення, відеоарт, гейм-дизайн, комп'ютерна графіка, штучний інтелект тощо.

Об'єднавчим фактором тут стає саме специфіка «медійного образу», створюваного цими засобами, а не вибір використаних технічних засобів [245, С. 72–93]. Попри різну техніко-технологічну основу а, отже, і специфічний творчий інструментарій, сьогодні художні практики із застосуванням медіазасобів розглядають як загальне поле творчих експериментів (що інколи не виходить навіть за межі цього експерименту, переходячи в сферу «художніх практик») на підставі нових ідей, концепцій, специфіки художнього мислення та художньої мови.

Дослідження взаємодії художніх практик (арт-практик) та мистецтва як такого визначає оновлення специфіки мистецького процесу, адже художня практика – це, по суті, процес, взаємодія між автором і твором, між твором і глядачем, а відтак між глядачем і автором – невід'ємний елемент художнього творіння, але її результатом не обов'язково буде мистецький твір у традиційному розумінні. Близьким до медіамистецтва за значенням та часом виникнення є термін «мультимедіа». Частіше за все в науковій літературі його застосовують для позначення робіт, створених за допомогою електронних та цифрових засобів.

Цей термін охоплює і комп'ютерну техніку, в якій реалізований набір інструментів, необхідний для обробки аудіовізуальної інформації. Прикметник «мультимедійний» щодо твору медіамистецтва означає, що твір поєднує в собі кілька, найчастіше цифрових, технологій і складається з різних компонентів, таких, як звук, текст, графіка, анімація, відео, інтерактивність.

На межі між мистецтвом та лише технологією – термін «інтермедіа», запроваджений у середині 1960-х років художником Д. Гігінсом для позначення міждисциплінарної художньої діяльності, в якій змішано різні жанри: живопис і поезію, образотворче мистецтво, театр [269]. Стійкі поєднання жанрів перетворювалися на нові форми художньої практики:

візуальна поезія, перформативне мистецтво. Всі означені напрями розвивалися в річищі глобальної тенденції XX століття, що полягала в руйнуванні меж між різними галузями, змішуванні виражальних засобів різних видів мистецтв. Інтермедія означає специфічну художню діяльність, що ґрунтується на володінні виражальними засобами різних мистецтв.

Сьогодні найбільш вживаним у науковому обігу є термін «нове медійне мистецтво», який ввів 1994 року медіа-художник і теоретик мистецтва М. Трайб, позначаючи початок нового етапу розвитку медіамистецтва, в якому використано нове покоління медіа-технологій [321, с. 2–93]. Ще одним із перспективних напрямів у застосуванні сучасних медіаформ є «трансмедіа» – поєднання різних медіа, таких, як телебачення, веб-сайти, соціальні мережі, комп'ютерні ігри та ін. У художній практиці трансмедіа застосовують як новий спосіб нарації, що дозволяє розширити концептуальний простір, а також посилити особисту участь глядача в розкритті наративу.

Розвиток комп'ютерних і цифрових технологій, що дозволяють сьогодні художникам створювати нові просторові виміри, а відтак і нову реальність, призвів до появи у термінологічному апараті сучасного мистецтва терміна «віртуальний» (англ. virtual reality від virtual – фактичний; лат. Virtus – потенційний, можливий, уявний; лат. realis – речовий, дійсний, існуючий) – технічно сконструйованого за допомогою комп'ютерних засобів інтерактивного середовища, симуляцію самотійної присутності людини у просторі і часі, створеної засобами спеціального комп'ютерного устаткування [10, с. 166–170].

2.2. Визначення терміну «художня образність» у сучасному образотворчому мистецтві

Нині з розвитком цифрових технологій актуалізувалася потреба в якісній швидкій презентації інформації для досить широкої, різновікової

аудиторії. Універсальна мистецька мова дуже швидко і гостро реагує на та історичні й соціо-культурні трансформації ідеологічних систем через вплив за рахунок впізнаваних, добре знайомих їй художніх образів. За допомоги останніх контемпоране мистецтво кореспондує з суспільством, а також формує культурне тло масової творчих заходів.

Пожвавлення ритму життя поступово призвело до трансформації мови суспільної комунікації. Відбувся перехід від чисто вербальної до візуальної мови, яка, по факту, має більші і ширші можливості. Цей процес інспірував низку наукових пошуків з вивчення та усвідомлення проблеми сутності художнього образу, а також змін понятійного ряду всієї царини візуального. Розробка специфіки розуміння художнього образу в творчості митців наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть сприяла залученню методів практичної психології, оскільки творча реалізація кожного окремо взятого художника передовсім спирається на його власне розуміння психології особистості. Тому вивченням художнього образу на тлі різного контексту займалися у тому числі психологи Р. Арнхейм, П. Гальперін, Л. Веккер, С. Рубінштейн, В. Зінченко тощо.

У історичному зрізі вивчення образних характеристик з точки зору психології тривало паралельно з становленням цієї науки, позаяк перші позиції фахових досліджень образу мали тяглість ще з античної філософії. У психологічній науці категорію образу розглядали майже з усіх напрямів знань. Приміром, залучалися широковідомі методики та практики: когнітивна терапія, гештальт-терапія, арт-терапія й т.ін. Попри невизначеність окремих завдань досліджень, відсутність певної логіки й суб'єктивне ставлення деяких науковців, це суттєво уповільнює процес вивчення й лишає за межами уваги мистецтвознавства певні проблеми щодо розуміння й інтерпретації художнього образу.

Так, митці досить гостро відчують обставини докільля, застосовують у власній творчості широкий арсенал образотворчих і – ширше – візуальних інструментів, які здатні їм прислужитися у втіленні художнього образу.

Упродовж тривалого часу існування мистецької царини художники збагачують й оновлюють власні образні уявлення за допомогою засобів візуального мистецтва, котрі, згідно загальних інтенцій суспільного розвитку оновлюються. Так, ці засоби усталено залишаються лаконічними й інформативними, оскільки художній образ має єднати кілька смисових пластів й інтерпретацій і лишатися конкретним та компактним, адже сприймається як засіб точної передачі меседжу щодо інформації, адресованої широкій аудиторії.

Практично всі творчі проєкти, пов'язані з традиційними скульптурою, живописом, графікою, або новими медійними мистецтвами, є результатом пошуків художника, котрий спершу «виношує» образ чи ідею, а далі намагається втілити його у певній техніці за допомогою обраних засобів виразності. Так художній образ, котрий транслюється у навколишню реальність, виконує свою соціальну функцію тільки за наявності певної естетичної комунікації у сучасному йому суспільстві, наявності розуміння широким загалом.

Нині, розробляючи мистецькі образи, художники не прагнуть виконати їх впізнаваними й доступними глядачеві, полагаючись на інтерпретації кураторів та медіаторів. Таким чином, мистецький твір без акцентуованого історичного чи культурного контексту і розуміння глядачем системи кодів і символів культури втрачає свої іпостасі та може лишитися нерозшифрованим.

Кожен художній образ як акт художньої комунікації, логічно з'являється на стику об'єктивного й суб'єктивного, де має місце особистість автора і орієнтація на певний прошарок підготовлених глядачів, котрі розуміються на обраній знаковій системі. Також художні образи часто використовують у якості засобів впливу на окремі категорії реципієнтів, обізнаність яких, їх широта діапазону розуміння може сприйматися суспільством як певна система символів і знаків, що була вложена автором в

мистецький твір чи проєкт. Тобто на усвідомлення результатів впливає власне сила і глибина художнього образу, котрий має:

- викликати в реципієнта певний інтерес і внутрішній діалог;
- наштовхувати на значущі виклики то відношенню до себе й оточення;
- викликати емпатію;
- вражати.

Сукупність цих факторів визначає життєздатність того чи іншого художнього образу, його виразність у межах суспільної комунікації. Зважаючи на силу впливу кожного окремо взятого й завдячуючи гармонії співіснування символів і знаків в художньому середовищі залежить і значущість твору для історії образотворчого і візуального мистецтва чи навпаки – його одномоментність існування. Так, мистецькі твори, котрі є неактуальними, чи не мають виразної ідеї, на котру б рефлексували глядачі, не можуть втілювати комунікаційну функцію, через що мають інтенції стати тільки декоративним об'єктом. Відсутність образних характеристик у творі мистецтва спричиняє відсутність зацікавлення ним глядача.

Головні питання, котрі може ставити реципієнт: яку ідею демонструє автор в своєму творі? А художник має дати відповідь на означене питання. І такі роздуми-відповіді інколи можуть бути цікавішими навіть за роботу. При цьому сучасне мистецтво потребує певних шарів знань і освіченості глядача, його посвяченості та рівня усвідомлення. Оскільки мистецтво насамперед сприймається через тактильність і зір – слід розуміти, що будь-яка форма обов'язково проховує сутність змістовних компонентів, котрі часто передають більше месенджів, ніж спершу здається.

Наявність такої складової демонструє тенденцію формалізації змісту, своєрідного його консервування, перетворення «застигших» образів на штампи, що спричиняє повний перехід сфери візуального до умовної площини системи певних універсалій у знаках і кодах. Наразі знакове поле контемпорарного мистецтва, завдячуючи глобалізації арт-простору, є більш конкретною і доступною, для сучасного глядача, ніж, скажімо голландський

чи фламандський живопис «золотої ери». Зважаючи на технічні досягнення культура разом із мистецтвом сьогодні стають доступними для спостереження, огляду, легко долають межі різних країн і континентів, а також формують загальносвітові напрямки і тенденції розвитку культурно-мистецької сфери, при цьому спираються на візуальний досвід, конкретно образи, впізнавані символи та знакову систему.

У низки художників розроблені ними образи поступово стають впізнаваними та відбруньковуються від автора, отримують нове творче життя. Так, створений близько тридцяти років назад митцем В. Сидоренком самостійний образ левітаційного, транзитивного персонажу – а саме героя, якого можна сприймати як арт-об'єкт і навіть фантом фантом людини у розумінні глядачів, мистецтвознавців, критиків сучасного візуального мистецтва, має власне, не передбачене автором життя, породжуючи нові значення та змісти.

На думку О. Аккаш, «візуальний образ людини-в-спідньому усуває скептицизм з приводу соціальних функцій мистецтва, наочно візуалізуючи його комунікативну роль у підтримці соціальної пам'яті й її індивідуалізації, не абсолютизуючи минуле і не ідеалізуючи майбутнє» [44, с. 39]. При цьому автор твердить, що глядачі й колеги можуть використовувати його образний ряд у зовсім різних контекстах [12; 13], наприклад, якщо уважно поглянути на образи в межах проєкту під назвою *«Жорна часу»*, представленого на бієнале у Венеції 2003 року, слід наголосити, що він сприймався як певна візуалізація Голодомору та пам'яті про нього в Україні та певні відсилки до трагедії в Чорнобилі [44, с. 42].

На противагу художнику, який наповнює свого персонажа глибоким філософським змістом, дослідники наділяють персонаж Віктора Сидоренка певними іманентними рисами, сповіщають йому рис пророка, подеколи осмислюють генезу художника в контексті розвитку мистецтва як перформативне дійство. Звернення до одного, повторюваного персонажа у власних циклах і серіях різного часу сповіщають послідовності естетичній

парадигмі В. Сидоренка, як наскрізне й природне явище. У залежності від задуму автора, воно є складною за діалектикою аналогією до власного життя. Так, на різних етапах особистісної послідовної траєкторії розвитку герой – об’єкт (фантом) з’являється перед реципієнтом по-новому, набуваючи нових смислів та якостей.

Проекти *«Шахтарський фольклор»* та *«План втечі з Донецького регіону»* (від 2007 – донині) – автобіографічного плану епос митця Р. Мініна. Адже у креативних людей повнота життя здебільшого є синонімічною до роду занять і професії. У Романа Мініна та його героїв, представлених в образах фахівців-шахтарів, «є щось спільне: адже художник брудниться у фарбу, а шахтар – у вугілля. Обоє копирсаються: художник – усередині себе, шахтар – у землі» [161]. У процесі вивчення творчих інтенцій Р. Мініна стає цілком зрозумілим, той факт, що художній образ, по суті, сам обрав митця.

Для розробки власних проєктів йому, як вихідцю з Донеччини, вистачало знань і спостережень, оскільки він має шахтарське походження, й знає вказану тему з середини, від родинного кола. Роман Мінін застосовує у творах впізнавані візуальні наративи. Так, в серії під назвою *«Свій–Чужий»* йому вдалося поєднати образи ксеноморфа¹ і шахтаря, утворивши стереотипний симбіоз, що став символічним для Донеччини, адже підкреслював, що множина людей з означеного регіону нині відчують себе в інших наших землях «чужими».

Наразі успіх творів Романа Мініна є результатом довготривалих творчих пошуків. Позаяк вони довго не сприймалися, викликали різку критику з боку чиновників і навіть спричиняли закриття експозицій. При цьому з часом, торуючи власний мистецький шлях, автор був визнаний як сучасний провідний художник, що спровокувало блискучі продажі його робіт на найкращих світових аукціонах. При цьому іпостась шахтаря у творчості митця пов’язана з власним життям, вона є рефлексією на імпліцитні та

¹ Інопланетна істота з фільму «Чужий».

експліцитні події. При цьому Роман Мінін варіює техніку, провадить експерименти з контекстом та матеріалами, надає цьому образу множинних граней і розширює його змістовність.

Ще один майстер, художні образами якого стоять осібно в українському контемпорарному мистецтві, є автор фотопроєктів Сергій Мельниченко. Його «*SUPERHEROES*» (2014–2015) набули широкої популярності не лише у художній фотографії і візуальному мистецтву, а й стали знаними персонажами гейм-дизайну і комп'ютерного мистецтва, адже в іграх були «поєднані» з реальними мешканцями міст. Художник поставив для себе й оточення наступні питання: «Хто є Героєм нашого часу? Який він? Які його якості? Що таке героїзм? Що таке подвиг? Чи він актуальний сьогодні?». Таким чином, художні образи «супергероїв» С. Мельниченка не досконалі, інколи некрасиві, худі, ліниві, суперечливі, помірковані, неуважні. Митець постулює, що для кожного герої є різними.

Для когось вони герої, котрі здійснюють подвиги, приносять себе у жертву заради ідей світлого майбутнього чи порятунку, декому – звичайні люди, котрі висловлюють правду та намагаються жити по совісті і справедливості тоді, коли зрада і брехня стають частиною буденності. В доробку митця герої стають універсальними, які живуть в уяві й одночасно у підсвідомому людини, що впливає на її асоціації – адже той само образ має можливість виглядати у різний час та за різних обставин по-новому.

Так, для реалізації цієї багатоманітності С. Мельниченко намагається ототожнювати вуличних сучасних «перехожих» з популярними героями, скажімо, коміксів чи відомих кінофільмів. Його глибина і сила художніх образів досягається в творчості за рахунок ототожнення узагальнених і неконкретних моделей до неабстрактних, проте неочікуваних, які не схожі на першовзірець в реальному світі. Митець застосовує засоби, притаманні художній фотографії, котрі дозволяють йому імпровізувати, виявляти естетичні характеристики тотожності, демонструвати з одного боку

традиційний набір персонажів, а також сюжетних схем й інфраструктурив, а з іншого – рухливі образи, притаманні художній творчості.

В цілому слід зазначити, що майстри використовують творчі засоби, котрі допомагають створювати зовнішні широкі зв'язки, котрі у сукупності формують специфічне середовище з особливою атмосферою твору. Цебто «художній контекст», котрий передбачає розробку композиції в якості «ядра» мистецької комунікації [128, с. 237–244]. Таким чином, мистецтво апелює до життя, але, не може бути лише віддзеркаленням останнього, воно покликане виявляти якісь сховані смисли, загострювати їх, опрацьовувати й віддавати життєдайну енергію, що дозволяє утворювати довкола живий, пульсуючий вібраціями, простір. При цьому художньо-образне начало демонструє чіткі концепції, сплановані й продумані за певним сценарієм і в розвитку, котрий напряду залежить від культурних та історичних обставин. Останні регулярно «прориваються» на поверхню творчості художників, що формує психологічну рефлексію глядачів і навіть їх звикання, а також сприяє впізнаваності митців в контемпорарному арт-середовищі.

Переважає більшість населення планети сприймає навколишнє середовище і пізнає його через якості візуальної образності. У контемпорарному мистецтві образ візуальний не ототожнюється з художнім, він існує ніби паралельно. Однак, у мистецтвознавчому аналізі перший більше ототожнюється з public art. Нині перевантаження інформполя людини творчими об'єктами зробило останні частиною довколишнього життєвого арт-простору. Так, окреслені об'єкти, що мають властивості творів візуального мистецтва, отримують поширенн, як художні форми, котрі окрім естетичної, отримують ще й утилітарну складову, зрозумілу для широкої публіки.

Так, за трактуванням В. Беньяміна, у означеному випадку під масами слід розуміти матрицю, у якій мистецький твір набуває переродження. Причому ключовими якостями арт-об'єкту стають уможливлення в його заглиблення та концентрація на його головній сутності. Їхньою

протилежністю є властивість долучати глядача до розважально-видовищного контенту, що вже є рисою не лише образотворчого, а ширше – візуального мистецтва. У вказаному ключі натхненною є сучасна архітектура, яка в усі великі епохи була дороговказом для стилістики й композиції творів мистецтва, що втілює більше зорієнтовані та широту сприйняття колективних форм, ніж на заглиблення у сутінсть речей [244, с. 66–91].

Грань між образами візуальними та художніми – досить тонка, вона балансує на межі мистецтва та дизайну, і часто ці два поняття використовують як рівнозначні. Утім, художній образ є ширшою категорією, що працює з філософським контекстом та потребує від реципієнта певних знань, тоді як образ візуальний є часто тільки повсякденним посередником-ретранслятором між художником та глядачем, максимально зрозумілим більшості [129, с. 116–121].

Поняття «візуальне мистецтво», котре в різних мовах має такі відповідники, як «arts visuels» чи «visual arts», поступово переводить фінанс в вимір реальності. Воно сформувалося ще в добу постмодерну та сьогодні позначає різновид мистецької творчості, в якій поєднуються традиційні заботи виразності та мистецькі форми із новітніми зображальними техніками, прикладними декоративними формами, котрі тримають фокус на візуальній складовій образів та орієнтовані на чуттєво-емоційне сприйняття. Мистецтво такого роду, насамперед, базується на концептуальному баченні, мисленні, та згідно з твердженням дослідника Д. Бакера й куратора Р. Ругоффа, транслює «ідею переосмислення просторового сприйняття людини і навколишнього середовища через концепт візуального мистецтва» [307, с. 11].

Так Ральф Ругофф акцентує увагу на потребі переосмислення термінології сучасного візуального мистецтва, зокрема до простору у творчих проєктах і його зв'язку з мистецтвом [307, с. 11]. Особливо це стосується понятійно-категоріального апарату в public art на тлі розвитку сучасного мистецтва і суспільства загалом, оскільки виділяє дві ключові

функції, а саме – просвітницьку й інформаційну, які є в основі естетизації міських просторів. При цьому автор вважає, що інновації в роботі з просторовим середовищем дозволяють по-новому зрозуміти онтологічні підвалини мистецтва як буття у межах нових, ще не до кінця усвідомлених соціокультурних рівнях [111, с. 179–188; 112. с. 17–19].

Художники, котрі працюють над створенням візуальних проєктів, нині користуються для розробки власних арт-об'єктів тими самими мистецькими засобами, які прийняті в класичному мистецтві, акцентуючи увагу на технологіях і «проробці» (майстерності).

Саме у такий спосіб можна охарактеризувати проєкти public art, створені для громадських і вуличних просторів, – насамперед парків міст, культурних і суспільних центрів, прибудинкових об'єктів і комплексів територій. Його втілення має функціональну природу, адже формує міський і заміський простір, покликане обігрувати експліцитні та імпліцитні системи комунікації, і відіграють роль 3D об'єктів пластичної форми, а також об'ємних знаків і символів [49, с. 2–223].

Твори означеного публічного мистецтва все частіше стали виходити за простір галерей, а також фестивалів, виставок, ярмарків, займаючи дедалі більше місця у повсякденні людини. Так утилітарна природа візуальних образів зумовила їх повторюваність і тиражування, що межує з матеріальністю цього виду мистецтва. Тому твори, виконані в річищі public art швидше виступають певними «об'єктами» у середовищі, ніж мають функції «художніх творів» у традиційній інтерпретації.

Типовими прикладами використання художніх образів у урбаністичних просторах сучасного українського мистецтва є твори Є. та М. Зігур, знаних скульпторів молодого покоління, котрі є авторами багатьох інсталяцій і арт-об'єктів, знаних в Україні і за її межами. Окреслені митці звертаються до актуальних тем сьогодення у своїй творчості. Зокрема – до збереження довколишнього середовища, детоксу в стосунків людей, екології душі, тим самим розкривають широку проблематику суспільства в умовах глобалізації,

яка потребує ідентифікації себе у світі мультикультурності, консюмеризму тощо.

Великі та композиційно складні за виконанням об'єкти мистецтва розробляють здебільшого разом. Стрімкий рух, намагання наблизитися до кращого і нового, розвиток вперед і процеси творення, набуття мотивації й інформації – усе означене втілилось у металевому скульптурному об'єкті *«R/Evolution»*, встановленому біля клініки «A2 clinic» (приватного типу) 2020 року. Авторами проєкту у Дніпрі є брати Єгор і Микита Зігури. Арт-об'єкт виконано зі зварених із нержавійки сталі між собою полірованих труб і прутів, котрих використано у кількості, більшій, ніж тисяча одиниць. Звертаючись до вказаного методу формотворення митцям вдалося здійснити візуалізацію процесу руху [133; 134].

У схожій техніці створено скульптурну композицію *«Єднання»*, встановлену 2020 року на вул. Дніпровська набережна у Києві. Ідея арт-об'єкту втілюється не лише у тілесному вимірі: автор намагається у цьому творі реалізувати думку щодо розчинення і взаємопроникнення двох / кількох протилежних іпостасей, і водночас – про формування кожної людини як цілісної особистості через проникливу, емпатичну взаємодію.

Скульптура *«Ская. Телепортація»*, встановлена у просторі розважального центру «SkyBar» в столиці України, демонструє жіночність і привабливість. Силует цього твору наче випромінює у простір позаземну енергією, котра рухається між сторінками історії, лишає власну планету в пошуках ключових істин, чи, навпаки, вертається із уже новими уявленнями щодо Всесвіту [70].

Питання забруднення планети, зокрема чистота всесвітнього океану – тема множинних актуальних дискусій серед людей, котрі дбають за долю планети. Низка різновидів представників фауни і флори, яким загрожує знищення, острови сміття і пластику нині турбують екоактивістів. Не байдужі митці також не можуть лишатися осторонь, оскільки реагують на виклики довколишньої дійсності, та шукають альтернативних шляхів її

порятунку. З-поміж прикладів варто назвати об'єкт *«Медуза LDPE»* М. та Є. Зігур (з проєкту *«Нова Археологія»*), розроблений для розголошеної виставки під назвою *«Середовище існування. Маніфест 2020»*. Остання відбулася у галереї *«Лавра»* в березні 2020 року, – скульптура, що *«народилася з вторинного, зайвого, шкідливого. LDPE – маркер поліетилену низької щільності. Те, що було брудом, непотребом, що люди викидали, наче саме не згодне з таким варварством, тож створює нове, знищене через нього життя»* (з концепції автора).

Тема довколишнього середовища та його збереження скульптори представлена у яскравих і лаконічних композиціях братів Зігур під назвами: *«Райський Гранат»* і *«Рівновага»* (2017). Автори тут продемонстрували лаконічні форми, доповнені колористичними пошуками й експериментальними матеріалами.

Їхні скульптурні об'єкти виконані в інноваційній техніці аерографії, яку використовують при фарбуванні автомобілів. Єгор Зігура здебільшого працює над контекстом, розробляючи власні арт-об'єкти в класичній традиції формотворення та технологій. У своїй творчості митці досліджують багатогранність і неоднозначність людської особистості, ставлячи її у центр своїх художніх, інтелектуальних і філософських пошуків. Автори поєднують традиційні та сучасні матеріали, зробивши своєю головною метою досягнення плідного балансу між активним творчим розвитком та гармонією з довкіллям.

2.3. Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві

Головною ідеєю художнього образу нині є візуальний спосіб ретрансляції інформації й комунікація з глядачем на рівні певного культурного прошарку [98, с. 112–119]. Визначено, що художні образи тісно пов'язані з митцями, їхнім світосприйняттям та культурним контекстом, вони

завжди завжди є більш елітарними за своєю природою, виходять за межі простого зображення дійсності. Зокрема, у сучасному мистецтві розвивається напрям public art, що звертається до широких мас суспільства зрозумілою та знайомою йому візуальною мовою. Арт-об'єкти, створені митцями в публічних просторах, комунікують із глядачем, візуалізуючи задуману художниками інформацію або ідею.

Свідомість сучасної людини, у час активного інформаційного і технологічного розвитку, розрахована на моментальне сприйняття візуальних образів як форм концентрованої інформації. Вона блискавично зіставляє та розширює побачену інформацію, враховуючи яскравість образу, сюжет як зміст концепції, дію як ритм її передачі. Візуальні елементи у навколишньому просторі є комунікативними формами, індикаторами подальших зв'язків, асоціацій, частин художнього образу, а також стають «точкою відліку» у побудові смислів та значень мистецького твору [221, с. 189].

Образотворчість трансформується з традиційно естетичної презентації на візуальну репрезентацію функціональних елементів навколишнього світу, що впливають на суспільну свідомість та націлені на споглядання.

Навколишній світ сприймається людиною у формах видимого, з урахуванням наявного в неї певного візуального досвіду. По суті, увесь історичний розвиток мистецтва є процесом осмислення способів і методів візуального сприйняття світу. Зорове сприйняття мистецьких об'єктів є складною комунікативною системою, що балансує на межі знань, почерпнутих з життєвого досвіду та уявлень з зовнішніх бачень.

Таким чином, глядач отримує в пам'яті образи, оброблені свідомістю крізь призму його суб'єктивності та накопичених людиною знань. Тож, роль сучасного мистецтва у формуванні візуального досвіду полягає, передусім, в тому, що у процесі художнього сприйняття ми споглядаємо певний фрагмент буття, побачений іншою людиною – художником, та створений вже з урахуванням його психо-емоційного досвіду. Але, у будь-якому випадку, за

допомогою споглядання зображеного фрагмента світу, побаченого художником, ми розширюємо і доповнюємо власний візуальний досвід. Причому кожен візуальний об'єкт сьогодні має чітко сформовані цілі і конкретні завдання, без яких він втрачає свою цінність.

Втім, художники, що творять у просторі сучасного мистецтва, змушують глядача не тільки задіювати функції зору та пам'яті, а часто залучають значно більший спектр відчуттів, створюючи роботи на очах у глядачів, закликаючи їх до співпраці, своєрідного акту співтворіння. Тож глядач не просто переглядає мистецький твір, – він його споглядає, усвідомлюючи сенс зображеного. При цьому сприйняття та способи трактування художнього об'єкта кожним окремим глядачем можуть бути як схожими, так і кардинально відмінними. Ця розбіжність, помножена на задум художника, задає ті самі нові вектори розвитку мистецтва та трансформації у сфері візуального досвіду, а відтак, складає алгоритм активної комунікації мистецтва із соціумом. Це інспірувало чимало наукових розвідок, зокрема дослідження проблеми художнього образу, комунікативних функцій, концептуальних інсталяцій і кола понятійного апарату усієї сфери візуального мистецтва.

Говорячи про процеси глобалізації в галузі культури, майже неможливо оминати дослідження впливу новітніх технологій та комунікативних засобів на розвиток соціуму та культури. Публічна презентація мистецьких творів, а також їхня інтерпретація (кодування / декодування) є процесами комунікації, що передається широкій аудиторії за допомогою знаків, символів та образів. Сприйняття художніх творів залежить від особливостей національного менталітету, культурних цінностей, стереотипів, світовідчуття, та інших рівнів сприйняття, характерних для того чи іншого соціуму.

Тож, якщо розглянути означену візуальну комунікацію крізь призму багатоманітності рівнів сприйняття, то вона відображатиме абсолютно всі форми духовних та побутових практик людини. Перевагами візуальних

мистецтв перед традиційними образотворчими наразі є швидкість, легкість у сприйнятті, універсальність, інформативність, зв'язок з масовою культурою.

Простотою, максимальною стилізацією та чіткою лаконічністю форм вирізняються скульптурні об'єкти молодого українського скульптора Євгена Примаченка («5 папуг», «Жовтий папуга»), експоновані у вуличному просторі київської галереї «Лавра». Ці ландшафтні об'єкти – скульптурні композиції із зображенням яскравих екзотичних птахів, в яких використано чіткі лінії, форми та насичені контрастні кольори, грамотно підібрані та емоційно позитивні для сприйняття. Художник створив візуальний образ, що легко сприймається і викликає чимало асоціацій, призначений для публічних просторів.

Утім, цілком зрозуміло, що масова культура, частиною якої і є public art, безпосередньо співіснує з проблемою кічу. Певні види масової культури проявляються в кічі так само, як кіч є невіддільною частиною масової культури. Вкрай негативним наслідком цього єднання стає руйнування самої природи мистецтва як форми творчого процесу віддзеркалення дійсності. Таке мистецтво вже не розповідає про світовідчуття, пристрасті та почуття художника, його суспільства, країни чи світу. Основними функціями кічу стають пізнавальна та рекреативна; масове мистецтво все більше стає відображенням особистих побажань замовника.

Сьогодні міський простір часто сприймається як нормальне середовище для мистецьких об'єктів, де гіпермаркети та ТРЦ часто розуміються як центри мистецького життя, а простори (закинутих) будівель – як осередки для демонстрації актуального мистецтва. Входячи у сучасний міський простір як його гармонійні складові, елементи public art та масової культури стають маркерами мистецьких орієнтирів певних соціальних груп та субкультурних рухів, інколи при цьому відбувається спрощена інтерпретація кластерів високої культури та відомих знакових образів.

За своєю сутністю сучасне мистецтво в публічних просторах є виразною візуалізацією соціальних потреб, бажань та проблем, але його

природа майже завжди залежить від замовника, який зазвичай «диктує» у якій формі ці потреби та проблеми необхідно візуалізувати. Зокрема, через форму, композицію і колір відбувається комунікація глядача з сучасними мистецькими практиками [17, с. 76–81]. У цьому контексті світосприйняття сучасної людини стає здебільшого візуальним, а візуальна культура на різних рівнях сприяє формуванню соціокультурного розвитку, який безпосередньо залежить від інтелектуального та культурного рівня суспільства.

Комунікативна функція в мистецьких об'єктах сьогодні бере гору над змістом образотворчості, впливаючи на способи репрезентації та сприйняття навколишнього середовища. Різноманітні арт-об'єкти, що з'являються повсюдно у різних міських локаціях, вдало інтегруються не лише у ландшафт, а й стають симулякром первісного єднання людини й навколишнього простору.

На відміну від традиційної ландшафтної скульптури, функціональне призначення якої зводиться до задоволення естетичних потреб суспільства, арт-об'єкти в публічному просторі, будучи наповненими різними культурними кодами, стають потужною складовою візуальної комунікації, а відтак – одним із важливих елементів сучасного технократичного світу. Головними характеристиками таких об'єктів, крім функції передачі інформації, є легкість сприйняття, простота і доступність.

Ці твори не лише інформують чи щось позначають, вони розраховані на сприйняття «тут і тепер» (адже сприймаються вони, як правило, похапцем, в ритмі щоденних активностей, як своєрідний фон у житті людини). Вони потребують оновлення рівнів суспільної рефлексії, маючи задовольняти психо-емоційні потреби, бути зручними для сприйняття та комфортними, викликати (позитивний або негативний) емоціональний відгук. Наприклад, сферичні скульптурні об'єкти Назара Білика (*«Простір навколо»*, приватні колекції) – представляють собою контрформи, в яких образ людини «розчиняється» у кулеподібній або видовженій геометричній формі, створюючи ефектну світлотіньову гру та контраст.

Скульптор зосереджується на образі людини, його багатогранності, інколи неочікуваності та передусім цільності, акцентуючи увагу аудиторії на «ідеальній» формі кулі. Унаслідок такого оновлення публічний простір поступово наповнюється візуальними формами, які дарують глядачеві естетичний емоційний відпочинок, спрощують сприйняття величезних інформаційних потоків, що оточують нас усюди.

Показовим прикладом комунікації сучасних візуальних мистецтв із суспільством є ситуація, що склалась за останні роки навколо спорожнілого, після революційних подій на Майдані у 2013–2014 роках, п'єдесталу пам'ятника В. Леніну в Києві. Спостерігаючи встановлення несанкціонованих міською владою та громадою міста Києва кічевих об'єктів (серед яких був навіть золотий унітаз), платформа культурних ініціатив «Ізоляція» запропонувала тимчасовий арт-проект *«Суспільна угода»*, в рамках якого на місці пам'ятника Леніну мають ненадовго розміщуватися мистецькі інсталяції, що будуть зрозумілими широкій аудиторії.

Так, з 2017 року на місці демонтованого пам'ятника перед аудиторією поставали ефектні роботи мексиканських художниць Синтії Гутьєррес (*«Населяючи тіні»*) та Іси Каррільйо (*«Ритуал природи»*), іранського мистця Махмуда Бакши (*«Безкінечне святкування»*), українських скульпторів Олексія Золотарьова (*«Протистояння»*) та Петра Гронського (*«Відображення»*), а також румунського скульптора Богдана Раца (*«Middle Way»*).

Незважаючи на те, що кожен тимчасово встановлений об'єкт викликав доволі широкий резонанс у суспільних та фахових колах, запропоновані «Ізоляцією» способи роботи з середовищем дали позитивні результати, позаяк була задіяна комунікативна тактика, яка спричинила діалог між художниками та суспільством, між суспільством та художниками, а також художників між собою тощо.

Враховуючи різну образну та смислову спрямованість творів, які встановлюються один за одним вже протягом кількох років, реакція

культурної спільноти на них була досить різна і залежала як від естетичних характеристик об'єкта, так і безпосередньо від змістовної складової. Крім того, будь-який просторовий об'єкт, чи то встановлений він у рамках мистецької акції, чи на постійній основі, безумовно має гармонійно вписуватись у міський ландшафт, доповнювати обрану локацію, чого, на жаль, не завжди вдається досягнути організаторам, які акцентують увагу не на естетичному вигляді об'єктів, а на концепції та факті їхнього встановлення та на самому експерименті, що їм безсумнівно вдался. При цьому комунікативний аспект співпраці з аудиторією на той час ще був болісним, оскільки не всі прошарки суспільства були готові до різких соціокультурних, і, відповідно, мистецьких змін.

Відтак, для зміни суспільного сприйняття візуальної складової об'єктів публічного мистецтва, особливо при роботі з місцями історичної пам'яті, що доволі неоднозначно може бути сприйнята широким загалом, необхідні певні трансформації суспільної свідомості, подолання тих просторово-часових меж, які сьогодні здебільшого роз'єднують суспільство.

Художні образи – візуальні засоби, призначені для трансляції та передачі інформації – мають бути завжди доступними та зрозумілими великій кількості глядачів. У добу цифровізації, імєрсивних технологій і швидкісних прискорених темпів життя культурно-мистецька царина стрімко змінює орієнтацію з вербальної комунікації на візуальну. Тому головною у художньо-образних характеристиках стає візуальна складова трансляції інформації й комунікація із широким загалом [308, с. 6].

Водночас у сучасному мистецтві жваво розвивається напрям *public art*, що звертається до широких мас суспільства зрозумілою та знайомою їм візуальною мовою, а відтак – швидше й результативніше комунікує з великою кількістю людей. Арт-об'єкти, створені митцями в публічних просторах, комунікують із глядачем, візуалізуючи задуману художниками інформацію або ідею, або транслуючи суспільні настрої.

Тож художній та візуальний образи мають у собі як спільні, так і відмінні риси: візуальний образ, по суті, є складовою художнього образу і передусім відрізняється від нього певною доступністю, об'єктивністю та узагальненістю виразних засобів. Сучасні художники періодично виконують твори на стику між образотворчістю та візуальністю, позаяк наповнюють свої твори різними соціальними та естетичними повідомленнями [18, с. 69–78]. Втім, для розуміння художніх образів глядач повинен бути підготовленим як з технічного боку, так і з комунікаційного, адже візуальні образи мають бути доступними і впізнаваними для сприйняття аудиторією.

Висновки до розділу 2

У процесі формування понятійно-категоріального апарату сучасного образотворчого мистецтва важливу роль відіграли філософські роздуми В. Беняміна, Х. Ортеги-і-Гассета, А. Данто, М. Мерло-Понті, Ж. Бодрієра та ін. Теоретичні засади, запропоновані в рамках їхньої філософської рефлексії, надалі розвинулися у мистецтві постмодернізму і художніх практиках початку ХХІ століття. Такі напрями філософії, як екзистенціалізм, інтуїтивізм, психоаналітична школа, структуралізм і постструктуралізм сформували великий інтелектуальний простір, в рамках якого було вироблено основні принципи художньої теорії і практики.

Відтак, художні образи, що мають передавати і транслявати інформацію, мають бути доступні й зрозумілі для широкої аудиторії. Наразі художня образність неподільно пов'язана з митцями та їх світоглядом, а також із культурним тлом епохи, і межами зображення дійсності, за рамки яких вони намагаються вийти, враховуючи адресну аудиторію.

Паралельно у контемпорарному мистецтві актуалізується public art, якому притаманне звернення до комунікативного простору суспільства за допомогою візуальної мови. Тому творчі об'єкти, розроблені для публічного

простору, входять у інтерактивні зносини з реципієнтом, демонструючи креативну інформацію й ідеї, втілені художниками.

Тотальна візуалізація публічного простору на початку ХХІ століття, зумовлена розширенням потенціалу інформаційно-комунікаційних технологій, відкрила нові перспективи соціальних взаємодій. Оскільки основою сучасного розвитку суспільства є відкриті носії інформації, візуальна культура, а слідом і візуальна комунікація, стають багатофункціональним ресурсом суспільного впливу. Позаяк візуальна пам'ять формується багато в чому через взаємодію сформованих когнітивних, психологічних і технологічних практик, то осмислення нової образності вимагає від аудиторії певних знань та інтелектуального багажу.

Дедалі більша кількість об'єктів публічного мистецтва у просторах українських міст не обмежується функцією декоративного чи меморіального об'єкта в середовищі, вони часто стають способом проживання художником нагальної ситуації соціокультурної реальності, а відтак – засобом комунікації художника із суспільством. Прикладну, зображувальну функцію мистецтва доповнює репрезентація соціальних, політичних, економічних, культурних реалій художніми засобами, а розвиток і модернізація інформаційних технологій зробили мистецтво в публічному просторі одним із ключових засобів комунікації. Твори публічного мистецтва, на відміну від образотворчого, що виражає суб'єктивні переживання художника, спрямовані на розумове сприйняття та переробку інформації широкою аудиторією, тобто акцент зроблено на об'єктивному сприйнятті.

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ

1990-Х – 2000-Х РОКІВ

3.1. Розширення мистецьких меж 1990-х – звернення до заборонених тем: сакральне, етнофольклорне, нефігуративне мистецтво

Турбулентність історичних та культурних змін останнього десятиліття ХХ століття була спричинена, перш за все, кризою тоталітарної системи, процесами перемін у Радянському Союзі й набуття незалежності Україною. З відстані у понад тридцятирічну давнину стає зрозуміло, що множинне різноманіття культурного життя диктує широке розумінням абсурду застосування лише творчого методу соціалістичного реалізму в сенсі єдиного дозволеного шляху поступу культури, що стояло на заваді початку оновлення різнобічних аспектів творчого життя, що перетиналось із економічним, соціальним, політичним, культурним тощо.

За умов тоталітарного контролю часів радянського політичного устрою, безкомпромісних «вирівнювань» всіх відхилень від ідеологічної цензури на протязі 70-ти років «різноманітні офіційні установи застосовували найжорсткіші засоби стримування тиску надзвичайної енергії» [4, с. 32], зводячи широке поняття «образотворче мистецтво» до регламентованої й усталеної форми взаємодії з суспільством. Ці процеси, як і авангардові зрушення першої третини ХХ ст., висвобождали шалену енергію, що пробуджувала в людей присмак незалежності, відчуття свободи й усвідомлення волі у творчості. Не дивлячись на те, що до вказаного періоду часу творчість у вільному вимірі вітчизняного мистецького простору не була дозволеною, від початку століття ХХІ художники поступово здобували право

на творчі експерименти, не обмежувались певними сюжетами чи художніми методами.

Нині проведено багато різноспрямованих досліджень культурно-мистецького життя межі XX–XXI століть. Однак, склалася ситуація, коли науковці часто у своїх дослідженнях керуються власними уподобаннями, з сентиментами до певного кола митців, обранням конкретних локальних шкіл, що інколи стає причиною деякої суб'єктивності досліджень. Культурні та історичні процеси, котрі тривали в Україні перших десятиліть недовзі після припинення існування Радянського Союзу, безперечно вимагають багатогранного системного аналізу й фундаментальних мистецтвознавчих досліджень для з'ясування тенденцій, напрямів та подальших перспектив розвитку українського образотворення.

В останнє десятиліття XX століття основою трансформацій в українському образотворенні стало відкриття всіх кордонів і послаблення вимог контролю з боку держави над художніми процесами. Митці при цьому намагалися використовувати все заборонені раніше етнічні та національні мотиви, звертатися до незвичних тем, життєствердних ідей, раніше не дозволених і табуєваних образів, що зверталися до богослужбових потреб людини чи еротики.

Відкриття «залізної завіси» стало приводом швидких дифузійних процесів між Україною та західними країнами. Це спричинило подолання культурно-мистецьких кордонів, і єднання з Західною Європою, державами Азії й США. Означені трансформації зачепили процеси реформування традиційних видів мистецтва, насамперед живопису, графіки та скульптури, що сприяло укоріненню у мистецьких практиках вітчизняних художників спершу популярних в XX ст. асамбляжів й інсталяцій, а надалі, від початку 2000-х рр. і перформансів, відеоарту та міксту різноманітних видів мистецької діяльності та медіа, що сприяло утворенню нових арт-мови й арт-просторів [1, с. 56–58].

Окрім оновлення ряду образів та сюжетів, українське мистецтво 1990-х роках поступово втрачало не лише суто художні ідеологічні настанови та стилістичні обмеження, а й зазнало значних змін в інституційному, адміністративному та комерційному аспектах. Поряд зі звичними державними установами (Міністерство культури, регіональні управління культури та Спілки художників усіх рівнів, що традиційно регламентували соціально-художні стосунки), з кінця 1980-х років у великих містах почали функціонувати та розвиватися приватні художні центри, галереї, мистецькі салони та арт-центри.

Крім того, повсюдно виникають альтернативні мистецькі об'єднання, формується коло приватних колекціонерів, меценатів, арт-дилерів, які, по суті, запустили арт-ринок в Україні у тому вигляді, в якому він переважно функціонує і дотепер. І саме тоді українські художники та творча інтелігенція вперше й глибоко відчували конкуренцію арт-ринку на власному досвіді. Ця «нова українська хвиля» як художнє явище кінця 1980-х – початку 1990-х років стала настільки потужною зокрема й завдяки розвитку мистецького ринку та появі низки меценатів і приватних колекціонерів.

Мистецтвознавиця Олеся Авраменко, описуючи загальний характер художнього життя того непростого періоду, згадує, насамперед, яскраву виставкову діяльність, вказуючи, що «у цих виставках особливо відчутний був зв'язок часів і поколінь, який довго й методично руйнувався так званою державною політикою» [4, с. 34]. Слід додати, що цей взаємозв'язок особливо проявився у прекрасній академічній художній освіті, майстерності, що передавалася з покоління в покоління та яку, не зважаючи на всі зусилля, не вдалося зруйнувати тоталітарній системі.

Уже на початку 1990-х років мистецькі практики вітчизняних художників демонстрували принципове переосмислення методу соцреалізму і відхід від нього, а також тотальне неприйняття стереотипів радянського періоду в мистецькій культурі. При цьому професійна грамотність та розуміння засад класичного мистецтва, традицій, набутих у закладах творчої

освітище з періоду радянського часу, тим не менше лишалося. Тому організація довколишнього простору у проєктах з «чистого» контемпорарного мистецтва здебільшого сприймалися як пошук інновацій і нововведень, в умовах яких творці відмежовуються від всіх традицій. Натомість, детально вивчивши цей феномен, слід зазначити, що процеси розвитку новітнього мистецтва ґрунтуються здебільшого на функціях соціальної пам'яті і певних культурних устоїв.

Вісімдесяті та дев'яності роки ХХ століття були часом формування «нової хвилі» українського мистецтва. У той час працювали різноманітні творчі групи, які вільно організовувались, реорганізовувались та розпадалися відповідно до прагнень та уподобань своїх учасників. Зазвичай центром формування «сквотів» (нелегально зайнятих будівель, перетворених на місце для колективного мешкання і творчості), саме так прийнято називати нові мистецькі угруповання, був Київ. Період існування київської організації «Паризька комуна» – один із найяскравіших й водночас найбільш міфологізованих моментів новішого українського мистецтва.

У період із кінця 1980-х до середини 1990-х років у цьому сквоті вело свою творчу діяльність та формувалося ціле покоління молодих українських художників – Олег Голосій, Валерія Трубіна, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Арсен Савадов, Юрій Соломко, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Дмитро Кавсан та ін. Творчі експерименти «жителів» Паризької комуни можна охарактеризувати як контркультурний феномен загальнонаціонального масштабу. А тоді вони самі для себе були, як згадує Арсен Савадов: «артистами, інтелектуалами, писали тексти й цілодобово працювали» [213]. У художників не було єдиного визначеного стилю, лише певна спільна енергетика та імпульс вільної творчості, спрямований на руйнування тотального радянського менталітету.

Паралельно з «Паркомунуою» існувала «Седнівська група» мистців, яка сформувалась навколо тодішнього голови молодіжної секції Спілки художників Т. Сільваші та мистецтвознавця і куратора О. Соловйова під час

проведення творчих резиденцій «Седнівські пленери» (1988, 1989 та 1991 роки). Саме ці пленери сприяли формуванню спільноти художників, до якої входили Гліб Вишеславський, Анна Сидоренко, Сергій Панич, Костянтин Ляшев, Василь Цаголов, Петро Бевза, Олександр і Сергій Животкови, Едуард Бельський, Дмитро Дульфан, Анатолій Криволап, Сергій Звягінцев, Олександр Сухоліт та ін., і саме вони визначали основні вектори розвитку українського мистецтва 1990-х років.

Об'єднання художників «Седнівської групи» зародилось не лише на хвилі протистояння тоталітарній системі і відходу від радянської академічної живописної школи, а й з інтецією до формування нового незалежного сучасного українського мистецтва з орієнтацією на світовий культурний процес. Олександр Соловйов зазначав, що саме на цих седнівських пленерах «було розроблено нову методологічну ідею – ідею плюралізму, яка тоді була у всіх на устах» [216].

У 1987 році в Києві почала свою діяльність перша в Україні недержавна організація європейського зразка в галузі образотворчого мистецтва – Центр сучасного мистецтва «Soviart» під керівництвом Віктора Хаматова. Саме «Soviart» в різні періоди своєї діяльності створював перші українські проєкти національного рівня, міжнародні проєкти, спільні міжнародні програми, курував участь українських мистців в світових аукціонах, а також розробляв та реалізовував проєкти соціально-культурної трансформації з формуванням відповідної інфраструктури. Членами організації «Soviart» були Гліб Вишеславський, Олександр Гнилицький, Павло Керестей, Сергій Панич, Олег Тістол, Сергій Корнієнко, Анатолія Варваров, Ігор Коновалов та ін. Їхні медіально-асоціативні роботи складають основу колекції Музею сучасного мистецтва «Совіарт».

Художнє угруповання «Живописний заповідник» виникло на мапі українського мистецтва 1992 року. Основні особливості, притаманні митцям цього об'єднання – нове ставлення до креативної місії художника, сучасна

художня мова, звільнення площини твору від усіх ознак реалісничності та побутовості, абсолютне домінування сили вільних кольорів [54].

Учасники групи «Живописний заповідник»: Тіберій Сільваші, Микола Кривенко, Анатолій Криволап, Олександр Животков, Марко Гейко, Валерія Спиридонова, Галина Неледва, Віктор Хомков, Володимир Будніков, Лев Маркосян, Олена Рижих, Петро Бевза, Петро Лебединець, Олексій Литвиненко, Анатолій Тертичний, Ілона Сільваші та ін. Художників цікавив досі маловідомий в Україні доробок світових митців, а також і вітчизняних творців абстракціонізму (Казимира Малевича, Олександра Богомазова, Олександри Екстер, Анатолія Петрицького, Василя Кандинського та ін.). Українські неопластики, відмовившись від соціальної тематики й уникаючи етичних питань, емоційну складову не лише не відмінили, а навіть узяли за основу [195, с. 44].

Творчі ідеї, на яких ґрунтувалася «Межа зусиль національного постеклектизму» – непрописана мистецька програма, створена художниками Олегом Тістолом та Костянтином (Вінні) Реуновим 1987 року, полягали в боротьбі за красу національного стереотипу.

Характерною рисою робіт цих митців стає надмірність символів і міфів, їхні картини того часу буквально розсипалися на життєві анекдоти, байки і вигадки. Якщо К. Реунов значною мірою спирався у своїй творчості на образи поп-арту [237, с. 129–144], то Олег Тістол черпав натхнення в історичних сюжетах, зокрема звертаючись до теми українського козацтва, використовуючи її атрибутику – численні булави, чоботи, коні, жупани, шаблі та ін. сповнювали його картини додатковими символічними значеннями. Теми історичної зради стали традиційними для творчості Тістола [229; 230].

О. Тістол і К. Реунов доволі тривалий час працювали в московському сквоті на Фурманному провулку, об'єднавшись із художницями Мариною Скугаревою та Яною Бистровою. Тоді ж до них приєднався молодий Олександр Харченко. Власну міфологію та досвід художники втілювали не

лише у живописі: їхні арт-проекти також включали інсталяцію та перформативні елементи [19, с. 69–78].

Крім столичних мистецьких об'єднань в Україні, на межі кінця 1980-х – 1990-х років виникло чимало регіональних художніх угруповань. Їхня діяльність, по суті, накреслила основні магістральні тенденції (що в більшості збереглися і дотепер) розвитку мистецтва в регіонах. Харківське експериментально-творче об'єднання «Панорама», негласним керівником якого була відома мистецтвознавиця та арт-критик Тетяна Павлова, об'єднало фотографів, режисерів та художників, які працювали у нових медіа (Борис Михайлов, Роман Пятковка, Сергій Братков, Олександр Супрун, Євген Павлов, Володимир Шапошников та ін.). За словами Т. Павлової, група фотографів жила тоді «у певній утопії: були вільні, отримували заробітню плату, достатню для того, щоб ні про що не хвилюватись, і з ранку до ночі обговорювали проблематику фотографії» [230].

Паралельно з початком діяльності київської «Паркомуни» у 1980-х роках у Харкові виникла мистецька група «Літера А». Художники Олексій Борисов, Сергій Братков, Андрій Гладкий, Олексій Єсюнін, Віталій Куликов, Андрій Пічахчи, Віктор Чумаченко, Сергій Семернін, Вачаган Норазян, Віктор Гонтаров, Олена Кудінова мали великий професійний досвід, заснований на традиціях досоцреалістичного авангарду. Можливо, це і стало причиною того, що їхня творчість не вписувалась у загальний напрям «нової хвилі» українського мистецтва, що резонував із міжнародним трансавангардистським рухом 1980-х років.

Необхідно підкреслити, що інноваційні трансформації в українському мистецтві 1990-х років відбувалися не лише в неофіційних структурах. Однією з провідних організацій, що підтримувала та розвивала нову образність українського мистецтва, була Харківська організація Співки художників УРСР під головуванням Віктора Сидоренка [199, с. 171], який підтримував інноваційні проекти молодшої плеяди художників. Саме в цей час

творчість молодих українських мистців була вперше підтримана настільки потужно на регіональному та державному рівнях.

Особливо потужну позицію в галузі презентації актуального мистецтва займали львівські об'єднання: «Центр Європи» (1987–1990, Стас Горський, Платон Сільвестров, Вадим Богун, Ігор Барабах, Павло Гранкін та ін. – під кураторством Юрія Соколова), «Три крапки» (1988, Андрій Сагайдаковський, Олександр Замковський, Ігор Шульєв, Мирослав Ягода, Олег Капустяк), «Дзига» (1993, Володко Кауфман, Юрій Соколов, Василь Бажай, Петро Гуменюк, Сергій Якунін) та «Фонд З. Мазоха І. Дюріча та І. Подольчака» (1993–1995), сформовані та підтримані колом львівської інтелігенції. Зберігаючи модерністські традиції та «огортаючи» їх у європейські тенденції хеппенінгу та інсталяції, працюючи з гострими соціальними темами та міським середовищем, вони стали ініціаторами концептуальних художніх практик в Україні.

Метою існування Центру сучасного мистецтва «ТІРС», заснованого в Одесі у 1990-му році, стала демонстрація нового мистецтва широкій аудиторії. Коло художників, що сформувалось навколо Центру – Олександр Ройтбурд, Анатолій Ганкевич, Олег Мігас, Ігор Гусєв та ін. – протягом майже десяти років підтримували його основну функцію важливого лабораторного майданчика з динамічним ритмом чергування невеликих кураторських проєктів [43, с. 27–32]. ЦСМ «ТІРС» та створена 1993 року фундація «Новий простір» (Уте Кільтер, Віктор Малярєнко, Юрій Онух) в цей непростий для творчої спільноти період стали основою для формування сучасної мистецької інфраструктури міста.

Поява численних схожих мистецьких угруповань в усіх регіонах України, в яких яскраві мистці об'єднувались у творчих пошуках, орієнтованих передусім на здобутки актуального західноєвропейського мистецтва, стало головною причиною потужного розвитку українського мистецтва з 1990-х років. Ці творчі групи, у яких взяла участь більшість сучасних художників, відіграли величезну роль у становленні «нової хвилі»

українського мистецтва, а разом з нею і всіх трансформацій мистецтва України межі століть [187, с. 190]. Досить значною подією в ситуації розрізненості інституціонального життя української культури стало створення 1992 року в Києві Центру сучасного мистецтва Джорджа Сороса – однієї з найбільших на той час міжнародних фондаций, яка ініціювала та підтримувала реалізацію культурних та мистецьких проєктів.

Починаючи з 1990-х років українські художники поступово стають бажаними учасниками міжнародних художніх виставок, що проводяться у Мюнхені («Постанестезія», 1992), Единбурзі («Ангели над Україною», 1993), Варшаві («Степи Європи. Сучасне мистецтво з України», 1993), арт-ярмарків та фестивалів («Маніфеста-1», Роттердам, 1996), стаючи не лише цікавими світовій спільноті, а й повноправними учасниками зарубіжного мистецького контексту. Їхні твори насамперед «визначали нові риси українського мистецтва – авторську рефлексію, вагомість особистого погляду, культурно-критичну позицію» [187, с. 192].

Програмний характер творчості українських митців був сповнений системного прагнення подолати розрив між українським мистецтвом та світовим художнім розвитком (зумовивши відповідні пошуки нового формотворення [206, с. 181]), заклав новий виток у формуванні нового українського мистецтва, визначив тенденції його розвитку та сприяв присутності на світовій арені.

На думку Л. Мокляк, «суспільство наполегливо шукає нову національну концепцію, ідею, яка б послужила стрижнем, фундаментом, об'єднавчою силою, на основі якої країна, її народ та культура мали б змогу продовжити свою історичну долю» [136, с. 125–129]. Однак, не дивлячись на цілковиту готовність мистецького середовища пострадянської епохи позбавитися ідеологічних атавізмів і розпочати інновації у галузі культури, продиктовані змінами в суспільному житті, «загальною його кризою стала відсутність провідного напрямку» [199, с. 171]. Так, з 1990-х рр. почало проявлятися наскрізне відродження паростків української культури, що

знайшло відображення у декількох головних напрямках. Зокрема, посилився процес самоідентифікації, самоусвідомлення й переосмислення наших мистецьких здобутків на тлі історичної пам'яті країни, виявилось підґрунтя колективної політичної свідомості, з'явилися оновлені ідеологічні платформи, духовні націєтворчі орієнтири. Поява українського мистецтва на світовій арені підкреслила актуальність молнієносних трансформацій в усіх сферах образотворчості.

3.1.1. Сакральне і профанне в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років: сучасні інтерпретації релігійних тем

Завданням сучасного мистецтва на всіх етапах його розвитку від модернізму донині було досягти межі, яку неможливо пережити і зрозуміти, шляхом руйнування звичних значень, понять та образів [78, с. 27–38]. Таким чином, із кінця XX століття характерними рисами українського образотворення стає багатоадресність/багатовекторність, яка зміщує функціональність мистецтва від репрезентативності до створення полів для комунікацій, тиражування, масового поширення симулякрів усіх видів, рівнів та форм, задля всебічного висвітлення теми. А відтак – традиційні культурні значення часто десакралізуються [79, с. 146–150], а традиційні культурні образи трансформуються, стають неоднозначними, інколи навіть суперечать національній ідентичності. Утім, насамперед в українському мистецтві постоталітарного періоду, все ж помітні тенденції, спрямовані на збереження та переосмислення історичних, духовних та культурних надбань держави.

Оскільки після атеїзму, нав'язаного тоталітарною системою, культурна спільнота набула певної свободи творчості, однією з основних тенденцій образотворення, що сформувалися наприкінці XX століття, було звернення до національно-історичної та релігійної тематики як націєтворчих основ української ментальності.

За словами Віктора Сидоренка: «Загалом українська культура – це свідчення того, що народ, незважаючи на скрутні обставини свого існування, прагнув зберегти історичну пам'ять, власну мову та мистецьку спадщину, а також створити нові цінності, що б акумулювали неповторний образ світу» [184, с. 1–187]. Однак, під впливом цієї оновленої художньої ідеї, у творчості мистців 1990-х років модернізується здавалося б, вічне – православна релігійна традиція. І якщо сьогодні коливання між сакральним та профанним в українському мистецтві вже стало визначеним явищем, то на той час існування сюжетів та образів, дотичних до релігійної теми, видавалося справжнім нововведенням. Україна завжди була поліконфесійною країною та історично включала в себе розмаїття культур.

Тож в умовах відкритого світового культурного обміну для покоління, сформованого за атеїстичною системою, стала полем релігійних експериментів. Визнаючи помилковість комуністичних ідей (Рис. 3.1.1.), суспільство, опинившись в ідеологічному та духовному вакуумі, наприкінці ХХ століття запустило процес актуалізації минулого. Прикладом є твори Романа Мініна на шахтарську тематику, зокрема Донеччини (Рис. 3.1.2; Рис. 3.1.3). Так виникла необхідність звернутись до досвіду попередніх епох, а отже – повернутись до релігійного світосприйняття. «Це стало вирішальним і спрямовуючим фактором у формуванні нової парадигми українського мистецтва на рубежі ХХ–ХХІ століть» [55].

Шукаючи в авторських формах [223, с. 180–187] точки перетину традиційних форм сакрального мистецтва з вимогами нового, посттоталітарного часу (Рис. 3.1.4), з оновленою героїкою (Рис. 3.1.5), українські митці оновлюють візуальні образи за допомогою мистецтва нових медіа. Прикладом такого оновленого мистецтва можуть бути роботи Бориса Михайлова – серії *«Історія хвороби»* (1998–1999) та *«Гетсиманський поцілунок»*; Віктора Сидоренка – проєкт *«Жорна часу»* (2003); графічні та скульптурні твори Олександра Сухоліта; живопис Галини Неледві, Бориса

Єгізаряна, скульптура Юрія Багаліки, які продукували справжні авторські міфології в найкращих традиціях мистецтва *contemporary*.

У їхніх творах християнська / релігійна складова присутня переважно на рівні «вербального коду» (назви твору або його концепції), що передбачає багатозначність інтерпретацій, тим часом як «християнський зображувальний код» полісемантизму не передбачає [42, с. 5–10]. Слід зазначити, що вказані твори не мають канонічного чи культового характеру, а навпаки функціонують у межах неореалістичної, трансавангардної або постмодерністської парадигми [61, с. 13]. Необхідно підкреслити, що цей феномен появи релігійних сюжетів у творчості українських художників 1990-х років мав винятково соціокультурне підґрунтя, позаяк фундамент радянського способу життя без державної підтримки дестабілізувався та був серйозно пошкоджений.

Радикально швидкі зміни всього життя позбавили українців звичної у радянські часи передбачуваності, захисту, безпеки існування – як окремої людини, так і спільноти загалом. Ця невизначеність національних ідеалів країни в пострадянський період призвела до оновлення образного ряду українського мистецтва (Рис. 3.1.6), поєднавши кілька тенденцій, однією з яких були духовні та національні традиції, а друга – тенденції сучасності (Рис. 3.1.7). Однак, цей процес має як позитивні, так і негативні риси, оскільки разом із духовним та національним спрямуваннями в оновленій художній парадигмі (Рис. 3.1.8) з'являється «риночна» (модна) тема, псевдоелітарність (як правило, залежна від смаку приватних замовників), суха функціональність (відхід від чистого мистецтва в галузь дизайну) тощо.

У мистецтві означилось явище кічу, пов'язане з «дешевизною», нижчою якістю, ринковістю та комерційністю. Тут ми бачимо як колись єдиний «“замовник” – держава – “ділиться” своїми функціями із комерційними структурами, що часто має негативні наслідки» [58, с. 822]. Ці негативні риси передусім проявились у монументально-декоративному «оформленні» українських міст, в середовищі яких з'явилося чимало

художніх об'єктів, пов'язаних із релігійною тематикою. Численні «пам'ятники» Христу, Богородиці, архангелам не мають нічого спільного з релігійними образами.

Сучасні дослідники цього явища, як-от Н. Журмій, вказують, що «для українського простору домінуючою релігією є християнство, що у монументальному середовищі українських міст було підкреслено, наприклад, масштабними заходами з вшанування “2000-річчя від Різдва Христового”...» [55]. Такі об'єкти радше виконують функцію пам'ятних знаків і часто не мають нічого спільного із художніми творами, позаяк розвиток релігійної тематики у монументальному мистецтві 1990-х – 2000-х років відбувався неоднозначно, а формат звернення до духовних традицій – ніким не регулювався і доволі часто був продуктом «народної творчості» замовників різних соціальних та культурних рівнів.

Творче втілення духовних традицій яскраво проявилось в мистецьких практиках українських художників, у соціальних та популярних арт-проектах (Рис. 3.1.9), реалізованих у приватних та публічних мистецьких просторах. Починаючи з 2000-х років в арт-практиках українських митців відбувається комплексне переосмислення християнської візуальної традиції. Розмиття межі між сакральним та профанним (Рис. 3.1.10) в сучасному мистецтві спонукає художників до експериментів з десакралізацією християнських образів (Рис. 3.1.11) та навпаки – до сакралізації образів масової культури. Так виникають авторські інтерпретації, цитати, інтеграція релігійних мотивів у художні експерименти, асоціативні ігри з християнськими та духовними образами тощо (арт-проекти О. Мась, П. Бевзи, С. Корнієнко, Д. Кандинської, В. Попова та ін.).

Поряд із експериментальним вектором сьогодні бачимо й збереження християнських традицій із застосуванням сучасних методів та технологій передачі художніх образів (А. Криволап). Обсяг художніх пошуків у сакральних та духовних темах настільки широкий, що ми вважаємо

доцільним відзначити найбільш виразні, на нашу думку, арт-проекти та такі, у створенні яких ми брали безпосередню участь.

Симптоматичним у сенсі репрезентації духовного засобами мистецтва contemporary став етнонаціональний та релігійно-художній проєкт одеської художниці Оксани Мась «*Post-vs-Proto-Renaissance*» (вільна назва проєкту – «Друге Відродження»), що представляв Україну на 54-й Венеційській Бієнале [125, с. 167–175]. Необхідно вказати, що навколо проєкту, його концепції та художнього втілення і досі епізодично точаться суперечки у професійних колах. Утім його масштаб, концепція і творча реалізація, безсумнівно, стали знаковою сторінкою в репрезентації традицій українського мистецтва в світі.

Художниця розробила для цього проєкту унікальну техніку монументального розпису, в якій замість традиційних фарб, або смальти використовувались українські писанки. Десятки тисяч розписаних вручну дерев'яних яєць склали основу багатометрового панно. Мозаїка з тисяч яєць механічно складається у масштабовані гігантські фрагменти «Гентського вівтаря», розписаного братами Губертом та Яном ван Ейками (1432).

На прохання авторки люди різних віросповідань та соціальних статусів із приблизно п'ятидесяти країн на кожному яйці змалювали людські гріхи. З отриманих розфарбованих яєць Оксана Мась склала величезну інсталяцію, чотири панно якої були виставлені у церкві Сан-Фантіні, а інші три – розташували просто неба на площі Сан-Стає.

Великі декоративні панно з писанок, експоновані в міському просторі, сприймалися, з одного боку, як яскравий прояв української ідентичності, а з іншого, – як міжнародний арт-проект, зрозумілий мільйонам людей різних національностей та різних ментальностей. Гентський вівтар є одним із найбільш відомих і символічних творів у європейському мистецтві. Вважається, що саме з цього твору історично почалася епоха Відродження.

Художники хотіли зобразити певний «рай на землі», використовуючи для змалювання раю людські гріхи. Для багатьох людей, хоча б дотично знайомих з історією Гентського вівтаря, він є символом непереможної сили

людяності та торжества гуманізму, адже попри всі негаразди, що з ним відбулися (його неодноразово намагалися вкрасти або зруйнувати; як власний особистий трофей його вивозили диктатори), він все одно повертався на своє первинне місце (собор св. Бавона у Генті).

Писанка – предмет не лише українського національного сакрального образу. Розфарбовані яйця існують, у тому чи іншому вигляді, майже в усіх культурах світу. Тож, відповідно до концепції проєкту, формули «національне в інтернаціональному», художниця використала знайомий усьому світові символ та запропонувала символічне «друге відродження» Гентського вівтаря, показуючи спільну роботу багатьох людей заради усвідомлення проблем та покращення життя.

Яйце стало в цьому концепті певною «точкою відліку». Звернення до сакральної теми в концепті української художниці було цілком виправданим та актуальним, оскільки одним із головних завдань мистецтва є формулювання єдиної візуальної мови, зрозумілої в усьому світі. Таким чином, в роботі Оксани Мась народилося матеріальне втілення енергії, де запрошені до співтворчості представники різних країн, віросповідань, мов та рас працюють разом.

Художниця використала в проєкті два основні художні прийоми: зміну медіа та масштабу зображення. Яйця як носії зображення зі зміною відстані до них перетворювалися на «точки», а прийом монументалізації, збільшення зображення Вівтаря за допомогою комп'ютерної техніки – породив певний інтерактив, в якому класичні мотиви об'єдналися із новітніми технологіями [309; 310, с. 955–967; 311, с. 2401–2417].

Певна демократизація сакральних образів, що спостерігається в українському мистецтві початку ХХІ століття, втілилася у роботах Петра Бевзи та Сергія Корнієвського, які часто використовують у своїй творчості суб'єктивно-авторське трактування теми, що призводить до непередбачуваних і безумовно цікавих результатів.

У багатьох роботах Петра Бевзи 2000-х років поєдналися в одне ціле православна іконографія та технологія – образи Богоматері з маленьким Ісусом, Богоматері-Оранти та Спаса Нерукотворного, написані на дерев'яних дошках та народне мистецтво – смугасте тло робіт нагадує ткани килими. Мистецтвознавець О. Осадча вказує, що його твори «долають дистанцію між сакральним і профанним, роблячи матерію медіатором, носієм духовної інформації, яка є багато в чому універсальною для всіх релігій» [145, с. 249–253].

Художник, користуючись універсальністю та архітипичністю християнського мистецтва, вільно виходить за його рамки. Його персонажі, на перший погляд – звичайні та земні, утім сповнені метафізичних кодів – ігнорування портретності, відсутність «земного» простору, яскравість кольорів. «З теософської точки зору живописець за характером рецепції образів знаходиться цілком у контексті православного мистецтва, усіляко віддаляючись від їх тілесності» [145, с. 249–253].

Утім, загальний характер робіт Петра Бевзи на цю тематику тяжіє все ж до «зображень-символів, що не несуть певного безпосереднього емоційного переживання, але стають каталізатором ланцюга культурних асоціацій» [145, с. 249–253], при свідомому уникненні автором перевантаженості символів та вторинних контекстів. Тобто роботи П. Бевзи створені у доволі вільному трактуванні, але все ж у рамках християнського канону.

Глибше у вільній інтрепретації мистецтва на християнську тематику пішов київський художник Сергій Корнієвський у живописному проєкті «Комунікація 21. Понтифік» (2020), присвяченому постаті Папи Римського. У своєму проєкті художник звернувся до образу того легкого, позитивного, сонячного настрою, у променях якого зазвичай з'являється Папа на офіційних зустрічах та громадських заходах. Утім, зобразив він Понтифіка не в «офіційному» образі, а навпаки – в побутових ситуаціях.

Весь у білому, вітаючи перехожих, Папа Римський в роботах С. Корнієвського робить «селфі», весело гойдається на гойдалці, спускається

з трапа літака, гортає стрічку новин у мобільному телефоні тощо. Глядач наче стає стороннім спостерігачем життя великого Понтифіка «не на роботі». Ці роботи створені художником «на межі» сакрального та побутового: найпопулярніший у світі представник Бога на землі постає перед глядачами в образі звичайної людини, яка проводить час у соціальних мережах та мас-медійному просторі.

Утім, Сергій Корнієвський не позбавляє його божественної присутності навіть у цих побутових подіях, підкреслюючи її тонким яскравим світлом. Концептуальний проєкт *«Комунікація»*, розпочатий Центром сучасного мистецтва «Совіарт» 2007 року з різними художниками, був навіяний ідеями з праці Ф. Фукуями *«Довіра»* і має на меті дослідження творчості українських художників в інформаційну епоху (з прес-релізу виставки С. Корнієвського *«Комунікація 21. Понтифік»* [182]).

Необхідно підкреслити, що за попередні радянські десятиліття релігійні цінності певною мірою втратили свою вагу, що пов'язано із забуттям релігійного мистецтва. Це порушило спадкоємність культурної традиції та руйнівним чином вплинуло на світогляд кількох поколінь. «Сакральність» у цьому контексті сприймається нами як духовна складова світосприйняття, що стверджує стан надприродного у світі та культурі, без прив'язки до конкретної релігії чи філософії (Рис. 3.1.12; Рис. 3.1.13). Хоча деяким творам сучасного мистецтва властива так звана «розсакралізація» простору, або підміна відомих символів (Рис. 3.1.14 – Рис. 3.1.17).

Дослідженню тонкої межі між сакральним та земним, між ілюзією та реальністю був присвячений арт-проєкт Анатолія Ганкевича *«Тонкі плани (жалюзі)»* (міська галерея мистецтв «Лавра», 2016). В темному залі галереї на очах у глядача буквально «ожив» райський світ – царство спокою, благодаті та злагоди. Художник крізь вікна зі спущеними жалюзі зобразив сцени зі звичайного життя, а за допомогою відео створив ілюзію руху – переливи сонячних променів, гойдання дерев, пориви вітру. Така райська

атмосфера в картинах-вікнах подарувала глядачам урівноважений медитативний настрій, відчуття насолоди від споглядання.

Арт-проект «*Тонкі плани*» став чуттєвою візуалізацією феномену енергетичних потоків у просторі та в свідомості людей. Художнику вдалося занурити глядача у світ емоцій, які важко виміряти або пояснити: кожен відвідувач міг поглянути на зовнішній світ через світ внутрішній. Медитативний ритм «ґрат» жалюзі став певною межею, якою художник розділив простір між світом духовним та світом земним.

Художники у згаданих проєктах створюють земні образи духовного світу. Наче «спускаючи» на землю небесні блага та образи, вони підкреслюють «земне походження» віри та релігії.

Натомість сьогодні в українському мистецтві з'являються проєкти, в яких звеличено постаті звичайних людей до сакральних образів (Рис. 3.1.18 – Рис. 3.1.22). Наприклад, у роботах живописного проєкту Даші Кандинської «*Fashion Icon*» ікони моди freak-стилю – Анна Пьяджо, Вів'єн Вествуд, Айріс Апфель, Леді Гага, Ізабелла Блоу та інші – зображені з використанням іконографічного канону православної релігії. За ідеєю художниці, це Freak saints (хімерні святі) – вони зображені у фотонегативі, що передає суть клериканства в релігії.

Фотонегатив вказує на протилежний бік матеріального світу, на метафізику в її візуальному втіленні. Поняття «особистості» апелює до іконографічного зображення, яке стає, по суті, візуалізацією абстрактного обожнюваного образу. Такий образ без «лику», деперсоніфікований, стає лише порожньою маскою для поклоніння. Тож ідеалізовані образи модного глянцею тяжіють до знеособлення об'єкту. За словами Дарії Кандинської, «твір мистецтва стає цілісним тільки тоді, коли він містить як міф (невербальну філософію), так і естетику» [33] (Рис. 3.1.23). Відповідно до цього твердження, художниця вдало комбінує містичний експресіонізм, символізм і міфологію.

Цікавою подією для київського мистецького простору (Рис. 3.1.24; Рис. 3.1.25; Рис. 3.1.27) став масштабний філософський проєкт відомого в Україні художника Ігоря Калінаускаса (зананого під псевдонімом – ІНК) *«Пройшло 2000 років: обличчя стерлися, світло залишилось»*, показаний у галереї мистецтв «Лавра» 2012-го року. Масштабна інсталяція включала серію живописних полотен, на яких зображено лиця Апостолів і Христа в момент біблійної сцени, що стали авторською ремінісценцією на знамениту *«Темну вечерю»* Леонардо да Вінчі.

Інсталяція включала графічний поліптіх-вівтар і стовпи у формі янголів, які створювали імпровізовані нефи храму. Ігор Калінаускас об'єднав різні види мистецтв: музику, живопис, сценографію, скульптуру, створивши синтетичний мультимедійний проєкт, що працював із простором і глядачами. Художник перетворив предмети з реального світу на символічні форми, демонструючи зв'язки між різними елементами земного і небесного, що складають навколишній світ.

Нову концепцію функціонування сакрального мистецтва в сучасному світі показав проєкт *«Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці»* (куратори – Олеся Авраменко, Олексій Криволап) [5, с. 21–32], що відбувся у Галереї мистецтв «Лавра» 2019 року. В експозиції було представлено живописні композиції на біблійні теми, створені художниками – живописцем Анатолієм Криволапом разом із колегою, монументалістом Ігорем Ступаченком, для церкви Покрови Пресвятої Богородиці в селі Липівка. Нова церква збудована у старовинному селі Липівка Макарівського району Київської області на місці Покровської церкви, зруйнованої за радянської влади коштом мецената Богдана Батруха з таким самим посвяченням – Покрові Пресвятої Богородиці.

Унікальність арт-проєкту полягала в тому, що відвідувачі побачили оригінали розписів, які після виставки було змонтовано в будівлі церкви. Автори використали нові підходи до створення релігійних композицій:

застосування новітніх матеріалів при традиційному сценічному ряді їхнього візуального заповнення, а також притаманні творчості Анатолія Криволапа лаконізм, емоційність кольорів та узагальнення образів як основні складові його образотворення. Художники створили канонічні композиції з використанням нетрадиційних кольорових рішень. За влучним словом Олеси Авраменко: «В храмові розписи Криволап вливає абстрактний колір так, щоб він звучав як позбавлена сюжету чиста музика, стаючи рушійною силою в емоційно-піднесеному прочитанні сакральних композицій» [207].

Цей масштабний проєкт став знаковим для сучасного українського образотворення. Анатолій Криволап апелює саме до витоків української духовності та національної ідентифікації, поєднуючи історичну та культурну спадщину (Рис. 3.1.26; Рис. 3.1.28 – Рис. 3.1.30) та сучасне мистецтво; за допомогою кольору, об'ємів та площин художники та куратори організували в галерейній будові справжній храмовий простір, не зводячи арт-проєкт до канонічності, а показуючи синтез духовного та світського буття новітніми засобами виразності.

Інтерес українських мистців до релігійних тем пов'язаний зі зміною усталених соціальних канонів та послабленням контролю мистецтва тоталітарним режимом. Художники в умовах вільного розвитку культури використовують релігійні сюжети та теми в різних контекстах, часто простими і зрозумілими усім образами передаючи і відображаючи сучасність крізь маркери масової свідомості.

3.1.2. Історичне, етнічне та національне: рефлексії традиційної української культури та національні цінності в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років

Творчі експерименти художників – які, за визначенням В. Сидоренка, дотримуються традицій у мистецтві, спираються на пошуки нових

пластичних форм, композицій і колориту, утверджують національну художню модель, засновану на синтезі українських фольклорних традицій та новітніх модерністських прийомів – позначилися на оновленні образно-тематичної складової мистецтва межі 1990-х – 2000-х років [184].

Із проблемами національної ідентичності та національної свідомості українське суспільство стикається після глобальних геополітичних реформ 1990-х років. Знаменитий актор Богдан Ступка (міністр культури України у 1999–2001 роках) у привітальному слові до каталогу «XX Artist's of Ukraine (end of century) = XX художників України (кінець сторіччя)», створеному галереєю «Карась», вказував, що історично-етнічні пошуки в оновленому українському мистецтві розкривають «образ України як джерела сучасного мистецтва, як країни, чиї творчі сили наповнюють скарбницю визначних культурних та духовних надбань людства» [233].

Так, починаючи з 1990-х років, до історії українського мистецтва повертаються імена мистців, заборонені або замовчувані за часів радянської влади. Тож тепер український глядач бачить твори Андрія Антонюка, Григорія Гавриленка, Феодосія Гуменюка, Івана Марчука, Олександра Дубовика, Миколи Стороженка, Петра Гончара та інших як повноправну частину української художньої спадщини, як національне достояння.

Всі вони, попри різні зображальні методи, творили в асоціативно-філософічному дусі, в основу формування якого покладено архетипно-сакральні підвалини української ментальності, стереотипи національної традиції, а разом із ними і самої Історії, яка в Україні існувала (і далі існує) у своєрідному вимірі «future in the past» – «минулого в майбутньому» (Рис. 3.1.2.1), підтримуючи у суспільстві національно-історичну міфологію [189, с. 192].

У творчому доробку згаданих художників – мистецьке дослідження, збереження, переосмислення та репрезентація в контексті новітніх спрямувань XX століття історичних домінант українського державотворення – від витоків трипільської культури, крізь княжу та козацьку добу, часи

національно-культурного відродження – до трагічних подій історії України новітніх часів. Як зазначають Т. Кара-Васильєва і З. Чегусова, народне мистецтво, фольклорні традиції завжди були в полі зору українських професійних митців, ще з 1980-х років посилився інтерес до стилістичного розмаїття історичного минулого [313, с. 291–298; 60, с. 190].

Говорячи про зв'язок художньої творчості з історико-етнічною тенденцією українського мистецтва на прикладі виставки Олександра Бородая та Олександра Бабака (1992, Дніпропетровськ, Київ), мистецтвознавиця Галина Скляренко зауважує її мистецьку цілісність, вказуючи на «по-новому представлений той парадоксальний український простір, відкритий ще Котляревським, Гоголем і українським фольклором», поглиблюючи думку констатацією, що «художники створюють свій власний “міф про Україну”, про минаючий час, про людський дім, про малярське ремесло, про глибокі тайни мистецтва і життя» [191]. Авторка називає цей творчий метод «неоміфологізмом», сучасним осмисленням тих народних образів, що віддавна складають основу української ідентичності.

Розглядаючи феномен звернення до етнічних змістів у контексті дослідження розвитку українського скульптурного мистецтва межі століть, М. Протас підкреслює поступове її пожвавлення, відзначаючи повернення «традиційних етнонаціональних видів сакрально-мартирологічних пам'ятників, <...> що втілюються суто скульптурними засобами виразу або в синтезі з архітектурними елементами» [169, с. 217–219].

Сучасна художня культура характеризується різновекторністю розвитку, обумовленою новою візуальною мовою. Залучення новітніх технологій візуалізації та оновлення змістовності у бік національної ідентичності зумовили появу цифрового фольклору, інсталяцій та перформансів, анімацій, візуально-образотворчих практик зі зміною засобів комунікації, що працюють у контексті культури масового споживання, прискореного поширення та передачі інформації широкій аудиторії, зокрема й у галузі візуальної культури [317, с. 1533–1538].

Історичні художні образи, інтерпретовані сучасною творчою свідомістю мистців, покликані бути механізмом збереження критеріїв, розрізнення справжнього і несправжнього, позаяк вони є своєрідним «базовим фондом» культури, специфічною енциклопедією норм та цінностей модерного суспільства. Ці цінності мають правити за певну точку відліку для сучасної художньої практики [319, с. 3–240].

В сучасній українській художній культурі в умовах суперечностей, що склались між технологічно досконалою запозиченою із західних тенденцій формою та недостатньо вираженим національно орієнтованим змістом візуальних текстів, виникає необхідність пошуку засобів утвердження та збереження національної ідентичності.

Осмислення проблем забезпечення національної ідентичності, історико-культурної наступності та трансляції традиційних цінностей в українському мистецтві відбувається в умовах технологічного прориву, дослідження нових форм мови сучасної художньої культури, освоєння нової мови візуалізації сучасних художніх реалій.

У 2016 році у просторі «Unlimited Art Foundation» (сьогодні – «Mironova Foundation») було створено арт-проект до 25-ої річниці незалежності України «*Наші люди*» (куратор – Юлія Нужева). Зібрані в експозиції роботи сучасних українських художників (Петро Бевза, Юрій Соломко, Владислав Шерешевський, Анатолій Валієв, Артем Зігура, Зоя Орлова, Юрій Коваль, Ніна Мурашкіна, Сергій Якименко, Анна Валієва, Роман Громов, Олена Домбровська, Тетяна Колесник, Юлія Полякова, Валерій Кописов, Валерія Тарасенко) були присвячені всесвітньовідомим вихідцям з України, якими, на думку організаторів, має «пишатися наша країна».

Об'єднавчим фактором проекту став той факт, що художники не ділили образи відомих вихідців з України за національною ознакою чи значущістю в українській історії. Їхній основний меседж – показати, що вони всі українці. Тож виставка «Наші люди» – про самоусвідомлення та самоідентифікацію

нашого суспільства, адже після набуття Україною незалежності її громадяни здивовано відкривали для себе, що Казимир Малевич, якого наші батьки вважали російським художником, народився в Києві, що тут минули дитинство та юність винахідника гелікоптерів Ігоря Сікорського.

Сьогодні ми знаємо і пишаємося першими жінками-художницями, роботи яких зберігаються в паризькому Луврі і які народилися в Україні – це знаменита полтавчанка Марія Башкірцева та одеситка Соня Делоне. «Батько російського авангарду» Давид Бурлюк, за свідченнями сучасників, завжди пишався своїм українським походженням, а засновником кубізму у світовій скульптурі вважається українець Олександр Архипенко.

Головна ідея проєкту належить художнику Владиславу Шерешевському, який зобразив киянку та знану політичну діячку Ізраїлю Голду Меїр на тлі золотого колосся та синього неба. До нього долучились і молоді мистці, які показали визначних українців у несподіваних образах, ракурсах і формах. Зоя Орлова, наприклад, присвятила Тарасові Шевченку символічно-абстрактний диптих *«Оберіг»*. Художниця спонукає глядача замислитись і «розгадати» символічний ряд у роботі: комірець, який утворює замкову скважину, шапку-папаху – наперсток, що оберігає від ран, вуса як підкова-оберіг, трипільська фігурка-оберіг на фоні баранячої вовни — в цьому розмаїтті символів кожен побачив своє.

Мандрівникові, філософу XVI століття, одному із засновників вітчизняної географії, відомому своїми нотатками про подорожі святими місцями Середземномор'я та Близького Сходу киянину Василю Григоровичу-Барському присвячено надзвичайно світлу роботу Петра Бевзи. А молодий художник Валерій Кописов згадав про те, що культовий французький актор, співак і композитор Серж Генсбур теж має українське коріння. Валерія Тарасенко в диптиху *«Михайло Булгаков. Дзеркальні сторінки»* спробувала осмислити образ М. Булгакова в паралельних реальностях: одна – звичне теперішнє, друга – альтернативна й ефемерна.

Таке трактування образу письменника відображає містицизм та певну

сюрреалістичність його особистості. Юлія Полякова роботою *«Спокуса Мили Йовович»* показала, що популярність та слава пропонують голівудській зірці, яка народилася в Україні, чимало спокус. Юрій Соломко, відомий глядачам як «художник-картограф», у своєму багаторічному проєкті «художньої картографії» поєднав світову географію з національним концептуальним мистецтвом.

Не зраджуючи свого стилю, художник зобразив Ігоря Сікорського на фоні карти Києва. Любов до відкриттів та чогось недосяжного, змалечку властиву кожній людині, зобразила Анна Валієва в роботі *«Мрії дитинства»*, присвяченій геніальному конструкторові та першовідкривачу космосу Сергію Корольову. Художниця акцентує, що кожне нове покоління поспішає відкрити нову недосліджену грань Всесвіту. Кожне покоління – нове і сьогодні їхній погляд звернутий не тільки до неба, а й за його горизонти.

Художники арт-проєкту *«Наші люди»* разом із куратором створили мистецьку акцію, спрямовану на популяризацію української історичної спадщини та досягнень великих українців усіх часів. Різноманітність та відмінні технічні засоби виконання експонованих робіт, різний вік та рівень майстерності художників показали широту спектру мов візуалізації як засобів трансляції актуальних культурних цінностей та формування сучасних комунікативних просторів.

2017 року в Галереї «Лавра» свою інтерактивну мистецьку акцію, присвячену дослідженню витоків української культури, провела Зінаїда Ліхачова. Художниця вперше представила в одному просторі свої знакові роботи в різних медіа – інсталяції, об'єкти, аксесуари, текстиль та інші, створені впродовж 2010–2017 років й об'єднані в єдину експозицію ключовими темами української народної культури [266, с. 317–331]. Художниця влаштувала відвідувачам інтерактивне дійство, запропонувавши усім, хто завітав на виставку, забрати з галереї будь-який предмет мистецтва, що сподобався, залишивши на його місці письмове повідомлення, адресоване художниці. Кожне повідомлення, зайнявши місце художнього об'єкта,

обраного глядачем, стало частиною експозиції.

Практика безоплатного розповсюдження Зінаїдою Ліхачовою своїх творів ставить питання про процес творення й результатів творчості, а також переглядає саму ідею про необхідність музеєфікації. Своєю акцією художниця підкреслила, що мистецтву як одному з ефективних засобів безпосередньої комунікації з аудиторією сьогодні слід бути більш відкритим і соціалізованим. Завершенням дійства має стати абсолютне звільнення простору галереї від робіт художниці, які замінять лише відгуки глядачів, тобто нових власників робіт.

Українська художниця Зінаїда Ліхачова завжди у своїх проєктах нагадує про народні традиції України. Розповідає про них художниця, використовуючи відповідні художні методи і «перекладаючи» витоки української ідентичності на мову й форму сучасного мистецтва. Акція Зінаїди Ліхачової, наче певний маніфест, підбила підсумок у важливому й тривалому процесі творчих досліджень художниці, водночас даючи змогу кожній роботі з виставки стати частиною чийогось особистого простору.

Творчість Наталії Корф-Іванюк від початку пронизана народними елементами. Кожен її проєкт так чи інакше посилається на народні традиції, фольклорну складову чи етнічні мотиви. Зокрема, у проєкті *«Килим»* у київській галереї «Triptych: Global Arts Workshop» художниця представила серію живописних полотен, натхнених народними мотивами прадавнього килимарства. Крім традиційного мистецтва, джерелом натхнення художниці стала квітуча багатобарвна природа Полтавщини.

Народний килим — унікальний культурний феномен, створений безіменними майстрами, які вдосконалювали свою майстерність від покоління до покоління без академічних шкіл та викладачів. Український килим виник у сиву давнину, і насправді є одним із типових народних мистецтв. Історичні періоди, безперечно, позначалися і на ткацькому мистецтві, тож народні килими часто стають об'єктами дослідження етнографії та культурології.

Сьогодні, коли проблема збереження національної спадщини набуває державного значення, увага до традиційних ремесел особливо актуальна. Декоративно-прикладні мистецтва в цьому контексті втрачають свою утилітарну функцію [139], набуваючи винятково естетичної, перетворюючись на символ національної ідентичності, об'єкт самопізнання задля вивчення витоків традиції й реліктів матеріальної культури [176].

Масштабні полотна, створені в авторській живописній техніці, що склали експозицію виставки, трансформують архаїчні форми килимів на сучасні мистецькі об'єкти, зберігаючи найхарактернішу їхню рису – орнамент тканого полотна. При цьому кожна робота Наталії Корф-Іванюк транслює у простір окремий образ та відмінну емоцію, змінюючи сформовані стереотипи сприйняття килима як речі лише утилітарної. Глядачі мали нагоду відчувати атмосферу автентики регіонів – Херсонщини, Закарпаття, Полтавщини, насолодитися гармонією природних кольорових орнаментів, доторкнутись до архаїчної спадщини символів та знаків, згадати знайомі з дитинства образи. Колір для художниці – не просто засіб виразності, це спосіб акцентування неповторних етнокультурних традицій, що перетворює її роботи на справжнє філософсько-етнографічне дослідження проблеми визначення національної ідентичності.

У сучасному мистецтві існує безліч проблемних питань, одним з яких є проблема традицій і новацій як найбільш неоднозначних та складних. Сьогодні дослідження впливів народного мистецтва на теперішній мистецький процес набуває особливої актуальності.

3.1.3. Ретранслятори художніх традицій минулого і спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу

Тематичний репертуар контемпорарного мистецтва вміщує не лише етнічні чи національні аспекти. Адже підґрунтям художньої творчості першої

чверті ХХІ ст. є глибокі академічні традиції авторської майстерності й оновлення образних складових. Витоки традиційних форм мистецтва пов'язані з життям і його наративами і тому лишаються співзвучними абсолютно всім епохам (Рис. 3.1.3.1). Дефініція «традиція», так само, як і номено «спадкоємність», охоплює певні ідеї, а також напрями, роди, види, стилі, жанри, школи й т.ін., пов'язані з автентикою смислового поля. Низка художників сучасності, зокрема майстрів від Міленіуму, нині активно використовують академічні традиції у власній творчості.

Однак, періодично застосування класичних прийомів образотворчості майстри вважають за певні вияви ремісництва, при цьому в окремих проєктах естетика, що спирається на традиційні цінності, лишається визначальною художньою позицією.

Приміром, груповий арт-проєкт *«Appeal to beauty. Звернення до краси»* під кураторством Р. Шумахера в «Mironova Foundation» об'єднав твори скульптури, інсталяції й об'єкти декоративної кераміки, розроблені художниками-фахівцями у межах класичної традиції із залученням відповідних технік. При цьому замість опертя на мову образотворчості, куратор застосував візуальну мову в сенсі комунікативної, через що глядач був залучений до навколишньої дійсності, оскільки на думку Райнальда Шумахера фізичне розуміння естетичного як категорії прекрасного, віддзеркалює суспільні й індивідуальні аспекти сенсі особистістичних, у залежності від гендерних уявлень, сексуальної орієнтації, освіти, цінностей та релігійних уподобань [303, с. 85–116].

Учасники проєкту – молоді українські художники Анатолій Белов, Ксенія Гнилицька, Алевтина Кахідзе, Гамлет Зінковський, Тетяна Малиновська, Артем Волокітін – наче вступають у діалог з реципієнтами. При цьому їх цікавило дослідження питання: чи може мистецтво оновити свій звичний інструментарій та позбавитись звичної естетичної парадигми, аби зрушити історико-культурний розвиток? Чи здатне воно сприяти поступу демократичного відкритого суспільства?

Автор проєкту, німецький куратор Райнальд Шумахер зазначив, що «Україна має власний довгий шлях катаклізмів й очищення. У перше десятиліття після падіння залізної завіси та завершення холодної війни у Східній Європі відбулось багато виставок, фестивалів та бієнале. Більшість з них була об'єднана спільною тематичною лінією: підіймалися питання про функції сучасного мистецтва у посткомуністичному суспільстві та була випробувана нова форма художнього висловлювання.

2004 року під час Помаранчевої революції, а потім, наприкінці 2014 – на Майдані, ніхто не міг уявити, що всього за кілька місяців військова мобілізація стане загальною проблемою. Ніхто не міг собі уявити, що звернення до націоналізму, героїзму, великої кількості зброї, може стати обличчям українського майбутнього. Ніхто не міг повірити, що світ увійде у нову форму холодної війни, а у випадку з Україною, не стільки холодної – скільки реальної» [31; 32].

На противагу заклику до зброї, куратор дав рекомендацію звернутися до категорії краси в сенсі вічного дороговказу образотворчості. Оскільки коли люди помирають і отримують поранення на війні – тільки краса може стати синонімом збалансованого суспільства й закликати до миру в усьому світі. У проєкті «Звернення до краси» автор не апелює до гламурного блиску, йому не потрібно віддавати шану моді, достатньо звернутися до більш глибоких речей, в яких розкривається чистота думок, іскрометність розуму, щирі емоції, що ведуть до відкритого та чесного діалогу. Краса у даних роботах, представлених в експозиції, втілює гармонію, стає мірилом абсолюту, поважливих, продуманих та сталих констант співіснування у світі.

Тема руйнувань під час війни резонувала з уособленням краси на виставці харківської художниці Ольги Селіщевої «Сад. Трансформація» в галереї «Лавра». Основною проблемою проєкту стала трансформація довоєнного середовища та позбавлення раю в сенсі ідеального взаємодоповнення духовного та людського. З огляду на трагічні події видозмінюється точка зору, вірніше його кут, позаяк «життя опісля»

привертає увагу тривалим шляхом імпліцитної роботи, нескінченим пошуком загубленої досконалості.

На картинах О. Селіщевой унаочнено останні години мирного співіснування, хоча у повітрі відчутне напруження, збалансоване домінує темно-синє та чорне тло в сенсі символу всепоглинаючої нескінченності та невідомості. Птахи, які є реалістично прописаними наче піднялись до неба, завмерли в повітряному танку, досягнувши сутність піку власної краси: видається, що за хвилину може початися відлік нового часу, коли буде змінюватися вся світобудова. Головним акцентом в експозиції є золота рамка довкола цитати Григорія Сковороди з «Саду божественних пісень».

Барокове різноманіття барв з плином часу розтушовується на ніщо, і стає хаотичною й аморфною масою. Так художниця провела діалог з реципієнтами і запропонувала охарактеризувати, що потрібно буде після цієї ідеальної краси? Авторка створила в просторі галереї свій власний часопростір, що викликав у свідомості глядачів метафоричні асоціації.

Сучасні автори часто демонструють красу на тлі конфлікту, прагнуть представити її першопричину у вигляді емоцій, котрі наразі в сучасних формах мистецтв доступні кожному. Номено «краса» сьогодні стало частиною поняття прекрасного та транслює не завжди надто виразну оцінку естетичного погляду на предмет, який можна «побачити» чи «відчути». Для художників межі XX–XXI століть вона стає категорією міждисциплінарною, яка може відображати зовнішні прояви об'єкта оцінки.

Тож у контемпорарному мистецтві натюрморт став одним з найбільш традиційних жанрів, котрий віддзеркалює світ автора насамперед у предметному середовищі, зважаючи на матеріальний аспект, і розкриває розуміння світу крізь світ речей. Наразі натюрморт отримує трансформаційний розвиток через поняття новітньої візуальності, що розширює звичні параметри цього жанру. Його експресіоністичні властивості, які укорінені у глибокому символічному підтексті, зокрема,

простежуються у проєкті Наталії Корф-Іванюк «*LIFE. STILL. LIFE.*» для арт-простору в просторі «Mironova Foundation».

Тематичним підґрунтям для власної серії мисткиня обрала квіткові невеличкі композиції-натюрморти останнього творчого періоду Едуарда Мане, написані художником вже під час важкої хвороби. Саме ці скромні букети 1880-х років, котрі вирізняються особливою чистотою, а також відвертістю, щирістю, вільним розумінням пластичного моделювання, просторовою глибиною. Тут «*momento mori*» як тема згадки про смерть звучить в усі часи тонким ліричним камертоном, а кожний пуп'янок і квітка нагадує про неминучість зрештою переходу у вічність. Всі означені інтенції надихали мисткиню на розробку даного арт-проєкту.

Утім, на противагу фатальним образам Мане, вивчаючи та переосмислюючи майстра, Наталія Корф-Іванюк розробила натюрморт монументального типу, який доповнив полотно відвертим кольором, а також багатством складних ритмів ліній. Крім того автор розширила площину за рахунок експресивної манери творчості, при цьому не втратила первинну філософію й невимушену відвертість відчуття природи. Твори серії «*LIFE. STILL. LIFE.*», виконані в традиційній мистецькій манері, наповнені життєствердними імпульсами та жагою життя. Художниця спромоглася у них надати «друге дихання» ідеям у межах традиції й змінила усталену парадигму «мертвої натури» жанру відповідно до гасла: «*Life.Still.Life!* Життя. Як і раніше. Життя».

Сучасні українські митці, які працюють з жанром натюрморту, оновлюють світ недосконалого «банального» красою, передають дух часопростору. Концептуальний підхід до ніби звичного вже натюрморта спершу призвів до певної маргіналізації жанру, однак сама ідея трансформацій завдяки окремим художникам набула нового звучання. Специфіка розуміння вказаного жанру завдяки оновленому інструментарію визначила посилену увагу автора і глядача до деталей і структур, фактур, об'ємів тощо, проте, дозволила не лише komponувати зображення окремих

предметів, а й поєднувати їх з певними архетипами їх сприйняття.

Метою проєкту *«Український натюрморт»*, що експонувався в Інституті проблем сучасного мистецтва, розробленого за партнерства із «Karas Gallery», був пошук певної узагальненої формули вітчизняного натюрморту крізь призму історичної перспективи і творчості художників з різних поколінь і їх самоідентифікації у контексті оновлення українського духу. Означений аналітично-дослідницький міжмузейний проєкт був розроблений для спроби зібрання і демонстрації найбільшої кількості зразків колекційного сучасного живопису натюрмортів, оскільки треба підсилити їх емоційність і динамічність.

Головною ідеєю проєкту для сучасних художників, за словами співорганізатора виставки О. Заклецького, є «відповідь на ту гостру реальність, у центрі якої опинилась наша країна» [29]. Митець вбачав натюрморт самостійним і актуальним жанром сучасної реальності з соціальним змістом, наголошуючи на необхідності «соціалізації» жанру, котрий лишився за межами академічного штибу тем та композицій.

В експозиції арт-проєкту були представлені живописні, графічні, колажні, фотографічні, а також твори у змішаній техніці, скульптури й інсталяції Олександра Ройтбурда, Анатолія Криволапа, Віктора Сидоренка, Олени Придувалової, Дмитра Кавсана, Олега Тістола, Бориса Фірцака, Владислава Шерешевського, Олексія Аполлонова, Андрія Блудова [3, с. 246–262], Петра Сметани, Марії Павлишин, Ігоря Коновалова, Антона Логова та інших в якості різних аспектів рефлексій на сьогодення та його реалії.

Згідно із вказаними цілями проєкту, очевидно, що українські художники бажають втілювати особливу реальність з українським колоритом, що визначає теми і сюжети, котрі базуються на оригінальності традицій і досвіді світових мистецьких практиках, де є місце ноому естетичному образу й експериментальній формі, виходячи з проблем повсякдення [29].

Під впливом авангардного мистецтва початку ХХ століття в

українському образотворчому полі початку століття ХХІ надзвичайно поширився колаж. Цей актуальний жанр демонструє специфічне «монтажне» бачення, яке пов'язане з уламками цілісної картини світу та задзеркаллям розрізнених структур.

На початку ХХ ст. розпочався пошук нових виражальних засобів й образної мови київських художниць Аліни Півненко та Олександри Чічкан, чия творчість цікава в контексті «контрольованого хаосу», породженого процесами деконструкції мистецтва колажу.

Стрімкий розвиток мистецтв у ХХ столітті відтіснив колаж до сфери «ready made», а потім – до художньої інсталяції. Порівняно з мистецтвом об'єкту, в художніх колажах Олександри Чічкан та Аліни Півненко панує суцільна гармонія.

Олександра Чічкан – молода українська художниця, яка працює в різних медіа, зокрема в колажі з «фірмовою» мавпою батька. Мисткиня вважає, що потрібно приділяти увагу проблемам екології, від якої залежить екологія душі: «Сміття вже давно не викидають, його купують. Часто за великі гроші. Це розділяє соціум на два ворожих табори – тих, хто витрачає величезні суми на чергове сміття і тих, хто не може собі цього дозволити» [158].

Серія «*Trash Treasure*» розвиває проєкт «*Психодарвінізм*», заснований Іллею Чічканом, порушує питання еволюції та глобалізації, релігійного підґрунтя, політики й імєрсивних технологій. Олександра Чічкан актуалізує питання сміття в сенсі захащеності підсвідомого і свідомого людини [158]. Вона виконує свої колажі в унікальній мікротехніці, змушуючи глядача розглядати роботи, подібні до творів живопису.

Твори молодшої представниці сучасної української арт-сцени Аліни Півненко (творчий псевдонім – Scissorhands), присвячені іконам стилю, найбільш відомим акторам та зіркам ХХ століття – Мерлін Монро, Кейт Мосс, Фреді Кало, Олександрі МакКвіну тощо.

Світлотіньове моделювання, кольорова гама – все у роботах Аліни Півненко продумане до дрібниць, завдяки цьому складається враження гіперреалістичності. Аторка застосувала мозаїку, виконану «дівізіоністично» за творчим методом імпресіоністів, коли твір ніби складений із «частинок» – фрагментів кольору і світла. Використання фрагментів глянцевого видання стало для художниці джерелом альтернативних техніки й матеріалу.

Тож Олександра Чічкан та Аліна Півненко не лише відроджують техніку колажу в сучасному українському мистецтві, а й порушують питання збереження екології, адже гляцеві журнали зазвичай не переробляють, їх просто викидають на смітник, додатково забруднюючи навколишнє довкілля. Художниці ж дають цим журналам «друге життя», роблячи їх основним матеріалом для нових робіт.

Так, у першому графічному проєкті одеського художника Анатолія Ганкевича «*Past noses*», відомого своїм «мозаїчним» стилем живопису, в тому ж мозаїчному стилі було представлено посмертні маски римських патриціїв із відбитими невпинним часом носами.

У середовищі «Mironova Foundation» митець представив роботи, створені на основі справжніх античних посмертних масок в ексклюзивному авторському стилі «біо-графіки», який він винайшов спеціально для художньої візуалізації біографічних образів історичних особистостей та свого філософського наративу: демонстрації «обличчя громади» як здатності людей до переодягання життєвих «масок».

Учасники проєкту «*CORPORE*» («тіло & душа») – київська художниця Н. Корф-Іванюк та харківський кераміст О. Мірошніченко виявляють зв'язок фізичного та духовного в особистості людини, у її повсякденному житті. У творчості митців постає питання: чи краще бути подібним до поведінки квітів – розкривати своє серце перед людьми, не поспішаючи і обережно? Означені філософські питання покликані шукати взаємодопомоги між тілом і душею, що актуально для багатьох сучасних мистецьких проєктів

3.2. Концептуальні новації творчості вітчизняних митців кінця XX – початку XXI століть

Питання пошуку рівноваги між традиціями та новаціями на межі кінця XX – початку XXI століть актуалізувалося у нефігуративних, фігуративних і концептуальних мистецьких практиках з різноплановою художньо-образною системою, укоріненою у національній пам'яті (Рис. 3.2.1).

Ukrainian contemporary art трансліює українську національну ідею, що апелює до трансавангарду, предоставленого «новою образністю» групи художників кола куратора О. Соловйова [81], які залучають в своїй творчості комунікативні стратегії. Засоби сприйняття аудиторією художнього світу роблять сучасне мистецтво джерелом дослідницьких експериментів. Передусім зміни стосуються сфери сприйняття, оскільки раціоналізм західної культури вивів на провідні позиції зір і слух. За художні засоби сучасним мистцям править увесь доступний арсенал людських емоцій та почуттів; вони генерують та створюють для глядача принципово нові ситуації, перетворюючи його зі спостерігача на безпосереднього учасника, підштовхуючи до фізичного дотику. Завдяки цьому глядач може пережити нові враження й отримати новий досвід, розширюючи сферу почуттів.

Українське візуальне мистецтво 1990-х – 2000-х років перейшло в формування нових дискурсивних та подієвих систем, що проникають в інші культурні практики та сприяють розвитку суспільства.

Усі ці трансформації зумовлені технічним і науковим прогресом. Творчий арсенал художників, творчість яких формувалась на межі століть, доповнюється з 1960-х років фотографією, кінематографічними технологіями, відеотехнологіями та ін., надихаючи їх на проведення динамічних експериментів, кінетичних пошуків, технологічних дослідів тощо.

Візуальна мова та художні принципи при цьому лишаються або традиційними, або є реальними/вигаданими за загальними законами формотворення [289, с. 309–316; 290, с. 380–387]. Очевидно, що властивості цього нового художнього мислення та особливості технологій у новітніх мистецьких практиках спонукають до оновлення їхнього аналізу [290, с. 245–252]. Зокрема, сучасні дослідники часто використовують позиції некласичної естетики.

У цьому контексті німецький філософ М. Гайдеггер визначив красу як «сполучний елемент» між прекрасним та істиною в роботі «Джерело художньої творчості», применшуючи таким чином розуміння краси як цінності, та показуючи істину в онтологічному сенсі [268, с. 2–55]. Процес «дегуманізації мистецтва» XX століття, раніше осмислений Х. Ортегою-і-Гассетом [295, с. 3–190], відображено в наукових працях та в концепції М. Гайдеггера, зокрема в ідеї речей. Як відомо, у своїх роботах М. Гайдеггер розглядає існуючі речі з трьох точок зору, таких як: носія властивостей; єдність різноманітних відчуттів; оформлений матеріал [268, с. 2–55].

Таким чином, в будь-якого предмета завжди існує якість виготовлення (Богом або людиною), незалежно від того, зберіг він свою «зробленість» або втратив. Річ це не просто щось, що існує; саме її існування має утилітарну мету. Якщо говорити про сучасні художні твори у розрізі ідей Мартіна Гайдеггера, то мистецтво тлумачиться як таке, що виховує істину, її породжує та дозволяє їй вийти з прихованого.

Намагаючись досягнути глибинну сутність мистецької творчості, означений філософ зауважує, що остання може тлумачитися, як «співіснування; вона не просто розкриває істину, виводячи щось на широкий огляд. Художні твори зберігають позачасовість, оригінальність та глибину. Таке збереження досягається подвійністю творення: з одного боку, воно відкриває істину, з іншого – приховує правду» [268, с. 2–55].

Автор додає, що художня творчість є «суперечкою» на шляху розкриття істини, і пов'язана з процесами творіння, а також із землею,

оскільки в користуванні художніми засобами і матеріалами вбачає певне приховування істини [268, с. 2–55]. Тож сама сутність сучасного мистецтва лежить не лише матеріальній площині, а знаходиться у процесі творення і винайдення художньої і пластичної мови у метафізичному та концептуальному вимірах.

Твори вітчизняного мистецтва від 1990-х років позбавлені матеріальності, вони використовуються художниками як платформи реалізації нових значень та контекстів [142; 144]. Аналізуючи твори цього часу як самостійні елементи художніх виставок та арт-проектів, можна констатувати їхнє виокремлення з контексту повсякдення. Таке бачення вимагає оновлених асоціацій і фахового інструментарію. Відповідний транскордонний «вимір» мистецтва 1990-х – 2000-х спонукає до трансформації стратегій взаєморозуміння мистецтва і повсякденності як перехідний етап доби становлення власне українського сучасного мистецтва.

Від кінця XX сторіччя традиції, поширені у «класичному» мистецькому каноні, отримали нового розвитку у тематиці, часо-просторових й образних характеристиках, котрі задають вектори розвитку художньої творчості. Так, митці з означеної доби починають ставати своєрідними лідерами творчого руху, здатними перепрацювати спадщину історичних образів, залучаючи елементи новітніх технологій до єдиного художнього синтезу, що засвідчує співіснування часу та культури. Такі митці вивели контемпорарне мистецтво у бік історико-культурної пам'яті, позаяк, включаючи «вічні образи» загальносвітової історії та теорії мистецтва, і залучаючи такі методи, як запозичення, діалог, цитування, наслідування, мали змогу відображати їх в мистецькому процесі.

Т. Ковач, аналізуючи розмаїття тематичного арсеналу української графіки 1990-х років, вказує, що художники у власній творчості зверталися до майже усіх класичних тем. До прикладу, історичної, екологічної, релігійної, політичної, побутових і народних сюжетів, з урахуванням науково-технічного прогресу. Окреслені теми отримували розвиток

упродовж кількох десятиків років, й у 1990-х рр. набули дещо іншого забарвлення, стали дещо більш інтелектуально-філософськими чи зовсім романтично-відстороненими.

Митці в означений час повернули свою увагу до глибинних, інтимних переживань власних героїв, і прагли відродити в реципієнта давно призабуті, чи приховані ним у підсвідомому юнацькі відчуття. Художники намагалися маніпулювати творчою уявою і пристрастями свого глядача, ставили такі запитання, на які немає однозначних, сталих відповідей. Цебто, митці 1990-х років стали справжніми фахівцями у галузі метафізики повсякденних звичних речей, що сміливо її досліджували й експериментували, акцентуючи на тонкощах і ліричних фантазіях та провокаціях [65].

Трансформація життеустрою, яка була викликана пошуком виходу з кризи у західноєвропейській культурі, отримала розвиток у певних видозмінах світобачення людей і на розробці принципово інакшого, оновленого концептуального мистецтва.

Пошуки власної автентичності вплинули на появу низки культуротворчих проєктів у галереї «Лавра» 1990-х – 2000-х рр. Характерним прикладом можна назвати фотовиставку «Металеві серця» з фототворами Віталія Васильєва й Євгена Матвєєва 2009 р., де митці показали філософський погляд на глобалізаційні процеси в річищі філософського осмислення байкерського руху України. Відповідно, представники останнього долучалися до комункативного простору галереї, наповнюючи її справднім перформативним дійством занурення в означену сукультуру. По закінченню фотопроекту був проведений аукціон, який став знаковою подією долучення представників тусовки до високого мистецтва.

Цього ж року у виставковому просторі готелю Hyatt було реалізовано проєкт Олега Скрипки «Шляхетні вечорниці». В основі задуму лягло відродження класичних традицій української інтелігенції, поширеної з ХІХ ст. Тоді шляхетні вечорниці влаштовували Олена Пчілка, Лесі Українка, Михайло Драгоманов, Іван Франко, Михайло Коцюбинський та інші

представники тодішньої еліти. Оновлений формат заходів сприяв тому, що вони поступово перетворилися на фестиваль «Країна мрій», а вечорниці у стилі етно-диско розпочали свої мандри Європою. Захід був розроблений спільно Олегом Скрипкою і куратором Тетяною Міроною. Надалі неофольклорна течія стала поштовхом в українському мистецькому просторі початку ХХІ сторіччя до започаткування етнофестивалю «Країна мрій».

Звернення до української автентики та духовної традиції проявилось упродовж 2010-х – 2020-х рр. у пошуках нових форм творчості та комунікації оновлених храмових ансамблів. Так 2015 року Анатолій Криволап разом з Ігорем Ступаченко прийняли сенсаційне рішення – створити розписи для церкви Покрови Пресвятої Богородиці в с. Липівка Макарівського району на Київщині. Покровська церква у Липівці була зруйнована радянською владою, а пізніше відновлена з тим самим посвяченням на кошти мецената Богдана Батруха. Упродовж 2020–2021 років згадані художники змонтували розписи у храмі. Але 24 лютого 2022 року почалася повномасштабна війна, село Липівка було окуповане. Храм перетворився в бомбосховище для дітей, жінок і людей похилого віку.

На території церкви йшли запеклі бої, під час яких церкву розстріляли. Особливо постраждала баня, в якій вже були змонтовані архангели, серафими та пантократор. У архангелів повиривало груди, у серафимів відірвало крила, пантократора було посічено уламками. Художники вирішили залишити ці розписи в такому стані для нащадків та як приклад варварства загарбників. Але війна не зупинила роботу художників. Разом з Богданом Батрухом прийняте спільне рішення завершити розписи. Це насправді чудо, яке відбувається під час війни.

Тому у проєкті під назвою «Храм. Українська самоідентифікація. Частина 2», проведеному 20 квітня – 25 червня 2023 р., (автор ідеї Тетяна Міронова, куратор проєкту – Юрій Комельков, автори проєкту – художники Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко) було представлено другу, останню

частину розписів церкви Покрови Пресвятої Богородиці в селі Липівка (Київська область) разом з розписаним макетом храму.

У роботі використовувалися новітні матеріали та унікальна кольорова гама. І у 2020–2021 роках першу частину розписів змонтували у храмі. До експозиції проєкту включено фотовиставку, присвячену розстрілу храму, аби сприяти патріотичному виховуванню сучасної молоді.

Ще одним виставковим проєктом останніх років галереї «Лавра» став «Маріуполь нескорений», проведений упродовж 29 серпня – 14 вересня 2023 р. У ньому взяли участь українські художники, які представили понад 50 картин на задану тематику, виконаних упродовж 2022–2023 років, вже після повномасштабного вторгнення рф в Україну. Проєкт пройшов за підтримки митців з усього світу. За рік існування виставка побувала в Латвії, Литві, Польщі та Німеччині.

У межах проєкту в галереї відбулася низка мистецьких заходів:

- 29 серпня о 19:00 – концерт камерного оркестру «Ренесанс» Маріупольської філармонії;
- 31 серпня – поетична імпреза «Тримаємось разом», театр авторської п'єси «Conception»;
- 5 вересня – поетичний виступ маріупольських авторів «Метаміста»;
- 9 вересня – вистава «Обличчя кольору війни», театр авторської п'єси «Conception»;
- 14 вересня – вистава «Життя переселенське», театр авторської п'єси «Conception».

Одним з нових напрямків творчої діяльності нинішніх провідних галерей стала арт-терапія (Рис.3.2.2). Адже сьогодні, у часи російсько-української війни, суспільство є відповідальним за відновлення психологічного стану своїх громадян, які постраждали в наслідок ведення бойових дій. Саме відновлення психологічного стану воїнів, які проходять реабілітацію у психіатричних відділеннях військових шпиталів, є нагальною вимогою сьогодення.

Так, Київська міська галерея мистецтв «Лавра» 2024 р. долучилася до проєкту «Малюй з воїном», головними кураторами якого є О. Роготченко, доктор мистецтвознавства, професор (ІПСМ НАМУ, НАМУ) та кандидат медичних наук, підполковник ЗСУ І. Черненко. Учасники проєкту – воїни, які проходять психологічну реабілітацію, а також професійні художники. У межах означеного проєкту в галереї «Лавра» Т. Міронова й О. Роготченко проводили лекції про сучасне мистецтво для воїнів, намагалися опанувати ще одну функцію сучасного комунікативного простору візуального мистецтва.

На території Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв було проведено пленери «Дзвони Перемоги». Ідея назви належала директорці вище названої галереї Т. Міроновій. Проведений проєкт спирався на засади давніх практик з укріплення духовної моці людей, введених до наукового обігу дослідником дзвонарської культури України Б. Кіндратюком. Саме дзвони Києво-Печерської лаври супроводжували учасників цього дійства, пробуджуючи в них жагу до життя, оновлення, трансформацій та нових образних пошуків.

3.2.1. Метафізика постмодерного фігуративу в мистецтві кінця XX – початку XXI століть

Одним з основоположних мистецьких засобів доби активного розвитку образотворчого і візуального мистецтва кінця XX – початку XXI століть, є застосування формату, що є близьким до дослідженого та визначеного Умберто Еко під назвою «відкритий твір».

Означений формат у характеристиках відзначається відмовою від остаточних смислів, котрі можуть нав'язуватися глядачу автором, що передбачає множину інтерпретацій і у підсумку викликає пробудження мисленнєвих, за, зокрема, креативних здібностей (Рис. 3.2.1.1). Таким чином, художній твір залучає глядача до певної «співпраці» (Рис. 3.2.1.2), робить

його ніби повноправним співучасником творчої діяльності – співтворцем, котрий не сприймає пасивно, а в активному стані генерує оновлені інтерпретації (Рис. 3.2.1.3).

Відкритого штибу твір передбачає надлишок певної інформації, що дає множину і інваріантність потенційних культурних контекстів і смислів (Рис. 3.2.1.4), де звична «логіка двох систем цінностей (класичне “або – або” між істинним і хибним, між даним та його протилежністю) більше не є єдиним можливим інструментом пізнання, яким торують собі шлях логічні уявлення про множинні цінності, що “узаконюють”, наприклад, невизначеність як обґрунтовану розв’язку пізнавальної дії». Це у свідомості реципієнта розриває причинно-наслідкові зв’язки й викликає нетипові єднання форм та ідей [259, с. 5–135].

В українському мистецтві стратегії фігуративного живопису розвиває Віктор Сидоренко (Рис. 3.2.2.4), творчість якого вирізняє особливий почерк, що межує між реалізмом та неоавангардизмом. Його формування відображає пересомислення світового досвіду з урахуванням національної ідентичності українців і включає використання різних символів, кодування вітчизняних історичної традиції в галузі образотворчості за допомогою пошуків новітніх форм мистецького вираження.

Означені фактори спонукали художників до спроб філософського осмислення явищ та різноманітних подій сучасності, котрі віддзеркалювалися не лише в образотворчій, а й у літературній епістолярній спадщині та мемуаристиці [197, с. 171]. Так, «транзитивний персонаж» Віктора Сидоренка ще знаходиться у перехідному вимірі переходу від радянського минулого до капіталістичного сьогодення, причому втікти від першого, що лишається у підсвідомості сьогодення неможливо, а також не вдасться перехитрити таке близьке майбутнє [138].

В. Сидоренко, що тяжіє до полістилізму й міждисциплінарності, працює з простором та об’ємами в творчості, де всі живописні й скульптурні проєкти стають «арт-об’єктами». Йому притаманні елементи гіперреалізму,

пов'язаного з фотографічним баченням, в якому автор намагається розширити межі зрових наративів асоціативними нашаруваннями, а сме – колірними й формотворчими рішеннями. Константним для нього залишається образ «Людини в кальсонах», персонажа, вдягненого у «тоталітарний» на його думку елемент радянського одягу, що в ХХ ст. був атрибутом життя людей з різних соціальних прошарків і субкультур. Адже його носили солдати, цивільні, тюремники, в'язні тощо.

Митець намагається втілити у своїй творчості образи певної спільності долі поколінь людей, що сформувалися у ХХ столітті. Вперше цей образ з'явився у творчості Сидоренка 1996 року в авторському проєкті під назвою «Амнезія». Тоді художник переживав складний та дволі незавершений процес національної самоідентифікації, коли визначення торкалося усієї країни, в якій відбувався процес відокремлення власного радянського минулого, котрий українці прагли стерти з своєї колективної пам'яті [323].

Віктор Сидоренко, репрезентуючи свого асоціативного героя в сучасному візуальному мистецтві України, акценує увагу на його різних смислоутворюючих аспектах. Зокрема, він наголошує, що така: реконструкція є частиною умоглядної репрезентивної стратегії, зорієнтованої на відновлення автохтонних основ національної ідентичності. В коло завдань художника входить і формування новітньої типології культурних і кроскультурних героїв України.

Так, в розумінні автора деконструкція є однією з його репрезентивних стратегій. Адже вона точково виявляє руйнаційні аспекти героїв культури радянського періоду й імплементує їх в оновлений соціум, де вже є зайняті новітніми постатями поп- і масової культури героїв. Крім того, велике значення у такому розумінні В. Сидоренко приділяє анонімності митця та його рецепцію з персонажем твору візуального мистецтва, де художник прагне розкрити нові «інші» різновиди та форми власної ідентичності й ідентичності оточення. При цьому власне симуляція стратегічно нарочито

ототожнює такого «персонажа – культурного героя» із машиною, порожуючи симуляцію “людяності” й наголошуючи на суб’єктності останньої [316].

Художник Ілля Чічкан, автор концепції психодарвінізму в контемпорарному мистецтві, у розробках власних проєктів звертається до глядача з пропозицією зануритися в до кінця незвіданий світ, сповнений снів і незвичних фантазій «шизо-арту». Приміром, твори для власної виставки під назвою *«Королівство»*, показаної в просторі «Mironova Gallery» у 2012 році, були розроблені у Таїланді під час подорожі, й адресовані відвідувачам галереї. Низка робіт при цьому виконувалась на полотнах, решта – олійний живопис на шкірах тварин.

У власних розробках І. Чічкан намагається перетворити простір виставки на казкове ірреальне королівство, сповнене знаковими образами, позбавлених відкритої соціальної складової, притаманної більшості його картин, алегоріями та символами. Він розкриває таємні закутки свідомості, в яких образи реальних істот набувають досить химерного вигляду, і події розвиваються в непередбаченому напрямі [213].

Я. Демиденко свідчить, що головна ідея тут – «схрещування» теорій Зигмунта Фрейда й Чарльза Дарвіна. Адже мавпи, котрих деонструє Ілля Чічкан на своїх полотнах і шкірінабувають рис максимального «олюднення». Принагідно згадується крито-мікенський розпис, де мавпи, як священні тотемні тварини зображувалися у вишуканому одязі, наділялися людськими якостями. Підспудно при цьому вгадується схожість цих персонажів із відомими діячами мистецтва та культури, образами політиків, знаних акторів й т. ін.

Власне «психодарвінізм» І. Чічкана спирається на спробу довести теорію щодо психічних, а не біологічних засад еволюції людини, коригуючи ідею Ч. Дарвіна. Принагідно слід зазначити, основу цієї думки художник унаочнює за допомогою ірраціональних емоцій, а не працю, котрі й перетворюють мавпу в людину [51]. Такі роботи У. Еко уподібнював до «відкритого твору» – епістемологічної метафори, у контексті якої неявно

виникають обриси передбачуваного нового соціуму. Властиві І. Чічкану множинність смислів, їх багатозначність ускладнюють естетичні параметри комунікації [259, с. 5–135], і закликають глядача до, самоідентифікації, самоіронії і роздумів.

Інсталяційно-соціальні аспекти сучасної образотворчості стали предметом зацікавлення одеського художника Ігора Гусева. Його проєкт *«Весна не для всіх»* передбачає перетворення галерейного простору на своєрідний «склад» магазину 1960-х – 1970-х років, де «дефіцитні» речі перетворюються на «ready made», і знаходяться поруч з метафоричним «сенсом життя», котрий, як ще один затребуваний товар лежить поруч на полиці. Митець застосовує класичний живопис, за допомогою якого відтворює цифрові процеси друку, котрі покликані породжувати нові метафоричні змісти.

Так, у межах арт-проєкту *«Точка відліку»* харківські пластики С. Шауліс й О. Мірошніченко в просторі «Mironova Foundation» було представлено оригінальні творчі образи, в яких досліджується емоційний стан людей.

Образи Сергія Шауліса під назвою *«Людина без стрижня»* – це порожні, скульптури, що позбавлені у житті цілі, адже вони не мають майбутнього, теперішнього і минулого. Натомість символіка керамічних творів Олександра Мірошніченка апелює до поєднання ейфорії і барвистої, строкатої палітри спектру почуттів, що викликають низку індивідуальних, непідробних емоцій, дій і думок.

В цих експериментах, як і в інших роботах харківських сучасних скульпторів лишається множина питань [49]. Автори репрезентують емоції у метафізичному розумінні – концептуально, неявно, створюючи для глядачів платформу для відчуттів і власних переживань.

Подібна метафора емоційних категорій притаманна твору *«Страх»* Романа Михайлова в однойменному проєкті, представленому у київській галереї «Лавра». Митець, знаний, насамперед, за рахунок своїх інсталяцій, у

згаданому арт-проекті експонував серію живописних творів, присвячену страхам сучасного люду. В авторських роботах він зобразив повторювану фігуру ню на зеленкуватому тлі. Її обличчя виражає жах, оголеність стверджує болісну та неприкриту незахищеність. Цей персонаж в паніці намагається втікти від джмеля, що його переслідує.

Куратор означеного арт-проекту К. Дорошенко акцентує увагу на тому, що є певна невідповідність страхів людини сучасного світу фактичним загрозам, пов'язаним із суспільними трансформаціями й явищами, через які погіршується якість життя. При цьому автор наголошує на гротескній очевидності проєктів Романа Михайлова, що прагне візуалувати панічний страх незвіданого майбутнього, що нині властивий множині наших співвітчизників з різних соціокультурних та інших причин [148].

3.2.2. Необароковість та неоміфологізм у творчості сучасних українських митців (на прикладі арт-проектів «Mironova Gallery»)

Концептуальне спрямування вектору розвитку контемпорарного мистецтва багато в чому зумовлене соціокультурними трансформаціями, а також активним поступом науково-технічного прогресу (Рис. 3.2.2.1) й новітніми константами філософської думки (Рис. 3.2.2.2; Рис. 3.2.2.3). Проблематика дослідження динаміки образності сучасного мистецтва формується з мозаїчності та неоднорідності мистецького простору (Рис. 3.2.2.4), де поєднуються як класичні жанри та види мистецтва, так і новітні галузі знань, трансформації художніх форм й синкретичних експериментів (Рис. 3.2.2.5).

Так, необароко та неоміфологізм (Рис. 3.2.2.7 – Рис. 3.2.2.10) передбачають у розробках сучасних проєктів вітчизняних митців фрагментованість світосприйняття (Рис. 3.2.2.11; Рис. 3.2.2.12а; Рис. 3.2.2.12б). Остання якість часто у реаліях сьогодення буває позбавлена

цілісності й складається з інтуїтивного набору цитат та аплікативних фрагментів, що епізодично мають невпорядкований, непропорційний і деформований характер (Рис. 3.2.2.13). Позитивна риса цього – у багатоплановості концептуальних змістів, що підкріплюються нашаруванням оновленої образної системи [105, с. 115–121].

Межа XX та XXI століть позначена значними соціокультурними зрушеннями (Рис. 3.2.2.14; Рис. 3.2.2.15) і катаклізмами. Також їй притаманні стрімкий розвиток інформаційного середовища, формування новітніх гіпотез філософської думки (Рис. 3.2.2.16). Все це у сукупності загалом створює новітній вектор у галузі образотворчості (Рис. 3.2.2.17; Рис. 3.2.2.18). Проблематика дослідження динаміки образності сучасного мистецтва початково формується з мозаїчності та неоднорідності мистецького середовища (Рис. 3.2.2.19; Рис. 3.2.2.20; Рис. 3.2.2.21). Останнє поєднує як класичні, традиційні жанри та види мистецтва, так і оновлені його форми (візуальні, а також медійні), експериментальну частину синкретичного змісту (Рис. 3.2.2.22; Рис. 3.2.2.23).

Проблемою визначення вектора стилістичного розвитку сучасного мистецтва займаються чимало західноєвропейських та вітчизняних теоретиків мистецтва, культурологів та філософів другої половини XX століття. Ґрунтовні дослідження постмодерної стилістики, естетики та філософії належать Ж. Дельозу, Ж. Бодрію, В. Беньяміну, Б. Гройсу, І. Хасану, І. Ільїну.

Їхні праці сформували базу для осмислення та визначення характеристик мистецьких явищ необароко та неоміфологізму, які вивчали Х. Р. де Вентос, К. Віталь, О. Калабрезе, О. Авраменко, О. Петрова та ін. Осягнення процесів «необароко» як соціокультурного, філософського та мистецького спрямування в українському мистецтвознавстві загалом та його реалізацію у творчості окремих майстрів знаходимо у дослідженнях В. Сидоренка, Н. Журмій, О. Авраменко, І. Павельчук [146, с. 59–68].

Головні принципи та цінності постмодернізму виділив американський теоретик І. Хасан [267, с. 2–55], який зазначав, що постмодернізм як художній, філософський і соціальний феномен звертається до відкритих (як у часі, так і у сенсі структури або простору), ігрових, умовних, розірваних або невизначених форм, до іронічного або фрагментарного дискурсу (Рис. 3.2.2.24; Рис. 3.2.2.25; Рис. 3.2.2.26). При цьому постмодернізм тяжіє до всього цього, але включає рух до глобальних процесів, сталих культурних кодів (Рис. 3.2.2.27), алегорій і символів (Рис. 3.2.2.28) у галузі художньої мови.

Як концептуальне поняття формулювання «постмодернізм» набуває широкого вжитку у 1980-ті роки у роботах Ж.-Ф. Ліотара. Філософ відзначає численні прояви постмодерну, позначені ослабленням або крахом традиційних цінностей, наявністю прихованого невдоволення, деструктивної складової, які маскуються під культ гри, тяжіють до театральних форм. Він згадує й притаманний мистецтву технократичний розвиток, що є, з одного боку, його модифікатором і водночас – проблемою [280, с. 3–108].

Філософ пропонує обрати за дослідницький метод «мовні ігри» / мовні структури, аналіз яких і сформував філософські думки, що найбільше вплинули на формування постмодерністської парадигми. Становлення цього формату мислення пов'язане з дослідженнями багатьох дослідників семіотики та структурної лінгвістики. Мартін Гайдеггер дав екзистенційно-лінгвістичну критику метафізики. Він свідомо відмовився від традиційних категорій філософії модерну, таких як суб'єкт, об'єкт, пізнання, дух, матерія та ін., і вдався до «деструкції» («розбору») історичних конструкцій розуму за допомогою феноменологічного методу.

Істина, на його переконання, – це невідповідність наших уявлень реальності, вона вкорінена у способі буття людини. Жак Дерріда – яскравий представник постструктуралізму та постмодернізму – відкинув будь-яке стає трактування сенсів, пов'язуючи способи інтерпретації з деструкцією, яка є у нього базовим методом аналізу, розбору та критики модернізму.

Сутність деструкції пов'язана з тим, що будь-який художній твір виникає на основі інших, вже існуючих мистецьких робіт. Тому вся культура розглядається як сукупність творів, які з одного боку, беруть початок від попередньо створених, а з іншого – генерують нові сенси.

Таким чином, культура – це ніщо інше, як сукупність самодостатніх систем творів, що живуть власним життям і виступають надзвичайною реальністю. Ба, більше: ці роботи часто мають самостійне значення, яке відрізняється від ідей автора. Слід також зазначити, що деструкція як метод дослідження передбачає пошук творів в іншому творі та їхню інтеграцію. При цьому досліднику неможливо перебувати поза контекстом художнього твору, і будь-яка інтерпретація і критика вважається неспроможною, якщо вона допускає «вихід» за його межі.

У XX столітті естетика бароко природним чином вписується у специфічну логіку прочитання естетикою постмодернізму і, звичайно ж, в його специфічну логіку самоусвідомлення, невіддільну від процесу переживання втрати традиції, що передбачає безперервність успадкування культури. І, не зважаючи на те, що категоричне протиставлення барокової і класицистичної епох викликає значні суперечки в середовищі мистецтвознавців, барокові прояви в культурних процесах XVII та XX століть часто сприймалися як новаторські в тому сенсі, що бароко було інструментом для заперечення попередніх стилів і світоглядів задля утвердження нових принципів у мистецтві.

Це «призначення» споріднює бароко з двома іншими стильовими «епохами», що увібрали його ідеї децентрованого світу. Тож, безумовно, бароко, модернізм і постмодернізм майже в усіх сферах людської діяльності відобразили дискретне сприйняття світу, який позбавлений цілісності і є набором цитат і невпорядкованих, непропорційно суміщених фрагментів.

Українські художники, творчість яких на початку XXI століття розвивалась у концептуальному векторі, сформували власний спектр художнього інструментарію, працюючи як у межах традиційного образно-

сюжетного кола, так і створюючи принципово нові образні системи. Розвитку необарокового та неоміфологічного напрямів у сучасному українському мистецтві присвячені окремі проєкти експозиційного простору «Mironova Foundation» та Київської міської галереї мистецтв «Лавра», діяльність яких спрямована на різноманітність та колаборацію з найцікавішими концептуальними художниками в різних напрямках мистецтва та креативних індустрій.

Представлена у просторі «Mironova Gallery» 2010 року художня серія Арсена Савадова «*Commedia dell Arte: Арлекін і П'єро в Криму*» об'єднала та зіставила архаїчну естетику і філософію італійського театру масок із сучасними локаціями і об'єктами. Вибудовуючи композицію, автор звертається до традиції ренесансу і бароко. Подібно до акторів класичного театру, дійові особи «театрально-картинних вистав» Савадова займають перший план, а архітектурний або природний пейзаж стає умовною декорацією.

Ця серія є логічним розвитком багаторічної роботи художника із руйнування буденної свідомості. Художник у проєкті «*Commedia dell Arte: Арлекін і П'єро в Криму*» звертається до асоціативних образів, свідомо використовує історичні алогізми, а також визначену ним самим за основну систему знаків та символів, вводячи глядача до смислової гри та інтелектуального діалогу.

У типовій для необароко манері символічного (або магічного) реалізму створено живописні роботи львівського художника Юрія Ковалю. Головним символом його художньої серії «*FOG*», презентованої в експозиції «Mironova Foundation», є образ туману – субстанції, що завуальовує реальність, надаючи їй певної магії. На думку автора, саме така туманна невизначеність спонукає замислитись про те, що чекає на нас завтра. Ця постійна цікавість, постійне бажання зазирнути вперед, наздогнати перлинно-білу хмаринку-мрію, яка повсякчас змінює свої нечіткі контури, перетворюючись із чудернацької риби на парусник з вітрилами.

Ця цікавість, наполегливість і створює наш життєвий ритм, формує чітке майбутнє, не зважаючи на невизначеність сьогодення. Саме тому серпанкові мрії, виписані Юрієм Ковалем у притаманній йому техніці гіперреалізму, набувають рис певної реальності, завжди обнадійливої та оптимістичної, як і наші мрії та сподівання [188, с. 165–183]. Ця багатоплановість змістів, підкріплена авторським нашаруванням живописних образів, занурює глядача у оманливий й одночасно відчутний світ художника.

В арт-проекті *«Амплітуда»* (2018) сучасні молоді українські художники, використовуючи різні види мистецтва, представили свої міркування-дослідження амплітуди коливань, розглядаючи поняття вічності, спокою і гармонії у сучасному динамічному світі. Масштабні живописні полотна харківського мистця Артема Волокітіна створено в техніці магічного реалізму і необароко. На тлі реалістичного чорно-білого саду художник зобразив кришталеві люстри, що розгойдуються під поривами вітру, символізуючи пошук стабільності, стійкості та рівноваги, створюючи атмосферу тендітної, досконалої краси і гармонії.

Інша відома серія Артема Волокітіна *«Імпульс»* – художнє, майже гіперреалістичне зображення яскравого спалаху підсвідомості, що світлими сонячними променями проступає крізь туман реальності та змушує нас діяти, творити, невпинно рухатись уперед у постійному пошуку неловимої мрії [150, с. 107–110]. Харківська художниця Тетяна Малиновська візуалізувала свої особисті переживання фізичних явищ, представивши інсталяцію-«лабораторію» з ліногравюрних дошок, міліметровок графіків амплітудних коливань, різців і графіків-відбитків.

Красі і поетичному переосмисленню руйнівної сили такого природного явища, як ураган присвячено відеороботу Аліни Федотової під назвою *«IRMA»*. Авторка немов дивиться на світ крізь потріскану фотоплівку або екран. Олексій Яловега дослідив форму і рівновагу, експериментуючи в техніці емалей і псевдокераміки та шукаючи ідеальну форму. Масштабне

панно з глиняними людськими фігурками Богдана Томашевського «*Senatus*» спонукає глядача долучитися до роздумів митців про амплітуду як особливу величину душевних вагань і пошуків людства. Множинні модулі перетворюються у концепції автора на універсальні метафори повсякденності.

Аналіз неоміфологізму в сучасному українському мистецтві, його функціонування як феномену та головні риси, що проявилися в роботах окремих художників, досліджували О. Петрова [156], О. Авраменко [2, с. 193–239], Г. Скляренко [193, с. 353–396], Н. Шелемехова [214, с. 227]. Неоміфологізм викристалізувався в характерноу рису українського мистецького процесу ХХ століття. Він має деструктивні, парадоксальні прикмети постмодернізму, властиву останньому ірраціональність. Неоміфологізм проявляється в авторських спробах синкретичної інтерпретації міфологічних та сучасних соціокультурних парадигм, формуючи новітній дискурс між мистцем, твором та глядачем.

Робота Ігора Мельника з проєкту «*Тотем*» представляє неоміфологізм у роботах молодих українських художників. Його «тотемом» постає людяність і вічні людські цінності. Можливо, саме тому лелека асоціюється з образом народності й українства. Це птаха, яка живе поруч з людиною, яка компілює образ автора, сучасного йому суспільства, його сутнісну природу і внутрішній устрій.

Відеоінсталяції, створені відомим українським діджитал-художником засобами мапінгу, переможцем багатьох міжнародних конкурсів медіамистецтва Ярославом Костенко (авторський псевдонім «VJ Yarkus»), не просто оживляють картини Ігоря Мельника. Вони дарують особливий стан душевного трепету й емоційного підйому при спогляданні витонченої краси птахів і спілкуванні з мистецтвом. Саме цей душевний трепет робить глядачів співавторами нового міфу про красу і цінності буття, втілюючи класичні риси постмодерної естетики.

Арт-проект *«Сізіфова праця»* харківського художника Гамлета Зінковського є символом безцільної, нескінченної роботи художника з вивчення людей, соціуму, взаємодії з оточенням. Вся його творчість – це розмова із самим собою, а на виставках – і з глядачем. Розмови про життя і його сенс – справа, найчастіше, марна, але вона пробуджує нескінченну роботу розуму. Картини, представлені в проекті *«Сізіфова праця»*, створені в різний час і викликані різними настроями автора. Ще одна серія Гамлета *«Залізна завіса»* – цикл робіт на залізних дощечках, що експонувалася в Парижі, відображає переживання людини, яка намагається вирватися за рамки реалій і розширити межі своєї свободи. 50 малюнків, створених зовсім в іншому настрої, – це філософські замальовки повсякдення з характерними авторськими текстами, одночасно сумні і ліричні роздуми. За короткими фразами і скупими, на перший погляд, малюнками, приховано глибинний текст, образну мову якого автор навмисно зводить до мінімальної кількості візуальних форм.

Художниця Ніна Мурашкіна в роботах для арт-проекту *«Чуттєвий приборкувач»* розмірковує про почуття і чуттєвість крізь ірреальні світи своєї підсвідомості. Містичний всесвіт Ніни Мурашкіної, представлений у живописних роботах та кераміці – казкові тварини, строкаті птахи, вишукані квіти точними і прямими мазками з'являються в реальності завдяки настроям і почуттям автора – «чуттєвого приборкувача», що перетворює тонкі коливання душі на художні образи своїх картин.

У чомусь цей «приборкувач почуттів» подібний до головного персонажа творчості Ніни Мурашкіної – спокусливої феміни – іноді владної, іноді примхливої, з фатальним шармом в дусі Достоевського. Цей персонаж – «*femme fatale*» – і є центром всесвіту Ніни Мурашкіної: сильна і жіночна, вона надихає і приборкує одночасно. «Головне почуття, яке я хочу передати в своїй творчості, – це важливість почуттів. Звичайно, справа в сюжеті. Але я бачу людську душу як скарб, як крихкий палац, який потрібно утримувати в чистоті і вміти захищати в цьому жорстокому, жорстокому світі. У своїх

творах багато використовую людські тіла. Тіло ніколи не бреше, воно показує своєю позою все, що ви хочете приховати», – каже про свої роботи Ніна Мурашкіна [140]. Міфічний художній світ Ніни Мурашкіної захоплює прямим ароматом чуттєвості і водночас у ньому завжди є місце для серйозних думок і філософських роздумів.

Із прагнення до трансгресії виникають і численні порушення всіляких табу в мистецтві, які проявляються в аморальності і демонстративному еротизмі. Мистці досліджують свої межі, аж до повного їх зняття. Сучасні уявлення про художність настільки розмиті, що твір мистецтва стає результатом конвенції між автором і глядачем, автором і художніми інституціями.

Сучасні українські художники, творчість яких розвивається у символічно-концептуальному векторі, сформували власний спектр художнього інструментарію, працюючи як у межах традиційного образно-сюжетного кола, так і створюючи принципово нові образні системи. Розвитку необарокового та неоміфологічного напрямів у сучасному українському мистецтві присвячені окремі проєкти молодих українських мистців Артема Волокітіна, Юрія Ковалю, Гамлета Зінковського, Тетяни Малиновської, Ніни Мурашкіної та інших, продемонстровані в межах діяльності «Mironova Gallery» та Київської міської галереї мистецтв «Лавра». Практика зазначених галерей спрямована на різноманітність та колаборацію з найцікавішими художниками в різних напрямках мистецтва та креативних індустрій.

3.2.3. Образність у просторі українського нефігуративного мистецтва 2020-х років

Виникнення в українському культурному просторі феномену нефігуративного мистецтва зумовлене вивільненням художників від

тоталітарного контролю та відкриттям світових кордонів на початку 1990-х років [87]. У своїх експериментах українські художники спиралися на досягнення безпредметного мистецтва початку XX століття та досвід європейських мистецьких практик. Відмовляючись від предметності та регламентованої реалістичності традиційного живопису та обираючи основою творчого методу метафізику кольору і його візуальне сприйняття, молоді українські мистці продукують власний особливий стиль, систему національного світогляду, що відображає чуттєвість чистої гармонії мистецтва [151, с. 516–526].

Наприкінці XX століття в українському культурно-мистецькому просторі, поряд із розвитком так званої традиційної лінії станкових видів мистецтва, відбувається потужний розвиток нефігуративного живопису. За визначенням О. Авраменко, цей період був часом, коли консолідувався величезний потенціал у галузі живопису, раніше придушений і розпорошений несхитною «генеральною» ідеологічною політикою партії [4, с. 34].

Відтак, основними характерними рисами оновленого живопису стають чистий естетизм та чиста художність, змістом є не образний сюжет, а творча дія, безпосередньо акт творіння. Найбільш послідовним у своїй діяльності мистецьким угрупованням, що стояло на засадах нефігуративного мистецтва, був «Живописний заповідник», художники якого спочатку орієнтувались на здобутки авангардного руху та абстрактного мистецтва початку століття, а потім випрацювали власну концепцію українського нефігуративного мистецтва, що є актуальною дотепер.

Нині існує величезна кількість різноспрямованих досліджень культурно-мистецького життя зламу століть. Так, питання оновлення художньої мови образотворення, зокрема розвитку феномену нефігуративного мистецтва, у своїх працях досліджують українські науковці О. Авраменко, Л. Турчак, Н. Мархайчук, Н. Авер'янова, Л. Мокляк, Т. Шуть та ін. Теоретичний дискурс підкріплюється ґрунтовними аналітичними

текстами безпосередніх учасників мистецького процесу – художника Тіберія Сільваші, кураторів О. Титаренка, Р. Шумахера, О. Соловійова та ін.

Розглядаючи у своїх публікаціях стан українського образотворчого мистецтва межі століть, дослідниця Л. Турчак вказує, що попри загальне прагнення художньої спільноти пострадянського простору до звільнення від ідеологічних нашарувань та запровадження новацій у культурі, породжених змінами в усіх сферах суспільного життя, «загальною його кризою стала відсутність домінуючого напрямку» [206, с. 171]. Принагідно слід зазначити, що з 1990-х рр. українська культура зазнає поступового оновлення у кількох магістральних напрямках: посилюється процес самоусвідомлення та переосмислення історичної пам'яті нації, увиразнилися процеси масовізації суспільної свідомості та з'явилися нові ідейно-змістовні та духовно-сутнісні орієнтири.

Крім того, вихід вітчизняного мистецтва на світову арену означив нагальність швидких трансформацій усіх сфер образотворчого мистецтва. Як пише Л. Мокляк, наразі суспільство шукає оновлену генеральну ідею, яка б стала стрижнем і засадничою основою, силою, яка об'єднує країну, народ, культуру і дала б можливість продовжити траєкторію історичного розвитку долі, збудувати власний об'єднаний дім й разом планувати майбутнє, сповнене щастя [136, с. 125–129].

За спогадами Т. Сільваші, перша виставка арт-угруповання «Живописний заповідник» відбулася 1992 року у виставковій залі Національної спілки художників України (що була за часів тоталітарного контролю головним інструментом протидії нефігуративному мистецтву). Виставка не лише шокувала звиклу до реалістичного мистецтва публіку відвертою «іншістю» художнього живописного мислення, але й визначила подальший розвиток українського нефігуративного живопису [187, с. 8–28].

Передова творча інтелігенція схвально сприйняла досягнення «Живописного заповідника» численними публікаціями у фаховій періодиці, зокрема Олеся Авраменко, аналізуючи діяльність нового руху, зауважує, що

довкола Тиберія Сільваші здебільшого працюють митці, що сповідують засади філософії живописності форми. При цьому їх бачення близьке «art minimal», коли твори балансують на межі фігуративу й абстракції, замішаного на «духовному станковізмі» [4, с. 34].

Про творчість Анатолія Криволапа, який саме завдяки особливому колористичному ладу сьогодні займає провідну позицію на арт-ринку, Т. Шуть іще 1994 року зазначила, що власну систему колориту митець вибудовує за двома параметрами – по вертикалі та горизонталі. Умовність такого трактування є очевидною в контексті системи координат зображень простору. Під вертикаллю можна розуміти орієнтири збагачення та пізнання пластичних форм живописної структури образотворчості. Натомість горизонталь частіше сприймається як постійна вібрація колірної гами, багат шаровість письма, його фактур [221, с. 76–77].

У процесі осмислення творчого методу нефігуративного мистецтва виявляються цікавими особисті роздуми мистців, які подібно до авангардистів (що намагались віднайти непорушні живописно-естетичні можливості та підкоритись «загальними законам «космічного світу» (П. Мондріан)), безпосередньо переймалися і філософськими, й естетичними засадами власного мистецтва.

Зокрема, Анатолій Криволап у своєму щоденнику писав: «Образотворче мистецтво – це дія і рух психологічного простору, матеріалізовані у штучному просторі і зафіксовані в часі. Мистецтво – ідентичний переклад духовної дії через фізичну, тобто матеріалізована духовність» [221, с. 76]. При цьому в даному контексті автор розуміє реалістичне мистецтво як відображення краси візуального світу, що підсилений духовністю (чи так званою «духовнодією»). Реалістичне трактування на думку художника «з’їдає виразність твору», хоча можливості самого матеріалу дозволяють демонструвати риси глибинної «психодії».

У цьому ключі барві властива власна глибина, а також емоційні характеристики, можливість трактування різнопланових різновидів простору.

Цебто всі ті якості, котрі необхідні задля «створення ідентичної відчуттю дії-руху в просторі і часі». <...> Завдання митця А. Криволапа вбачає у тому, аби спіймати, а згодом втримати та чітко вибудувати свою проєкцію відчуттів на картині («Роздуми і враження», із неопублікованого щоденника художника – цит. за [221, с. 76]).

Такі роздуми насамперед вказують на вироблення серед українських мистців концепції ставлення до живопису не лише як до способу мислення загалом, а і як до способу мислення, актуального в наших часопросторових координатах, адже для них, як і для абстракціоністів початку століття, живопис самореферентний і самодостатній, як сама природа, і «не все те, що написано фарбами, є живописом» [82, с. 84].

Тіберій Сільваші, описуючи створене ним у співкураторстві з мистецтвознавцем Олексієм Титаренком Перше Бієнале нефігуративного живопису вказує, що суспільна «підготовка» заходу тривала практично десять років. За вказаний період часу драматичність протиріччя між живописом й новітніми різновидами візуального мистецтва щезла. Наразі в кожного як живописний, так і візуальний простір свій. Тому нефігуративні форми живопису можна сприймати як сад земних, вічних насолод і цінностей, котрі вирізняє чистота [187, с. 8–28].

О. Титаренко в особливостях періоду створення Бієнале зауважував на: певному підйомі нефігуративних форм живопису в Україні. Іззначав, що це відбувалося, коли у межах світових тенденцій образотворчості від межі 1880-х – 1990-х рр. чистий живопис став атавізуватися до межі салонних форм з провінційними амбіціями. На зміну цьому розумінню близько межі XX і XXI століть, почав відчуватися зрушення з вектором до метафізики культур, що повернула живопис образотворчості. Враховуючи автентичний спадок нашої країни з тяглістю іконографічної традиції і розвиненою сакраментальністю кольору й світла, пам'яттю модерністичного минулого, заплідненого творчістю Казимира Малевича й авангардовими пошуками Василя

Кандинського, актуальне оновлення мови українського живописного руху набуло рис ідеалістичності [187, с. 8–28].

Молоді українські митці сьогодні у своїх художніх пошуках, що інколи схожі на лабораторні дослідження, часто звертаються до нефігуративного мистецтва як до найбільш придатного вираження емоційних станів, візуалізації ірраціонального діалогу з реальністю, взаємодії категорій часу та простору. Наприклад, виставка «*Via Line*» у виставковому просторі «Mironova Foundation» представила абстрактні роботи Марти Ващук, Бадрі Губіанурі, Олени Домбровської, Анни Міронової, Юрія Пікуля та Сергія Попова, в яких лінія є основним образотворчим елементом для вираження творчих ідей, почуттів або концептів.

За допомогою лінії (і як основного виражального засобу, і як образу) художники створюють особливу художню естетику тонку, чуттєву, поетичну і філософську. Основна мета проєкту – в послідовному прояві ключових елементів мови безпредметного мистецтва лінією, формою, кольором. Автори незалежно один від одного приходять до використання мінімальних візуальних засобів і форм, геометрично інтуїтивного або концептуального методу творення у своїх індивідуальних художніх практиках, дослідженнях і експериментах.

Групові виставка «*Занурення*» молодих українських художників Беати Корн, Сергія Западні та Віктора Мельничука представила публіці розмаїття живопису, скульптури та арт-об'єктів. Автори спробували показати особливий стан свідомості, який дарує захоплення та нестерпну легкість буття. Сучасний світ з усім своїм божевільним різнобарв'ям пропонує безліч варіантів занурень: політичні ігри, революції та війни, релігійні та антирелігійні зібрания, боротьба за права, за своє місце в суспільстві, побудова бізнесу, кар'єри, особливий спосіб життя, тренінги, карнавали, рейви, віртуальна реальність [89, с. 141–145].

Художники обирають своє занурення, той особливий, часто штучний стан свідомості, при якому самоусвідомлення себе як особистості

зменшується чи втрачається зовсім. Але є речі, занурюючись в які, ми відкриваємо нові форми та змісти, глибини внутрішнього світу і відчуваємо ту незбагненну легкість, яка дарує натхнення та налаштовує на творчість. Витончена гармонія природи, по-авторському переосмислена в арт-об'єктах Беати Корн та Сергія Западні, безмежжя глибини в живописі Віктора Мельничука, яке захоплює своєю непізнаністю – ось величини, які, на думку учасників проєкту, варті безкінечного занурення, варті мистецтва.

Арт-проєкт «Траєкторія» Альони Кузнецової (живопис) та Юрія Мусатова (керамічна скульптура) став художнім дослідженням таких понять, як рух, динаміка, енергетика, їхньої взаємодії та впливу на емоційні поля, створення певних настроїв, які народжуються при поєднанні або перетинанні траєкторій рухів окремих об'єктів. Динамічний безпредметний живопис художниці із серії «Механічний балет. Акт II» своєю композицією, фактурністю, поєднанням різних медіа (від акрилу – до емалей та аплікації) [329] нагадує незвичайну музику (механічну чи може електронну), яка своїм звучанням складає оригінальні траєкторії танцю, що триває не тільки в просторі, але й у часі.

Ці чудернацькі траєкторії перетинаються з колосальною енергетикою скульптурних планет Юрія Мусатова. Кожна з планет є візуальною аналогією життя живого організму, з усіма притаманними йому характеристиками – чуттєвістю та пристрасстю, пластичністю та динамікою, делікатністю та крихкістю. У поєднанні траєкторій абстрактного живопису та потужної поетичної енергетики скульптур-планет народжується особливий стан творчої піднесеності, художньої чуттєвості.

Костянтин Роготченко є одним із авторів хвилі нового нефігуративного мистецтва. Глибоко підсвідомо, на рівні модерних архетипів у його творчості інтегровано авангардний живописний пласт національної культури. Він відходить від чіткості й площинності окреслених форм, притаманних авангарду початку XX століття, натомість вдало грає на палітрі сучасних синтетичних відтінків. Характерною рисою робіт Костянтина Роготченка в

серії «*Color Side*» стає площинний формальний сюжет, поєднаний з об'ємною фактурою, що створює враження контрасту, суперечності.

Кожна з його робіт – це потужний філософський меседж із глибинним підтекстом та сильною емоційною напруженістю, де глядач може відчутися щось особисте, індивідуальне. Водночас, як дизайнер він проєктує необхідну йому геометрію полотна з розміщенням колірних акцентів. Так формується його індивідуальний почерк, домінантою якого є лінія, що переходить з одного полотна на інше.

В основі проєкту «*Realism*» ще одного молодого представника нефігуративного мистецтва Олексія Іванюка лежить спостереження за різними станами пейзажу та його емоційний вплив на свідомість глядача – тонке балансування між уявою та реальністю, між фігуративом та абстракцією, між емоцією та спогляданням. Адже абстрактний пейзаж у роботах автора – це передусім унікальне тональне сполучення чуттєво-емоційних хвиль. Саме тому у нових роботах він ніби спрощує художній образ краєвиду, відкидає деталі, очищує від усього зайвого, переводить пейзаж в абстрактну, майже супрематичну площину геометричних фігур та насичених колористичних плям.

Драматична мова масштабних картин, інтенсивна колористична напруженість панно, ніби зіткнення емоцій та передчуттів заперечує будь-який декоративізм, перетворюючись на потужну симфонію злиття творчої сили людини і природи. Основна ідея робіт Олексія Іванюка полягає у створенні широкоформатного сучасного абстрактного пейзажу без особливих деталей, де інтенсивність і насиченість кольору збільшать вплив на глядача, розширюючи таким чином межі сприйняття класичного пейзажу.

Важливими складовими постмодерної мистецької парадигми є тяжіння сучасного мистецтва до нефігуративу (виникнення якого стало можливим після звільнення художників від ідеалістичного контролю) [118, с. 88–92; 118, с. 34–40], творчий діалог із практиками європейського безпредметного мистецтва 1920-х – 1930-х років. Відмовляючись від предметності та

регламентованої реалістичності традиційного живопису та обираючи за основу творчого методу метафізику кольору і його візуальне сприйняття, молоді українські мистці Олексій Іванюк, Костянтин Роготченко, Юрій Мусатов, Альона Кузнецова, Олена Домбровська та інші продукують свій особливий стиль, систему національного світогляду, що відображає чуттєвість чистої гармонії мистецтва [297].

3.3. Соціальна складова в українських арт-практиках межі XX–XXI століть: сучасне осмислення теми довкілля

Оновлення образного та технологічного інструментарію сучасного мистецтва привнесло в художні практики нові художні форми соціальної критики, що порушує гострі питання проблем збереження довкілля, які необхідно розв'язувати уже «тут і тепер» (Рис. 3.3.1). Художники, які завжди гучно та гостро реагують на різні актуальні соціальні запити, сьогодні пропонують критичний та часто відмінний від офіційного погляд на повсякденність (Рис. 3.3.2), що за засобами впливу на глядача варто порівнювати із соціальною рекламою.

Людство шукає нові засоби взаємодії з навколишнім середовищем, стимулюючи та вітаючи дослідників та активістів у створенні та підтримці глобальної екологічної політики в контексті світового розвитку. В цьому аспекті художники порушують важливі питання, намагаючись у творчий спосіб представити власну філософську рефлексію та вплинути на обізнаність суспільства про раціональне використання природних ресурсів, про шкоду для балансу водних запасів планети, повітря, земельних фондів, якої завдає людство внаслідок нераціонального споживання. Арт-проекти, що розкривають екологічну тематику, спрямовані на закріплення взаємозв'язків між культурою та принципами стійкого розвитку, і є необхідним елементом

художньо-соціальних практик, що дозволяє робити соціальні проблеми видимими.

Відповідно до концепції програми розвитку муніципальної галереї «Лавра» на 2019–2024 роки «Крок у майбутнє», що передбачає виховання естетичного смаку, сучасного погляду на мистецтво як потужних складових у розвитку міста та його взаємодії із соціумом, команда галереї розробляє та впроваджує масштабні соціальні арт-проекти з урахуванням специфіки закладу як «must visited point» на карті міста.

Проекти націлені на дослідження взаємодії сучасного мистецтва та нових технологій у контексті соціальних та глобальних викликів [106]. Проект *«Середовище існування. Маніфест 2020»*, ініційований Галереєю мистецтв «Лавра» та Всесвітнім фондом природи «WWF-Україна», став закликком арт-спільноти України до державних діячів, бізнесменів та до кожного з нас до сміливих дій заради життя в гармонії зі світом у 2020 році, який уже можна назвати переломним для всього людства.

Експозицію Всеукраїнського арт-проекту *«Середовище існування. Маніфест 2020»* було відкрито в просторі галереї «Лавра» 5 березня 2020 року. Вперше в рамках однієї виставки українські художники так масштабно та всебічно осмислили тему довкілля та втілили її у своїх художніх творах – живописі, скульптурі, графіці, фотографії, інсталяціях з використанням новітніх технологій. Загалом понад 90 мистецьких робіт у різних жанрах мистецтва contemporary стали основою виставки-маніфесту.

Роботи для експозиції обирало журі конкурсу, до якого увійшли галерист Тетяна Міронова, художник, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України Віктор Сидоренко, директор Всесвітнього фонду природи WWF-Україна Олена Тарасова-Красієва та головний редактор Vogue UA Філіпп Власов. Серед лауреатів конкурсу – добре відомі українські художники Саша Чічкан, Waone Interesni Kazki, Юлія Беляєва, Степан Рябченко, Марія Прошковська, а також і нові імена.

Основою концепції конкурсу та підсумкової виставки став маніфест, розроблений галереєю «Лавра» та Всесвітнім фондом дикої природи спільно з художниками. Основною тезою маніфесту стало прагнення засобами мистецтва попередити про «точку неповернення» та наслідки втрати відчуття єднання людини зі світом.

Учасники проєкту використовували різні медіа – від класичного живопису до новітніх технологій (доповненої та віртуальної реальності), розкриваючи різні аспекти широкої теми збереження довкілля. Основною ідеєю серії живописних творів Леся Панчишина «*WHIPLASH 3*» стала реакція на забруднення природи внаслідок глобалізації та перенаселення. Експресивний живопис, доповнений золотою поталлю є візуалізацією майбутнього людства, якщо суспільство не замислиться про споживання та забруднення довкілля. Комп'ютерний живопис Анастасії Худолій «*Пори року: Зима, Весна, Літо, Осінь*» біонічним мотивом відбиває невід'ємну частину людського існування на землі («Принаймні, поки прогрес не став шкодити природі» – зазначає сама авторка в концепції роботи).

Художниці вдалося передати відчуття, що роботи написані фарбами, а не надруковані цифровим друком на полотні. Стилізовані портрети – жіночі образи, що символізують пори року: весна – свіжа і невинна, літо – спекотне і гаряче, осінь – родюча та щедра, зима – сувора і холодна.

Кожна людина змалечку знає про пори року і відчуває прояви зміни сезонів, утім, через людську діяльність і викиди промислових відходів відбувається порушення природного балансу середовища існування. Художниця закликає людей задуматися, зупинитися і поміркувати, як усунути шкідливий вплив. Проханням «*Привіт, світе! Ми всі давно з'їхали з глузду. Вибач нас!*», що лягло в основу концепції роботи Франсуази Оз та Богдана Перевертуна, художники закликають до рятівної безумовної любові до довкілля, вказуючи, що тільки вона врятує цей світ.

Казкові ідеалістичні простори у сьогоdnішній масовій рекламі чи в уявленнях домедійної епохи є багато в чому схожими – це ідеальне

середовище існування без будь-яких загроз. Арт-об'єкт «Сад спожитих насолод» Ілони Сільваші та Ярослава Присяжнюка містить цитату однієї з найвідоміших картин Ієроніма Босха «Сад земних насолод». При цьому змінюється живописна техніка, адже основним стає чорний вугіль, котрий домінує, лишає у бекграунді окремі незначі цитати первсного саду з твору Ієронімуса Босха.

Цебто, механізмом проєкту стає перечитання, котре втілює ідею метафори надмірності другого після середини ХХ ст. етапу «вигнання із раю», позаяк стабільне, звичне для нас довкілля динамічно стає непередбачуваним і динамічно змінюваним. Цю тему розробляє у своєму арт-панно «*Nude*» і Васирина Буряник, яка проводить паралелі між біологічним тілом людини та спустошеними ландшафтами природи, ніби натякаючи, що вони тотожні, взаємозалежні та однаково вразливі.

Живописний поліптих із серії «*Аркан. Єднання*» львівського художника Мар'яна Луніва, в якому чоловічі силуети воїнів-гуцулів проступають на червоному тлі – роздуми автора про збереження єдності й взаємопідтримку, про відповідальність за себе й за тих, хто поряд. Це історія про взаємоповагу та взаємодовіру, що актуальна не тільки у стосунках, а й на рівні громад, націй та держав. Глядач може як опинитись усередині магічного кола аркана, так і стати його частиною, утворюючи нерозривне коло єднання людини і природи. Схожою за композиційним задумом є робота Анни Бітаєвої «*Are You Okay?*», де авторка «пропонує» глядачам опинитись в центрі подій під здивованими та зацікавленими поглядами. Таким чином, придивляючись до поведінки та дій багатьох людей у світі, зринає запитання: чи все нормально?

Художник Вартан Маркар'ян досліджує теми війни, еміграції та екології. У представлений на виставці роботі «*Expanse*» він порушує проблему екологічних катастроф та подолання війни як духовної трагедії людства, вважаючи, що ці теми мають спільний динамічний характер взаємодії і схожу специфіку наслідків, позаяк ланцюг потреб у ресурсах і

територіях диктує агресивну антропоцентричну політику, що маніфестується отруйною сумішшю тотальної війни.

Митець підкреслює, що людині необхідно стати одним із компонентів природної системи для здобуття цілісності та гармонії із собою. Взаємовплив стосунків людини із природою розкриває Христина Хміль у серії робіт *«Дифузія»*, виконаній із використанням VR-технології. Процеси взаємодії відбуваються незалежно від бажання чи оцінки, супроводжують людей усе життя, змінюючи їх, отже дифузія відіграє важливу роль у процесах життєдіяльності. А от відчуті себе всередині цих процесів «запрошує» робота Євгена Артамонова *«Разом»* (із серії *«Народження»*), що символічно, за допомогою дзеркал, змальовує п'ять напрямків, у яких здійснюється забруднення або знищення: повітря, вода, земля, флора, фауна. Розмір картини символізує «середній зріст» людини, яка безпосередньо впливає на середовище свого існування.

Українські художники висловлюють свої міркування про взаємодію людини та природи, використовуючи як зрозумілі образи, так і символічно-абстрактні (Рис. 3.3.3; Рис. 3.3.4). Наприклад, молода київська художниця Анна Кострицька в емоційному живописному портреті *«О Сво, чому ти сльози гірко ллєш під деревом, плоди взяла якого?»* вміло грає на контрасті рельєфних поверхонь і яскравих кольорів, експериментуючи із текстурами. Авторка проєкту намагалася зобразити землю, стогне і плаче під ногами, а її сльози це – льодовики, котрі тануть. І це урок, спричинений нашим сліпим ставленням, що залишить майбутнім поколінням гіркі та дуже небезпечні результати о очікуванні бумерагу-розплати. Живопис Анни Кострицької балансує на межі між абстракцією та реалізмом, між тим, що існує в реальності та метафізичним майбутнім людства.

Художниця Юлія Моховикова, яка працює в стилі казкового неоекспресіонізму, представила в експозиції арт-проєкту роботу *«Like swans»*. Казкові тварини написані таким чином, аби виглядати як вищі духовні істоти, що мають свою розвинену культуру, на відміну від

«візуального шуму» навколишнього життя. Авторка створює зображення, схожі на «зупинені кадри», намагаючись зафіксувати казковість навколишнього світу. Поштовх до фантазії дає й робота Костянтина Роготченка із серії *«Місто, якого не існує»*, написана таким чином, щоби глядач, розглядаючи її, створював у своїй уяві образи та події, переживав яскраві та глибокі почуття.

Особливу увагу художники приділили категорії гармонії у стосунках із природою, а також екології людських взаємин. Візуальна поетика лауреатки проєкту *«Середовище існування. Маніфест 2020»* від WWF-Україна Ольги Березюк у роботі *«Меланхолія»* представляє гармонійний всесвіт, де створіння, земні і небесні, живуть у симбіозі. Світ цей пронизаний всепроникною «вологою», що омиває персонажів, предмети, ландшафт, географію та історію. У роботі відчувається природний взаємозв'язок всього з усім видимим і відчутним – вони осяяні чарівним, дещо нереальним світлом, і є, по суті, візуалізацією екології сюрреальності.

Питанням негайного захисту природи від людей або вироблення стратегії гармонійного співіснування опікуються художниця Марія Прошковська та фотограф Андрій Лобов. У роботі *«Ковчег»* автори запитують: чи повинні ми, люди, захищати себе від світу, або ж слід захищати світ від нас? Художники намагаються зрозуміти, що робити, помістивши себе в поліетиленовий пакет без доступу повітря, побудувавши «оболонку» між собою та довкіллям.

Адже протягом багатьох тисяч років людство вигадувало різні способи захистити себе від небезпек, які несе природа: хвороб, диких тварин, погодних умов, тощо, і досягло в цьому успіху, однак завдавши натомість багатьох руйнувань. Хто відповідатиме за це – невідомо. Спостерігаючи за тим, як пришвидшується пульс, як змінюється здоров'я та з'являється страх, художник помічає, що у світі насправді нічого не змінилося, змінилися люди і їхнє ставлення до навколишнього світу, але сьогодні світ перемагає.

Цю безпомічність людини перед силами природи яскраво проілюстрував майстер друкованої графіки Сергій Гулевич у динамічній графічній композиції, побудованій на грі чорно-білих контрастів – *«Аманат мегаполісу, або міський в'язень»*. Автор демонструє, як заклопотані повсякденністю жителі великих міст не помічають краси довколишнього середовища, постійно кудись поспішають, огорнені міським шумом, високою забудовою, в'язнями якої вони насправді є. Місто диктує свої правила, і для того, щоб у ньому існувати, людина не може ігнорувати їх, тож опиняється у полоні, забуваючи, що таке справжня природа, свіже повітря, чисті та далекі горизонти.

Трансформаційні процеси, що відбуваються з українськими міськими середовищами, зокрема із конструкціями київських мостів, історією їхнього будівництва, руйнувань і «апгрейдів», перепланувань і занедбаності, досліджує Валерія Тарасенко в роботі із серії *«Рибалка на руїнах ланцюгового моста»*. Художниця порівнює розміри монументальної споруди мосту з фігурою людини, розмірковуючи про крихкість існування кожного з них.

Юлія Захарова в експозиції арт-проекту запропонувала *«Три проекти реконструкції Бортницької станції аерації»*, що у поєднанні зі своїм сусідом – сміттєспалювальним заводом «Енергія» – складає одну з найпроблемніших екологічних точок Києва. Побувавши на станції та побачивши її сучасний стан за допомогою фотозйомки з дронів, художниця пропонує суспільству власне бачення варіантів її реконструкції.

Завдяки її уяві відстійники стічних вод перетворюються на постсупрематичні кола в громадській галереї (Проект № 1 «БСА: Громадська художня галерея «Більше Справжнього Арту»), озера, природний заповідник, де мешкають справжні фламінго (Проект № 2 «Там, де живуть фламінго») або громадські басейни із зоною відпочинку (Проект № 3 «Запрошуємо Вас на відкриття громадських басейнів з баром та коктейлями!»). Художниця пропонує глядачеві «насолодитися» непривабливими результатами своєї

діяльності, а не приховувати їх за ширмою удаваного добробуту цивілізації та комфортного проживання в середовищі існування.

Ставлення до свого життя та навколишнього середовища, духовного та матеріального світу візуалізовані Тетяною Лимар у роботі *«Червоний птах»*. З одного боку, об'єктом художнього дослідження є складний та суперечливий внутрішній світ людини, її сутність, закодовані цілими поколіннями «чесноти» та «вади». А з іншого боку – стан природи, екологічні проблеми, вимирання цілих видів тварин, живих істот.

Крім загальних екологічних питань, українські художники візуалізують і локальні проблеми, зокрема Чорнобильську катастрофу та її наслідки. Серія фотографічних творів Дениса Копилова *«Мутація»* містить десять масштабних робіт, що фізично побували у зоні відчуження та були доповнені живописом його матері: абсурдність дійсності зображується ірраціональними сюжетами і гротескними живописними образами.

Усі істоти тут «не на своєму місці», деякі з них «кричать» про допомогу і хотіли би втекти подалі або сховатися від вчинюваної людиною послідовної кампанії з екологічної катастрофи, коли звичне середовище стає неприйним для існування і небезпечним. Світлини Д. Копилова показують певний вищий порядок, в основі якого – природа та її енергії, а людська цивілізація виявляється мінливою, невпорядкованою та подекуди згубною.

Медіамитець Валерій Коршунов, автор проєкту *«Артефакт»* про культурне переосмислення інформаційної складової Чорнобильської катастрофи та її наслідків, створив діджитал-барельєф *«Прометей»*, що через проєктор відтворюється на макеті стіни готелю *«Полісся»*.

Автор переконаний: попри те, що технології давно сягнули небаченого рівня, а швидкість комунікації в інтернеті зросла, кияни живуть у 100 км від центру найбільшої в історії людства техногенної катастрофи і майже нічого про неї не знають. Саме з цією інформаційною катастрофою Чорнобиля працює художник, розповідаючи міф про Прометея у власній версії: титан

був символом міста Прип'ять, а вогонь, вкрадений ним у богів, логічно порівняно із технологією атомної енергії.

Але наступна частина міфу, де боги покарали Прометея, чомусь невідома більшості прип'ятчан і містить жорстоке порівняння з реальністю міста. Будь-який міф має фінал: у своїх подвигах античний Геракл знайшов та врятував Прометея, тому художник пропонує також і фінальну частину міфу, де досягнуто «хепі енду». Та чи буде справжній щасливий фінал у Прип'яті та Зони відчуження? – це питання автор залишає на розсуд глядачів.

Інсталяція «Іконографія радіоактивності», створена творчим дуєтом «*Krolikowski Art*», простими та прямими образами показує красу та смертельну силу природи, яку людина вирішила підкорити і поставити собі на службу. Художники використали рентгенівські промені для створення серії рентгенографічних зображень продуктів, вирощеної поблизу Зони відчуження, адже люди, які живуть біля місця чорнобильського вибуху, не завжди знають, чи безпечна їхня їжа та як саме її вирощували.

Особливістю іонізуючого випромінювання є те, що воно проникає в речовину, накопичується і змінює сам характер продукту. Радіацію неможливо відчутити, втім, від неї важко сховатися. Але повністю перемогти силу природи неможливо, і вона відроджується, забираючи в людини відвойовані території.

Переосмислює міру відповідальності людини перед природою Анна Луговська в серії робіт «*Після мене*». П'ять живописних об'єктів складені «гармошкою», що створює ілюзію двостороннього зображення і розкриває глибинну суть проєкту: переосмислення понять «земля» і «вода», які є запорукою самого факту життя.

Зображені образи людей нагадують фактуру землі – це алегорія того, що ми з неї створені і нею станемо знову. Складно розрізнити, де завершується фактура зморшок на обличчі і починається фактура поверхні землі: у тих регіонах, де немає води, де вона виснажена від надмірного сонця

і споживацького ставлення людини. Іншою стороною дослідження художниці є ті водні ресурси, які щороку видозмінюються.

Плідно працюють із форматами арт-об'єктів у публічному просторі, осмислюючи тему екологічних загроз для навколишнього середовища та розкриваючи інші проблеми глобального суспільства, брати Микита та Єгор Зігури. Їхня скульптурна композиція *«Медуза LPDE»*, що здобула нагороду в арт-проекті від «Mironova Foundation», розкриває проблему забруднення світового океану. Митці, які не можуть залишатись осторонь цього питання, пропускаючи крізь себе навколишню дійсність, шукають альтернативний шлях порятунку.

Ідея вторинного використання пластику для створення з нього елементів мистецтва хоч і не нова, але стає сьогодні все більш актуальною. Андрій Ахтирський для виставки *«Середовище існування. Маніфест 2020»* виконав роботи *«Plastic world»* із пластмасових пляшок і кольорового скотчу, що стало його особистим віддзеркаленням повсякденності. Художник відчуває, що пластик настільки увійшов у щоденне життя, що вже не тільки оточує людей, але і проникнув усередину них. Мистця насамперед цікавив процес експерименту: при створенні композицій він нагрівав пластик, сплавляючи пляшки та скріплюючи конструкцію кольоровим скотчем, спостерігаючи, як звичайна пластикова пляшка трансформується у щось нове: скульптуру, мистецький твір.

Документальний проєкт *«На поверхні»* Тані Богуславської містить серію фотографій та відео, знятих переважно в центрі Києва (набережна Дніпра, біля Поштової площі) і є дослідженням міського простору та урбаністичного пейзажу.

На поверхні річки постійно зіштовхується природне і технічне, відображаються трансформації між природним середовищем та середовищем, яке створює людина. На поверхні – мінливий пейзаж сучасності, і водночас відкриті запитання і відповіді. Порожні пластмасові

пляшки, в яких раніше була вода чи напої, викинуті в річку – промовисте ставлення людини до природних ресурсів і також до себе.

Роботи сучасного українського фотографа Олександра Шимбаровського *«Під водою»* спрямовані на розширення свідомості, адже у його творчості робота з традиційними формами інтерпретується як знаходження нових ідей через фрагменти зруйнованих стереотипів. Його методи роботи з камерою – це пошук власного почерку, який виходить за рамки традиційної школи фотографії, показуючи гнучкі теоретичні принципи Всесвіту. Моделюючи нові форми, художник демонструє внутрішню сторону зовнішніх оболонок, невидимих для неозброєного ока.

Варіації роботи з камерою приводять автора до феноменальних перетворень під водою, які важко порівняти зі звичними для нас оптичними ілюзіями акваріумів і масок для пірнання. І без того не завжди співвідносні з нами морські створіння немов би набувають нової природи, граючи з людським сприйняттям того світу, що зазвичай прихований від очей, але є середовищем еволюції різних форм життя.

Розвиває тему забруднення берегів малюнок Белли Логачової *«Чайки над звалищем»* – контрастне застереження для людства на майбутнє, яке застерігає від згубного впливу на природне середовище, коли над водою вже не літатимуть птахи, а світ поступово перетвориться на звалище як місце існування. Інсталяція, що доповнює малюнок – «Ми спостерігаємо за птахами, птиці спостерігають за нами» – це декілька чайок, які «врізаються» в стіну, як зріз або стоп-кадр, зупинка руху – показує птахів як аналогів дронів, що знімають пейзаж згори і можуть переносити відеоспостереження і зйомки на вищий, глобальніший рівень.

Проект Оксани Чепелик *«І омили мене води до душі моєї»*, що складається з відеопроєкції та пластикових об'єктів 3D-друку, досліджує забруднення води в Україні. Авторка стає у проєкті «адвокатом» живих істот на Землі. Об'єкти 3D-друку представляють спекулятивний дизайн футуристичних моделей організмів очищення води: 3D-модель цього

організму у вигляді подвійного Мебіуса і 3D-модель організму у вигляді многовида. Промислові стоки зі значною кількістю фосфору, азоту та фосфатів спричиняють активний ріст ціанобактерій, унаслідок чого виникає таке явище, як «цвітіння Дніпра», що негативно впливає на флору та фауну річки, а також на фізичний та психологічний стан людей.

Об'єктом художнього дослідження fashion-фотографа Максима Фіногєєва у проєкті *«Морська Фігура»* є море і його зв'язок з індустрією туризму Одеси. Водна стихія в регіоні стала нестримним фактором трансформацій узбережжя заради інтересів людини: від капітального будівництва до прогулянок. «Море хвилюється раз, море хвилюється два, море хвилюється три, морська фігура на місці завмири» – дитяча гра в контексті підвищення рівня Світового океану набуває іншого сенсу і вже потребує дорослих рішень, адже через глобальну зміну клімату до кінця ХХІ століття частина суходолу Одеси може зникнути назавжди, і наслідки для економіки туризму стануть незворотними.

У скульптурній композиції *«Точка кипіння»* Євген Примаченко зафіксував в абстрактній формі момент перетворення води з рідини на пару. Філософський підтекст твору полягає у тому, що є певна точка, після перетину якої наш найцінніший ресурс – вода – переходить у наступний фізичний стан, який у глобальному масштабі здатний впливати на кліматичні умови і докорінно змінювати наше середовище існування.

Художники в арт-проєкті *«Середовище існування»* візуалізують не лише катастрофи техногенного або природнього характеру, а й штучне втручання людини у процес еволюції, зокрема життя тварин, їхнє знищення та виведення нових видів.

Серія творів Уляни Балан досліджує *«Гуманізацію»* природи, втручання та інтенсивне підлаштування під стандарти поняття «ідеальної істоти». Авторка вважає, що за цими процесами завжди стоїть селективність, певна двосторонність підходу залежно від вигоди, одержаної людиною. З одного боку, це захоплення, любов, коли домашній улюбленець – майже як

член сім'ї, мов особистість. З іншого боку, невідповідні стандартам породи тварини можуть бути відбраковані як сміття або дорогий чотирилапий «друг» може правити за показник престижу.

Олександра Жумайлова-Дмитровська спеціально для виставки перетворила свій графічний лист *«Життя»* на велетенський розпис, намалювавши сучасних жіночок, ошатних та модних, які заради гламурності [25, с. 84–89] «забрали» хутро у тварин. І ці тварини – безшкірі, але живі – кидаються їм у ноги, вимолюючи своє життя. У роботі немає нашарування смислів, вона проста, як крик надії, що має вразити глядача і поцілити у серця людей.

У деяких проєктах художники дослідили середовище людини – місце, де існує *«homo sapiens»*, його потребу у штучному на протигагу природності. Фотопроект Дмитра Купріяна *«Дім»* зображує красиві пейзажі та краєвиди, підсвічені проєкціями будинків або елементами будівель, що створює ефект вторгнення чужинного у природне.

Людина пристосувала довкілля до своїх потреб, суттєво змінивши його, створивши міста, побудувавши багатоквартирні будинки, численні споруди, об'єднавши береги мостами, а стежки перетворивши на дороги та шосе. Та кожен прагне бути ближчим до природного, облаштовує житло натуральними елементами, вирощує вдома рослини тощо. Художник запитує: що є первинним і що є набутиим, пропонує замислитись, переоцінити власний приватний життєвий простір.

Проект Марго Резнік *«Серія фото з процесами змін на початкових стадіях»* є картою Київської області із позначеннями закинутих будівель на різних стадіях руйнування.

Зараз, поглянувши на навколишню архітектуру, складно уявити, що її предок – це дикий камінь. Авторка вважає, що в людських будинках звичайних все ще є «дикі» гени, є поклик природи, пам'ять предків нікуди не подінеш. Тому коли будинок довго залишається без людського контролю, він починає оживати, змінювати форму, скидати все зайве. До нього

повертаються душа і характер. Здичавіння відбувається повільно, тому дуже часто таке явище не помічають, тож досліджувати такі події складно.

Найчастіше будинок зносять раніше, ніж він встигає остаточно «здичавіти». Тож цей проєкт про «чудовиськ», які з'являються через нераціональне використання простору і ресурсів. Це про те, як багато людство змінює і переробляє, підпорядковує собі в навколишньому середовищі, про те, скільки всього воно залишає після себе.

Творчий союз двох художників «Чорний Валентин і Марія Бондаренко Tandem» шукає нове звучання звичних жанрів, досліджує синтез класичних технік та сучасних технологій, що дозволяє створити найбільш виразні образи. Пропонований глядачам проєкт «*Кімната часу*» досліджує феномен часу. У кімнаті образно втілено три стани часу, що існують одночасно: Час що біжить, Час що спливає, Час, що поглинає. Час відносний – можна насолоджуватись кожною миттю або бігти у вічність на повній швидкості. Кінець так чи інакше однаковий, все йде по колу, покоління змінить покоління, а нове поглине старе.

Упродовж багатьох років і донині людство прагне до влади над природою. Надмірне бажання отримати якомога більше від планети позначилося на екології, адже що більший вплив на природу, то активніше вона «відповідає»: погіршується екологічна ситуація, все частіше відбуваються природні катастрофи. Анжеліка Гончар у роботі «*Розчинення (Dissolution)*» показує, що людина не може існувати окремо від природи, утім, на жаль, вона часто забуває про це і ставиться до своєї планети, немов паразит: знищує навколишню природу, забуваючи про те, що саме вона дає життя.

Інсталяція показує життя планети без людини. Крізь іржаві частини тіл під час виставки проростала справжня трава, символізуючи природу, що поглинає залишки людства. Імпровізованим артефактом не самої людини, а її побуту (пластикові пляшки) з археологічного «музею майбутнього» (умовно з 4018 року, тобто за дві тисячі років) був керамічний твір Ольги Пильник

«Артефакт». Художниці цікаво, що знаходитимуть наші далекі нащадки, шукаючи відповідей на численні запитання про наше сьогоденне буття.

Однією з глобальних екологічних проблем сучасності є надмірне споживання. Більшість предметів породженні прагненням до споживання, а не життєвою або творчою потребою. Так, якщо роззирнутися довкола, людину завжди оточує набагато більше речей, ніж їй потрібно. Концепт серії графічних робіт Олександри Вельбой полягає саме в осмисленні навколишнього середовища та його безтурботної безладності. Авторка у художній спосіб збирає окремі фрагменти, що оточують усіх нас, у бурлескнудійсність, зображені речі можуть відрізнятися від реалій спотвореною формою, деформованими деталями, асоціаціями із брендами і масштабними корпораціями.

Динаміку змін культури споживання досліджує Мар'яна Гончаренко (MARIANNA G) у роботах із серії «*GlamTrash*». Авторка аналізує і приміряє відомі тренди до актуальних просторів і обставин, моделюючи вигаданий образ майбутнього. На думку авторки, творчість допомагає орієнтуватися в актуальних тенденціях культури і фокусувати увагу на філософській проблемі усвідомленого вибору в перенасиченому інформацією середовищі. Реклама у глянцевиx журналах та телебаченні перетворила побутові речі на об'єкти бажання, які обіцяють море задоволень. Візуальні образи беруть участь у такій собі грі, в якій достатньо придбати невелику річ, щоб відчувати себе частиною сконструйованого в уяві раю. Та не варто забувати, що унаслідок цієї гри ми тільки засмічуємо себе купую непотребу.

Технічний розвиток змінив культурні та моральні цінності, тож виник конфлікт між матеріальним та духовним розвитком. Кожен із нас є свідком та учасником руйнівного процесу, на який людство довго не звертало уваги: наслідки технічного прогресу та урбанізації. У колажах Яни Жолудь «*Спосіб життя*» немає людей, а є природа, звірі та наслідки людського способу життя. Відповідальність за звички, які знищують природу, від чого середовище існування змінюється, – делеговано політикам, професіоналам,

корпораціям. Але тільки особисте усвідомлення людини за наслідки своєї щоденної поведінки може збалансувати відносини з природою.

Харківський скульптор Сергій Шауліс працює над розкриттям проблем політичного та соціокультурного розвитку людини, досліджує людське життя та трансформацію під впливом нових та внутрішніх факторів. Серія робіт *«Форми досвіду»* націлена на розкриття проблем, з якими стикаєшся на шляху до мети. З кожним етапом людина набуває нового досвіду, який приймає певну форму. Робота № 2 із серії – це метафоричне зображення Планети, яка «обросла» містами, фабриками, буровими вежами; це про зміну ідеальної форми під дією людини.

Експеримент над Землею триває, і ніхто не знає, як він завершиться. Ми не можемо змінити попередні етапи, їх можливо лише зафіксувати, зробити з них висновки. Проте ми можемо впливати на подальші дії, все одно фінальне значення виразу невідоме. Адже так багато питань без відповідей і так багато локальних дій із глобальними наслідками.

Прагнення людства повернутися до первозданності, втеча від тиску цивілізованого світу з його численними суспільними хворобами, прагнення до єднання з природою та пошук рівноваги з нею привернули увагу сучасних мистців до гармонізації стосунків людини з довкіллям. Олексій Бурдій у роботі *«Повернення до Едему»* експериментує з різними матеріалами і техніками, формами і конструкціями. Художник звертає увагу на те, що за чисельними перевагами соціальних благ ми не помічаємо настання певних обставин та не зважаємо на їхні екологічні наслідки.

Багатошарові пульсуючі полотна зі сплечених ліній Людмили Давиденко із серії *«Ризома»* візуалізують абстрактні композиції, образи і фігури. В основі техніки лежить природний тип сплетіння «ризом», де природні чи уявні явища розростаються у площині. Вони створені з тисяч ліній, які ніби походять з прачасів і змушують замислитися про те, що змінюється, зникає чи лишається в основі. Ризома – це нелінійна система зв'язків, що розширюються в усі боки одночасно і, по суті, є безкінечними.

Одним із принципів такої системи є принцип «щеплення» – термін, який походить із ботаніки, де позначає деякі типи кореневища у рослин.

В основу концепції закладено принципи множинності та безкінечності, відсутності ієрархії, можливості всіх поєднань та виборів, неважливість розривів та зламів, протистояння стабільним лінійним зв'язкам у бутті та мисленні. Конфігурація ризоми не має ані кінця, ані центру – це постійно пульсуюча та динамічна система, подібна до природних циклів та планетарних процесів.

Крізь безкінечні технічні революції людство приходить до сьогодення, коли антарктична крига тане і розколюється, немов мрії давньої людини про єдність із природою. Проєкт Олександра Притули *«Розколотий айсберг»* – це скульптурний рельєф із зображенням давньогрецького міфу про Посейдона, Амфітриту, Тритона та німф. З прадавніх часів люди відображували у богах як володарях стихій та природи свої уявлення про ці сили. Такий міфологічний світогляд можна розглядати як усвідомлення себе гармонійною частиною природи і середовища всесвіту.

Кожна людина проходить свій шлях у житті, вибудовуючи навколо себе ідеальний світ, часто цей шлях сповнений підкореннями нових вершин, зміною навколишнього середовища та підлаштуванням його до особистих потреб. Таке протиставлення себе і зовнішнього світу призводить, з одного боку, до технологічного розвитку цивілізації, але водночас – до глобальних незворотних змін у тваринному світі. Симптоматично, що художниця Аліка Малоног працювала над створенням роботи *«Біомаса»* три роки. Ми живемо у час вимирання видів, і можливо, вже за 10 років ми не зможемо впізнати навколишнього природного світу. Робота складається з елементів, схожих за формою на клітини у процесі ділення, що є спробою віднайти гармонію у різноманітності, бо саме різноманітність складає красу середовища існування.

Однією з магістральних тем виставки *«Середовище існування. Маніфест 2020»* стала екологія людських стосунків та суспільної поведінки.

Інсталяція Ірини Ворони *«Індивід vs суспільство – транзитна зона»* – це передусім візуалізація поповнення власних сил, оновлення ресурсу для свідомості. Головна ідея роботи – суспільна взаємодія, пошук місця окремого індивіда в суспільстві, символом якого є каміння. Художниця створила своєрідну «зону очікування» як місце роздумів про сприйняття власного «Я» у суспільстві, знаходження призначення і пізнання свого існування.

Адже коли навколо люди, яких ти не знаєш, саме тоді можна бути ким завгодно і навіть собою, відкритись і відчувати, хто ти є насправді. Динаміка розвитку суспільства спонукає до постійного руху, в моменти очікування з'являються рішення, здатні змінити долю. Упродовж життя ми зустрічаємо мільйони людей, деякі з них залишають незабутній слід у пам'яті, і саме ці неповторні відчуття формують особистість.

Художниця та перформерка Ніна Мурашкіна, роботам якої притаманне суто жіноче сприйняття світу, представила в арт-проекті яскраву живописну роботу великого формату *«ANGELS або “Нехай плачуть усі, кому ми не дістались!”»*. Основною темою дослідження мисткині є психологія сексуальності, особиста драма, зведена до культу. Їй подобається говорити про замовчуване, про те, що краще зберігати в тиші, про те, про що мріють, але не очікують отримати [Zerihan, с. 1–2111; Zheqian, с. 372–378].

Людські спогади, віддаляючись у часі та заглиблюючись у несвідоме, набувають вигляду кольорових плям. Асоціативні ряди, продовжуючись новими образами, рано чи пізно закінчуються кольоровими плямами. Увесь світ, що потрапляє нам на очі, розфокусовуючись та розчиняючись у темряві, перетворюється на згустки кольорових плям. Всесвіт – це колір, і навпаки. Так само спонтанно, як виник наш світ, виникає й образ кольору *«Складний червоний»* у роботі художника Антона Логова, що передає випадковість цього явлення на полотні «складним червоним».

У своїй творчості художник не відповідає на питання, а ставить їх, спонукаючи людей осмислювати закладені в них сенси. Методика семантичного реалізму, в рамках якої працює Олексій Ревіка, полягає в

пошуку образу та створенні сюжету, побудованого на символах: глядач бачить звичні предмети, які змінюють своє значення залежно від контексту. Це викликає візуальний дисонанс: глядачу не лише цікаво та незрозуміло, а ще й побачене не збігається з роздумами, які воно викликає.

Таким чином, проєкт *«Середовище існування. МАНІФЕСТ 2020»* – це заклик арт-спільноти до сміливих дій заради життя в гармонії зі світом. Середовище існування (частина природи, що оточує живі організми та прямо чи опосередковано впливає на них) – це те, що ми бачимо, чуємо та відчуваємо. Спочатку це середовище було лише природним, а отже живим і не абстрактним. Художники візуалізували різні аспекти теми збереження довкілля – від глобальних світових катаклізмів до регіональних проблем, а також екології людських відносин.

Висновки до розділу 3

Українська культура в останнє тридцятиріччя відроджується у межах наступних ключових напрямів. На це вплинуло посилення самосвідомості й формування такого багатогранного поняття, як національна історична пам'ять. Крім того, поступово визначився й вектор оновлення і розвитку так званої «соціальної свідомості». Тож, з огляду на послаблення догматичного, ідеологічного й загалом тоталітарних різновидів контролю, були оновилися суспільні духовні норми. Тому за умов більш вільного розвитку культури митці застосовують прості й доступніші, зрозумілі образи та сюжети релігійної тематики із застосуванням нашарувань різних, часом незвичних, контекстів, що подеколи візуалізують детермінанти переосмислення й оновлення колективного свідомого.

Так, вихід українського мистецтва на світову мистецьку арену означив нагальну необхідність швидких змін в усіх напрямках образотворчості.

Означена швидкоплинність виявила коло важливих, складних концептуальних питань, що пов'язані з багатшаровою взаємодією традицій і новацій, народного й класичного у сучасному мистецтві, визначила формування нового образного ряду.

На основі концепцій художнього проєкту *«Середовище існування. Маніфест 2020»* проаналізовано взаємодію та взаємовплив мистецтва з різними галузями людської діяльності. Зокрема підкреслено актуальні тенденції розвитку сучасного українського мистецтва в контексті екологічної проблематики на прикладі мистецьких проєктів, організованих у просторі Київської міської галереї мистецтв «Лавра» та Благодійного фонду «Мистецтво без меж».

Звичайно, екологічних проблем художники не вирішують, втім, актуалізуючи різні суспільні проблеми, вони використовують художні засоби для ретрансляції наболілих питань аудиторії. Продемонстровано, як українські мистці осмислюють тему довкілля та стосунків людини із ним, як візуалізують глобальні екологічні проблеми, досліджуючи екологію людських взаємин та гармонію життя на землі, що призводить до усвідомлення проблемних питань, а відтак і до роздумів про майбутні зміни.

РОЗДІЛ 4

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У МЕДІЙНОМУ ОБРАЗОТВОРЕННІ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

4.1. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології

В українському мистецтві межі ХХ–ХХІ століть панівні позиції посіло мистецтво *contemporary*. Крім традиційних видів мистецтва розвиваються багато художніх спрямувань (Рис. 4.1.1), заснованих на застосуванні різних медіа, наприклад, «digital art», «internet art», VR-арт, інтерактивне мистецтво, вузчі види: «net art», «software art», «game art», а також «science-art», «біо-арт» та ін. Всі ці напрями функціонують у царині технічних трансформацій, де образотворення зазвичай виконує другорядну функцію [96, с. 149–158].

Оновлення мистецьких практик насамперед пов'язане з оновленням засобів виразності (Рис. 4.1.2). Зміни в мистецькому процесі, зумовлені розвитком технологій, відбуваються у двох напрямках: пов'язані з оновленням матеріальної бази та пов'язані з цифровими технологіями. Головною характерною рисою сучасного мистецтва є його інтерактивність, тобто можливість для глядача контактувати з художником і брати участь у процесі творення (Рис. 4.1.3; Рис. 4.1.4). А найбільшою відмінністю більшості цифрових мистецтв (VR-арт, digital art) від традиційних є те, що воно існує тільки в момент його створення і вимагає безпосередньої присутності автора або глядача.

Очевидно, що світове мистецтво сьогодні зазнало низки суттєвих змін, які зачепили усі його традиційні види і галузі (Рис. 4.1.5), збуривши розвиток художніх практик, пов'язаних із використанням новітніх технологій (їхній вплив, насправді, можна порівняти з революційним винаходом фотографії та кіно). Технологічні оновлення в цій співпраці є здебільшого прикладними,

виконують роль «посередника» між авторською ідеєю та її матеріальним втіленням [196, с. 852–856].

Унаслідок технічних інновацій з'явилися нові принципи побудови виставкових просторів, модернізувався процес транспортування та експонування робіт, розширився потенціал обміну та культурних зв'язків (Рис. 4.1.6). Стало можливим віртуально відвідувати арт-івенти в інтернеті [260, с. 210–226] та розглядати музейні експонати з будь-якого куточка світу («Google Art») [72]. Будь-хто може створювати арт-об'єкти, вільно поширювати їх соціальними мережами (Рис. 4.1.7). Це все формує оновлене сприйняття реальності, направляючи соціальний досвід у сферу візуального (Рис. 4.1.8; Рис. 4.1.9; Рис. 4.1.10).

Сьогодні існує потреба не тільки в дослідженні можливостей використання новітніх технологій у мистецтві, а й у визначенні «мистецтва новітніх технологій» як комплексу технічних засобів, що їх митці застосовують у процесі створення художнього образу на різних етапах – від ескізування (графічні комп'ютерні програми) – до засобів експонування (проекційні дисплеї та екрани, світлове та звукове обладнання тощо). Дослідження питання взаємодії творчих ідей та їхньої практичної реалізації, визначення ролі використання новітніх технологій у художньому процесі є актуальною проблемою для сучасної мистецтвознавчої науки [283, с. 622–630].

Існує чимало джерел, в яких автори зачіпають питання використання новітніх технологій у мистецтві. Історичні віхи розвитку технологій відомі за кордоном, чимало досліджень впливу технічного прогресу на розвиток мистецьких практик виконані саме закордонними дослідниками (А. Бадью [238], М. Гайдеггер [268, с. 1–56], М. Хоркхаймер, Т. Адорно [272, с. 2–300], Ж.-Ф. Ліотар [280, с. 3–108] та ін.). Поодинокі публікації вітчизняних науковців та науковців пострадянського простіру (О. Чепелик [32], З. Сколота [196, с. 852–856], В. Сидоренко [185, с. 309–320], Н. Авер'янова [1, с. 56–58] та ін.) не дають загального уявлення про роль нових технологій у

розвитку мистецтва, зокрема про їхній вплив на художню образність, формування нового типу мистецького простору та зміну характеру діалогу між автором та глядачем.

Однозначним фактом є те, що, за висновками багатьох дослідників, проблема взаємодії мистецтва та технічного і наукового прогресу стає особливо нагальною.

Проблеми взаємодії мистецтва та технологій послідовно викладені в тезах А. Бадью [238], який вважав, що мистецтво і техніка належать до різних систем координат. Зокрема, він вказує, що «термін “культура” витіснить “мистецтво”. Слово “техніка” закреслить слово “наука”. <...> Система “культура – техніка” відповідає ринку; ця система сьогодні заміщує іншу – “мистецтво – наука”, яка типологічно має ідентифікувати процедури істини» [Цит. за: 11, с. 12].

Вплив новітніх технологій на суспільство, а відповідно і мистецтво, цікавив дослідників та теоретиків культури ще з початку наукових дослідів з оптикою (камера обскура), а розквіт таких досліджень припав на добу науково-технічного прогресу. Так, В. Шивельбуш присвятив окреме ґрунтовне дослідження «Розчаклована ніч» культурним та мистецьким змінам, що настали з популяризацією штучного освітлення [215, с. 3–215].

У роботах М. Гайдеггера охарактеризовано відмінності між художнім вираженням та технічною раціональністю: техніка інтерпретується як вияв звичайного, а мистецтво – як здатність виражати невизначені, неявні аспекти буття, що не піддаються технічному контролю [268, с. 2–55].

Французький філософ Жан-Франсуа Ліотар приділив велику увагу новітнім технологіям як базовій складовій комунікативності культури постмодернізму. Вони формують нову мову та зв'язки, збільшують простір поширення інформації, проте також накладають власні фільтри-обмеження. Тобто сучасні технології – це не універсальний простір безмежних можливостей, а власне новітній матеріал, проте художники мають підлаштовуватися під його формат, фільтри, просторові технічні вимоги

реалізації [270, с. 126–142]. Утім, кожна історична епоха продукує нові технології, які аж ніяк не завжди впливають на культурний простір. Одні з них доповнюють та розвивають види та жанри, що вже існують, і лише деякі породжують нові форми мистецтва.

Починаючи з другої половини ХХ століття арт-процес було повністю детерміновано розвитком технологій: 1960-ті – відео і аудіо, пізніше – комп'ютерними технологіями, а наприкінці століття – інтернетом [196, с. 852–856], що стають відправною точкою появи нових мистецьких форм. Сучасне мистецтво трансформує візуальність у новому аспекті, оскільки воно є відповіддю на потреби глядача [261, с. 67–79]. Це оновлення напряму пов'язане з віртуалізацією: природне людське бачення розширюється з розвитком технічних засобів, здатних розгледіти невидиме людському зору й показати таке, чого в принципі не існує, що зумовило зміну творчої свідомості та появу нових форм художніх практик.

Активна співпраця українського мистецтва зі світовим почалася лише з відкриттям кордонів після набуття Україною незалежності. Це могло статись і раніше, адже СРСР, що завжди був країною «параноїдального» розвитку технологій, міг би стати країною з послідовним розвитком мистецтва нових медіа у ХХ столітті, якби на початку 1930-х років державна культурна політика не була б жорстко змінена. Художні пошуки у галузі співпраці з технологіями відновлюються в СРСР лише наприкінці 1950-х років [174].

Нові засоби комунікації, пристрої фіксації, редагування та тиражування запустили процеси, що глибоко позначились на стані художньої культури, перетворившись на багатофункціональний інструментарій глобального медіапростору. Поєднуючи окремі арт-практики в загальне поле художньої діяльності, визначене як медіамистецтво, можна простежити основні аспекти роботи з медіа та виявити специфічні риси цього явища [281, с. 107–124]. Прикладом впливу цифрових технологій на мистецький світ також можна

вважати численні інтернет-аукціони, популярність яких в інтернет-просторі стрімко зростає.

Новітні технології сьогодні настільки захоплюють мистців, що експерименти часто заступають усі інші змісти та призначення мистецтва, породжуючи мистецтво технологій [196, с. 852–856]. Новий потенціал маніпуляцій із простором, інтерактивні системи та інтернет, а також 3D, 4D, доповнена реальність (augmented reality, AR), віртуальна реальність (VR) – радикально розширили художні межі [196, с. 852–856].

Сучасне мистецтво характеризується інтернаціональною художньою мовою, експериментом та інтерактивністю [282, с. 1133–1146]. Воно не просто віддзеркалює дійсність, воно моделює її, апелюючи до оновлених, «динамічних» типів форм, котрі б ґрунтувалися на наукових розробках сучасності та приводили до розробки нетрадиційних технологій, що протиставляють пасивному споживанню культурного продукту космогонію інакшої, у тому числі цифрової, інтерактивної реальності, яка вимагає підготовки глядача, здатного сприймати високі еталони елітарних видозмін мистецтва і культури його сприйняття [185, с. 318]. Так, оновлене мистецтво за допомогою нових медіа формує когнітивні картини світу і нову арт-географію, що ретранслюється як у мережі Інтернет, так і на світових арт-майданчиках.

Одна з визначних рис сучасного мистецтва – експериментування. Митці відеоарту комплексно використовують новітні відео- й телевізійні технології, руйнуючи межі між реаліями – природним і штучним, між мистецтвом і життям. Домінує тут акцент на штучності, «зробленості» [160, с. 41–42]. Сучасний глядач настільки обізнаний у цифрових технологіях, що створення робіт у діджитал-форматі [69, с. 65–74] стає більше схожим на перегони технологій між художниками, які стають ледь не програмістами.

На думку В. Гойдиша, один матеріал чи метод формотворення надзвичайно обмежує сучасного митця, воліє обирати з цілого арсеналу

засобів виразності, інколи синтезуючи декілька з них, а то й усі. При цьому мистецтво тепер вбачають скрізь й де можливо, не лише у межах перегляду плоских традиційних образотворчих форм, розміщених на стіні. І інструменти досягнення виразності художнього образу, можуть бути обрані, заперечуючи існуючі правила [141]. Процес мистецьких змін під впливом технічного прогресу розвивається в двох загальних спрямуваннях: перше стосується оновлення матеріальної бази та трансформує існуючі види образотворення, а друге пов'язане з виникненням нових мистецтв під впливом цифрових технологій [271, с. 67–71].

4.1.1. Вимоги до творів тривимірного мистецтва в експозиційних умовах

Сучасні художники інколи свідомо, інколи інтуїтивно намагаються пізнати та вивчити сутність нових технологій, застосувати нові знання. Це породжує потенціал для формування функціональних та естетичних новітніх особливостей, оновлює формотворення та візуальність. Аналізуючи цей процес, Я. Пруденко вказує, що «і самі класичні види мистецтва не залишилися незмінними» [174] (Рис. 4.1.1.1 – Рис. 4.1.1.4; Рис. 4.1.1.22 – Рис. 4.1.1.32). Наприклад, знання технології живопису дозволяє художнику не лише правильно застосовувати матеріали, а й експериментувати з ними. При цьому живопис оновився загалом (Рис. 4.1.1.8; Рис. 4.1.1.9; Рис. 4.1.1.11): тепер основою для художнього твору стає будь-яка поверхня та будь-який матеріал, на який можна нанести фарби (Рис. 4.1.1.5 – Рис. 4.1.1.7; Рис. 4.1.1.12 – Рис. 4.1.1.14).

Крім того, художники розробляють нові фарби (Рис. 4.1.1.16; Рис. 4.1.1.17; Рис. 4.1.1.20), що мають інтерференційні властивості: залежно від кута зору вони змінюють колір таким чином, що одне і те ж зображення може проєктуватись та відображатись у різних кольорах, а інколи в одному

полотні художники «зашифровують» два-три різні зображення, що змінюються при іншому освітленні чи з іншого кута зору глядача (роботи Михайла Кашкарова та Антона Шестерикова).

Дослідниця Я. Пруденко відзначає творчі експерименти Олега Тістола, втілені в серії робіт *«Телереалізм»* у кураторському проєкті Олександра Соловйова *«Перевірка реальності»* (2005) як неординарні. Вона вказує, що «зображення людей на картинах неначебто відфільтровані через як мінімум два медіа – телевізійне зображення і зйомку телевізійного зображення на відеокамеру» [174]. У цьому контексті авторка також називає арт-об'єднання українських митців *«Akuvido»* (Г. Куц та В. Довгалюк), котрі у власному net-art-проєкті під назвою *«Decode»* (2002 р.) намагаються переосмислити роль традиційних і нових медіа в своїй творчості. Головним фокусом їх співпраці є нанесення html-кодів полотен знаних митців Пауля Клеє, Казимира Малевича, Піта Мондріана, Тео ван Дусбурга, Ласло Мохой-Надя, що стають цифровими зображеннями картин, виконаних без пензля, із залученням засобів програмування [174].

Так, принагідно слід зазначити, що і сучасні ваятелі осмислюють скульптуру в сенсі «тривимірного мистецтва», котре синтезує функції й риси різнопланової образотворчості у рамках пластичної концептуальної форми (Рис. 4.1.1.10; Рис. 4.1.1.15; Рис. 4.1.1.18). Фактично, контемпорарною скульптурою є об'ємні форми, що вийшли за межі живопису [11, с. 29–31]. Наразі митці цього спрямування активно експериментують з техніками й матеріалами, стирають межі між різновидами мистецтв, які дедалі більше розмиваються. Саме тому на арт-арені дедалі більшої популярності набувають «синтетичні» мистецькі форми, котрі співіснують з традиційними різновидами фактично на рівних. Так, під впливом оновлених технологій скульптура отримала новий поштовх до розвитку (Рис. 4.1.1.19; Рис. 4.1.1.21). Результатом вказаних трансформацій є виникнення кінетичних форм скульптури, а також кіберскульптури (згадаємо напрям кіберпанку), відео-скульптури й аудіо-скульптури (Іван Світличний) [174].

Презентація таких об'єктів на виставках часто перетворюється на шоу, що дозволяє стверджувати про перехід від скульптури як просторового виду мистецтва до «часопросторової» скульптури. Традиційно глядач бачив кінцевий результат творчості, сьогодні ж він сприймає та осмислює інформацію, закладену автором у процесі презентації об'єкта, набуваючи ролі співавтора твору. Таким чином, акт «сприйняття» мистецтва стає актом його творіння. Мистецтво не творять «на століття» і «для музеїв», воно стає короткостроковим об'єктом, актуальним у певному контексті.

Такі твори в арт-критиці означають термінами «пластичний об'єкт», «об'єкт», «арт-об'єкт», «артефакт», «скульптурна композиція», що зумовлено їхнім існуванням на межі образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. На такій межі перебувають і «об'єкти-експерименти», які дедалі частіше з'являються у площині скульптурного мистецтва [9, с. 166–170].

На межі мистецтва і сфери повсякденного поширюються й інсталяції – просторові композиції, змонтовані зі скульптур, живопису, вітражів, будь-яких ужиткових предметів. Їхньою головною метою стало створення багатовимірного художньо-смыслового простору з нетривіальними композиційними та синтаксичними рішеннями (Ілля Чічкан, Олександр Дехтярук, Оксана Чепелик, Олег Тістол, Сергій Шауліс, Роман Михайлов, Дар'я Кольцова, Ірина Ворона, Богдан Томашевський та ін.) [83].

Скульптурне мистецтво сьогодні розвивається від узвичаєних за пластичним рішенням творів до просторових арт-об'єктів, збагачуючись у своїй художній мові рисами інших візуальних мистецтв. За оновленнями технологічних прийомів у сучасному скульптуротворенні можна виділити дві основні тенденції. Перша з них спирається на традиційне для арт-дизайну художнє конструювання, у тому числі тривимірних арт-об'єктів (часто експериментальної генези). Друга поєднує просторові проєкти між власне скульптурою та середовищем (сучасних форм об'єкти, оновлені в сенсі

можливостей реалізації та за технологіями). Кожна із вказаних тенденцій має користуватися власними засобами мистецької виразності [49, с. 103–112].

У парі скульптурних композицій *«В полоні»* (2010), створених харківською художницею Аліною Клейтман, бронзові скульптури доповнено елементами освітлення – синіми світлодіодами, використання яких можна сприймати як еманацию божественного духу. Схожі за задумом твори Світлани Карунської *«Animula Vagula Blandula»* (2005) та *«Янгол світанку»* (2004) – бронзові «конструкції» тіл янголів, в отвори яких вставлене кольорове скло – утворюють на поверхні фігур легке вітражне «мереживо».

Скульптор Олександр Лідаговський створює концепт-скульптури. На відміну від більшості сучасних мистців, його цікавить не матеріальне, а легке, духовне втілення образу, що «співіснує» з простором, доповнює його: *«Жінка на коні»*, *«Жінка у ванні»* (2000).

Українські скульптори у пошуках нових технологічних прийомів звертаються до інших видів мистецтва та дизайну, де до процесу створення ліпше підходить термін «конструювання», аніж «ліплення», що стало не лише основою «перебудови старої морфології, але й носієм “нового синтезу” традиційних форм пластичного мислення» [9, с. 91]. Заради цього «синтезу» автори шукають оригінальні технології та складають композиції, немов механізми, з ужиткових предметів, змішують або поєднують різні матеріали, форми та стилі. У роботі *«Метелик»* (2008) Максим Демченко сполучає скульптуру з живописом: яскраві, кольорово насичені, детально опрацьовані предмети у творі поєднуються у великий об’єм із живописним контуром.

Використання в скульптурній композиції готових промислових виробів дає змогу акцентувати увагу на трансформації об’єкта, як правило, вилученого зі звичного контексту: звичні предмети отримують новий образ, зміст або форму та виконують нову, часто зовсім неочікувану функцію. Об’єкти можуть бути сконструйовані з однакових елементів-модулів, узятих за «одиницю збірки». Так, у роботі *«В пошуках Голіафа»* Сергій Шауліс

апелює до глядацької пам'яті про славнозвісного «Давида» Мікеланджело, однак свого «героя» він створює з маленьких «елементів» – набойок на взуття. Тут «велике» створюється «маленьким», великий просторовий об'єкт – підкоряється «законам» маленьких сегментів [49, с. 1–222], з яких він створений.

Кінетична скульптура в Україні відома від початку розвитку медіаарту в Києві 1990-х років [321, с. 3–86]. Олександр Гнилицький, який усе своє творче життя працював з новими технологіями, з 1994 по 2002 роки створив три кінетичні скульптури. *«Механічний скелет»* (1994) – скелет, який вмів видувати мильні бульбашки. *«Покажи своє»* (1998) представляла механізованих лялечок, які піднімали подоли своїх сукенок та показували одна одній «своє». *«Страйкар в оренду»* (2002) – механізована скульптура шахтаря, який лякав відвідувачів виставки, коли починав раптово бити каскою по підлозі [174].

Об'єкти Генадія Корнієнка – одного з апологетів харківського «ready made» – багато років дивують глядачів продуманістю композицій та добром деталей. Аналізуючи творчість Геннадія Корнієнка, харківський мистецтвознавець О. Томах зазначає, що вона стала прикладом розробки інтер'єрної дизайн-форми, проєкт якої обернений до реципієнта й покликаний гармонізувати баланс рівноваги між соціальним і природним [196, с. 852]. Так, у метафоричній роботі *«Терези»* звичайні аптекарські ваги отримують у Г. Корнієнка форму риби – тварини, що тримає рівновагу у воді. Твори Генадія Корнієнка складаються зі значної кількості дрібних деталей, що здаються живими організмами.

Тенденція створення просторових об'єктів зумовлює відмову від використання класичних методів: ліплення, формування, відливання об'єму тощо. Об'ємною інтерпретацією відомого живопису французького художника Анрі Матісса є композиція Сергія Шауліса *«Мідний танок»*. Контурні, умовні фігури, виконані з єдиного відрізу мідного дроту; в центрі «хороводу» – хаотичний клубок-вогнище. *«Мідний танок»* «сконструйовано»

з самого повітря, і воно, разом із дротом, стає для автора будівельним матеріалом. У роботі відсутнє ліплення, що виокремлює її з поняття «скульптура» та вводить до просторових об'єктів.

Концептуальні рішення пропонує Олександр Рідний – визнаний лідер ідеї «максимального спрощення форм» [174]. У його серії *«Календар»* – дванадцять окремих об'ємів, що за формою нагадують скіфських баб і символізують місяці року. Учениця Олександра Рідного Ганна Іванова трансформує скульптуру у складний артефакт. У роботі *«Пісочний годинник»* всередині прямокутної дерев'яної конструкції за скляним «віконцем» плине «пісочний час». Робота є просторовим вирішенням категорії «часу», що буває довгим чи коротким, може повторюватись або ніколи не повернутись. За допомогою дуалізму використаних матеріалів авторка демонструє час у «земному» та «космічному» вимірах. Це просторовий об'єкт, у якому домінантою є функція, а не пластика [47].

4.1.2. Виникнення нових медіамистецтв під впливом новітніх технологій

У сучасній науковій літературі обговорення питань новацій та інноваційності ведеться більш ніж широко, але в практичному аспекті ці явища майже не отримали культурологічного осмислення. Дослідники, які вивчають сучасні мистецькі практики, виділяють технічні нововведення та соціальний контекст сучасного мистецтва, осмислюють процес його оновлення, виникнення нових ідей, принципів та прийомів під впливом новітніх технологій.

Мистецькі новації у ХХІ столітті є творчою діяльністю, основною метою якої є створення нового за допомогою розвитку старого. У цьому контексті В. Бичков та Н. Маньковська дійшли висновку, що існує прямий взаємозв'язок між досягненнями науково-технічного прогресу (в галузі

аудіовізуальних та комунікаційних технологій) та неприйняттям принципів класичної естетики, зважаючи на зміну психоментальності людини «західної цивілізації» (Рис. 4.1.2.1; Рис. 4.1.2.2).

Погоджуючись із цим твердженням, можна констатувати, що некласичні естетичні стратегії та методи мистецтва нових медіа відповідають базовим рисам сучасної комунікації, її об'єктно-суб'єктним відношенням, комунікаційним процесам та структурним характеристикам [198, с. 113–130]. Ось чому некласичні естетичні стратегії набули стійкого характеру, й стали типологічними ознаками медіамистецтва, та трансформувались у нові техніко-технологічні платформи.

Водночас риси нових медійних мистецтв, реалізовані на основі цифрових комунікаційних технологій, такі як гібридність [167, с. 58–65], перформативність [27, с. 95–104], процесуальність, інтермедійність, віртуальність [322, с. 200–207], мережева структура та ін., мають свої протоформи/прототипи у постмодерній художній практиці. Нові мистецькі засоби додали до традиційних мистецьких практик оновлений інструментарій, спираючись на елементи деконструкції, тілесність, симулякри, парадоксальність, мозаїчність і неієрархічність.

Дослідження розвитку сучасного мистецтва показують, що існує чітка паралель між методами створення комп'ютерних образів та експериментами художників із абстрактними формами на початку ХХ століття. Саме тоді мистецтво вперше рухалося до інтенсивного зближення з науково-технічною діяльністю. Сьогодні комп'ютер став інструментом, що дозволяє моделювати й розширювати прийоми та засоби абстракціонізму. Спрощені композиційні засоби й надзвичайно лаконічні форми бачимо в естетиці перших художніх екранних зображень.

В груповому арт-проєкті Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика *«Інверсія пам'яті»*, що був показаний в просторі Благодійного Фонду «Мистецтво без меж» 2019 року, відбувається трансформація соціального досвіду у сферу візуального [85, с. 97–100]. Мистецтво сьогодні

активно увійшло в культурний процес, ставши невіддільним елементом соціокультурних реалій сучасної людини, транслуючи її досвід, думки та ідеї. Втім, звичайне відтворення візуальних образів з розвитком фото- та відеотехнологій вже втратило цінність, тож художники актуалізували дослідження та переосмислення світла, кольору, форм і самої сутності мистецтва [39].

Так, актуальне мистецтво в творчості художників підживлюється сучасною філософією, «говорить» із глядачем сучасною мовою, впливає на середовище людського існування, досліджує й оновлює теми культурних просторів, таких як фотографія, живопис і скульптура [257, с. 55–59]. Маючи іншу природу й завдання, ніж класичне мистецтво, воно оновлює традиційні засоби художньої виразності і заміщує їх іншими, що уможлиблює нові прочитання та інтерпретації класичних тем, сюжетів і образів. У цьому контексті особливої гостроти набуває питання соціокультурної функції мистецтва [212, с. 219].

Соціокультурний характер отримав кураторський проєкт Райнальда Шумахера *«Вчора і сьогодні»*, показаний у просторі «Mironova Gallery» 2015 року.

Арт-проєкт об'єднав твори двох поколінь українських художників і став своєрідною спробою діалогу між деякими ранніми творами Анатолія Криволапа та одним з його нових яскравих полотен, з невеликими за розміром, глибокими саморефлексуючими роботами Олександра Гнилицького. Представлені в експозиції кілька нових живописних робіт Артема Волокітіна та найновіші твори на основі цифрового дизайну Степана Рябченка зміцнювали естетичну різноманітність проєкту.

Художній дискурс за кураторським задумом був додатково збагачений кількома роботами Алли Горської – однієї з легендарних особистостей світу українського мистецтва та трагічних жертв радянської політичної системи. Як і в більшості країн колишнього комуністичного Східного блоку, візуальне

мистецтво в Україні до початку 2000-х років розвивалося дискретно [324, с. 99–1118].

Пропаганда та державний контроль спричинили десятиліття розриву зі світовим мистецтвом і наздоганяти його розвиток вже під час набуття Україною незалежності, було вкрай важко. Цілим поколінням художників і вільнодумних творчих людей довелося страждати від цензури і політики примусового сліпого підкорення, тож подібні проекти, що об'єднують досвід поколінь та інноваційні практики із традиційним мистецтвом, стають все більше актуальними.

Історики мистецтва та науковці, що вивчають сучасний культурний процес в Україні не так давно перейшли до переписування історії розвитку мистецтва радянської доби, заповнюючи прогалини в системі наукового знання, відкриваючи неймовірний художній андеграунд, трагічні переслідування та відчайдушні невдачі українських мистців радянського часу. Адже, не обмірковуючи минулого, немає жодних шансів зрозуміти сьогоденну ситуацію.

У полі візуального мистецтва Теперішнє і Минуле з'єднані тонкими лініями ідей, мрій та художніх рефлексій. У проєкті *«Вчора і сьогодні»* ці художні інтенції спресовані у зовнішньому вигляді художніх творів та у внутрішній філософії проєкту. Він спонукає до дискусії і критичного діалогу, аби переступити глибинні конфлікти між старою пострадянською естетикою та сучасними художніми практиками, визначити певне коріння історії власної країни [40].

Сучасне мистецтво, як і форми організації його соціального простору, заведено сприймати як джерело «чистих» новацій, як сферу відмови художників від усіляких традицій [256, с. 161–175]. Однак, при детальнішому дослідженні з'ясовується, що в основі розвитку сучасного мистецтва лежать процеси функціонування соціальної пам'яті та культурних традицій. Трансформації, що відбуваються в сучасному образотворенні, формують

різноманітні механізми переосмислення, актуалізації і трансляції сталих філософських понять, зокрема категорії пам'яті.

Мультимедійний арт-проект *«Інверсія пам'яті»*, що відбувся у просторі «Mironova Foundation» влітку 2019 року, поєднав живопис Віктора Сидоренка, скульптуру Назара Білика та фотографію Сергія Мельниченка. Унікальна виставка живопису, скульптури і фотографії досліджує психологічні стани людини, порушує проблеми самоідентифікації [74, с. 127–134], взаємодії історичної пам'яті та сьогодення. Інверсія (від лат. *inversio* – перевертання, переставляння) – одна зі стилістичних фігур поетичного мовлення, яка емоційно змінює сталий смисловий контекст.

За Ніцше, усе наше життя – суперечність, адже воно складається з повторів, що постійно оновлюються, інверсують, змінюючи сенси. Суть принципу інверсії передбачає свідоме відхилення від встановленого порядку для надання творам художньої оригінальності, емоційності, експресивної насиченості. За термінологічним тлумаченням, інверсія – це «стилістичний прийом, що полягає у навмисній зміні звичайного порядку з метою емоційного, смислового виділення якої-небудь частини висловлювання» [181, с. 12]. Учасники проекту *«Інверсія пам'яті»* – представники трьох поколінь сучасного українського мистецтва – пропонують свої інверсії станів людини у контексті сучасного світу.

Сьогодні, в ситуації, коли фейкові новини та «диванні» фахівці впливають на суспільну риторику з екранів телевізорів, смартфонів та планшетів, поняття інверсії стає все більш актуальним. Невизначеність, підміна понять, перевертання фактів породжують підступну ілюзію, скеровують громадську реакцію та формують суспільну думку, яка є настільки правдоподібною, що на її фоні реальність здається вигадкою. Це все формує нові й нові інверсії сприйняття себе в реальності.

Персонаж живописних творів Віктора Сидоренка – це провідник між минулим і сучасним, між історичною пам'яттю та самоідентифікацією. Він живе у тому проміжку часу, який обирає сам глядач, і одночасно перебуває

«тут і тепер». Його політ – це інтенція виходу на орбіту, шлях включення себе у світ [186, с. 7–16].

Художник вже понад тридцять років вивчає підсвідоме та історичну пам'ять людини пострадянського простору. Його живопис – інтелектуальний, сповнений питаннями сучасної філософії та історії. За влучним зауваженням Галини Скляренко, «художній образ, що у такий спосіб відповідає феномену інформації та суспільної свідомості соціуму, у якому він продукується, сьогодні збагачується постколоніальними проблемами та болючими процесами культурного самовизначення» [189, с. 189].

Безсумнівно, з плином часу, неминучим науково-технічним прогресом, соціальними пертурбаціями, політичними та економічними колізіями відбуваються зміни образного мислення, втрачаються або істотно модифікуються традиційні основи мистецтва. Так, Назар Білик, один із найвідоміших українських скульпторів, за допомогою доволі традиційного формотворення досліджує різноманітні психологічні стани людини, навколишній простір і його взаємодію з особистістю.

Не випадково його роботи прикрашають найбільш відомі скульптурні парки світу, як-от парк у Массачусетсі (США), у м. Кейптаун у Південній Африці та ландшафтний парк м. Етрета на заході Франції. Працюючи з контрформою або «навколишнім простором», що оточує образ, художник демонструє, як щось виникає із небуття, як ідеї перетворюються на предмети, таким чином виявляючи контури матеріальної реальності.

«Головним об'єктом дослідження скульптора стає не сам об'єм, а “фіксація” простору навколо нього, який зазвичай є невидимим. Таким чином Назар Білик досліджує ілюзію сприйняття дійсності». При цьому Аліна Сандуляк зазначає: «Роботи подібні на відбитки, де зображення нагадує ємність, з якою порівнюється людина. <...> Феномен контроб'єму полягає в тому, що при правильному освітленні відсутність форми виглядає як повноцінна форма» [179].

У процесі експонування робіт художник залучає глядацьку аудиторію до інтерактивного процесу взаємодії, комбінуючи художні прийоми, демаркуючи межу елітарного і масового. Таким чином, у творчості Назара Білика концептуалізується новий естетичний простір, що формує транскордонність сучасного мистецтва за допомогою гри, змішання елементів масової і елітарної культури [192, с. 209–230].

Під впливом соціокультурних змін починає змінюватись менталітет, психологія сприйняття, склад мислення, ідеологія, система світорозуміння сучасного глядача. І, паралельно з цим, природно зазнають перетворень традиційні засоби художньої виразності. Сучасне образотворче мистецтво трансформує візуальність у новому аспекті, відповідаючи на потреби глядача певними візуальними образами, що включають максимальну кількість знайомих меседжів, кодів та символів.

Сьогодні, в епоху технологічного прогресу, важливим засобом зв'язку творів мистецтва з безпосереднім досвідом глядача є концептуальна фотографія. Фотограф нового покоління Сергій Мельниченко фіксує фантомні стани людини, що виникають саме в пікових емоційних проявах. Кожен із таких зафіксованих моментів унікальний, адже людина ніколи не зможе точно відтворити одну й ту саму емоцію. Значення мистецьких творів у контексті парадигм сучасної образотворчості не вичерпується роллю матеріального об'єкта, воно втілюється у спосіб «проживання» художником нагальної ситуації соціокультурних реалій.

Попри те, що Сергій Мельниченко належить до харківської школи фотографії, яка вирізняється реалізмом та прямою висловлювання, його мова образна й поетична. Митець наче вступає у діалог з авторським кіно, продукуючи унікальний для інформаційного суспільства контент. У цьому аспекті фотографія, що є однією з основних базових форм сучасного мистецтва, виконує завдання глобального виробництва і споживання культури [242, с. 4–68]. Таким чином, «мистецтво може розглядатися не так як квінтесенція духовно-культурного досвіду, а й як одна з форм (конкретно

– художня) загальної соціальної практики, що дозволяє репрезентувати реальні умови життєдіяльності індивідів в уявних образах і символічних відносинах».

Сучасні українські мистці працюють в діалозі зі своїм часом та історичним контекстом, знаходячи нову візуальну мову в зображенні навколишнього світу. Особливі форми організації арт-простору, декоративність, здатність до моделювання, візуальні ефекти створюють для глядачів оновлене сприйняття навколишньої реальності, направляючи їхній соціальний досвід у сферу візуальних ефектів і переживань.

Цебто, нова мова та художні засоби образотворення у творчості сучасних художників, враховуючи сьогоденний культурний контекст, напряду залежать від потоків інформації та від змін у суспільній свідомості соціуму. Роботи Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика, представлені в експозиції арт-проєкту «Інверсія пам'яті», потребують роздумів та ретельного наукового аналізу, позаяк здатні провокувати й викликати емоції, надавати інформацію для роздумів. Сучасні автори вільно експериментують з медіа, а нова мова актуального мистецтва, що і формує нові художні образи, зумовлена тими змінами, що відбуваються в суспільстві.

Дослідження механізму взаємозв'язку «старого» та «нового» у мистецтві дозволяє побачити послідовність того, як новація перетворюється на інновацію, а потім – на традицію. Спочатку відбувається привнесення інноваційних явищ в існуючу художню систему, що може бути демонстративним та здійснюватись у вигляді експерименту або ж «маскуватися» під загальновизнані стереотипні форми. Образи та моделі, що поєднують «старе» та «нове», можуть бути використані як проміжний варіант.

На цьому етапі існування новації вона закріплюється в композиційно-стилістичних структурах, а потім канонізується у традицію, набуваючи рис незворотних змін та існує в художній системі як одна з її основоположних

характеристик. Поряд із цим, такі можливості нових технічних засобів, як зворотність процесів (можливість перезавантаження – і при створенні, і при демонстрації художнього твору), можливість досягнення «ефекту занурення», легке поєднання об'єктів між собою, миттєва передача образів, простота тиражування та легкість цитування – значно полегшують сучасний творчий процес.

Цифрові технології сприяють динамічному розвитку «мистецтва нових медіа». «Доповнена реальність» – одна з найновіших технологій, що включає роботу у 3D, взаємодію в реальному часі та суміщення віртуального і реального [235, с. 368]. AR-технологія базується на принципі інтерактивності, характерному для всіх нових медіамистецтв. Так, у маніфесті художників, які працюють у технології доповненої реальності, вказано: «AR – це новий вид мистецтва, але водночас це й антимистецтво. Його примітивізм посилює його результативність. Воно може з'явитись у найнесподіваніших місцях. Воно захоплює “сцену” без дозволу» [320]. AR-технологія створює другий рівень реальності, що існує паралельно зі звичайним. «Вікном» у цю реальність стає смартфон.

Митці AR пропонують дивитись художні твори через екран смартфона, наприклад, при наведенні камери на об'єкт на екрані з'являється відео, в якому міститься процес творіння; або готовий у базовій реальності художній твір завантажується в пам'ять телефона, власник якого може спостерігати процес творіння вже на екрані. Митці (Роман Мінін, Сергій Западня, Сергій Шауліс, Євген Чернишов та ін.) створюють об'єкти, в яких «добудовуються» деталі, будівлі або ландшафт. Наприклад, при наведенні камери на харківський Держпром на екрані смартфона можна побачити 3D-скульптуру Романа Мініна «*LOVE*», якому «у співпраці з розробником додатка вдалося створити монументальний стріт-арт, що став одним із перших і наймасштабніших творів у жанрі Transmonumentalism» [72].

Технологія доповненої реальності, з одного боку, реалізує постмодерністські ідеї функціонування мистецтва, а з іншого – спрямовує

глядача до інтерактиву. Віртуальний об'єкт «отримує життя» і починає рух у часі по волі художника, однак лише після початку його перегляду глядачем.

Поряд із цифровими технологіями в мистецтві поширюються «science-art» та «біо-арт», що формують сферу біогенних художніх реалій. За визначенням З. Сколоти, «біо-арт є радикальним напрямом сучасного мистецтва, що вивчає проблеми розвитку організмів та еволюції видів, тобто створює віртуальне або реальне життя крізь призму естетичного, напряму вказуючи на красу природи» [196, с. 852–856]. Звернення митців до біо-арту пояснюється не лише популяризацією науки, а й острахом за майбутнє людства – екологічними проблемами, що робить біо-арт потужним інструментом в арсеналі художників, які впроваджують соціально відповідальні проєкти.

Артем Волокітін у своїх проєктах спостерігає за руйнуванням краси та незворотністю її згасання, створюючи зображення фізичних явищ, перед якими людина усвідомлює свою смертність. На противагу деконструктивним полотнам А. Волокітіна, твори Анни Валієвої дозволяють отримати новий досвід сприйняття текстур і побачити, як образи набувають нового змісту в контексті нестандартного матеріалу [141]. Відомий своїм цифровим мистецтвом Степан Рябченко зосереджується на відтворенні природних об'єктів засобами інформаційних технологій, VR, цифрових образів.

Унаслідок технічних революцій відбуваються кардинальні зміни в усіх сферах людської діяльності, зокрема і в мистецтві. Нові технології XXI століття впливають на художнє середовище і спричиняють виникнення нового феномену – мистецтва нових медіа, яке сьогодні досить активно обговорюють фахівці. Поява нових технічних засобів справила величезний вплив на сучасне арт-виробництво, що призвело до виникнення нових художніх жанрів та форм: відеоарту, 3D-анімації, AR тощо. Простежується й безсумнівний вплив цифрового мистецтва на традиційні види – кіно, анімацію, відеомистецтво, живопис та скульптуру. Оновлення мистецького процесу у XXI столітті зумовлене масовістю використання комп'ютерних

технологій, що стали частиною повсякденного життя; «застарілістю» та/або втратою актуальності традиційних видів мистецтв; потребою у нових естетичних враженнях та досягненні максимального впливу на психіку людини; загальною зацікавленістю суспільства.

4.2. Розширення жанрово-видової структури сучасного образотворчого та візуального мистецтва межі століть, враховуючи специфіку імерсивних технологій

Українська культура з огляду на ситуацію економічної, соціальної та політичної нестабільності спонукала дещо повільніший розвиток вітчизняного мистецтва за світове. Однак прагне синхронного з ним оновлення візуальних та естетичних орієнтирів, позаяк має художні традиційні канони, що базуються на автентичній картині світу. Швидкоплинні і змінні реалії в умовах науково-технічних трансформацій, вимагають оновлення координат простору та часу й розширення інформаційних і комунікаційних потоків (Рис. 4.2.1) [99, с. 112–119].

Дослідження видозмін процесів кінця XX – початку XXI століття паралельно з розвитком інформаційних та цифрових технологій [292, с. 46–52], дозволяють виділити це мистецтво в окремий вид, заснований на взаємодії різних науково-технічних аспектів нових медіа та власне мистецтва – «медіаарт». Вчені узагальнюють прояви

нового медіамистецтва, вказуючи на послаблення або відмову від міметичних та естетичних функцій; відхід від тео- та антропоцентризму; позбавлення домінування автора й передачу цієї функції глядачу; відсутність розмежування видів мистецтва і «немистецтва» у сфері діяльності, акцент на «деартизації» традиційних форм художньої діяльності з одного боку, а з другого – «“артизації” інших форм людської активності: спорту, торгівлі, туризму, політики, журналістики, сексу» [57, с. 19].

Таким чином, нові медіамистецтва розвиваються в трансформованому мистецько-естетичному ключі з урахуванням сучасних техніко-технологічних умов, згідно вимог некласичної естетики. При цьому медіамистецтво перестало бути ключовим у сучасному арт-просторі, його доповнюють нові імерсивні технології [95, с. 18–20], штучний інтелект тощо.

Принагідно слід зазначити, що нові медіамистецтва спираються на три основоположні фактори: інтерактивність, мережеву комунікацію та віртуальність. І два різновиди концептуальних інновацій. А саме – *методологічні інновації* у межах нових стандартів художньої діяльності та нових галузей творчості і, відповідно, нових їх трактувань) та *інновації, пов'язані з відкриттям нових об'єктів творчості*, викликаних радикальними змінами як у сфері художніх практик (наприклад, зміна стилів або жанрів).

Мистецтво фотографії та кінематографу набагато реалістичніші за живопис або оповідання, оскільки позбавлені сумнівів. Тому в цих видах мистецтва реалізм спринається лише, як ідеологія [280, с. 3–107]. З огляду на те, що реалізм втратив право на володіння реальністю, йому на зміну приходить еклектизм, який базується на хаосі і грі смаків, й у різноманітті компіляцій знаходять собі масову (зорову) аудиторію.

Художньому пошуку наразі загрожує культурна політика арт-ринку, з темами, що мають право на існування в очах публіки, якій вони адресовані [280, с. 3–107, с. 34–37]. Ж.-Ф. Ліотар також осмислював питання попиту та комерціалізації різних видів сучасного мистецтва, його залежність від культурної підготовки і смаків публіки, що формують стан мистецьких творів у загальному просторі сучасної культури.

В українському мистецтві процес трансформацій культури під впливом новітніх технологій почався приблизно з 1980-х років. Фотографія в розрізі медіаарту посіла місце поміж ідеєю порожнечі (або вакууму), пов'язаною з ідеєю символічної, абстрактної творчості, характерної для усієї історії мистецтва XX століття, та ідеєю надлишку репрезентації, що показує найвпливовіший інструмент багатовимірного, симуляційного погляду на

навколишній світ, з використанням образів реального. Ці дві ідеї визначають сьогодні художні практики у фотомистецтві.

На світовому мистецькому обрії фотомистецтва знаковою фігурою від України можна по праву назвати Бориса Михайлова. Художник є одним із засновників культової школи харківської фотографії. Його твори близькі психологічному реалізму із документально-соціальною основою. Наразі фото Бориса Михайлова представлені у постійних експозиціях Музею мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку (США), галереї Тейт в Лондоні (Великобританія), Національному японському художньому музеї (Осака, Японія) та в найпотужніших приватних колекціях [211].

Дослідниця та кураторка Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP) Надія Ковальчук, характеризуючи творчість Бориса Михайлова, вказує, що той, «підриваючи закони документального жанру, “заражає” свої серії, від яких ми б очікували холоднокровної інвентаризації кричущих слідів злиднів 1990-х років, своєю власною перформативною присутністю та відвертою театральністю окремих сцен. Всю роботу фотографа характеризує прискіпливий погляд на навколишню реальність, прагнення залатати дірки в нерепрезентованих сферах радянського та пострадянського життя, та, водночас, недовіра до об’єктивності фотографічного медіуму» [64; 26, с. 95–104].

В Україні основні тенденції розвитку фотомистецтва фіксують відомі мистецькі події: міжнародна щорічна виставка-ярмарок фотографії KYIV PHOTO WEEK (2017, 2018) та щорічний міжнародний професійний арт-ярмарок фотографії PHOTO KYIV FAIR (2017, 2018, 2019) [86, с. 4–9]. Обидві події цілісно та об’єктивно репрезентують українську фотографію в контексті новітньої історії світового фотомистецтва, «загортаючи» це явище у принципово нову для українського мистецтва, медійну обгортку.

Це пов’язано з тенденцією сприйняття фотоарту як форми критичного переосмислення дійсності, а також із залученням фотографії у різні сфери людської діяльності і розвитком фотографії у fashion-індустрії. Фотографія з

дня свого народження завжди була актуальним напрямом, оскільки за допомогою лише одного натискання кнопки вона відображає мить – те, що відбувається «тут і тепер».

Проте лише справжній художник може показати в цьому моменті цілий світ в усій його красі, гармонії, багатоманітності та недосконалості. Саме роботи таких мистців вивели українську фотографію до щаблів високого мистецтва, що цінюється як лоти світових аукціонів. Саме такі роботи презентують щорічні міжнародні ярмарки в Києві. Як і будь-яке інше мистецтво, фотографія працює з історичним контекстом й розвиває власну креативну мову для відтворення довколишнього світу [71].

Мистецтвознавець А. Гончаренко, досліджуючи групові українські виставкові проекти, вказує, що місією міжнародної виставки-ярмарку фотографії KYIV PHOTO WEEK (куратор – В. Тузов) як проекту соціокультурного змісту є освітня та просвітницька діяльність, а також формування в Україні річища виставкових проектів фотографії. З-поміж завдань заходу є аналіз тенденцій сучасного фотографічного мистецтва, розкриття соціального значення фотографії, аспект формування смаків та світогляду аудиторії, виявлення талановитої молоді та розвиток їх здібностей. Наприклад, в експозиції другого форуму (2018) взяли участь понад п'ятдесят українських та зарубіжних фотографів (зокрема з Австрії та Непалу).

Значну частину експозиції склала концептуальна фотографія – одна із сучасних тенденцій у світовій фотографії, а також соціальні спецпроекти [48, с. 103–112]. Тим не менше, соціальна значущість проектів таки переважала понад смислоутворюючою концептуальною. Приміром, варто наголосити на приголомшливій роботі відомого українського фотографа Ігоря Гайдая з проекту *«Разом»*, коли фотохудожник зафіксував у своїх творах більше тисячі дітей-сиріт, котрі співають в хорі.

Окремо слід виділити зворушливі зарисовки життя у гірській місцевості непальського фотографа Горака Біста; в рамках інформаційної

війни агенство «Укрінформ» представило спецпроект *«Мистецтво з-за ґрат»* – фотографії малюнків незаконно засудженого в РФ кореспондента Романа Суценка, а Український інститут публічної дипломатії презентував візуальний проєкт *«Діти у війні»* про життя дітей, які мешкають на прифронтових територіях Сходу України.

Фестиваль PHOTO KYIV FAIR відбувається у Київській міській галереї мистецтв «Лавра» і з урахуванням специфіки виставкового простору показує українську концептуальну фотографію як найбільш затребувану сьогодні на арт-ринку. Формуючи арт-центр музейного рівня, команда галереї «Лавра» стала партнером і співорганізатором майштакного арт-ярмарку, засадничими завданнями котрого стали залучення в Україні міжнародного досвіду в галузі фотографії. Показовим досягнення також є розвій українського ринку мистецтва фотографії; підтримка та просування української фотографії; створення міжнародної освітньої платформи для активного діалогу щодо фотографії в Україні; сприяння розвитку культурного образу Києва і розвиток культурного туризму в Україні.

Щороку українська фотографія набуває нових рис, художніх образів і прийомів, отримує виразність мистецької мови у нових спрямуваннях розвитку, від вуличного до концептуального розрізів. При цьому актуальні форми фотомистецтва надихаються новітніми філософськими смислами, що межують із усвідомленням пластичної мови та тем оточуючого культурного простору.

Тому воно цікаве і глядачам, і арт-колекціонерам. Зазначимо, що Україна зробила і далі робить свій внесок у розвиток актуального фотомистецтва. Борис Михайлов, Арсен Савадов, Сергій Братков, група «Synchrodogs» (Роман Новен та Тетяна Щеглова), Сергій Мельниченко – ті представники окремих напрямків розвитку фотографії, які формували та продовжують формувати українську сучасну потужну фотохвилю [211].

Серію фотографій *«Донбас-шоколад»*, розпочату одним із найвідоміших українських художників Арсеном Савадовим від 1990-х рр.,

було експоновано у проєкті-ярмарку, започаткованому «Mironova Gallery». Групу творів цієї тематики поєднує введення двох символів СРСР. А саме – наче таких різних на перший погляд шахти й балету. Серія – завжди актуальна, ефектна (адже для створення проєкту художнику позували справжні шахтарі, одягнуті у балетні пачки) та популярна серед поціновувачів якісного мистецтва. Роботи окресленої серії епізодично з'являються з-поміж лотів світових аукціонів з естимейтами в районі від тисячі до близько десятка тисяч фунтів Британії [315].

Фототвори Арсена Савадова принадливі власною живописною культурою на тлі естетично яскравої ідеї-концепту. Вони привабливі за рахунок емоційної складової, що вступає у діалог із мистецтвом театру, і набуває багатшаровості й метафоризму.

Захопливими є фотографії класика українського візуального мистецтва Віктора Сидоренка – художника, котрий намагається вийти на світи історичного минулого й пам'яті та шари підсвідомості «homo postsovyeticus». Автор запропонував глядачам в ярмарковій експозиції твори своєї фотосерії «*Time Capsule*». Як і живопис, його фотографія інтелектуальна, сповнена питань сучасної історії й філософії. В. Сидоренко вважає, що основою його понад двадцятирічної діяльності над власним героєм – персонажем людини, котра є в процесі болючих трансформацій свідомості, лежать старі фотокартки автора-аноніма, зняті у буремні роки Другої Світової.

Сюжет охоплює подію, котра відбувається в колі або тюремного лазарету, або шпиталю для реабілітації військовослужбовців. Увагу концентрується на зображеннях чоловіків в спідній білизні, які представлені наче знеособленими. Автор акцентує увагу на одвічній драмі часу, коли відбуваються маніпуляції із долями людей, коли особистість перетворюється на такий собі проєкт ідеологічного штабу.

Нині новітні реалії часу й трансформація цінностей стали приводом для кризи ідентичності людини у соціумі. Тим паче, що вказаний злам зачепив

молоде покоління, царини його власних переживань. Зокрема тих, що пов'язані з загальними видозмінами та мутаціями свідомості соціального характеру [286]. Фотографії спрямовують глядача до арт-проєкту «*Жорна Часу | Milestone of Time*» 2003 року, представленого в національному павільйоні 50-ї Венеційській бієнале, на арт-фестивалі у Магдебурзі та придбаного Музеєм сучасного мистецтва KIASMA (Гельсінкі, Фінляндія).

Василь Цаголов, ще один художник першого українського ешелону, відомий своїми живописними та скульптурними творами, в рамках PHOTO KYIV FAIR 2019 представив фотопроект «*Художня гімнастика*». Як відомо, впродовж 1980-х – 1990-х років майстер багато працював у галузі експериментів з фотомистецтвом. Запропонований ним проєкт виявляє гостру іронію щодо боротьби із розповсюдженням релігії у добу СРСР, віддзеркалюючи своєрідну міфологію, носієм котрої у даному випадку є сам художник. «Розітнувши» гімнаста на хресті, Василь Цаголов вживає власний крос-культурний досвід, котрий демонструє специфічні змістовні асоціації. Приміром, ранку, котрий у радянський час розпочинався з гімнастики, а не з молитви.

Розмірковуючи щодо фотоарту, неможливо не згадати нове покоління мистців: наприклад, Сергія Мельниченка (куратора арт-групи МУРН /«Молоді фотографи Миколаєва») та групу «Synchrodogs» [71]. Роботи Сергія Мельниченка, вже добре відомого у світі як призера конкурсу Leica Oskar Barnack Award в категорії «Нове ім'я», виставляють галереї Лондона та Гонконгу, їх регулярно купують іноземні колекціонери на престижних світових арт-ярмарках рівня VOLTA, розуміючи, що з часом вони зростатимуть у ціні. «Mironova Gallery» представила на ярмарку його фотографії, розроблені у межах серій «*Her*», а також «*Fundamental Space Explorations of Naked Singularity*».

Сергій Мельниченко – наймолодший знаний представник Харківської школи фотографії, який вирізняється реалізмом та прямою художнього висловлювання. Він обрав для своєї творчості образну та поетичну мову; в

певних своїх серіях художник діалогує з авторським кіно, вибудовуючи від просту до проєкту власний міф, образна частина якого парадоксальним чином стосується реального, а візуальна – перетворюється на вигадану.

Крім Сергія Мельниченка, арт-групу МҮРН на ярмарку представили Наталія Щербина твором «*Temple of the Holy Spirit*» і Марія Горшкова зухвалим диптихом «*The Warmest From the Inside*» на стенді Галереї української вуличної фотографії. Журналістка Роксана Рублевська у своєму репортажі відзначила ці роботи як такі, що зображують «тілесність, страх засудження, сором та колективний неспокій» [176]. Означені твори не дивлячись на певний енергетичний струмінь-напор, загалом є доволі простими, втім, візуалізують актуальну в сучасному фотомистецтві ідею тілесності.

Продовженням тематики стенду KYIV ART FAIR стала групова виставка «*Засіб впливу*» фотографічного колективу МҮРН (під кураторством Андрія Сігунцова) у галереї «Лавра». Представлені на ньому «пастельно-постільні» візії у церковних склепіннях, спорадичний рух «привидів вулиці» й рейверських обличь. Осягнення особистої ідентичності пропонується художниками крізь фокус сакрального [75, с. 111–116] є лише одним з аспектів арт-проєкту, також у ньому ідеться про переживання та проживання в постіндустріальному середовищі, що знайоме багатьом жителям українських міст [15]. Об'єднавшись у групу, фотографи що мають різний бекграунд і належать до різних вікових категорій, демонструють широкий арсенал засобів, тем і жанрів. Всі учасники МҮРН формують у такий спосіб себе й інших, на перший план виходить соціум, а не місцевість і речі, які їх оточують.

Владислав Краснощок, представник Харківської школи, концептуальний фотограф і художник, представив на ярмарку проєкт «Психоделічна прогулянка» – магічну чорно-білу серію пейзажів, оброблених в авторській техніці до вінтажного вигляду, основу для яких віднайшов в архівах [176].

На ярмарку сучасної фотографії PHOTO KYIV FAIR 2019 «Карась Галерея» представила світлини з проєкту Оксани Чепелик *«House of Horrors»* (реалізований художницею у резиденції MAP – Maryland Art Place (Мерілендський мистецький центр) у Балтиморі (США) 1997 року). У резиденції Оксана Чепелик демонструвала перформанси з рухомими об'єктами – надувними костюмами: *«Мандрівний острів Лесбос»* та *«Народження Венери»* [262, с. 225–237].

Це був мультимедійний проєкт, що об'єднав фотографії інтер'єрів балтиморського будинку зі шматками м'яса; лайт-бокси зі сканами рентгенографічних знімків мозку; червоні текстові написи на смузі, складеній із керамічної плитки як послання, що нагадує те, як у кінематографічній реальності жертви намагаються написати ім'я вбивці; тривимірні об'єкти з воску; власне, саме м'ясо, що по-даліанськи звисало з підвіконня галереї [32].

PHOTO KYIV FAIR в українському арт-ринку є знаковою подією, що дозволяє побачити не лише українські та закордонні найцікавіші арт-проєкти, а й є платформою поступу вітчизняної фотографії, котра розкриває імпульси творчого пошуку й нові імена, завдяки чому є значущою для зацікавлених поціновувачів і колекціонерів.

Одними з найтитолованіших українських концептуальних фотографів є арт-група «Synchrodogs» з Івано-Франківська, що має у своєму доробку переконливий перелік міжнародних виставок та конкурсних перемог. У 2016 році «Synchrodogs» стали переможцями премії Best Fine Art Photographer італійської редакції журналу «Vogue» у номінації «найкращий арт-фотограф», 2012 року отримали першу премію фотоконкурсу Art Rebels x Canon у Данії та конкурсу FOAM Construct в Нідерландах, 2019 року перемогли у Feature Shoot 2019 final та стали фіналістами LensCulture 2019.

Їх твори демонструють єднання природи та людини, котрі балансують у певній левітації, прикордонні між сном і реальним світом, вони є близькими fashion-фотографії й яскраво демонструють естетику української

візуальної школи. Журналістка Амріта Пал у розлогу інтерв'ю з учасниками групи «Synchrodogs» для популярного іспанського видання «Metal magazine» зазначає, що казкові та психоделічні твори річища «Synchrodogs» представляють винятково виразні образи, обходячи тривіальність і буденність.

Розширюючи межі традиційного мистецтва й нехтуючи суспільні умовності, означені фото демонструють певну невизначеність поміж мріянням і реальністю, вони привідкривають світ бентежень і свавілля, де у сенсі об'єкту використовується усе [296]. Така зацікавленість українською fashion- та арт-фотографією дозволяє стверджувати про зародження бренду української фотографії на світовому арт-ринку.

Ще один показовий fashion-фото арт-проект Сергія Мельниченка «*Play Day*» був показаний у просторі «Mironova Foundation» 2017 року. Арт-проект створений на межі соціального та метафізичного, він став розширеним варіантом серії «*Behind The Scenes*», що розповідає про життя за лаштунками китайських нічних клубів, де Сергій Мельниченко кілька років працював танцівником. «*Play Day*» показує невидиму сторону нічних клубів, атмосферу, де бурлесків більше, аніж можна побачити у шоу-бізнесі й на сцені, а концентрація сексуальних флюїдів вища за кисень.

Фотопроект швидко став популярним в Європі та США, адже художник, показав зворотний бік бізнесу розваг. Цей на перший погляд оманливий світ гламуру [217, с. 186–195, 24, с. 42–50] та швидкогрошей де-факто є жорстоким світом реальності, зі шрамами і синцями. В проекті підкреслюється естетика голої правди, гри за постмодерними правилами, де блазні та грим ховають життєві драми.

На межі традиційних форм експонування мистецтва фотографії та нових візуальних концепцій експозиції – проект Романа Мініна «*T M Z and other*» (робоча назва проекту – «Темза кольору віскі»). «*T M Z and other*» є своєрідним зрізом фотографічної творчості Мініна, що передає його асоціативні враження від різних міст світу. Усі міста різні за енергетикою та

емоційним настроєм, що й відображено в роботах. Основою експозиції стала серія фотографій-вражень про Лондон – «Лондон кольору віскі й золотих монет, сповнений білим холодним димом пафосу» [84].

Художник відчув його певною «зоною відчуження» для тих, хто здатний придбати собі означений пафос. «Усе статично, навіть білий дим, що підіймається над відомими спорудами – краса, позбавлена ілюзій та душі» [84]. Доповнюють експозицію та підкреслюють творчу атмосферу інсталяції – велика іржава діжка з жовтою каламутною рідиною (вода річки Темзи) й великий акваріум, де замість риб стоїть паровоз. Інше поетичне висловлювання, наповнене власними образами та асоціативним рядом – фотороботи, присвячені Донбасу. На перший погляд дивні роботи, з сірим тлом пострадянського соціуму, контрастують з архітектурними перлинами Лондону, хоча саме на темному тлі митець розкрив історії поезії людського буття, сповнені спалахами кольорових емоцій.

Завершення експозиції проєкту «*T M Z and other*» припало на відеоіарт у вигляді інсталяції під назвою «*Сонце Нью-Йорку*». Тут демонструвалося живе, жовте велике коло, яке сходить понад горизонтом. Воно уособлювало здійснення мрії кожного американця чи ставало символом свободи.

Поруч з фотографією у сучасному українському мистецтві розвивається відеоарт, який за свою недовгу історію виявився одним із найскладніших медіа для репрезентації у виставкових просторах. Попри очевидну простоту експонування, нові художні практики доволі складно вписуються в існуючу систему репрезентації мистецтва. Їхня специфіка полягає в тому, що вони мають виразний культурний та освітній ефект і набагато менше, ніж інші мистецькі прояви, орієнтовані на економічну сферу, на продаж.

Твори відеоарту – своєрідні моделі реального світу, але не є тотожними йому, адже відображають фрагменти буття поза реальністю. Тож твори відеомистецтва як когнітивно-культурна система є репрезентативним феноменом, що долає умовності художньої мови та відображає

концептуальні інновації. Наприклад, Олександр Гнилицький у проєкті *«Сонячне місто»* застосував природні оптичні проєкції («камеру обскура») і демонстрував, традиційні медіа, котрі ставали «новими медіа» контемпорарного мистецтва [80]. Відповідно цікави у згаданому проєкті є факт перетворення новації на інновацію, з концептуалізацією нового в річищі усталеного й у структурі художньої системи часу, що поступово асимілюється з урахуванням застосування новітніх технологій у новітню мистецьку традицію.

Поєднання минулого простору і часу, а також майбутнього притаманне інсталяціям Оксани Чепелик. Наприклад, її робота *«Нейронна мережа»* є своєрідним порталом, де «на нейронні мережі покладається функція прогнозування. Найпростіший варіант застосування штучних нейронних мереж у завданнях прогнозування – використання звичайного перцептрона з одним, двома або трьома прихованими шарами. При цьому на входи нейронної мережі подається набір параметрів, на основі яких (на думку експертів) можна успішно прогнозувати. Виходом є прогноз мережі на майбутній момент часу» [31].

Принагідно слід зауважити, що штучними нейронними мережами (або скорочено ШНМ) прийнято називати математичні моделі, і їх програмні чи реалізації апаратного штибу, які розроблені за взірцем функціонування й організації нейронних біологічних мереж. Цебто мереж живих організмів, що складаються з нервових клітин. Ототожнення виникло під час вивчення процесів, котрі запускаються у мозку, при інваріантній спробі промодельовати подібні процеси [31]. Першою такою спробою були нейронні мережі Маккалока й Піттса.

Після розробки алгоритмів навчання перейшли до застосування одержаних моделей на практиці: для прогнозування, розпізнавання образів, керування тощо. У кібернетиці нейронна мережа використовується в завданнях адаптивного керування і як алгоритми для робототехніки. З точки зору обчислювальної техніки й програмування нейронна мережа – спосіб

розв'язання проблеми ефективного паралелізму. А з погляду штучного інтелекту НМ є основним напрямом у структурному підході із вивчення можливості побудови (моделювання) природнього інтелекту за допомогою комп'ютерних алгоритмів.

Проект реалізується за допомогою просторових форм site-specific інсталяцій як рухоме зображення у проєкції. При цьому персонаж занурюється у перетікаючий космогонічний простір, що відсилає до ідеї плинності інформації Марка Гансена (“Нова філософія для нових медіа”), що дозволяє вивчати «цікаві часи», зупиняючись на змінах, котрі відбулися непомітно, а саме – переходу до алгоритмічного суспільства. Проект перебуває на межі науки та мистецтва. В епоху масового інтерфейсу людини і машини активність людей зводиться до інтерактивної взаємодії з екраном, а зовнішнє і внутрішнє, суб'єкт і об'єкт почали перетікати один в одного за топологічною моделлю стрічки Мебіуса.

З цього приводу Галина Браїловська дала таку оцінку: «Згенерована візуальність світу навколо нас утворює нову дигітальну біосферу, яка пропонує глядачеві імерсивний досвід, що унаочнює структуру прихованих інформаційних потоків, на які ми не можемо впливати. Спеціальне програмне забезпечення і технології використовуються, щоб за допомогою візуального сприйняття простору створити і проявити цей “розширений” світ» [31].

Відтак, необхідно підкреслити, що в сучасному мистецтві відеоарту розділяти традиційні та новаторські фактори можна лише умовно [265, с. 2–2610]. Таке мистецтво насамперед є традиційною, канонічною системою, що діє за сталими принципами, але рухається / розвивається «зсередини» за допомогою концептуальності та творчості, які генерують її інноваційність. Тож мистецтво відеоарту наразі має продовження мистецької традиції, до якої монтуються новітні технічні пристосування.

Для мистецтва кінця XX – початку XXI століть визначальними стають оновлені форми організації простору експозиції. Традиційні принципи

формування останньої перероджуються в інсталяції, комбіновані експозиції, перформанси, проєктами відео-арту, які є концептуальними формами контемпорарного мистецтва. Відповідно, здійснюється перехід від традиційної змістовної глибини в арт-проєктах до побудови цілісних візуальних образів. Глядач стає основним учасником таких експозицій, митець при цьому змушує його до діалогу, запрошує увійти до середини твору, і, таким чином, стати його співавтором. Традиційне розуміння художнього образу замінюється образом візуальним.

Питання про співвідношення раціонального та інтуїтивного в когнітивному, творчому процесі художника, про їхнє значення у процесі самоінтроспекції художника як способі вираження його творчості, його емоційного стану порушував ще на початку ХХ століття філософ А. Бергсон. Роздуми видатного філософа піднімали і нині актуальні для філософсько-культурологічної думки питання розуміння ролі інтуїції для творчої діяльності художника.

Означена проблематика турбує вчених після Міленіуму, оскільки зазначені аспекти протягом усього ХХ століття не раз обговорювали провідні вчені, мистецтвознавці, мистці. Інтуїтивне переосмислення раптового моменту у річищі філософії часу як категорії є основою для арт-проєкту «*Only Now Only Never*» Сергія Мельниченка та Романа Михайлова в галереї «Mironova Foundation» [148]. У рамках виставки художники презентували нові роботи: С. Мельниченко – фотографії із серії «*Her*», Р. Михайлов – нові концептуальні об'єкти та живопис. Арт-об'єкти, живопис й авторська фотографія у проєкті утворюють інсталяційний простір, стаючи візуалізацією художньої концепції.

Персональний проєкт Романа Михайлова «*Страх*» покликаний оголити панічні атаки, стани, знайомі нині з різних причин множині українців [175]. Тло робіт, на думку автора, нагадує зелені стіни під'їзду радянського періоду, людини знаходиться у стані наляканості й жаху. Означений проєкт –

особиста історія і результат спостережень художника за навколишнім середовищем.

Відомий раніше своїми інсталяціями, для проєкту «*Страх*» Роман Михайлов створив серію живопису, яку методами експозиції в проєкті довів до вигляду інсталяції. Цебто, метафізика у сенсі інтуїтивного усвідомлення покликана вносити рівновагу раціонально-експресивне та -чуттєве начало мистецтва, підкреслюючи логіку особливого стилю, пов'язану з процесом художнього творення (неоформленого потоку свідомості).

Стратегії послідовного вибору мистцем інтуїтивних вражень і образів оформлюють і структурують мистецьку реальність. Інтуїція розглядається тут як спосіб виходу окремо взятої людини з-під влади суспільних стереотипів і культурних догм сучасного суспільства, спробою знайти нові грані людського буття, спробою виявити власну унікальність за умов загальної соціокультурної «стандартизації».

Анрі Бергсон приділив увагу витокам творчої діяльності художників ХХ століття у своїй філософській концепції. Він акцентував увагу на інтуїтивних засадах концептуальних моделей і проєктів-інсталяцій, котрі сконструйовані та зібрані в експериментальній формі з різноманітними об'єктами та предметами. Навколо таких проєктів утворюється певне семантичне поле, в якому взаємодіють різні концепти, їхні смислові трактування, привнесені в інсталяцію з візуального мистецтва, архітектури, а також з культурно-історичного або сучасного контексту культури.

Мистецтво інсталяції у своєму з адаптуванням новітніх технологій трансформується у бік мультимедійних інсталяцій, де засобами виразності стають також різнорівневі шаблі реальності (змінена, доповнена, віртуальна тощо). Ці іммерсивні технології дозволяють створювати новий, часом непередбачуваний візуальний контекст і сприяють засадам оновлення візуального сприйняття художніх творів [109, с. 175–182].

Мультимедійний мистецький проєкт під назвою «*Life must go on*», експонований в просторі галереї «Лавра» об'єднав цифрове мистецтво,

живопис і музику. Автори проєкту, київська digital група «Skilz» (digital-майстерня, команда режисерів, ілюстраторів, аніматорів та сценаристів, переможців Першого фестивалю світла та медіарту в Києві) та львівська художниця Лілія Студницька, створили справжнє мультимедійне шоу на основі поезії Ліни Костенко, передавши філософську складову її віршів у візуальних образах цифрового мистецтва.

Лілія Студницька представила в експозиції свою серію живопису *«Ніч»*, яку готувала ціла діджитальна майстерня, а саме – команда сценаристів, режисерів, аніматорів та ілюстраторів. Вони стали переможцями в Першому фестивалі світло-арту й медіарту Києва з масштабними абстрактними полотнами нічних епічних пейзажів, сповнених яскравими барвами, які видно лише у суцільній темряві. Основою згаданого проєкту є естетика мультимедійного сполучення образів, слів, рухів і живопису.

Діджитальна майстерня спромоглася представити панорамну відеопроєкцію картини, завдяки чому твір можна було не лише побачити, а й почути, і навпаки – музику «побачити». Класичні мистецькі напрями та їх сполучення з цифровими технологіями породжує нову художню мову контемпарарного мистецтва, де артефакти пройдешіх епох органічно співіснують з новими мистецькими формами штибу інсталяцій майбутнього. Тому об'єкти мистецтва стають дедалі динамічнішими, а глядач поповнюється набуває здатності коректно вловити художній образ.

Застосування сучасних матеріалів з унікальними електронними властивостями, смарттехнологій, що спричиняє можливість посилення естетичного й емоційного впливу сприйняття людиною художнього простору, розкрити художній потенціал мистецького середовища. Мультимедійні інсталяції, що є складовою сучасних соціальних комунікативних практик, сьогодні стали популярним елементом експозиційної діяльності.

Художні меседжі в експозиціях такого штибу набувають розокремленості у просторі та сприймаються реципієнтом як частина

комплексу його різних елементів. При цьому медіа відіграє роль посилювача авторських втілювань. У даній комунікації візуальне мистецтво стає ланкою сполучення між глядацьким сприйняттям і художнім образом. Визнаним майстром візуальних інсталяцій та роботи з простором є одеський художник Степан Рябченко. Його мультимедійні, цифрові та світлові інсталяції – *«Електронні вітри»*, *«Комп'ютерні віруси»*, та інші, в яких розмиваються межі віртуального та реального світу, віддзеркалюють сутність епохи імєрсивних технологій і стан загального розвитку візуального мистецтва початку XXI століття.

Художник працює з темою часу, руйнуючи часо-просторові межі історичного розвитку з урахуванням цифровізації. Приміром, Степан Рябченко у власному проєкті під назвою *«Електронні вітри»* розмірковує про культурні епохи, сталі міфологеми й історичні мистецькі концепції, та трансформує їх у віртуальне сьогодення. Художник створює «портрети» віртуальних вітрів, що пронизують простір нового часу: так виникають Електронний Зефір, Електронний Нот, Електронний Евр та Електронний Борей.

Постмодерне бачення компіляції часу і простору реалізовано в проєкті *«Віртуальний сад»*, де останній населений віртуальними антропоморфними рослинами. Сюрреалістичні образи дуже характерні та динамічні, вони одночасно нагадують прибульців з інших світів та міфологічних героїв, що дещо гіпертрофовано відображають героїв сучасного світу.

Серію творів *«Калейдоскоп»* втілено як швидкоплинну мозаїку, що стає метафорою і візуалізацією динаміки у сучасному світі. Автор генерує миттєві новітні форми, образи та візерунки, які завдяки змінюваності барв й інтенсивності яскравості, вводять людину у певну «матрицю» сьогодення. Ці процеси сприймаються як аналог інформаційним потокам, котрі оточують людину у сучасному світі, як рефлексії на світові та локальні події. Сучасні візуальні форми композиційно та просторово мимоволі відсилають глядача до футуристичних робіт художників початку XX століття, проте

використання та компіляція найсучасніших матеріалів і технік робить їх творами з майбутнього.

Мистецтвознавиця Наталія Маценко наголошує, що Степан Рябченко «систематично працює над руйнуванням меж між матеріальною та віртуальною реальністю, ідучи в ногу зі світовим процесом “оцифрування” та доповнення реальності. При цьому художник зберігає прихильність до традиційних мотивів та класичних форм. Використовуючи продукти техногенного розвитку людства як інструмент, Рябченко прагне додати елемент творіння у стосунки людини з природним оточенням» [140]. Художник, користуючись найновішими цифровими засобами, опрацьовує природні форми, застосовує систему символів і знаків, які дозволяють створювати оновлені шари сприйняття оточуючої реальності.

Проект *«Комп'ютерні віруси»* Степана Рябченко покликаний надавати життя віртуалізованим формам різноманітних біоморфних істот, розвиває креативні пошуки в галузі візуалізації іманентного, ефемерного та загадкового світу інтерактивної реальності. Художник порівнює життя машини і людини, їх взаємопроникність, хвороби та співпрацю, котрі у певний час стають обопільними. Вірус працює з актуальною для XXI століття проблематикою співвідношення реального та віртуального, досліджуючи специфіку їхнього сприйняття людською свідомістю.

Виходячи з карантинних обмежень світової пандемії під час поширення «Covid-19» у культурно-мистецькому середовищі відбулися зміни, пов'язані з перенесенням сфери діяльності від реальних просторів експозицій до віртуальних. Відповідно, куратором однієї з перших на теренах України міжнародної масштабної виставки в форматі онлайн-проведення під назвою *«Strange Time»* став одеський художник Степан Рябченко. Цей захід мав новий формат арт-проєкту, у якому візуалізувалися трансформовані погляди на актуальні світові події. В рамках проєкту сучасні художники різних поколінь, працюючи у різних жанрах, досліджували дивні часи і запропонували власну оцінку та сприйняття того, що відбувається у світі.

У проєкті «*Strange Time*» представлено роботи художників з усього світу: поп-сюрреалістичне мистецтво Кенні Шарфа (США), концептуальну фотографію Алекса Юдзона (США) та Андерса Крісара (Швеція), воскові постапокаліптичні структури Джина Кігеля, іронічні роботи Самуеля Яблона (США) та Річі Кулве (Великобританія), кінетичні скульптури Ніка Рамажа та просторову деконструкцію Фелікса Шрамма, постконцептуальні інсталяції Ханни Халлерманн (Німеччина) і Валентина Абада (Франція), абстрактні твори Гіл'єрмо Мора (Іспанія) та ін.

Українське мистецтво представлене як відомими творами, що в контексті проєкту у цифровому форматі отримали нове звучання, так і зовсім новими роботами: експресивний живопис з елементами комп'ютерної графіки та інсталяція Василя Рябченка, постмедійний живопис Олега Тістола, побутова графіка Марини Скугаревої та тривожні живописні твори Павла Керестея. Також у рамках онлайн-виставки представлено фірмові роботи на килимах Андрія Сагайдаковського, кінематографічний живопис Василя Цаголова, біофутуристичні інсталяції Aljosh, сюрреалістичні колажі одеського митця Олександра Ройтбурда та україно-данського художника Сергія Святченка, пророцькі картини Віктора Сидоренка і Миколи Маценка, комп'ютерні віруси Степана Рябченка [147].

Метою проєкту куратор вбачає демонстрацію спрямування сьогоденної творчої енергії та відчуття митцями прийдешніх подій. Ця онлайн-виставка була присвячена змінам глобального характеру, що перевертають життя людей і держав, та демонструє єднання мистецтва й імерсивних технологій.

Мистецтво сучасної інсталяції передусім є соціальною комунікативною практикою, естетичне сприйняття якої безумовно пов'язано з часом і простором презентації. Відповідно, задум митця, реалізований у виставковому просторі, складається в загальний наратив протягом «існування» арт-проєкту (хронотоп якого триває упродовж долі секунди чи експериментів, що тривають десятиліття). Континуум простору і часу мистецтва інсталяцій, допускає і «віртуальне» осмислення проєктів такого

штибу, що дозволяють існувати образам інколи одночасно в декількох вимірах, а також переміщуватись, коливатися від одного (приміром, реального) простору до іншого (віртуального). Так, арт-проект Ірини Ворони *«Insight»*, показаний у просторі галереї «Лавра» 2018 року, стирає межу між мистецтвом та реальністю.

Київська художниця представила в експозиції роботи з унікальним поєднанням світла та олійних фарб на полотні, а також просторові світлові інсталяції та 3D-відеоарт. Творчі пошуки Ірини Ворони ґрунтуються на взаємопроникненні науки і мистецтва, де синтез душі й інтелекту покликаний утворювати комунікативні зв'язки із глядачем.

У проекті *«Insight»* за допомогою технологій художниця створила інтерактивність – традиційний живопис олією заблищав від світла, через що композиція змінилася, відкрившись глядачам у новому ракурсі. Використовуючи традиційні художні форми для створення нетрадиційного арт-проекту, художниця, абстрагуючись від сталого образу, збагачує роботи новим змістом, за допомогою технологій постає не так сама робота, як спосіб мислення про неї.

Філософське осмислення значення світла як внутрішнього зору таємничої містерії має активний характер, експресивні сили якого породжують абстраговані варіації образу. Світло формує специфічні форми символічного виявлення. Зовнішня форма твору – це насамперед об'єктивне вираження почуттів, де кожен елемент відіграє важливу роль у створенні першої емоції, емоційного тону сприйняття. А сам образ як втілення емоційно-чуттєвих вражень виникає під час контакту зі світлом – виводячи назовні внутрішню форму твору, яка сприймається у символічно-інтуїтивний спосіб. Твори, наповнені прихованим значенням, випромінюють енергію, роблячи глядача причетним до якогось таїнства.

Авторська манера Ірини Ворони акцентує увагу на фрагментарності, кліповості слайд-програм, відеосюжетів, наративних репортажів, відеофрагментів. Останні сприймаються як статичні чи рухливі, й у

інсталяційному просторі слугують стимулами, що ініціюють осмислення задумів автора.

У проєкті *«Інтеграція часу: в майбутнє без минулого»*, організованому колаборацією платформи «Carbon» і галереєю «Лавра» художники цю концепцію втілили у просторових медіарт-інсталяціях, проєкціях, діджитал-скульптурі та інших видах мистецтва нових медіа. Поступово візуальні мистецтва медіа стають ланкою сполучення комунікації, покликаної продукувати нові зв'язки концепцій, художні образи й асоціації. Вони отримують трансляційні, нематеріальні форми художнього вираження у мистецтві мультимедіа, які неможливо тактильно осягнути, придбати чи інколи й побачити (25 кадр та інші технології). Проте, осягнення цього мистецтва відбувається часто віртуально, на підсвідомому й інших рівнях сприйняття, до чого дотичною також є сфера відчуттів.

4.3. Мистецтво «візуальних просторів»

Світ мистецтва онлайн за останнє двадцятиліття став надзвичайно цікавим, різноманітним й не менш активним, ніж «офлайн». І якщо раніше художники намагались навіть протистояти цьому, закликаючи глядачів «відірвати» очі від екранів гаджетів, то нинішня ситуація показала, наскільки необхідними у цей непередбачуваний час стають для суспільної комунікації можливості цифрових технологій зокрема й у культурній сфері.

Звичайно, використання художником тих чи інших технічних та образних засобів залежить від рівня «заглибленості» глядача у задуманий твір. Розглянутий нами в попередньому підрозділі варіант «неповного занурення» – аудіовізуальні медіа (фотографії, фільми, технології аудіо- та відеозапису, телебачення, радіо [285, с. 20], коли глядач перебуває у в двох реальностях одночасно) – залишає йому простір для рефлексії, інтерпретації [194, с. 111–117], наближаючи процес сприйняття художнього твору до гри

(фотографія, наприклад, відправляє глядача у минуле, відображаючи застиглий момент буття; відео- та кіномистецтво створюють ілюзію присутності в теперішньому, формуючи візуальний простір).

За допомогою віртуальної та доповненої реальності кожна людина сьогодні може відвідати світові музеї та найпотужніші виставки, не виходячи з дому. При «повному зануренні» (віртуальні медіа – VR, AR, net-art та ін.) глядач підпорядковується запрограмованому баченню художника (за допомогою використання технічних засобів – шолома, рукавичок, системи датчиків та ін.), що активізує підсвідомість (віртуальний простір «позбавляє» глядача тілесності, працюючи дискретно та історично). Твір сприймається спочатку на емоційному рівні, а потім – після виходу з віртуального простору – на онтологічному.

Наприклад, завдяки VR-технологіям можна віртуально відвідати паризький фонд «Louis Vuitton» та роздивитись його знамениту виставку «Ікони сучасного мистецтва. Колекція Щукіна». Для цієї виставки режисер П'єр Зандрович розробив триста шістдесят відео, що занурюють в атмосферу легендарних полотен Анрі Матісса, Пабло Пікассо, Поля Гогена, Поля Сезана, Клода Моне та багатьох інших. Відео поєднує архівні кадри, графіку, картини та зйомки самої експозиції.

Так VR-технології дарують необмежений потенціал для презентації мистецтва. І якщо навіть такий класичний у власних традиціях аукціонний будинок, як «Sotheby's» розробив для лондонського аукціону «Surrealist Art sale» VR-experience, в якому колекціонери подорожували роботами Сальвадора Далі, Рене Магрітта, Поля Дельво та Андре Массона, то ми, безумовно, можемо вважати, що технології повністю вкорінилися у презентацію культурної спадщини, зокрема мистецтва.

У рамках цього дослідження вже варто говорити не тільки про використання технологій для підтримки та демонстрації творів класичного мистецтва (Рис. 4.3.1 – Рис. 4.3.29), але й про появу у сучасному мистецтві нових цифрових напрямів. Зірки світового арт-ринку активно беруть участь в

означеному процесі. До прикладу, перша віртуальна галерея «*Acute Art*», що спеціалізується на VR-мистецтві, запросила зірок сучасної арт-сцени Джефа Кунса, Марину Абрамович та Олафура Еліасона розробити три художні VR-роботи.

Д. Кунс «оживив» у цифровій реальності свою скандальну та прекрасну балерину й «перемістив» її до казкового лісу. Марина Абрамович присвятила свій VR-перформанс довкіллю: стоячи в прозорому кубі, учасник криком може зруйнувати антарктичну кригу та потонути. Олафур Еліасон традиційно присвятив свої цифрові етюди дослідженню світла та його взаємодії з людиною. Усі три цифрові роботи є безумовно якісно новими та надзвичайно цікавими творами сучасного мистецтва, що точно розкривають природу креативності кожного автора [325, с. 2].

Тож завдяки оновленим властивостям візуальні твори функціонують у власному медіасередовищі. Віртуальна реальність в образотворчому мистецтві, умовно кажучи, замінює художнику полотно, а глядачеві дає змогу зануритись в інші ірреальні світи підсвідомості автора. Так від простого захоплення технологіями сучасне покоління художників швидко перейшло до якісних та змістовних вимог, концептуальності та комунікаційних зв'язків між автором, глядачем і художнім твором, що потребує від мистців при розумінні сучасних технологій володіння традиційними техніками зображення.

Персональний проєкт Сергія Шауліса «*Flowers of the Fate*», представлений у «Mironova Foundation» у вересні 2020 року, крім реальних скульптурних творів, демонстрував віртуальні скульптури автора. У концептуальному сенсі цей проєкт спрямований на відображення дуальності світу. Художник за допомогою поєднання художніх засобів та новітніх технологій прагне показати тонку межу між жахливим і прекрасним.

Роботи є результатом спостереження за життям людей, чий долі змінив випадок. Це історія про вибух після вибуху, коли розуміння ситуації приходить пізніше, про можливість розгледіти прекрасне й потворне, про

ілюзорність свободи, обмеженої певними кордонами, які сам для себе визначаєш. Людина ніколи не може бути повністю впевнена у своєму житті, адже за мить червоні троянди змінять ніжний оксамит своїх пелюсток на холодний блиск металу.

Проект поєднує традиційні техніки скульптури із сучасними цифровими технологіями. Це виставковий простір, створений у VR та поміщений у реальну галерею «Mironova Foundation». Віртуальна галерея є, по суті, полем для експериментів художника, вона демонструє роботи із серії *«Flowers of the Fate»*, які тільки планується створити у реальності. VR-технології дають шанс людині відчувати певну ілюзію свободи.

Сьогодні, коли весь світ роз'єднаний через пандемію, цифрові технології породжують можливість відчувати себе вільним, побороти кордони, опинитись на будь-якій мистецькій акції навіть у найвіддаленіших куточках світу. Робота з VR почалась заради перенесення експерименту, якого вдосталь у традиційній скульптурі, у цифрову площину. Проте адреналін та пристрась традиційного дослідження цілковито відсутні у VR, цей факт і дав змогу подивитись на процес творення по-новому, почати процес формування скульптури без усіх технічних труднощів, які зазвичай невід'ємно супроводжують його.

Технологічні можливості сполучення художньої творчості та потенціалу цифрових технологій у сучасному мистецтві створюють інтелектуальне середовище його існування. Сучасне візуальне мистецтво, на відміну від традиційної образотворчості, не ставить собі за завдання вдосконалити суспільство за допомогою естетичного впливу, воно орієнтоване на конструктивність, трансформуюється залежно від певних змін у системі як візуального, так і розумового сприйняття, спонукають аудиторію до швидкої реакції.

VR FORUM & ART FESTIVAL – мистецький та освітній фестиваль, що відбувся в Києві 2019 року, був спрямований на дослідження розвитку взаємодії мистецтва і нових технологій. Головною ідеєю форуму стало

віднайдення і демонстрація нових форм та методів творчого висловлювання за допомогою інструментів віртуальної та доповненої реальності і сприяння розвитку культури та якісним змінам у суспільстві.

Куратори проєкту разом із мистцями запропонували нові експериментальні рішення (застосовуючи традиційні мистецькі техніки, а також VR-технології) у сфері public-art у публічних просторах кількох міст України. Десять українських художників створили арт-об'єкти для публічних просторів Києва та Харкова, знайшовши нестандартні урбаністичні рішення, що, на їхню думку та на переконання кураторів та організаторів проєкту, змінять навколишнє середовище на краще. Кураторка проєкту Катерина Рай вказала: «Сьогодні мистецтво зазнає трансформації, синтезується з можливостями науки і техніки, продукує нові сенси та форми. Наступним поколінням потрібні нові простори для самовираження й нові інструменти» [38].

Так, у віртуальних публічних просторах Києва та Харкова в рамках фестивалю за допомогою технології доповненої реальності було інтегровано арт-об'єкти українських художників Іллі Новгородова, Петра Гронського, Миколи Малишка, Артема Волокітіна, Олексія Золотарьова, Микити Кадана, Ксенії Гнилицької, Вартана Маркар'яна, Віталія Кохана, Романа Мініна, Віталія Кохана, Костянтина Зоркіна та Власа Белова.

Для споглядання робіт глядачам необхідно було скористатися спеціальним мобільним додатком або QR-кодом, що був розміщений безпосередньо на локаціях, де мали би бути встановлені арт-об'єкти, якщо б вони існували в реальності. Наприклад, в Києві біля Національної бібліотеки ім. Вернадського Петро Гронський «встановив» роботу «E019» – віртуальну скульптуру з сірого бетону та кольорового загартованого металу.

Об'єкт візуалізував вигаданий художником уявний «підсилювач смаку» і є алюзією на цифрове обозначення «замінників», «барвників», «підсилювачів» тощо на етикетках харчових продуктів. Однак художник передусім розмірковував над зовсім іншими питаннями.

Його хвилюють інструменти виразності, що їх мають використовувати сучасні скульптори, встановлюючи свої арт-об'єкти у середовищах сучасних міст: як такі об'єкти будуть співіснувати зі історично сформованим архітектурним оточенням, якими методами «захоплювати» навколишній простір та привертати увагу глядачів, і при цьому чи будуть вони відповідати контексту місця. Технологія віртуальної реальності сьогодні надає змогу «встановити» об'єкт у простір до того, як це буде зроблено фізично, що дозволяє художникам і архітекторам завчасно розуміти відповідність обраного твору для певної локації та уникнути неузгодженості у міських ландшафтах.

В українському місті, настільки переповненому агресивною візуальною інформацією, скульптурним об'єктам складно утримувати увагу широкого загалу, змагаючись із величезними рекламними бордами, малими архітектурними спорудами та іншими об'єктами різних форм, кольорів і розмірів, що часто безконтрольно захоплюють простір [157], тож скульптор, використовуючи класичні матеріали і розміщуючи їх у віртуальній реальності, створює не черговий декоративний скульптурний твір, а інтегрує інтерактивний об'єкт, не порушуючи цілісності урбаністичного простору, при цьому роблячи його цікавим для суспільства та фокусуючи увагу саме на ньому.

Такі інтерактивні акценти можуть стати сьогодні новим рівнем роботи з публічним простором у «віртуальному світі» українських міст. «Неподалік» від об'єкту «E019», біля стадіону ім. Б. Лобановського, на віртуальній мапі Києва скульптор Микола Малишко «розмістив» свою віртуальну скульптурну композицію «Промені» – фігуру людини, котра радіє вранішньому сонцю – його світло всередині і зовні як частина творення. Постамент композиції виконаний у формі кола як символа сонця, а фактура деревини по всьому тілу людини передає зв'язок із природою, цебто об'єкт порушує й екологічну тематику [100].

Художники, використовуючи природні та урбаністичні об'єкти, предмети та елементи візуальної інформації, трансформують процес сприйняття візуальної інформації за допомогою технічних засобів. Вартан Маркар'ян та Влас Белов у роботах «*Expanse*» та «*Midii*» навпаки інтегрують у візуальний простір природні елементи засобами доповненої реальності: в струмок Саржиного Яру у Харкові Вартан Маркар'ян «запустив» футуристичних істот, схожих на медуз, а Влас Белов створив аудіосвітлову анімацію на будівлі Харківського історичного музею у вигляді капсул-мідій, що світяться та збираються в абстрактні форми під звуки моря.

Проекти візуалізують тему медіаекології та загалом стосунків людини і природи. Художник спонукає глядача замислитись, наскільки природним сьогодні є наше середовище існування, і чи не загалося людство в оцифровування природного оточення, чи не призведе ця гра до повного заміщення реального життя віртуальним.

Діалогуючи зі спадщиною авангардного мистецтва, зокрема з нереалізованими проєктами Василя Єрмілова, Микита Кадан на місці пам'ятника Пилипу Орлику «запропонував» встановити «*Пам'ятник трьом російським революціям*» – віртуальну скульптурну композицію із трьох геометричних фігур. Поява такого об'єкта на місці монумента Пилипу Орлику є цілком симптоматичною, адже підкреслює вищість спадщини мистецтва авангарду над пострадянським «псевдокласичним кітчем».

В концептуальному сенсі цей арт-об'єкт є візуалізацією відношення між політичним контекстом, авторським задумом та громадським замовленням, як це було в епоху тоталітарних «великих наративів» [157]. Серію «нереалізованих проєктів Василя Єрмілова» Микита Кадан розвинув і в Харкові, «встановивши» скульптурну композицію, присвячену «*Голові земної кулі*» на території «Сабурової дачі», а також «*Монумент ленінської епохи*» на площі Свободи. Арт-об'єкт Микити Кадана – золота куля на бетонному сірому кубі зі сходишками – у віртуальному просторі є «монументом» ідей українського авангарду 1920-х років, своєрідним

«пам'ятником» поету Велимиру Хлебнікову, позаяк розміщений він на території психіатричної клініки, відомої «Сабурової дачі», де поет рятувався від мобілізації під час Першої світової війни.

А на центральній площі Харкова на місці знесеного пам'ятника Леніну Микита Кадан «встановив» геометричну скульптурну композицію із сірого однорідного бетону, в якому вгадується символіка серпа і молота. Автор у згаданих роботах рефлексує над абсурдністю тоталітарної системи, що привласнила термін «авангард», визначивши його як російське явище, а також акцентує увагу на беззмістовності декомунізації в рамках української художньої історіографії [304]. Прагнучи утвердити художній, інтелектуальний і політичний авангард символом та основою ідентичності «першої столиці», Микита Кадан, як свого часу Василь Єрмілов, повертаються до його формотворчих засад.

Історична спадщина стала також визначальною у виборі образного наповнення скульптури у доповненій реальності Олексія Золотарьова *«Геометрична архайка»*. За основу «встановленої» на Либідській площі у Києві віртуальної композиції з чорного граніту взято концепцію скіфських баб. Саме на цьому місці до 2016 року стояв пам'ятник чекістам (скульптор – В. Бородай), тож саме історична пам'ять місця спонукала художника до переосмислення цього простору.

Композиція твору, його геометрія вибудовані з трьох окремих монументальних елементів, що за силуетами (об'ємна форма яких досягається поєднанням площин) нагадують скіфських баб або ідолів. Такими архетипними формами художник візуалізує культурну та історичну пам'ять нації та пропонує оновлене сприйняття цього міського простору.

Категорії простору та часу часто стають предметом роздумів сучасних художників, особливо це стосується ігор з орієнтацією в часо-просторових координатах. Наприклад, Артем Волокітін візуалізував у цифровому просторі портал між Києвом та Харковом: круглий *«Портал»*, що переливається кольорами і миготить, «розміщений» у віртуальному просторі на бульварі

Шевченка у столиці. Портал має «отвір» у центрі, через який можна начебто «пройти» й опинитися на Вірменському провулку Харкова.

Візуалізація можливості миттєвого переміщення людини з однієї точки простору в іншу є улюбленою темою футуристичного напрямку творчості сучасних художників, адже винахід portalу назавжди змінив би для людства розуміння часу та простору, а для А. Волокітіна, який живе та працює в Харкові, маючи при цьому міцні зв'язки з арт-середовищем Києв – це тема актуальна та наболіла. На перший погляд несподіваний вибір бульвару Т. Шевченка в Києві та вулиці Вірменської у Харкові насправді, за задумом автора, має привернути увагу культурної спільноти центрів міст до промислових та спальних районів, щоб поглянути по-іншому на простори, в яких мешкають городяни.

Таким чином, руйнуватиметься стійка репутація районів «периферії» як «злочинних» та розпочнеться культурний діалог між жителями центральних районів та околиць. Підтримуючи цю тезу, Ілля Новгородов підіймає тему «троєщинського міфу» про спальний район, де начебто досить небезпечно з'являтися «не своїм». Віртуальний арт-об'єкт з металічної труби чорного кольору *«Шукач пригод»* художник розмістив на пустирі на Троєщині.

Крізь елементи віртуальної скульптури глядач може «пройти» і пересвідчитись, що міф про кримінальну дійсність 1990-х років, що побутує серед більшості киян навіть сьогодні, вже є пережитком минулого. Утім, зонована, часто безсистемна структура бетонних конструкцій, в якій бракує досвіду звичайного спілкування з сусідами, спричиняє травматичний стан, а формування культури урбаністики є актуальною та, на жаль, сьогодні ще не відкритою проблемою.

Розв'язанням не лише культурних, а й естетичних завдань зайнявся Віталій Кохан, упорядковуючи необлаштований оглядовий майданчик на спуску Весніна в Харкові, адже саме візуальними акцентами проявляються приховані властивості та функції міського простору. Віртуальний арт-об'єкт *«Бачити, впізнавати»* – геометричні фігури у публічному просторі, серед

яких глядач може «переміщуватися» – створений на перетині скульптури, архітектури і дизайну. Саме гармонійної взаємодії цих складових, на переконання автора, бракує сьогодні в об'єктах публічного простору.

Крім соціокультурних питань, українські мистці у проєктах для фестивалю VR FORUM & ART FESTIVAL створили віртуальні об'єкти філософського характеру. Наприклад, біля нового корпусу Харківської державної академії дизайну та мистецтв Костянтин Зоркін «розмістив» роботу *«Підземний політ»*, що зображує сім дерев'яних птахів-скульптур, які відбиваються у калюжі води, наче пролітаючи під землею. За задумом автора, глядачі, розглядаючи цю роботу, мають відчуті певну таємницю, яка завжди доповнює реальну дійсність. Метафізичний рух птахів у невідомому вимірі занурює у безкінечність Всесвіту [101, с. 37–42].

Сьогодні мистецтво доповненої реальності, безперечно, стало одним зі спрямувань публічного мистецтва. Інтерактивні та цифрові технології стають звичним засобом комунікації в соціумі. Глобальна комп'ютеризація, поява великої кількості творів з інтерактивними рисами дійсно спонукають замислитись про інтеграцію комп'ютерних технологій у мистецьке середовище. Мешканці та гості різних міст сьогодні можуть за допомогою своїх телефонів та планшетів бачити арт-об'єкти сучасних художників у парках та на різних фестивалях в різних куточках світу.

Аугментивні цифрові технології дають художникам новий інструмент, яким вони можуть послуговуватись разом із традиційними художніми засобами, доповнюючи реальний світ та світ своїх робіт новими образами. Доповнена реальність залучає у фізичний простір нові образи, створені цифровими технологіями. За допомогою екрана смартфона чи планшета реальні об'єкти в просторі, окремі художні твори разом із новими AR-образами сприймаються як одне ціле.

Робота художника вже не тільки дарує визначений настрій або емоцію, а продовжує історію, трансформує її для кожного глядача, який сам стає частиною цієї історії. Доповнена реальність – це більш особисте мистецтво в

руках глядача, точніше на екрані його гаджета, що робить його самого частиною цього мистецтва. Потрібно лише навести гаджет на картину, скульптуру або у визначене місце у просторі – й навколишнє середовище наповниться новими художніми образами.

Алгоритм формування нової культурної ситуації під впливом мистецтва паблік арт [162, с. 43–64; 173] у поєднанні з різними напрямками (доповненої, віртуальної реальності, медіазасобів та ін.) працює лише частково. Public art оперує візуальними образами, певною мірою знайомими глядачам, яких сучасна образність може інколи збентежити. Утім, цінності, що лежать в основі сучасної образності, роблять художні твори доступними для прочитання та сприйняття [124, с. 179–181].

Аналіз творів мистецтва, створених із використанням нових медійних засобів, «встановлених» у публічних просторах, традиційно відбувається у двох паралельних вимірах – формальному (узгодженість з навколишнім простором) та змістовному (духовний, ідейний зміст, який об’єктивується у формі [67, с. 290–300]). Враховуючи віртуальність нового мистецтва, художники сьогодні можуть як прагнути до гармонії арт-об’єктів з навколишнім простором, так і повністю ігнорувати цей аспект або навіть ставити собі за мету створити стилістичне неспівпадіння, що цілком припустимо для тимчасових творів. Змістова ж складова таких об’єктів зазвичай або підпорядкована історичній або символічній пам’яті місця, сполучає художні та документальні аспекти, або просто привертає увагу глядача ефектним формотворенням та цікавою концепцією, роблячи акцент на процесі художньої комунікації.

4.3.1. Трансформації сприйняття художнього образу в об’єктах «public art» (на прикладі проєктів Олексія Золотарьова та Сергія Шауліса)

Зміни архітектури навколишнього середовища та темпу життя сучасної людини безпосередньо вплинули на сприйняття та вигляд скульптурних

об'єктів. Так, із кінця XX століття під впливом світових мистецьких тенденцій в українському скульптуротворенні відбуваються значні трансформації. Насамперед ідеться про використання митцями абстрактних форм, або таких що наближені до абстракції, що позначається на сприйнятті навколишнього середовища за допомогою оновлених засобів пластичної виразності.

У прагненні встановити певну комунікацію між простором та глядачем скульптори переходять до більш прикладного просторового мистецтва, використовують спрощені форми, що безперечно породжує нову образність. Відтак, у сучасному суспільному просторі на рівні з традиційною монументальною та декоративно-парковою скульптурою активно функціонують такі різновиди художньої творчості, як public art, street art, land art тощо, які виконують зовсім інші функції. Ці просторові акценти не пов'язані з історичним контекстом і віддзеркалюють той сучасний «культурний код», що зумовлює ґрунтовні трансформації його функціонального, образного та соціокультурного аспектів (Рис. 4.3.1.1).

Прості обриси сучасної архітектури потребують узагальнених форм і від скульптурних творів, а public art як одна з форм сучасного мистецтва розрахована на комунікацію з глядачем, де основним критерієм є реалізація проєкту в суспільному просторі. Відтак, твори вуличного мистецтва [200, с. 52–55] поступово формують міське середовище та стають частиною public art. Окремо із масиву міської скульптури сьогодні виділяють декоративну ландшафтну скульптуру, точніше об'єкти ландшафтної скульптури, розміщені у міському середовищі [49, с. 2–222]. Нерідко вони залишаються після проведення скульптурних симпозиумів або їх створюють на замовлення міської влади чи приватних організацій.

Аналізуючи об'єкти public art в українських містах та в галерейних просторах, можна визначити їхні основні характерні риси: розмаїття творчих пошуків, стилів, прийомів, жанрових експериментів тощо. Сучасне скульптуротворення розвивається від «ретроспекції пам'яті», характерної для

традиційної міської скульптури, до «просторових акцентів» у міському середовищі, що працюють із контекстом, спонукаючи глядача співвідчувати.

Метою створення таких об'єктів є організація архітектурно-просторового середовища у змістовному ідейно-образному аспекті. Необхідно зазначити, що public art насамперед виник як «арт-терапія для спальних районів», задля покращення публічного простору та створення цікавих мистецьких об'єктів (наприклад, промислова зона, що потребує наповнення простору художнім змістом). Такі об'єкти мають оновлену відповідно до сучасних реалій розважально-гедоністичну функцію, тяжіють більше до ландшафтного дизайну [49, с. 2–222].

Враховуючи завдання органічного проникнення у міський простір і взаємодії з суспільством, public art об'єкти зазвичай установлюють без п'єдесталу або подіуму, аби налаштувати і підтримувати певний «контакт» із мешканцями міста (об'єкти завжди знаходяться у полі зору житлового простору), вони є візуалізованим образним текстом у гіпертексті) середовища [цит. за: 55, с. 23–31]. Часто такі об'єкти навіть не мають назви, тож запрошують глядачів придумати її, утворюючи розважальні інтерактивні зони. Таким чином, виникає своєрідне семантичне поле впливу на людську свідомість та підсвідомість.

Об'єкти київського скульптора Олексія Золотарьова – результат творчих пошуків, напрацьованих участю мистця в багатьох скульптурних симпозіумах та під час створення мистецьких об'єктів для світових парків скульптур. Роботи Золотарьова інтегровані у публічний простір Києва: фонтан «Груша» в районі Позняки, арт-об'єкт «Рух супрематизму» біля ТРЦ «Космополіт» та інші – вони вільно трактують визначені теми, активізують і загострюють людські почуття у міському просторі. Олексій Золотарьов акцентує увагу на моментах, коли приватне зачіпає суспільне та, навпаки, коли власні емоції формуються під впливом глобальних процесів [143]. Скульптор розвиває традиції мистецтва авангарду та модерністської

формотворчості початку ХХ століття, додаючи до них новий зміст та актуальну проблематику.

Тимчасово встановлена на місці знесеного пам'ятника Леніну скульптурна композиція *«Протистояння»* наочно виявляє вказані характерні риси мистецької мови Олексія Золотарьова. Композиція *«протистоїть»* місцю її встановлення як на формальному, так і на змістовному рівнях, демонструючи влучність обраної назви. В роботі втілено емоцію напруженого моменту руйнування цілісної форми іншорідними предметами.

Художник свідомо відмовляється від постаменту, втілюючи ідею протистояння радянським пафосним монументам, надаючи їй імпульсів до вільного руху. Це суперечить неактуальному сьогодні принципу встановлення ідеологічних пам'яток, характерному для тоталітарного часу. Натомість, скульптурна композиція, зберігаючи (а може й оберігаючи) *«місце пам'яті»*, знайоме кільком поколінням киян, візуалізує початок оновлення змістовної та комунікативної складової сучасних урбаністичних просторів.

Харківський скульптор Сергій Шауліс в об'єктах, призначених для демонстрування в публічних просторах та приватних парках, показує емоційний стан людини, всі його відтінки та напівтони між *«білим»* та *«чорним»*. Художник створює не просто оригінальні фігуративні образи, а намагається передати особливий переломний момент, що виникає у певний час в житті кожної людини. Неможливо точно визначити, яку емоцію зображено в скульптурі, адже немає чітких граней між ними, утім кожен глядач знайде в творах щось близьке саме йому. Сергій Шауліс у своїй власній манері досліджує співвідношення тиску зовнішнього світу та внутрішнього напруження.

Серія робіт Сергія Шауліса *«Людина без стрижня»* (*«The Man Without a Rod»*) діалогує із суспільством, спонукаючи глядача відчутти стан, коли людина не знає, куди їй іти і що робити, не має сил рухатись уперед, не має мети або планів. Всередині такої людини – порожнеча. Автор у власних

коментарях до серії ніби натякає на те, що таку ситуацію необхідно перечекати, і обов'язково відкриється друге дихання. Він намагався продемонструвати, що бездонну на вчора душевну пустоту, нині можна спробувати заповнити оновленими життєдайними цілями. Ніби почати заново життя – як з чистого аркушу кардинально трансформувати свій головний життєвий стрижень-вектор новітніми досягненнями.

Активний вихід сучасного мистецтва в суспільний простір зумовив появу у навколишньому середовищі (у міському просторі, приміщеннях торгівельно-розважальних центрів, адміністративних установ та ін.) міждисциплінарних проєктів. Об'єкти, які дослідники маркують терміном *public art*, поєднують функціональність та мистецтво, стаючи фактом масової культури та невід'ємним компонентом міського середовища. Оновлена скульптура, призначена для публічних просторів, сьогодні охоплює як традиційні, так і нові види й жанри, часто відіграючи роль пластичних 3D-об'єктів (як спеціальних знаків-символів) у міському середовищі.

Сучасні скульптори, створюючи свої об'єкти у різних типах суспільних просторів, балансують на межі видів мистецької діяльності, створюючи нові сенси та інтерпретації, часто далекі від звичного розуміння, підштовхуючи глядача до роздумів та переживань. Розширюючи образне навантаження, мистці збагачують і видове розмаїття міських скульптур та просторових композицій.

Сучасні форми об'єктів публічного мистецтва настільки різноманітні, що здебільшого не відповідають типовим ознакам монументального та монументально-декоративного жанру. Мистці сьогодні у переважній більшості йдуть шляхом глобалізації, утилітарності та узагальнення, що безпосередньо впливає на формотворення та образне наповнення, в яких виявляється певна інтернаціональність, зрозуміла всім комунікативність та мінливе, пластичне формотворення.

На оновленій «хвилі» вуличне мистецтво кінця XX – початку XXI століть почало послуговуватися мовою агітаційної культури, плакату,

реклами, досвід мексиканських муралістів і навіть застосовувати імерсивні технології [234, с. 1-6; 254 с. 155–164], зокрема з доповненою реальністю. Власне сам досвід зміни обличчя українських міст у цей період спирався і на досягнення світового мурал-арту, і на елементи хуліганського, й, навіть вандального мистецтва. Стріт-арт починав зазирати у всі вікна, не питаючи дозволу, а райтери, котрі представляли цей рух в оновленому, насамперед, міському просторі, часто користувалися оновленим мистецьким інструментарієм – аерозольними балонами, елементами дріпінг-арту, традиційними графіті-ідіомами, що зближували деякі прояви цього мистецтва з тату-артом, боді-артом тощо.

Різноманітні прояви сучасного мистецтва в другу половину ХХ століття доповнилися ще одним спрямуванням – «стріт-артом», або мистецтвом міського середовища, яскрава хвиля якого після Європи та Америки досягла і українських міст. Ще у 1918 році Давид Бурлюк у «Маніфесті футуристів» писав, що потрібно перетворити вулиці на мистецьке свято для людей. Першими на 1930-ті роки відчули це свято вулиці міст США, а за ними й Європи. Тут стріт-арт спочатку звинувачували у хуліганстві та вандалізмі, а згодом сприйняли й навіть створили умови для його VIP-презентацій масштабного рівня, дали розвиток творчості найяскравіших його представників (Жана-Мішеля Баскії, Леді Пінк, Кіта Гарінга та ін.) в найкращих музеях світу.

Мистецтво графіті як вид вуличного розфарбовування стін написами і зображеннями виявилось тісно пов'язаним із субкультурою хіп-хопу, що виникла в криміналізованому середовищі підлітків афроамериканського походження робітничого класу Нью-Йорку в 1970-х роках: контрольовані окремими групами етнічної молоді території розмальовували певним чином, «маркували», що дозволяло розмежувати зони впливу. Воно отримало свою мову художніх образів, яка потребує окремого розгляду.

4.3.2. «Мистецтво вуличної хвилі»: розвиток стріт-арту в Україні

Сьогодні вуличне мистецтво переживає черговий сплеск популярності, так звану «другу вуличну хвилю», породжену новими політичними й економічними реаліями світового суспільства. Тепер поняття стріт-арту охоплює не тільки настінні розписи та графіті, але й вуличні інсталяції, лайт-шоу, перформанси та флешмоби. Мистецтво вулиць сьогодні виявилось настільки яскравим і популярним, що отримало навіть наукове визначення – «вулична хвиля» [90].

Нині, в обставинах стрімкої експансії новітніх технологій, образотворче мистецтво «протистоїть» цій тенденції за допомогою розширення образної та матеріальної складової (Рис. 4.3.2.1; Рис. 4.3.2.2). Мистецтво стріт-арту в цьому сенсі цікаве тим, що воно не тільки відображає актуальні проблеми суспільства, але й через свою специфіку робить їх загальнодоступними. Відтак, воно є цікавим не тільки естетично, а ще й як культурна подія. Мистецтво стріт-арту сьогодні досить швидко еволюціонує не лише в якісному та кількісному сенсі, воно поступово входить у галерейний виставковий простір, і таким чином виводить на новий рівень розвитку не тільки потенціал сфери візуального, а й усього сучасного мистецтва.

Термін «стріт-арт» (street art з англ. – «мистецтво вулиці») часто вживають як рівнозначний до понять «графіті» або «мурал». «Графіті» (надряпані або вирізані написи на стінах та інших поверхнях) має дещо вужче значення і вживається в наукових джерелах досить давно, зокрема в археології та історії мистецтва, при вивченні стародавніх написів на стінах, скелях та інших поверхнях; а також при описі сатиричних і карикатурних малюнків, знайдених на стінах античних пам'ятників та на стародавньому посуді.

У різні історичні періоди, в часи революцій та війн, текстуальні графіті, що нерідко мали опозиційний характер, з часом почали доповнюватись

художньою складовою, а потім й зовсім позбулися літерального навантаження. Так, по суті, й виникло мистецтво стріт-арту. Сьогодні термін «графіті» трактують ширше, адже до нього часто зараховують будь-який вид вуличного розфарбовування стін. Значення ж терміна «стріт-арт» дещо звузилось, функціонально залишившись незмінним (напис або зображення, мітка, засіб передачі інформації), але отримало цікавіше художньо-візуальне наповнення.

Необхідно зауважити, що нова культурна ситуація виходу українського мистецтва у світовий контекст та трансформація усієї сфери візуального мистецтва конституювала зміну культурного фону. Сучасне мистецтво, зокрема стріт-арт, виявляє та візуалізує специфічні особливості існування людини у нових системах координат, дозволяє глядачам стати частиною твору (що можливо і в традиційних видах мистецтва), а твору – частиною реального міського ландшафту.

Нині системні теоретичні дослідження розвитку мистецтва вуличної хвилі в українському мистецтвознавстві майже відсутні. Під час дослідження стріт-арту як культурно-мистецького феномену українські науковці здебільшого звертаються до закордонного досвіду. Це викликано, зокрема, тим, що західні фахівці виявляють значно більший інтерес як до персоналій художників стріт-арту, так і до розмаїття напрямів цього виду художньої діяльності. Сьогодні, насамперед, були б доречними культурологічні дослідження практики стріт-арту в розрізі новітнього різновиду мистецької думки, однак, у сучасній культурологічній науці й мистецтвознавстві таких досліджень небагато.

Артем Тилик пропонує розглядати традицію європейського авангарду як один з витоків сучасного вуличного мистецтва нарівні з культурою американських графіті 1960-х років, зазначаючи, що вже в першій половині XX століття європейські мистці відходять від традиційних засобів експонування творів мистецтва. Можна виділити низку мотивів, що визначили рух із виставкових залів та галерей у простір життя сучасної

людини – міське середовище: прагнення до демократизації мистецтва, зміна формату стосунків художника та аудиторії, розширення функцій художньої роботи, націленість на скандалізацію, сюрреалізацію а, нарешті, поетизацію повсякденності.

Сучасні вуличні художники активно наслідують стратегії та прийоми авангардистів першої половини XX століття, що дозволяє говорити про вуличне мистецтво як про важливий елемент історії мистецтва, уникаючи генези від маргінальних графіті до вуличних практик.

Світова історія розвитку мистецтва стріт-арту виділяє два основні періоди: «першої» та «другої» хвилі. Період «першої вуличної» хвилі в мистецтві стріт-арту – передусім андеграундний (підпільний, хуліганський) і починається з кінця 1960-х рр. як, власне, зародження нової хвилі цього видлу мистецтва.

Графіті як різновид вуличного мистецтва поширився спершу в США, у Філадельфії, потім у Нью-Йорку (особливо від 1970-х рр.), де аерозольними фарбами розфарбовували всілякі поверхні міського середовища: вагони (товарних поїздів, метро) і міський транспорт, стіни занедбаних будівель, станції метро і підземні переходи, паркани та ін. За свідченням М. Купер, перший сучасний «твір» вуличного мистецтва прийнято пов'язувати з появою першої помітки в метро, залишеної без серйозного задуму молодим кур'єром з Нью-Йорку – ТАКІ 183 [251, с. 2–126].

Саме задум цього першого «тегу» (стилізованого розпису, що є основоположним елементом графіті) стає відправною точкою історії мистецтва вуличної хвилі: ідея ТАКІ 183 полягала у тому, щоб залишати свій підпис в метро, аби його помітили якомога більше людей. Ідею блискавично підхопили, і незабаром вона вийшла на вулиці Нью-Йорку. Теги поширилися повсюдно і стали одночасно знаками та символами меж міського простору для різних соціальних груп, не виражаючи якоїсь певної естетики. Досить швидко безликі стіни сірого міста перетворились на полотна для суцільних написів, малюнків та позначок. Американський письменник і журналіст

Н. Мейлер метафорично порівнював цю всеосяжну тенденцію до розмальовування стін із криком немовляти, на якого не звертають уваги батьки [284, с. 2–128].

Перші автори графічних творів у вуличному просторі, звичайно, не ставили собі за завдання вдосконалювати навколишнє середовище, вони радше висували на перше місце протест проти суспільних чи політичних реалій. Частково саме в цьому вкорінене сьогоденнє сприйняття графіті як нелегальної діяльності та мистецтва вандалізму.

Період «другої вуличної хвилі» (*зміцнення і тєнерування нових ідей*) починається орієнтовно від 1975 року і триває у світовому мистецтві і донині. У цей час виникає тенденція до формування естетичних візуальних ідей, відмінних від графіті «першої хвилі»: з'являються окремі художники або групи митців, які позиціонують себе саме як художники стріт-арту. Поява окремих митців та претензії на створення власних стилів призвела до виникнення конкуренції серед представників руху, яке в зарубіжній літературі називають «стильовими війнами» в мистецтві вуличної хвилі [239].

Твори стріт-арту цього часу, з одного боку, орієнтуються на засади попереднього періоду, а з іншого боку – поступово формують нову естетичну позицію, стаючи сюжетним мистецтвом, завдяки чому культура стріт-арту сьогодні вийшла на один рівень із традиційним мистецтвом, стираючи межі між галерейним мистецтвом та мистецтвом графіті, котре існує тільки у просторі вулиць. Відзначимо, що еволюція феномену мистецтва вуличної хвилі відбувається не послідовно, а, як і всі непрофесійні мистецькі спрямування, радше є невпорядкованою і безсистемною.

Від межі 1980-х / 1990-х років мистецтво стріт-арту поширюється і на території Європи, а його естетична мова та художні прийоми потрапляють в поле зору критиків, а потім і мистецтвознавців: найбільш відомих представників мистецтва стріт-арту, таких як Ж.-М. Баскія, К. Герінг, К. Шарф, запрошують до участі у великих світових виставках, що певним

чином «легалізує» графіті як самостійний вид сучасного мистецтва [298, с. 187–202]. Сьогодні мистецтво стріт-арту набуло світового масштабу, і не випадково одним із найпопулярніших художників сучасності є англійський епатажний художник, що працює під псевдонімом Бенксі (Banksy).

Функціональний арсенал мистецтва стріт-арту насамперед полягає в його комунікативності. Мистецтво вуличної хвилі трансформує вигляд сучасних міст, додає нові акценти, настрої, додаткові смисли, сприяє реновації міських середовищ.

Вуличне мистецтво перетворює місто на великий комунікативний простір, адже його візуальна мова є зрозумілою всім. Сьогодні стріт-арт акцентує увагу суспільства на соціальних та політичних проблемах, означає «больові точки», спонукає суспільство до обговорення, а інколи й до активних громадянських дій. Наприклад, під час єгипетської революції 2012 року на одній із каїрських стін з'явилося графіті, адресоване президенту Мубареку, його армії та поліції. Напис проголошував: «Владо, ти страшишся пера і пензля художника!».

Фрагменти графіті Берлінської стіни стали сьогодні своєрідним музеєм політичних і соціальних настінних малюнків, найвідомішим з яких є знаменитий поцілунок Л. Брежнєва і Е. Хонекера і поетичний напис: «Господи, допоможи мені вижити серед цієї смертної любові», розроблені Д. Врубелем. Багатьом американським президентам, європейським, і навіть шейхам Близького Сходу адресовані вуличні сатиричні карикатури райтерів стріт-арту.

Для постійного та послідовного «роздратування» суспільства стріт-арт використовує досить широкий творчий арсенал. Культура стріт-арту від художніх вуличних акцій розширилась до світових фестивалів, на яких, до речі, досить часто перемагають українські митці. Чого варта лишень масштабна робота про людину сучасного світу українців «Vj Yarkus» і групи «ARTZEBS», що отримала найвищу нагороду на фестивалі світла в Амстердамі у 2017 році [102, с. 251–257].

Сьогодні стріт-арт існує майже всюди: для молоді він є не тільки способом маніфестації свого ставлення до світу, а й естетичною формою протесту проти певних проявів офіційної культури. Соціально-політичний пафос, яким пронизані деякі твори, нерідко містить протест проти будь-якого пригнічення/утиску (расового, релігійного та ін.) [264, с. 2–376].

Для таких нелегальних малюнків художники зазвичай використовують трафарети: лаконічні зображення плакатного типу, створені за допомогою вирізаного трафарету і аерозольних балончиків із фарбою. Інколи зображення може і не містити очевидної критичної складової, але сам факт його існування, як правило, не санкціонований міською владою, тож уже є формою протесту і явищем масової культури.

Сьогодні досить часто стріт-арт не має протестної функції: вуличне мистецтво, відійшовши від маргінального розмальовування екстер'єрів занедбаних приміщень, знайшло свою нішу в дизайні міського середовища (наприклад, завдяки міжнародному проєкту Гео Лероса, київського художника і режисера, нелегальні графіті на стінах замінили приклади цікавого урбаністичного мистецтва). В рамках проєкту 2014 року в Києві з'явилась патріотична робота Володимира Манжоса, відомого під псевдонімом Waone Interesni Kazki, та Олексія Бордусова *«Український Святий Георгій»* – малюнок із козаком, який розрубє змія навпіл.

По всій країні з'являються проєкти перетворення сірих непривабливих фасадів типових будинків у спальних кварталах. Сучасні українські художники стріт-арту працюють зазвичай у сюжетному спрямуванні цього мистецького явища. Живописне, привабливе для ока нерідко дозволяє дійсно оригінальним чином організувати міське середовище, сторити яскраві декоративні композиції. Це спрямування, загальними рисами подібне до монументального живопису, вимагає від художника майстерності і творчих навичок.

Таким чином, стає очевидним, що розвиток мистецтва стріт-арту охоплює розуміння графіті як арт-феномену, який має доволі сильний

концептуальний вплив на сучасну культуру. Мистецтво стріт-арту орієнтоване лише на ситуацію «тут і тепер», адже його специфіка полягає в усвідомленні художником тимчасовості його твору: це мистецтво творять не для музеїв і не для приватних колекцій; його будь-якої миті можуть зафарбувати або змити. У цьому сенсі графіті – вельми недовговічне мистецтво, що почасти споріднює його із перформансом, мінівиставою, які орієнтуються не на результат, а на процес.

Українські художники «вуличної хвилі» мають власний сформований стиль. Їхня творчість – здебільшого про почуття і емоційні стани, що їх переживає людина в нестабільному світі. В Україні розвиток мистецтва вуличної хвилі відбувався за сценарієм, подібним до європейського та американського, де графіті не тільки покинуло стіни і потяги метро, щоб перебратися на полотна і в художні галереї, але ще і проявило себе на всьому, від одягу до посуду [318, You're It!].

Сучасні українські художники стріт-арту поступово розкривають потенціал вуличного мистецтва – стати основою для визначення нових горизонтів проєктування сучасного міського середовища. Чого варті короткі і місткі, гідні філософських трактатів, висловлювання на стінах, створені харківським художником Гамлетом Зіньковським («Я знайшов себе, не втратити б його») чи твори Романа Михайлова, присвячені межовим станам людини у вирі катаклізмів і конфліктів соціуму. Один із найвідоміших українських художників стріт-арту APL 315, який отримав визнання за кордоном, – абсолютно безкомпромісний у своїй творчості. Він поєднує у своїх роботах давню автентичну наскельного живопису і проблеми сучасного суспільства.

Одне з наймасштабніших українських графіті (діалог художників APL 315 і Романа Михайлова) – «*Blue Monday*» – з'явилося на стінах Київської муніципальної галереї мистецтв «Лавра» 2019 року. Розписи APL 315 нагадують наскельний живопис з іспанської печери Басінете. З доісторичних часів сцени битв залишаються найбільш правдивою картиною

реальності. На противагу роботі APL 315, розписи Михайлова – психоделічні «смайлики» – символи сучасності.

Художники впевнені, що перебуваючи між двома стінами, глядач може відчувати «Blue Monday», стан, який у клубній культурі означає протверезіння, перехід від бурхливих веселощів, породжених нервовою атмосферою сучасних конфліктів, до суворих буднів дійсності. Графіті-проект Романа Михайлова і APL 315 – про сьогоднішні швидкоплинні настрої суспільства і постійний межовий стан, який переживає сучасна людина щодня.

Тема настільки актуальна, що не залишає байдужим нікого. А її візуальне відображення на стінах не тільки змістовно змінює простір, але і наповнює його духом творчості та молодого бунтарства. Молоді художники представляють спрощену систему знаків, перетворену на ритмічно організовані візерунки. Отримані орнаменти є, з одного боку, абстрактними декоративними елементами будівлі, але з іншого – натяком на першоджерела.

Феномен стріт-арту та його вплив на сучасне мистецтво може розвиватись у кількох напрямках: внутрішньому, що полягає в посиленні художньої та концептуальної лінії мистецтва вуличної хвилі, та зовнішньому, що формує міцні зв'язки з просторовими видами мистецтва, збагачуючись новими художніми засобами.

Феномен мистецтва вуличної хвилі – багатошаровий та актуальний, він безпосередньо впливає на сучасну образотворчість, стимулює експерименти з новою художньо-образною і пластичною мовою; стимулює пошук сучасних пластичних виразних засобів і стилістичних рішень, а також формує новий інструментарій маркетингових комунікацій; сприяє пошуку нових декоративних рішень міських споруд.

Інтерпретація тенденцій розвитку стріт-арту в сучасному українському мистецтві має перспективи для розвитку. Якщо під час становлення та формування мистецтва вуличної хвилі пропонувало глядачеві розгадати кодоване послання, замасковане під яскравою барвистістю шрифтових

елементів, і виклик полягав лише в ідентифікації навмисне нечитабельного, то сьогодні «правила гри» дещо змінилися, і читачеві потрібно дивитися «між рядків», щоб не проминути нових художніх знахідок та їхнього впливу на пластичні мистецтва.

У такому контексті мистецтво вуличної хвилі постає своєрідним експериментальним тлом, дослідження якого відкриває розуміння сучасності як явища, що нівелює умовну грань між «високим» і «низьким» мистецтвом, а також може бути пояснене через новаторські актуальні тенденції.

4.3.3. Реновація історичної архітектурної спадщини

На відміну від загальноприйнятого розуміння інноваційної діяльності в точних і технічних науках, новації в сфері художніх практик часто не можуть означати будь-яких «видимих», істотних змін, а передбачають лише наслідування певної основи художньої творчості – композиції, яка оновлюється за визначенням [103]. Так, основний зміст мистецтва залишається незмінним, а оновлення формотворення, засобів виразності – художніх технік, матеріалів, інструментів – проявляються у художніх напрямках, течіях та стилях (Рис. 4.3.3.1).

Розглядаючи трансформацію репрезентативних функцій мистецтва ХХ століття, слід звернутися до спадщини французького філософа Жана-Франсуа Ліотара, який стверджував, що в «стані постмодерну» упевненість у легітимності і наративі зникає. Зокрема, в мистецтві реалізм став опертям буржуазного суспільства, легітимізованого державою і економікою, втім, в епоху постмодерну реалістичні зображення можуть, на думку вченого, виникати тільки в пародійній формі.

Реновація історичної архітектурної спадщини сьогодні є одним з актуальних світових трендів. Реконструкція старих міських кварталів, центрів та окремих будівель є популярною не лише в Європі, де цінують

кожну старовинну цеглину, а й в Америці, і навіть у космічно розбудованій Азії. Саме багатовікові будівлі надають містам особливої атмосфери, стилю та настрою, створюючи портрет міста.

Використання сучасного мистецтва з його нестандартними рішеннями, непередбачуваністю та широтою засобів виразності є одним із найкращих та найшвидших засобів реновації міських історичних просторів. Чудовим прикладом такої «співпраці» контемпорарного мистецтва з історичною архітектурою [250 с. 245–260] є італійська Венеція, де старовинні палаццо не просто гармонійно співіснують, але й отримують нове обличчя поряд з яскравими сучасними інсталяціями, що час від часу виникають у міському просторі [113, с. 47–54].

Фотографія скульптури «Підтримка» італійського художника Лоренцо Куїна, створена в рамках Венеційської бієнале 2017 року, потрапила в усі світові таблоїди: величезні дитячі руки, що підтримують старовинні стіни одного з венеційських палаццо, стали символом підтримки новими поколіннями унікального міста, яке багато століть надихало культури всього світу своєю архітектурою та живописом.

Мистецтво public art, з його яскравими вуличними скульптурами, соціальними муралами та графіті, світловими інсталяціями виконує роль унікального омолоджувального засобу для міст та історичних будівель. Його нестандартні рішення часто дають неочікуваний результат, даруючи на перший погляд застарілим кварталам «нове життя». Так, на одній із центральних вулиць голландського Утрехта історичну реновацію провели за допомогою світлових засобів.

Контури давньоримських кріпосних стін художники окреслили світловими лініями, що утворили візуальну інсталяцію, яка змінює світло в різний час доби. Таким чином, старовинні руїни лише за допомогою світлових ефектів та творчого задуму художників набули нового життя, а місто поповнилося оновленим змістом та настроєм.

Вуличний художник з Іспанії, відомий широкому загалу під псевдонімом Ocuda, прикрашає міста всього світу райдужними скульптурними об'єктами, яскравість яких моментально змінює сутність самого місця та міського простору. У власній унікальній манері митець розмалював екстер'єр багатьох старовинних церков у Марокко та Іспанії. Одну з таких старих іспанських церков, розписану художником, перетворили на молодіжний скейт-парк, і занедбане раніше місце зажило кардинально новим життям.

Українські дизайнери та художники мають ґрунтовний досвід реновації міських просторів в усьому світі. Зокрема, дизайнерське бюро Слави Балбека та група українських художників трансформували застарілу церкву у Сан-Франциско та кілька будівель поряд із нею на сучасний культурний кластер з освітнім центром, простором для розвитку молодих стартапів та житловим комплексом.

На стіні цього центру один із найвідоміших українських стріт-артистів Waone Interesni Kazki створив неосюрреалістичний мурал. Інший український художник Євген Лапченко виготовив для центру масштабне живописне панно за мотивами триптиха Ієроніма Босха «Сад земних насолод», де поряд з образами Північного Відродження з'являються портрети сучасних героїв – суспільних діячів, музикантів, політиків, та ін. Таким чином українські мистці подарували церкві Діви Марії Гваделупської (Our Lady of Guadalupe), історичній пам'ятці архітектури 1880 року, абсолютно новий образ, створили оригінальний та модний креативний простір, що відповідає вимогам сучасного Сан-Франциско.

Таке перетворення міських районів за допомогою залучення нового соціального та культурного середовища отримало сьогодні окрему назву – «джентрифікація». Термін асоціюється із соціопросторовими змінами у містах: як трансформацією міського середовища, так і зміною соціальних груп, які в ньому живуть і перебувають. За понад пів століття існування цього слова його значення розширилося від процесів у центрі Лондон (Glass,

1964) до «глобальної міської стратегії» (global urban strategy; Smith, 2002) [209].

Такі трансформації за останнє пів століття відбулися і в Гонконгу, де старовинний поліцейський відділок перетворили на центр сучасного мистецтва «Tai Kwun» з просторами для експонування актуального мистецтва, театральних вистав, рестораном та музичним холлом. У Торонто старий непримітний район Дистилері заповнили галереями сучасного мистецтва, шоу-румами, авторськими кав'ярнями та перетворили на культове місце для місцевих жителів.

Таких прикладів сьогодні стає дедалі більше. Не оминула джентрифікація й українські міста. Особливо це помітно в столиці, де оновлення міського історичного простору за допомогою нових культурних кодів відбувається все частіше й поступово модернізує місто. Насамперед реновація охопила історичні споруди старовинного збройового заводу «Арсенал», який було перетворено на культурний комплекс всеукраїнського масштабу – «Мистецький Арсенал». Знакові арт-проекти, творчі фестивалі та освітні заходи зробили його одним із найпопулярніших місць серед киян [107]. Прикладом схожої, але ще масштабнішої локації може бути київський Арт-завод «Платформа» на лівому березі.

Крім «Арсеналу», жителі Києва спостерігають «феномен вулиці Рейтарської» – перетворення старовинної вулиці в центрі міста на культовий район зусиллями творчої молоді. Тепер цей простір став місцем стильних тусовок-фестивалів, модних кав'ярень, шоу-румів одягу українських брендів, сучасного мистецтва, яке можна побачити не лише в численних галереях, а й в інших несподіваних місцях.

Наприклад, виставка молодого художника Івана Грабка проходила у закинутому приміщенні колишньої лікарні на вулиці Рейтарській, 22 – надзвичайно красивій будівлі у стилі венетійської готики, що є пам'яткою архітектури, однак сьогодні лише чекає на своє відродження.

Не менш цікавим прикладом реновації міського середовища є простір Київської міської галереї мистецтв «Лавра» у так званому туристичному трикутнику Києва. Це місце має свою давню і буремну історію, але саме створення в ньому галереї мистецтва та залучення творчої спільноти до його оформлення поступово покращують його. Тут розвивається власна галерея муралів, на черзі – парк сучасної скульптури. Постійні арт-виставки і фестивалі з кожним роком залучають усе більше відвідувачів. Простір міської галереї має величезний потенціал і поступово перетворюється на новий оригінальний творчий кластер.

Таким чином, завдяки реноваціям кожен оновлений історичний простір набуває власної неповторної атмосфери, адже з кожним місцем пов'язана своя багатовікова історія, що так чи інакше впливає та огортає сучасні тенденції певним флером.

Головним для сучасного митця стає не авторське вираження, а бажання здивувати глядача, змусити його відчувати і думати. Глядач стає учасником творіння, художник залучає його до діалогу, пропонуючи стати співавтором. Віртуальний простір відкриває нові перспективи діалогу, скорочуючи часовий інтервал між твором та глядачем, утворюючи відкриті художні інфраструктури.

Таким чином, зі стрімким розвитком цифрових та комп'ютерних технологій роль мистецтва для соціокультурного розвитку суспільства стає набагато значнішою, ніж це може видатися на перший погляд. Мистецтво певним чином впливає на усі сфери діяльності сучасної людини й у нових реаліях глобалізації координує й акумулює основні соціо-культурні запити людства. Оскільки нові медіа стають впливовим інструментом масової культури, залучення їх у мистецький процес значно розширило коло потенційної аудиторії споживачів культурного продукту, яка «спілкується» з новими медіатехнологіями настільки ж легко, як і з творами мистецтва традиційних жанрів і форм.

Українські художники сьогодні активно використовують візуальні образи як центральні елементи візуальної культури. Оскільки сучасна культурна комунікація суттєво впливає на формотворення, забезпечуючи композицію і трансляцію культурних цінностей, за допомогою візуальних образів мистцям вдається більш точно виразити ідею твору, зробити її зрозумілою для максимальної кількості глядачів.

Висновки до розділу 4

Інноваційна діяльність у сучасному образотворенні, зокрема залучення художниками до традиційного мистецького арсеналу новітніх технологій, спричинила ґрунтовні перетворення та трансформації, пов'язані як з оновленням матеріальної бази мистецтва (поширення персональних комп'ютерів, розвиток інтернету, поява технічних засобів віртуальної реальності, цифрових комунікаційних технологій тощо), так і з виникненням його нових видів (унаслідок втрати актуальності ідей авангарду та постмодернізму) – революційними змінами, що вплинули на усі сфери людської діяльності. Така ситуація одразу окреслила коло актуальних у контексті представленого дослідження проблем, зокрема формування мови та структури медійних мистецтв, визначення їхнього місця в мистецькому світі, проблем комунікації, візуалізації та трансформації міських просторів, критеріїв оцінки їхньої якості тощо.

Оскільки взаємозв'язок різноманіття візуального мистецтва й інтерактивних, зокрема цифрових, технологій включає поєднання мистецьких проявів з візуалізацією і програмуванням, то, на відміну від процесів класичного образотворення, ця арт-практика, крім діяльності художника, часто вимагає групової роботи техніків, програмістів, режисерів, звуковиків, фахівців із 3D, AR та VR-технологій тощо.

Тому майстри, котрі працюють з новими формами візуального арту, режисують» проекти, втілюючи особисті мистецькі ідеї в співпраці із всіма учасниками художнього процесу. Також більшість мистецьких проєктів, створених за допомогою технічних засобів, потребує використання відповідного технічного обладнання: моніторів, програмних кодів, інтерактивних елементів тощо. При цьому актуалізація нових медіа відбувається через, насамперед, розширення традиційної жанрово-видової структури мистецтва й створення мультимедійних проєктів паблік-арту та стріт-арту, у яких поєднуються VR, AR-технології, засоби анімації та традиційного рисунку й формотворення. Так новітні інструменти візуальних мистецтв стають додатковим комунікаційним засобом в сучасній культурі.

Упродовж останніх років зацікавлення поєднанням просторових практик в галузі художньої творчості з сучасними технологіями та інтерактивом суттєво зросло. Феномен медіа-мистецтва з урахуванням імерсивних технологій широко описаний у вітчизняній і зарубіжній науці як складова творчих трансформацій в інтерактивному просторі, із застосуванням імерсивних технологій (доповненої, зміненої, віртуальної реальності тощо). Осмислення нових форм художньої практики, що межують із технологіями та мистецтвом, зокрема 3D, виявляється у характерних змінах художнього інструментарію, а також у дослідженнях трансформацій візуальної мови.

Формотворення в мистецтві візуальних просторів (public art, street art, джентрифікація), яке є одним із чинників, що впливає на оновлення сприйняття художніх образів, відбувається за кількома магістральними принципами: *адаптація традиційних та розвиток абстрактних форм; трансформації образної пам'яті* (прагнення через адаптацію застарілих форм або застосування актуальних абстрактних звернути увагу на проблеми сучасності); *застосування готових* (від утилітарних побутових предметів до шедеврів світового мистецтва; запозичення, тиражування, «доопрацювання

від себе» класичних творів) та *інтеграція неіснуючих (віртуальних) форм* (невідчутні матерії – світло, звук, відео та ін. – стають об’єктом мистецтва).

Останній принцип формотворення є найновішим та сьогодні визначає майбутнє сучасних візуальних мистецтв.

РОЗДІЛ 5

ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС АКТИВНИХ ЗРУШЕНЬ У СВІТОВОМУ АРТ-ПРОСТОРІ

5.1. Українське образотворче та візуальне мистецтво від початку 2000-х рр. у світовому культурному полі

В останні роки у світі мистецтва та культури формується та розвивається новий глобальний арт-простір, що має визначену логіку та функціонує у власних системах координат. Відомий мистецтвознавець М. Шепс зазначає, що «розширена глобалізація мистецтва відбувалася протягом останніх двох десятиліть» [312, с. 16–20], утім цей процес відбувається й досьогодні (Рис. 5.1.1.1 – Рис. 5.1.1.35). В есе для каталогу виставки в музеї Людвіга в Кельні 2000 року він пише, що з 1980 року мистецтво вступило в епоху «глобальної присутності», що проявляється у підвищеній мобільності діячів мистецтва, в проведенні виставок незахідних художників на Заході і в розгортанні діяльності світових мистецьких інституцій у незахідних країнах.

Відповідно, М. Шепс робить висновок, що незахідне мистецтво стало інтегруватися в симетричну всесвітню культурну мережу. Крім того, починаючи з 1989 року «глобальний діалог мистецтва» прискорюється, що уможлиблюється лише за допомоги нових образних характеристик візуального мовлення, цебто завдяки залученню нових мистецьких практик, штибу відеоарту, комп'ютерної графіки або інсталяції [312, с. 16–20].

Одна з провідних сучасних мистецтвознавців К. Кравагна, яка займається дослідженням розвитку незахідного мистецтва, твердить, що найбільш атрактивні зміни в останньому розпочалися від кінця 1980-х років, і пов'язані вони з широким залученням художників обох земних півкуль у простір сучасного образотворчого мистецтва. Науовиця акцентує увагу на

швидкому переході від малої значущості митців не з Європи до занадто великої ваги їх творів на множинних міжнародних виставках, де творчість усіх художників експонують поряд, під знаком глобального мистецтва [312, с. 98–104].

Зі зростанням престижності арт-ярмарків та світових форумів мистецтва поступово формується нова територія, на якій зустрічаються всі учасники арт-процесу, а дослідження ринку, розвитку тенденцій, пошук та придбання відбуваються одночасно і в одному місці – цю територію ми визначаємо як «світовий арт-ринок».

Традиційно, західний світ диктує правила світовому мистецтву, утім незвично екзотичний характер усього, що останнім часом приходить із країн Півночі та Сходу, викликає інтерес у поціновувачів мистецтва та фахівців. Посилення цікавості широкої публіки до «незахідного» мистецтва пов'язують із пануючими в світовій культурі неопримітивістськими імпульсами, що на противагу західній раціональності підносять уявне, ірраціональне, «інакшість» [326, с. 56–72]. Долучення незахідних митців до структури глобального арт-простору часто обмежується старими структурами і нерівністю, а відтак є певною «культурною грою», культурною політикою, утім було доволі цей процес є невідворотнім і певним інституціям все ж прийдеться з ним співіснувати.

Складність і суперечливість процесів та змін, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності глобалізованого суспільства, обумовлюють зміну сутності мистецтва та нове розуміння мистецтва та культури з огляду на зростання їхнього впливу на моделі соціальної поведінки та перетворення на один із провідних чинників суспільного поступу. В окреслених умовах однією з найважливіших рис сучасного образотворчого мистецтва стає його транскордонність – відсутність чітких критеріальних меж впливу мистецького твору, географічних меж його поширення, меж між твором та глядачем та підвищена емоційність, що виражається у надзвичайно

почуттєвих реакціях на навколишні події, що втілюється у сучасних художніх творах та арт-проектах.

У просторі художньої культури фестивалі, арт-ярмарки та численні міжнародні художні виставки сьогодні сполучають різні практики та види діяльності. Вони об'єднують художників, галеристів, організаторів, вільних та музейних кураторів. Так мистецтво у своїй мультидисциплінарності перетинає межі власної автономії і стає впливовим учасником процесів культурної і соціальної взаємодії. В новітньому вітчизняному мистецтві наразі візуалізується низка систем координат, що існують паралельно за кількома принципами, взаємодіють з різними видами діяльності та пропонують широкій спільноті різний актуальний порядок денний.

Тому аналізувати процеси, що відбуваються в царині сучасного українського мистецтва, часто доводиться з різних сторін – від проведення глибоких культурологічних й мистецтвознавчих досліджень сучасності до критичного осмислення «кулуарних ігор» галерейного життя та маркетингових стратегій.

Серед новітніх тенденцій, які визначають розвиток сучасного мистецтва, – дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання меж між елітарним, професійним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, а відтак – звільнення від будь-яких норм регламентації мистецької якості. При визначенні рівня художніх творів важливу роль сьогодні почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність обраної теми, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх попередніх продажів, тощо. Всі ці критерії роблять традиційну художню оцінку творів суб'єктивною та означають відхід від розуміння мистецтва як засобу вираження певних загальнозначущих ідей та ціннісних смислів.

За останні двадцять п'ять років досвід українських галерей та центрів сучасного мистецтва збагатився статусними міжнародними проектами, а візуальні практики українських мистців, завдяки успішній участі у світових

бієнале та арт-ярмарках, увійшли до зарубіжного контексту. Визначні мистецькі інституції розробляють арт-проекти для презентації на міжнародному рівні мистецьких об'єднань та окремо взятих художників, дозволяють продемонструвати контемпорарне мистецтво України на світових виставкових майданчиках, і розкрити значний потенціал українських художників, а також сприяє визнанню сучасної української культури.

У деяких країнах інвестиції в художні практики сьогодні стали обов'язковим фактором успішного бізнесу, вони позначаються на оподаткуванні бізнеса інвестора, а також на зростанні його авторитету і впливу на економічний ринок. Крім того, інвестиції в мистецтво та художників підживлюють створення безцінних шедеврів та експозицій. Фінансові інвестиції в систему художньої освіти, такі як стипендії та грантові заохочення, спонукають до здорової конкуренції художніх ідей, а відтак – до виникнення й розвитку креативного мистецького середовища. Унаслідок такої взаємовигідної взаємодії виникає особлива культурна креативна індустрія, що поєднує різні системи суспільних цінностей та спрямувань.

Одним із сучасних напрямків інвестицій в твори мистецтва сьогодні стають арт-резиденції. Вони найчастіше влаштовуються як творчі канікули для певної категорії художників та скульпторів, котрим надається житло, часто й додаткові зручні умови для проживання кшталту повного пансіону як у готелі. Взамін митців просять долучатися до проєктів з ревіталізації довколишнього середовища – художнього простору, креативити та виявляти авторське бачення оновлення територій.

Інколи митці лишають на знак вдячності гостинним господарям результати своїх творчих вакацій – ескізи, начерки, картини, скульптурні роботи, котрі надалі можуть стати частиною експозицій творів, або обмінним капіталом організаторів чи їх приватною власністю. Як правило, при цьому відбір кандидатів-претендентів частіше має на меті комерційну складову, що

також стає певним новим інструментом в контакті між замовником, автором та аудиторією.

Іншим напрямком комерційною діяльності різноманітних арт-центрів і галерей є участь у ярмаркових проєктах. Отсанні являють собою складне сучасне синтетичне явище. Так, тільки вартість участі в заходах з міжнародних арт-ярмарків варіюється від приблизно 15 000 євро на ARCO (Мадрид, Іспанія) та FIAC (Париж, Франція) до 30 000 євро на Арт-Базелі та 40 тисяч на нью-йоркському Арморі Шоу, тоді як середній прибуток ярмарків складає від 3 000 000 доларів на Арт-Стамбул до 150 000 000 на Арт-Кельн (Кельн, Німеччина) та Арт-Базелі.

Важливість та серйозність світових арт-ярмарків стають зрозумілими ще під час подання заявки до участі, термін завершується приблизно за півроку–рік до проведення заходу. У заявці необхідно довести, що галерея вже кілька років регулярно проводить виставки сучасного мистецтва. У кожному арт-ярмарку є експертна рада галеристів, які або його заснували, або давно беруть у ньому участь. Саме вони керують регламентом відбору нових галерей та дбають про рівень представленого мистецтва.

Зазвичай усі функціонери арт-ринку (від колекціонерів – до арт-дилерів та кураторів) враховують аспекти історичного розвитку мистецтва (так званий культурний ландшафт), знання та розуміння того, що було зроблено в минулому, а при використанні цитат або повторів – розуміють систему координат [126, с. 116–121]. Вони мають досвід переглядання мистецтва (сучасний контекст), розуміння того, що робиться в мистецькому світі «тут і тепер», відчують магістральні тенденції розвитку, перебувають у загальносвітовому мистецькому контексті, враховують певні соціальні виклики (соціальний контекст), інтерпретують візуальну комунікацію з потенційною аудиторією (комунікативний аспект), мають власні стратегії (особистий аспект) і розуміння своєї діяльності.

Ці аспекти можуть перетинатись та доповнювати один одного, втім, певне загальне спрямування діяльності функціонерів в межах певного

мистецького простору, визначає, чи буде сформовано на арт-ринку спільну систему координат, що є доволі складним процесом і не завжди призводить до позитивного розвитку.

Іншим важливим аспектом стрімкої динаміки розвитку культури стало її всебічне залучення до сфери економіки індустріального, й надалі постіндустріального соціуму ХХ століття, що призвело до реорганізації всього корпусу культурних смислів, перетворення їх відповідно до логіки «товарності» та комерційності. Тож сучасне мистецтво більше ніж у попередні часи стає залежним від основного споживача – публіки, воно трансформується та змінюється у відповідності із запитами суспільства [252, с. 115–127].

5.1.1. Українські та світові арт-ярмарки як нові платформи функціонування арт-ринку

Альтернативу вмираючій діяльності художнього фонду та Національної спілки художників СРСР та України, як його найбільшої складової у зображальному мистецтві кінця 1980-х років склала нова хвиля спочатку виставкової, а згодом галерейної діяльності на території держави. Закон «Про кооперацію» 1988 року активізував приховані можливості розвитку ще радянської України і добив старого власника виставкової діяльності – НСХУ.

Практики офіційних приватних комерційних виставкових залів та галерей на той час не існувало, а єдина можливість вступу до лав Національної спілки художників проходила через офіційну республіканську або всесоюзну виставку. Закупівля творів образотворчого мистецтва також була можлива лише з офіційних джерел, а саме художньої виставки або через оформлення книги у видавництві. Поодинокі митці проривалися на виставки за кодон, що провадили галереї, але кількість таких виставок була мізерною. Закон про кооперацію вивів з тіні таксистів, підпільні цехи народних

промислів, ювелірне мистецтво, ковальський промисел і, зрозуміло, художників тоді ще 50-мільйонної України.

Альтернативу виставковій радянській діяльності митці шукали з двох причин. По-перше, це була необхідність заробітку, адже з другої половини 1980-х років закупки художніх творів з виставок різко зменшилися, почалися скорочення митців, які працювали на художніх виробництвах, по-друге і, напевне, головне було те, що модель радянського вакууму у художній сфері уже не задовольняла митців. Приклад Прибалтики, де митець достатньо вільно міг виставити свої твори у виставкових залах Спілки художників та на щорічних художніх ярмарках при художньому фонді тих республік, підбадьорював українських художників.

Першою офіційною недержавною інституцією, що перебрала на себе функції СХ та Художнього фонду стала «Soviart», заснована В. Хаматовим у Києві. Наступного 1988 року було зареєстровано творче об'єднання «Триптих». Засновниками стали О. Роготченко, О. Міловзоров, Н. Юсупова, Н. Пікуш, Н. Лапчик. Ці два перші мистецькі приватні центри склали величезну конкуренцію монополісту – Художньому фонду УРСР, адже до їх появи лише він мав розрахунковий безготівковий рахунок, куди могли поступати гроші від державних організацій, які купували художні твори.

Художній фонд встановлював свої правила, які з точки зору здорового глузду були абсурдні. На вартість художнього виробу, (а це було абсолютно усе, що продавалося через систему ХФ від глечика, куманця, ювелірної прикраси до монументальних творів, скульптури, живопису), накидалося від 100 до 400 відсотків. Митець у цьому випадку був безсилий. Поява нових можливостей з фінансової точки зору, адже нові інституції, згідно закону про кооперацію, мали свої розрахункові рахунки і могли приймати гроші від замовника на інших умовах, різко активізували художнє життя республіки. На жаль не на довго.

Творчі групи митців, що проходили упродовж тридцяти років до проголошення Незалежності, гуртували митців різних регіонів. Відносини

нових київських мистецьких приватних організацій з митцями Західної України швидко налагоджувалися, адже багато київських митців вчилися у Львові і навпаки. До прикладу дві засновниці «Триптиху» Наталя Пікуш та Ніна Лапчик закінчили кафедру текстилю у Львівській національній академії мистецтв.

Творчі групи у Седневі та у Гурзуфі сприяли зміцненню дружби і творчих стосунків митців з різних міст України. Поняття «гурт» трансформувалося у поняття «гуртування», що символізувало неформальні зустрічі однодумців, які проходили у кав'ярнях, на природі, на кухнях та у інших дозволених владою місцях. Зрозуміло, що на межі 1980-х – 1990-х рр. заборонити людям спілкування уже було неможливо. Хоча практично завжди серед гуртівників працював так званий «сорок перший». Це були як професійні працівники Комітету державної безпеки, так і митці або письменники, актори чи музиканти, які потрапили під вплив КДБ і доносили інформацію про те, що відбувалося усередині гуртів.

Постмодерністській культурі не лише України, але й усього європейського простору були притаманні несанкціоновані зустрічі однодумців. Мистецькі кола у цьому сенсі відрізнялися від інших пропагандою естетичних смаків. Івано-франківська дослідниця цього періоду доктор мистецтвознавства Надія Бабій стверджує, що: «Перші галереї не мали офіційного статусу та реєстрації, належність до діяльності була декларативною, а низькі ціни на комунальні послуги та відсутність орендної плати дозволяли репрезентувати доволі ризиковані артефакти у середовищі клубного типу <...>» [19, с. 226].

До часу відкриття перших київських мистецьких недержавних центрів «Soviart» та «Триптих» слід віднести і заснування західноукраїнських галерей – «тусівок». Це львівські «Центр Європи» (1987), «Три крапки» (1988). Пізніше зорганізувалося об'єднання «Дзига» (1993) та галерея «Гердан» (1996). 1993 року в Ужгороді Б. Васильєвим-Сазановим на території Ужгородського замку відкрилася галерея «Дар». На відміну від

багатьох інших регіональних мистецьких центрів та угруповань, вона пропрацювала довгі роки.

Нинішній Голова Закарпатської організації національної спілки художників України Борис Кузьма згадуючи ті роки сказав: «Галерея об'єднувала багатьох митців. До нас приїздили колеги з інших міст України та Європи. Пізніше її директором став Шеба. 2012 року я там мав персональну виставку, звіт про яку було опубліковано у багатьох країнах Західної Європи. А ще я підтримав ідею ужгородських митців зробити галерею «Коридор» у приміщенні Художнього фонду. Куратором галереї був Петро Ряска. Вона і досі існує» (Інтерв'ю з Б. Кузьмою, січень 2024).

Дослідники Катерина Тихоненко й Анастасія Олексій згадують про ще одну неформальну галерею «Поптранс». Це був сквот у будинку № 1 на вулиці Шумній. Сквот належав закарпатському андеграунду. Детальну розповідь про це об'єднання можна знайти у книзі К. Тихоненко, А. Олексій (2021) «Неформальне мистецтво Ужгорода 1990-х». За словами авторів вони бажали розповісти про Артгрупу «Поптранс» (популярна трансформація), що була створена 1996 року в Ужгороді як спротив консервативному мистецькому осередку. Учасники групи бажали незалежного висловлювання, а тому у своїй практиці переосмислювали питання свободи творчості та масової культури. У роботах «Поптрансу» поєднуються естетика поп-арту, концептуальний підхід та іронічна рефлексія повсякденності пострадянського контексту Закарпаття.

Більш потужним та ідеологічно сформованим можна охарактеризувати мистецьке середовище зразку другої половини 1980-х початку 1990-х років у Івано-Франківську. Тому, певно, є логічне пояснення. Івано-Франківськ географічно знаходиться у центрі на рівній відстані від потужних мистецьких міст Львову, Ужгороду, Чернівців. Навколо Івано-Франківська розташовані менші міста, які, безперечно, є унікальними культурними центрами – Косів, Коломия, Вижниця. Практично у кожному селі Франківщини існували народні промисли. У дорадянський період жителі Івано-Франківська вільно

пересувалися країнами Європи і знали декілька європейських мов. У кожному з названих центрів були художні музеї і художні школи.

Друга світова війна не зруйнувала тут архітектурні зразки – шедеври сецесії Івано-Франківська, як це трапилося з іншими містами Західної України, особливо з Тернополем. Молоде покоління повоєнних митців виростало, хоча і у на пів зачиненому місті, де виробництво багатьох підприємств було орієнтовано на військові потреби, але образ інтелектуального центру залишався у свідомості та підсвідомості громадян завжди.

За твердженням Н. Бабій: «Івано-Франківські само організовані "тусівки" кінця 80-х, початку 90-х: «St. Art» О. Чулкова та А. Звіжинського, "February" М. Панакова (1991) пізніше "Гіперфутуризм" (2000) активізувались.... Творчий центр "Паралельне мистецтво 10x10+1" (М. Панков 1997) об'єднував у спільних проєктах художників, музикантів, театралів, проєкт "Інша територія" був однією із перших публічних репрезентацій мистецтва психічнохворих (2000) виставлений у залі ІФООНСХУ)» [19, с. 228].

Дослідниця згадує й одну з найвідоміших неофіційних квартирних галерей «Сигма» на вулиці Грушевського, 12. Помешкання належало митцеві Віктору Майстричу. Тут збиралося багато мистецького люду. Виставки, що експонувалися (наприклад, еротична графіка А. Міро (Іспанія) чи еротичні світлини С. Браткова з Харкова) привертали увагу творчої молоді. У «Прикарпатському культурному центрі» Ю. Пікара можна було послухати і навіть записати касету відомих світових рок-гуртів. На початку 1990-го року у центрі експонувалася виставка фоторобіт під девізом «Ню» (Оголена).

Десятьма роками пізніше, на межі 1990-х та на початку 2000-х у Івано-Франківську активно робив власні галерейні проєкти М. Яремака. Його виставки були суголосні мистецьким дослідженням львів'янина В. Каумфана, автора відомого трактату «Гра у гру», філософському живопису одесита О.Ройбурта. Київський дослідник сучасного візуального мистецтва Гліб

Вишеславський висловив думку, що галерейні практики М. Яремака мало досліджені сучасними культурологами та мистецтвознавцями.

Імпреза. Довколо цього слова досі не вщухають пристрасті, адже є митці, що вважають Імпрезу початком нового мистецького руху не лише у житті Івано-Франківщини, але й Західного регіону у цілому, інші митці так не вважають. Виходячи з норм мистецтвознавчої етики, у пропонованому дисертаційному дослідженні автор спирається виключно на оприлюднені культурологічні та мистецтвознавчі розвідки та інтерв'ю з безпосередніми учасниками процесу. Одна з активних представників мистецького життя краю, коломийчанка Марта Базак надала унікальні архівні матеріали, рукописи спогадів учасників тих подій, які ми з її дозволу оприлюднимо у дослідженні. Дисертантка співпрацює з Мартою Базак більше двадцяти років (Рис. 5.1.1.36-5.1.1.38).

Важливим аспектом проведення всеукраїнських проєктів, у тому числі з міжнародною участю в Києві, Львові, Івано-Франківську тощо упродовж 1990-х – 2020-х років було залучення митців з тонким відчуттям автентичності регіонального мистецтва, які намагалися у своїх полотнах представити мозаїку з етнокультурних традицій, міцно вкорінених у герметичності культурного простору окремих регіонів України. У цьому зв'язку особно стоять мистецькі пошуки означеного періоду Марти Базак, чії твори «Ноша» (1990), «Мати і дитя», «Чорні крила» (обидві 1991), «Равлик-гора» (1996) та «Дівчина і човен» (2007) епізодично експонувалися в проєктах галереї «Лавра» у Києві та інших містах України (Рис. 5.1.1.39-5.1.1.41).

За твердженням Н.Бабій: «Питання інституалізації актуального мистецтва порушувалися західноукраїнською мистецькою спільнотою від початку 1990-х років» [19, с. 232].

Підтвердженням такої думки є міркування М. Яковини – одного з засновників руху «Імпреза». Він зауважував, що в СРСР перше бієнале сучасного мистецтва міжнародного рівня відбулося 1989 р. в Івано-

Франківську та стало найбільш знаковою культурною подією в історії художньої культури міста, через що навіть отримало розголос у періодиці як «Провокація у провінції».

Дійсно, підтверджуючи думку Миколи Яковини, слід зазначити, що особлива атмосфера мистецького життя Івано-Франківська періоду кінця 1980-х років / межі самого початку 1990-х рр. сприяла промовистим здобуткам, котрі мали наслідки аж до проголошення Незалежності у серпні 1991 року.

Івано-Франківський (чи Станіславський) феномен – яскраве літературне явище сучасної України, дещо менше вже пам'ятають про перше міжнародне бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську. Тоді подія збентежила велику кількість людей, адже від часів проведення першої «Імпреди» в Європі і в діаспорі американського континенту формувалося, враження про український Франківськ з особливим мистецьким колоритом, в якому особливим чином розвивалося мистецтво, література, театральне життя. Адже саме мистецькі та немистецькі настрої одного з найбільших міст Західної України – Івано-Франківська – тоді демонстрували культурний фронт українців.

Тогочасні соціокультурні процеси Західної України мали свою специфіку. Адже у Івано-Франківську в ті часи мешкало багато приїжджих, переселених з росії, які масово працювали на військових підприємствах. Такий самий процес відбувався у Львові, де будували гіганти радянської індустрії – заводи «Електрон», ЛАЗ та багато інших, на яких працювали десятки тисяч завезених з депресивних районів рф працівників. Плюс до того велика кількість військових, які закінчували строк своєї служби, поселялися у містах Західної України. Кількість працівників Комітету державної безпеки, які «опікувалися» творчим людом була набагато більшою, ніж у інших областях України. У такому мистецькому середовищі організація художньої виставки – бієнале (виставка проходила що два роки) було непересічною подією.

То, що ж таке «Імпреза»? Звернемося до буклету виставки, що запрошує до перегляду експозиції і пояснює деякі маловідомі факти. Виставка мала велике значення для правильного розуміння й атмосфери між невідільним та вільним соціумом. Вона експонувалася у Центрі сучасного мистецтва, у Музеї мистецтв Прикарпаття, Івано-Франківському краєзнавчому музеї.

«Міжнародна бієнале "Імпреза"» – перша періодична виставка, що була започаткована ще у колишньому СРСР (1989) і проіснувавши десять років (до 1997) найпомітніше вплинула на розвиток мистецьких процесів в місті. Статистика «Імпрез» вражає і дотепер – в них взяло участь більше 1000 митців з 50 країн світу. З тих часів Франківськ втрачає колишню мистецьку славу. Це стає дедалі помітнішим явищем. Звичайно, спроби повернутися назад приречені на невдачі. Але «Імпреза», крім спогадів, залишила по собі хороший слід у вигляді великої колекції робіт.

Вибрані для демонстрації праці, подаровані свого часу художниками неіснуючому, але задекларованому організаторами бієнале Музею сучасного мистецтва (наразі зберігаються у фондах Музею мистецтв Прикарпаття), демонструють теперішньому глядачеві високу майстерність виконання, цікаві сюжети, приклади формальних вправ та актуальні дотепер теми. Можливість переглянути речі хорошого ґатунку – радість для усіх, хто цікавиться модерною штукою.

Різножанрова, позбавлена певної тематики виставка, що демонструється у трьох залах (Центр сучасного мистецтва, Музей мистецтв Прикарпаття, Івано-Франківський краєзнавчий музей) – різнобарвна і строката. На виставці експоновано 89 робіт, 76 художників з 22 країн. Твори відбиралися суб'єктивно, але виставка не переслідувала жодних концептуальних цілей, окрім естетичних.

Чому призабута, чи маловідома тепер широкому загалу майже чвертьвікової давності «Імпреза» цікава Центру сучасного мистецтва? ЦСМ починає свою діяльність з тих подій, що вплинули на його існування-

заснування. Ґрунт, на котрому стоїш, має значення. Тепер, коли подібних періодичних виставок у світі налічується понад дві сотні (майже кожна розвинена країна має свою бієнале), досвід «Імпреди» може згодитися тут організаторам «Арсенале», одеської бієнале, Івано-Франківську.

Дослідження Прикарпатського культурного феномену слід завершити констатацією, що «Імпреза» 1989 р. багатьом дала надію, що світ можна змінити. Молоді художники, котрі до того малювали собі щось там по кутках, без всякої перспективи виставитись, надихнувшись бієнале, почали шукати контактів з собі подібними, почали об'єднуватись і виставлятися. 1991 року «Імпреза» вже солідно розташувалася в Пасажі Гартенберг, який з часом планувалося перетворити у Центр сучасного мистецтва Східної Європи. Тоді такі грандіозні плани не здавалися утопічними. Бієнале мало величезний розголос по всьому світу – роботи надіслали художники не лише з європейських країн, але й Японії, Нової Зеландії, американського континенту тощо.

Івано-Франківськ поволі перетворювався на культурну столицю України. Пишу це без усіляких натяжок, без усякого пафосу, без усяких перебільшень. Всі подальші «Імпреди» вже не мали такого культуротворчого масштабу. 1993 року це ще не було настільки очевидним – митці з усього світу не лише надіслали свої роботи, але й немало їх приїхало особисто. Але пасаж вже було втрачено – там піонери приватного бізнесу розгорнули торгові ряди. Експозиція знову була розкидана по різних виставкових площах. Чітка структура бієнале давала перші тріщини.

Про наступні «Імпреди» мало що можна додати. Безперечним плюсом бієнале «Імпреза» було те, що вона вказала багатьом художникам шлях, вселила впевненість в своїй силах.

Так, 1999 року мистецька акція «Імпреза» припинила своє існування. Зіткана з протиріч, побоювань, жаги до свободи і кращого життя, а найголовніше мистецьких амбіцій новонародженої Держави, «Імпреза» започаткувала новий шлях у зображальному мистецтві не лише Прикарпаття,

але й України у цілому. Досвід боротьби, піонерства ідей, національної свідомості і національної ідентичності закарбував «Імпрезу» як одного з символів волелюбного українського народу.

Надалі, як свідчила доктор мистецтвознавства Надія Бабій, від 1998-го року, враховуючи новий курс стратегії культурної політики його розвитку, було заплановано низку нових творчих заходів. Результатом стала реєстрація наприкінці 1999 р. громадської ініціативи щодо концепції музею сучасного мистецтва міста, до розробки якої долучилася низка меценатів і культурних інституцій регіону. Зокрема, завдячуючи Благодійному фонду розвитку «Наш Станіславів», «Пластовому видавництву Лілея-НВ», «Центру Муніципального розвитку» були здійснені кроки до інституалізації мистецьких практик у місті, що стало переламним моментом межі ХХ – початку ХХІ століть [19, с. 5–226].

Подальші процеси розвитку у культурному, мистецькому житті Івано-Франківщини пов'язані з великою кількістю художніх виставок, зародженню нової могутньої культурологічно-мистецтвознавчої школи, відродженню професійного ковальського мистецтва та входження у світове культурне поле. У цьому ключі знаковою подією став Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва «Свято ковалів», Івано-Франківськ, Україна, також набув розвитку в 2010-х рр., однак під час пандемії та війни був призупинений. З-поміж його постійних учасників варто згадати Дмитра Українського та Радомира Барту, які у власних творчих проєктах апелювали до вітчизняної культурної традиції (2019 р. та ін.) (Рис.5.1.1.42-5.1.1.43). У цей час ковальські фестивалі проходили у Івано-Франківську за участю найвідоміших майстрів ковальського мистецтва світу. Прикарпаття знову завдяки образотворчому, декоративно-прикладному мистецтву та арт-дизайну стало у центрі уваги Європи.

Поступово розголос найбільш активних творчих майданчиків для мистецьких практик України набував і комерційного спрямування. Відбувалися арт-фестивалі, ярмарки, пленери, мистецькі резиденції.

Так, наразі у світі налічується більш, як дві сотні арт-ярмарків міжнародного рівня з контемпорарного мистецтва. Їх об'єднують у першу чергу комерційна спрямованість та порядок відбору арт-інституцій чи окремих художників до основної експозиції. Найстаріший арт-ярмарок світу ART COLOGNE проводять у німецькому Кельні від 1968 року. Його особливістю є відсутність пропозицій концептуальних розробок чи культурних смислів і програм контемпораного мистецтва, зазвичай презентуючи широкій аудиторії мистецтво авангарду початку XX століття.

Крім того, він майже зовсім не має потужної підтримки медіа, проте, прибуток цього арт-ярмарку становить у середньому сто п'ятдесят мільйонів доларів за подію. 2018 року Україну в Кельні в паралельній програмі до ярмарку (KÖLNER LISTE, ярмарок, що презентує, окрім класичного галерейного сектора, мистецтво фотографії та урбан-арту) представляла львівська галерея «ST·H Gallery», яка показала роботи двох українських митців – Сергія Гая та Володимира Богуславського. Необхідно відзначити, що галерея вже вдруге представляла українських художників на міжнародному ринку. У вересні 2017 року з проєктом «*Untitled*» Сергія Гая «ST·H Gallery» експонувалась на BERLINER LISTE (Берлін). Також 2018 року на KÖLNER LISTE чотирьох митців – Таню Василенко, Дмитра Грека, Єгора і Микиту Зігур – представила київська галерея «V gallery».

Проєкт української галереї продемонстрував світовій спільноті абстрактний живопис Тані Василенко, з притаманною йому виразною фактурною складовою і сміливими творчими експериментами з яскравими акцентами, а також формально-стилістичні скульптурні пошуки Дмитра Грека і концептуальні об'єкти братів Єгора та Микити Зігур.

Лише на рік молодший за Арт-Кельн – наймасштабніший та найвпливовіший у світі ярмарок сучасного мистецтва ART BASEL (Базель, Швейцарія), заснований у 1969 році трьома галеристами Ернстом Байелером, Трудлом Брукнером та Бальцем Гілтом. Так, експерти свідчать, що головний «waiting list» Базеля складався з призерів попередньої Венеційської бієнале, а

сам ярмарок вважають наймоднішою комерційною подією в міжнародному арт-просторі.

Потрапити до участі в головній експозиції ART BASEL українським галереям сьогодні не просто, однак цей захід має декілька синхронних ярмарків, що тривають паралельно, як супутники. З-поміж них варто виділити молодіжний захід ART STATEMENT, модний SCOPE, концептуальний VOLTA та ін. Своєрідною «літньою резиденцією» Арт-Базеля є PULSE MIAMI BEACH, заснований 2002 року. Українські митці та арт-інституції є систематичними учасниками саме цих арт-подій. Наприклад, 2010 року Україна була представлена на ярмарку SCOPE ART SHOW галереєю Тетяни Міронової, яка показала творчість найбільш актуальних українських художників [104].

Зокрема, Віктора Сидоренка з проєктом *«Левітація»*, Оксани Мась із проєктом *«Вони серед нас»*, Жанни Кадирової з скульптурними творами та інсталяціями, виконаними кахлів (серії *«Планети»* та *«Апельсини»*), Романа Жука з живописною серією *«The indigo»*, Арсена Савадова з роботами серії *«Commedia dell Arte»*, а також проєктом американського неопоп-художника Давида Датуни *«Life Box»*. Висока якість та потужні актуальні для світової спільноти ідеї українських художників дали поштовх для виходу вітчизняного мистецтва на світовий арт-ринок, де експерти міжнародного рівня змогли високо оцінити найкращі твори українських мистців різних поколінь, представлених в експозиції стенду «Mironova Gallery».

2014 року на ярмарку VOLTA творчість вітчизняних митців представила «Dymchuk Gallery» з Києва. На стендіозначеної галереї були представлені роботи вітчизняних трьох художників, які на сьогодні вважаються класиками сучасного українського мистецтва: Ігоря Гусєва, Василя Цаголова та Арсена Савадова. Ігор Гусєв в рамках експозиції показав дві живописні роботи зі своєї серії *«Платформи вічності»* та одну з циклу *«Лицарі революції»* (2014); Василь Цаголов – роботи з відомих проєктів

«Привид революції» та «Українські X-файли» (2014), а Арсен Савадов – ефектні фотографії з циклу «Донбас-Шоколад» (1997).

Оскільки VOLTA позиціонує себе як мобільний, відкритий для експериментів і нового мистецтва ярмарок з акцентом на високій якості представлених творів, роботи, що певним чином віддзеркалили актуальні події української Революції Гідності, були сприйняті світовою культурною спільнотою із особливим зацікавленням та отримали позитивні відгуки.

2018 року на ярмарку VOLTA «Mironova Gallery» презентувала роботи п'ятох українських митців: Артема Волокітіна, Романа Михайлова, Сергія Мельниченка, Аліни Півненко та Богдана Томашевського – яскравих представників молодого покоління художників, які вже встигли увійти в історію сучасного мистецтва України. Вибір технік, з якими вони працюють, дуже широкий: концептуальний реалістичний живопис Артема Волокітіна, тонкі колажі у стилі поп-арт Аліни Півненко, фотографії закулісся нічного життя Китаю переможця престижної премії «Leica Awards» Сергія Мельниченка, онлайн-гра і графічні малюнки Романа Михайлова [114, с. 47–54].

Галерея у представленому проєкті об'єднала художників, які працюють у різних стилях і техніках, але однаково гостро й вдумливо сприймають дійсність та створюють нестандартні філософські твори. Того ж року в ярмарку сучасного мистецтва VOLTA BASEL взяла участь київська «Voloshyn Gallery», яка показала творчість трьох художників: Марії Сулименко, Жанни Кадирової та Анастасії Подерв'янської.

«Voloshyn Gallery» у 2017–2018 роках також представляли Україну на PULSE MIAMI BEACH – ярмарок-сателіт ART BASEL MIAMI, який відбувається щорічно у рамках ART BASEL MIAMI WEEK вже протягом п'ятнадцяти років. PULSE спеціалізується на сучасному мистецтві, одним з основних його пріоритетів є підтримка молодих галерей та художників. 2017 року українська галерея виступила з сольним проєктом Жанни Кадирової

«Маркет» (тоді стенд галереї було відзначено Perez Art Museum Miami, а також нагородою PULSE Prize за найкращу сольну презентацію).

Вдруге на міжнародному ярмарку сучасного мистецтва «Voloshyn Gallery» представила груповий проєкт трьох українських художників: Олексія Сая, Михайла Деяка та Ігоря Гусєва. Олексій Сай презентував частину свого проєкту «*Excel-Art*», в якому як ресурс візуальної мови використав програму Excel, візуалізуючи монотонне життя офісних працівників через абстрактну мову формул, діаграм і графіків. Художник Михайло Деяк представив роботи серії «*Space*». Його мінімалістичні пейзажі – психологічний проєкт про внутрішній світ людини. Митець Ігор Гусєв на стенді «Voloshyn Gallery» з притаманним художнику авторським прийомом – глітч-ефектом показав роботи серії «*Mister Nobody*» – мініатюрні скульптури, створені на 3D-принтері.

Періодичною практикою участі українських мистців у світових арт-ярмарках є представлення їхніх робіт на стендах закордонних арт-галерей. Так, 2019 року в одній із секцій Арт-Базеля, платформі для представлення масштабних проєктів, великих інсталяцій, відеоарту, монументальних скульптур та перформансів під назвою UNLIMITED, італійська галерея «Continua» показала знамениті роботи української художниці Жанни Кадирової, виконані з кахлів.

Участь українських галерей у ярмарках PULSE MIAMI BEACH та VOLTA є для України важливою та відповідальною подією, позаяк вважається, що саме поява на арт-ярмарку в Базелі та в експозиціях пов'язаних з ним ярмарків-супутників, доводить успішність галериста і художника на світовій арт-арені та є одним з головних чинників, що впливає на подальше придбання та комерційний успіх його робіт.

Арт-ярмарок ARCO проводиться в Мадриді з 1982 року. Він вважається найбільш демократичним та надзвичайно урочистим: у відкритті арт-події традиційно беруть участь члени іспанської королівської родини, а знаменитий «Музей королеви Софії» обов'язково купує роботи для своєї

публічної колекції. Вкрай популярний у власній країні ярмарок щорічно збирає приблизно двісті тисяч гостей, адже сучасне мистецтво в Іспанії є національним символом модернізації суспільства. Ярмарок у Мадриді є одним з найбільш традиційних світових мистецьких заходів, де поряд із мистецтвом XX століття виставляють роботи молодих художників.

Відрізняється від Мадридського ярмарку своєю радикальністю молодий, але доволі амбітний FRIEZE ART FAIR, що проводиться в Лондоні з 2003 року. Спонсором FRIEZE є Deutsche Bank, який має величезну корпоративну колекцію сучасного мистецтва. Під час ярмарку щодня відбуваються численні дискусії, вернісажі, банкети та artist-talks, там робить закупівлі галерея сучасного та модерністського мистецтва «Tate Modern», до тенденцій ярмарку прислухаються найважливіші лондонські аукціони «Sotheby's», «Christie's» та «Phillips». Одразу після FRIEZE арт-спільнота їде до Парижа на ярмарок FIAC, який охоплює все місто: від найвпливовіших галерей у Гран-Пале – до концептуальних експозицій у дворі Лувру та скульптурного парку в саду Тюільрі.

У середині 2000-х років стверджується нова модель ярмарку в сенсі арт-заходу, котра була розроблена директором центру ART BASEL Лоренцо Рудольфом та розвинута його наступником Семом Келлером. Якщо раніше головним завданням ярмарку сучасного мистецтва була підтримка сучасних локальних авторів, введення їх у міжнародний контекст, залучення до співпраці нових галерей, колекціонерів та професіоналів на свою територію, розробка «енергії місця», то з 2000-х років акцент змістився на пошук нових ринків та публіки, що виразилося в активній політиці «колонізації» нових територій.

Від початку 2000-х рр. найавторитетніші та найбільші ярмарки почали відкривати власні «філії» у віддалених куточках світу. 2002 року Лоренцо Рудольф (вже ексдиректор ART BASEL) запускає проєкт ART BASEL MIAMI BEACH, що підтримує той самий високий рівень учасників, що і «материнська» версія ART BASEL, але передбачає формат мистецтва, який

відповідає вільній атмосфері місця проведення ярмарку. У випадку з Маямі – це більш інтерактивна, розважальна концепція, з акцентом на секціях дизайну, арт-шоу, перформансу та відеоарту.

До цього, спрямованого на інтерактивну комунікацію, формату розробляють ексклюзивні пакети бонусів та розважальних подій для спеціальних клієнтів (спонсорів, партнерів, колекціонерів) [328]. Формується система довгострокових стратегічних стосунків із партнерами та спонсорами, якими стають великі світові банки, корпорації та бренди класу «люкс», які часто мають власні публічні колекції та беруть активну участь в офіційних та паралельних подіях ярмарку. Для відвідувачів організатори, окрім надзвичайно видовищної експозиції [201, с. 85–90], розробляють насичену освітню програму, що перетворює ярмарок на масштабну культурну подію світового масштабу та привертає увагу масової аудиторії.

Після успіху ART BASEL географію своєї присутності на світовому арт-ринку почав розширювати і лондонський ярмарок FRIEZE, керівництво якого 2011 року запустило окремий ярмарок у Нью-Йорку – FRIEZE NEW YORK. В Європі поряд із ART BASEL та FRIEZE провідні позиції і далі утримують більш консервативні події – престижний маастрихтський ярмарок TEFAF та паризький FIAC [263].

Практично всі ярмарки умовно мають свою спеціалізацію: наприклад, в рамках NADA (заснована 2003 року і проводиться паралельно з ART BASEL MIAMI BEACH) показують мистецтво модні, перспективні та амбітні молоді галереї, тоді як ярмарка UNTITLED у Сан-Франциско спеціалізується здебільшого на відомому сучасному мистецтві; арт-ярмарок SCOPE багато арт-професіоналів вважають заходом для галерей-початківців.

Крім перелічених, існує чимало не менш популярних у фаховій арт-спільноті арт-ярмарків, котрі мають нижчий ціновий діапазон. Їх в цілому можна умовно розподілити на дві основні категорії:

– так звані «ярмарки-супутники», що працюють одночасно та паралельно з масштабними ярмарками рівня FRIEZE або BASEL та, по суті, «паразитує» на аудиторії основної події;

– ярмарки «середньої ланки», що відбуваються в інші дати, в інших містах та формують власну аудиторію, відповідно до визначеної концепції вибору мистецтва, яке вони пропонують своїм глядачам.

Заснований у 2009 році ART VILNIUS наразі є одним з найбільш авторитетних і популярних ярмарків у Східній Європі. Зараз фактично він працює упродовж цілого року, позаяк велика кількість учасників та широке поле комунікації вимагають постійного контролю та підготовки. Організатори ярмарку роблять ставку передусім на якість представленого мистецтва та змістовну складову експозиції, запрошують до участі найкращі світові музеї, галереї та центри сучасного мистецтва. У рамках події розробляється звичайно окрема освітня зона [263], дискусії, лекції, воркшопи для глядачів.

Зв'язок з українськими художниками ART VILNIUS підтримує вже багато років: у різні періоди в експозиції ярмарку брали участь київські галереї «Art 14», «Цех», Галерея «Ра», «Карась Галерея», «Щербенко Арт Центр», «Я Галерея», дніпровський простір «Art Svit» та ін. [15]. 2015 року ефектна інсталяція українського художника Антона Логова «Точка відліку» була представлена біля входу до виставкового центру «Litexpo», де проходив ярмарок, а центральною роботою усієї виставки стала робота Микити Шаленого «Сибір», що зрештою перемогла у номінації «найкраща інсталяція». Після ярмарку цей твір придбав у свою колекцію краківський Музей сучасного мистецтва («Museum of Contemporary Art in Krakow»). А роботу Романа Михайлова, з яким довго та плідно співпрацює «Mironova Foundation», із серії «*Онiк реального*» придбав у свою колекцію оргкомітет самого литовського ярмарку ART VILNIUS.

2020 року «Mironova Gallery» презентувала сучасне українське мистецтво на двох авторитетних світових арт-ярмарках: PHOTO LA в Лос-

Анджелесі та на ярмарку цифрового мистецтва CADA Online. Необхідно відзначити, що галерея є однією з небагатьох українських арт-інституцій, що систематично представляє Україну у світовому культурному полі.

PHOTO LA є одним із найбільш вагомих у професійних колах та знакових фото-арт-форумів світу, який успішно існує вже майже три десятиліття. Заснований 1992 року форум за час свого існування співпрацював з понад сімсот галерей, видавців арт-буків, фотоальбомів та каталогів художньої фотографії та дилерів з усього світу. Щорічно форум відвідують десятки тисяч відвідувачів з міжнародної арт-спільноти, серед яких куратори, колекціонери, критики та поціновувачі фото-мистецтва.

PHOTO LA на сьогоднішній день має прекрасну репутацію для професійних фотографів, та зарекомендував себе як джерело для відкриття найінноваційнішої сучасної художньої фотографії. Підтримуючи свою інноваційність, у 2020-му форум відбувся в режимі онлайн, що, за словами організаторів, відкрило ще більше можливостей для публічних світових фотопрезентацій.

Для презентації на своєму віртуальному стенді галерея «Mironova Gallery» підбрала зірковий склад фотохудожників, різних за стилем та творчим методом, але безперечно знакових постатей у сучасному фотомистецтві. У проєкті «Mironova Gallery» в рамках ярмарку було представлено роботи найтитлованішого українського фотографа Бориса Михайлова, американця Роджера Баллена, який по-праву має звання зірки сучасної світової фотографії та найперспективнішого молодого українського фотографа Сергія Мельниченка. Так, «Mironova Gallery» у цей час стала єдиною та першою галереєю в Україні, що отримала змогу представити свій фотопроєкт на престижному фотофорумі.

У проєкті галереї – чотири масштабні фотографії Бориса Михайлова із його найпопулярнішої серії *«Вчорашній бутерброд»*. Творчий метод Б. Михайлова полягає у нашаруванні різних за змістом та наповненням слайдів, за допомогою чого фотограф створює унікальну метафоричну

картину навколишнього світу. Саме ця серія і робота «Солоні озера» (1986 р.) принесли Б. Михайлову в 1980-х роках перший успіх і саме роботи цієї серії знаходяться в найбільших приватних та музейних колекціях по всьому світу.

Творчість фотографа Роджера Балена, його неперевершено м'який й одночасно потужний «баленівський стиль» представлені фотографіями із легендарної серії «*Woodstock*», що присвячена особливій атмосфері американської контркультури 1960-х. Характерні настрої сучасної молоді та їхню тонку рефлексію на сьогодення представлені в роботах із свіжої фотографічної серії Сергія Мельниченка «*Young and Free*». Автори, що були представлені на стенді «Mironova Gallery» в рамках PHOTO LA засвідчили кожен у своєму унікальному стилі актуальні та глобальні запити сучасного розвитку людства.

Перший в світі масштабний ярмарок, що поєднує сучасне та цифрове мистецтво – CADAFA 2020 року відбувся втретє, проте, під час пандемії в онлайн-форматі – уперше, і зосереджував увагу на розвитку та підтримці, а також популяризації цифрових ініціатив глобального мистецького ринку. CADAFA Online надав учасникам – арт-інституціям та самостійним мистцям віртуальну платформу для залучення художників та продажу діджитал-арту під час карантинних обмежень пандемії «Covid-19» [299, с. 189–191].

На арт-ярмарку CADAFA 2020 у віртуальній експозиції «Mironova Gallery» представила на розробленій спеціально до заходу платформі твори потужних сучасних українських митців, різних за художнім почерком і унікальних кожен у власному жанрі – Степана Рябченка, Марії Куліковської та Вікторії Підуст, які працюють у різних медіа та використовують у своїй творчості новітні технології.

Знаний у мистецькому світі «архітектор цифрових всесвітів» одеський художник Степан Рябченко презентував для ярмарку CADAFA 2020 роботу із серії «*Віртуальна міфологія*» – архітектурно спроектовані утопічні світи, у яких митець вбачає абсолютну свободу; Марія Куліковська представила відеоперформанс «*Омовіння / Lustration*», створений у співпраці з виданням

«Vogue UA», присвячений жінці в сучасному світі, особистісним переживанням травматичних наслідків війни та непередбачуваній крихкості людського тіла; а Вікторія Підуст показала своє мистецтво з використанням генеративного дизайну на перетині фотографії та цифрових технологій [236, с.129–133].

Обрані «Mironova Gallery» автори, що зростали творчо та фізично на стику двох епох, у своїй творчості порушують важливі питання світового порядку денного, а представлені роботи настільки відповідають глобальним запитам, що ще більше стимулюють зацікавленість в українському сучасному мистецтві у світовій спільноті.

Поява нових мистецьких ярмарків в різних куточках світу посилює глобальний інтерес до культурного розвитку й трансформацій візуального мистецтва зокрема. Такий поштовх відбувається не стільки через змішаний формат [240, с. 136–147] та можливість побачити нові й різні мистецькі прояви на стендах галерей у одному виставковому просторі, як завдяки широкій інтелектуальній, освітній та культурній програмній складовій, якою історично «обросли» ці події.

Та меншість українських галеристів, які мають окреслену стратегію розвитку не лише в локальному, а й у міжнародному контексті, вже відчула, що традиційно галерея-новачок починає продавати роботи своїх художників лише після трьох – п'яти років стабільної щорічної присутності на ярмарку. Тож, в умовах шаленої конкуренції, не повертаючись на ті самі ярмарки кілька років поспіль, не розвиваючи одного конкретного спрямування розвитку галереї, комерційного успіху не досягнути. Більшість українських галерей, після першої спроби участі у світових мистецьких подіях, зазвичай після одного разу більше туди не повертаються, позаяк економічні витрати на участь, команду, логістику та організацію стенду з першого разу себе не виправдовують.

Що ж до участі у численних бієнале мистецтв, зокрема у найвідомішій Венеційській Бієнале, то для українських художників це є ознакою якості та

визнання, адже ідею світової бієнале мистецтв можна визначити як глобальну культурну подію – географічне місце зустрічі професійних культурних кіл задля інтелектуального та маркетингового обміну, формування світового арт-ринку. С. Валеннстайн влучно порівнює бієнале з «інтелектуальною зустріччю, що “об’єднує час”, картографуючи особливу констеляцію актуальних ідей, що синтезує різні проблеми від локального до глобального рівня».

У цій зустрічі образотворче мистецтво, долаючи просторово-часові межі, виходить у зовнішній простір дискурсивності. Міжнародний куратор, директор Інституту сучасного мистецтва в Софії (Болгарія) Я. Бубнова розглядала виставковий формат бієнале як своєрідного культурного агента, оскільки люди завдяки заходу мають змогу більше дізнатися про культуру різних країн і один про одного.

Популярність мистецьких бієнале є знаковим явищем, що безпосередньо репрезентує процес глобалізації та готовність до культурного діалогу в галузі тенденцій розвитку образотворення. Цей формат арт-події в першу чергу характеризується переплетеністю приватних інтересів і світової політики, адже комерційна та інтелектуальна складові, що панують у сучасному суспільстві, яке оперує дедалі насиченішим потоком візуальної та інтелектуальної інформації, комплексно впливають на усі види мистецтва, трансформуючи їхні концепції відповідно до процесу інтегрування соціальних структур і генези культурних систем.

Сьогодні процеси глобалізації в мистецькій галузі розширились за рахунок участі у світових бієнале африканських, азійських, південноамериканських країн, а відтак і входження у культурну спільноту незахідних художників та кураторів, що стає каталізатором культурного взаємопроникнення, а також – поштовхом до формування загальносвітової мережі кураторів та мистців, що відбувається за рахунок застосування у комунікаціях новітніх цифрових технологій.

У цьому процесі традиційне домінування західних тенденцій у мистецтві поступається світовим культурним цінностям, що інспірує пошук нових, доступних широкому загалу візуальних засобів і оновлення художньої мови. Міжнародні бієнале сьогодні стали дзеркалом сучасного образотворчого мистецтва як глобального явища і єдиного світового процесу, в якому панує певна рівноправність цінностей й проблематики та адаптація до сучасних вимог глобалізованого суспільства.

Звертаючись до питання переходу маргінальних творів мистецтва у клас популярних і дорогих, один з провідних світових істориків та теоретиків сучасного мистецтва Т. Сміт наводить показові приклади механізму функціонування індустрії сучасного мистецтва, коли менш інтелектуальні та складні твори (зокрема роботи Д. Кунса, Т. Мураками, Д. Герста та ін.) до останньої масштабної економічної кризи (а по факту і дотепер – прим. наша) продавали за мільйони доларів і виставляли на торги аналогічно до акцій світової фондової біржи.

Дослідник також пише про визначальну роль, яку виконують аукціонні будинки і арт-ринки у процесі переходу артефакту від периферії до центру глобального простору сучасного мистецтва. Головний висновок, котрого доходить Т. Сміт, складно заперечувати. Так, його ідея полягала в тім, що як результат панування подібної системи низка художників та артистична публіка в цілому прагли оцінити мистецтво не з боку сенсу, а з огляду на наявність комерційних складових, насамперед, успіху та прибутку [314, с. 2–320].

Крім того, кумулятивним ефектом діяльності аукціонних будинків і арт-ринків стає нова картографія мистецтва, до якої включено всі країни і континенти. При цьому слід зазначити, що разом зі зміщенням центру уваги світ мистецтва переживає трансформацію не тільки просторової картографії, а й сенсу і суті самого мистецтва від децентралізації – до глобального контексту. Ще не повністю сформований канон сучасного мистецтва, пов'язаний більшою мірою з європейсько-північноамериканською традицією

і «децентралізований» наприкінці ХХ століття, за метафоричним висловом П. Вайбеля поклав край епосі сучасного/модерного мистецтва на порозі ХХІ століття [327], змінивши вектори розвитку сучасного образотворення.

Як показує практика, відкриття нових імен в українському мистецтві відбувається синхронно з їх участю в арт-подіях світового масштабу, насамперед бієнале, а усвідомлення зв'язків вітчизняної культури із світовими процесами стало значним фактором трансформації, що визначило оновлені напрями розвитку українського мистецтва. Оскільки сама присутність на бієнале у Венеції є в культурній політиці розвинених країн обов'язковим аспектом, на кшталт участі виконавців в конкурсі «Євробачення», спортсменів в Олімпійських іграх чи футбольному турнірі Лізі Чемпіонів, «розмови про створення українського павільйону у Венеції в культурній спільноті йшли ще з середини 1990-х років», – згадував куратор Олександр Соловійов.

Утім, Україна з національним проєктом на Бієнале з'явилася лише 2001 року з *«Першим українським проєктом»* (друга неофіційна назва проєкту – «Палатка») під кураторством художника Валентина Раєвського, який зібрав в армійському наметі, встановленому просто в садах Джардіні, роботи Арсена Савадова, Олега Тістола, Юрія Соломка, Сергія Панича та Ольги Мелентій. Також (на запрошення куратора 49-ї Бієнале Харальда Зеємана – *прим. наша*) в основній програмі Бієнале 2001 року взяв участь Олександр Ройтбурд з відеоартом *«Психоделічне вторгнення броненосця “Потьомкін” у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна»* та Віктор Марущенко з фотопроектом *«Chernobyl»* [153, с. 43–46].

Загалом, не вникаючи в його мистецькі якості, *«Перший український проєкт»* на Венеційській бієнале дав наскрізний зріз проблематики вітчизняного мистецтва в світовому культурному полі та успішно показав українських мистців як повноправних учасників світового арт-ринку.

За два роки Україну на Венеційській бієнале представляв Віктор Сидоренко, який спільно з куратором Олександром Соловійовим показав свій

легендарний проєкт «*Жорна часу*». Вважається, що це був найуспішніший український національний проєкт серед представлених на означеному Бієнале за весь період участі там нашої країни. Мистецтвознавець та філософ Ольга Петрова сутністю цього складного просторового арт-проєкту визначила актуальні й в сьогоденному контексті роздуми про марно змелений в жорнах військової служби реальний життєвий час кожної окремо взятої людини, котра потрапила в полон надособистісних форм тиранії.

Згадані герої із покірністю та байдужістю мають перетирати власний час життя на ніщо, що В. Сидоренко неемоційно зафіксував як факт даремного убиття часу [152, с. 33–37]. Безупинний рух жорен в проєкті символізує плинність часу та візуалізує циклічність життя звичайної людини в контексті історичного розвитку людства.

На 51-ій Венеційській Бієнале українське мистецтво було представлено проєктом художника Миколи Бабака «*Діти твої, Україна*» (під кураторством Олексія Тітаренка та Михайла Сідліна; комісаром проєкту був галерист Віктор Хаматов), що був сповнений архаїчності та національно-патріотичного флеру на фоні подій Помаранчевої революції. Крім національного павільйону Україна була представлена проєктом позаконкурсної програми «*First Acquisitions*», що була організована за підтримки Фонду Віктора Пінчука.

До експозиції увійшли роботи провідних українських мистців Арсена Савадова, Бориса Михайлова, Василя Цаголова, а також визнаних світових зірок – Олафура Еліасона, Філіпа Паррено та ін.

По суті, проєкт «*First Acquisitions*» презентував приватну колекцію українського бізнесмена та філантропа Віктора Пінчука, що стало надалі досить успішною традицією (2007 – арт-проєкт «*Поема про внутрішнє море*» Олександра Гнилицького та Лесі Заяць, Бориса Михайлова, Сергія Браткова та ін.; 2009 – «*Стети мрійників*» Іллі Чічкана та Міхара Ясухіро; 2015 – «*HOPE!*» Микити Кадана, Жанни Кадирової, Миколи Рідного, Євгенії Белорусець, Анни Звягінцевої та «Open Group»; 2013 – «*Євроремонт*.

Шляхом покращення» групи «Р.Е.П.» та Микити Кадана) прояву України на Венеційській бієнале, адже саме проєкти, представлені Фондом, за винятком кількох національних (наприклад «*Жорна часу*» Віктора Сидоренка або інсталяція «*Ринок*» Жанни Кадирової), стабільно демонструють у різних формах тенденції розвитку сучасного українського мистецтва, а також успішні кореляції українського мистецтва зі світовими тенденціями [202, с. 151–159].

Одним з визначних паралельних заходів участі українських проєктів у найвідомішому та найстарішому в світі арт-форумі Міжнародній мистецькій виставці у Венеції є проєкт GLASSTRESS, що 2013 року був продемонстрований одразу в трьох локаціях: «Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» (Інститут науки, літератури та мистецтв Венето), «Berengo Centre for Contemporary Art and Glass» (Центр сучасного мистецтва та скла «Беренго»), «Scuola Grande di San Teodoro» (Велика школа Сан Теодоро). Кураторами проєкту виступили Адріано Беренго (Adriano Berengo), Джеймс Путнам (James Putnam), а з української сторони – «Mironova International Art Group», представляючи в рамках експозиції проєкт української художниці Оксани Мась.

«Contemporary Artists + glass = GLASSTRESS (сучасні мистці + скло = GLASSTRESS)» – головне мотто масштабного виставкового проєкту, що відкрився у 2013 році. Головний куратор проєкту, Адріано Беренго, наступним чином визначає основну концепцію: «GLASSTRESS – моя данина і подяка острову Мурано та місту Венеції. Glasstress – це рух, що хоче написати нові глави в історії як скла, так і мистецтва» (з матеріалів арт-проєкту – *прим. наша*). GLASSTRESS є соціальним арт-проєктом, що з 2009 року є наймасштабнішим офіційним паралельним заходом Венеційської Бієнале.

Це масштабна групова виставка, головна ідея якої полягає в колаборації муранських майстрів-склодувів та відомих сучасних мистців з різних країн світу, що працюють в усіх дисциплінах та галузях мистецтва –

художників, дизайнерів, скульпторів, архітекторів – у створенні мистецьких об'єктів з використанням можливостей скла. Усі роботи та інсталяції створюються для експозиції проєкту виключно з використанням муранського скла та по перше – демонструють різноманіття можливостей цього матеріалу та майстерності його виробників, а по друге – візуалізують співпрацю ремесла та творчості, утворюючи нові вектори розвитку муранського скла з використанням оновленої образності сучасного мистецтва.

Необхідно також підкреслити, що технологія видування муранського скла століттями передається з покоління в покоління в сім'ях майстрів і тримається під суворим секретом. Утім, виробництво завжди розвивалось у ногу з часом, позаяк на склофабриках, що розташовані на острові Мурано, на початку XX століття створювались об'єкти за ескізами Марка Шагала, Пабло Пікассо, Жоржа Брака, Олександра Колдера, Ханса Арпа, Лучіо Фонтана, а також Ле Корбюзьє та ін.

Тож художній проєкт у просторі сучасного мистецтва з використанням цієї стародавньої технології для культурного світу є не новим, але по-справжньому винятковим. Унікальність технології виробництва предметів з муранського скла полягає в першу чергу у виключно ручному способі його виробництва та використання одного з найчистіших у світі пісків, який добувають у французькому лісі Фонтенбло. Розігрівавши скляну масу до температури 1200 – 1400°C, майстри видувать та формують його за спеціальною технологією, що майже не змінилася за дві тисячі років існування цього справді унікального ремесла.

Тема спеціального арт-проєкту GLASSTRESS на Венеційській бієнале 2013 року звучала «White Light / White Heat», що буквально можна перекласти як «Біле світло / Біле тепло / Білий жар». Спеціальний проєкт GLASSTRESS було створено за підтримки Лондонського коледжу моди та Wallace Collection (Лондон). У виставці в той рік взяли участь шістдесят п'ять видатних сучасних художників, дизайнерів та архітекторів, серед яких Тоні Оурслер, Заха Хадід, Ілля та Емілія Кабакови, Марико Морі, АЕС+Ф,

Дмитро Гутов, Карим Рашид та ін. Серед цих художників була й українська мисткиня Оксана Мась. Мистці спробували дискутувати на тему взаємодії світла та тепла, як основних елементів, що формують Всесвіт та їх безпосереднього впливу на процес видування художнього скла.

Не залишаючись осторонь актуальних трендів та тенденцій взаємодії мистецтва та виробництва, що притаманне вітчизняному образотворенню, на третій виставці соціокультурного проєкту GLASSTRESS 2013 року Україну представила відома художниця Оксана Мась, яка напередодні яскраво відзначилася на 54-й Бієнале 2011 року з проєктом «*Post-Vs-Proto-Renaissance*» (фрагмент Гентського вітваря з модулів-яєць із зображенням людських гріхів), зі своїм сенсаційним арт-проєктом «*Квантова Молитва | Quantum Prayer*».

Участь художниці у цій паралельній виставковій програмі Венеційської бієнале підтримали перша в Україні компанія, створена для формування й реалізації концепцій комплексного управління проєктами в сфері мистецтва «Mironova International Art Group» та міжнародний культурний фонд «UART», основною метою функціонування якого є залучення інтересу до України в міжнародному співтоваристві та об'єднання інтелектуальних та творчих зусиль для збереження та популяризації культурної спадщини українського народу в світі.

Крім художниці в проєкті взяли участь керівник фонду «UART» Юлія Польська, засновниця «Mironova International Art Group» галерист Тетяна Міронова, куратор національного українського павільйону на 54-й Венеційській Бієнале мистецтвознавець Олексій Роготченко та тогочасна директорка «Mironova Gallery» Яна Барінова.

Цікаво, що вперше за весь час існування проєкту GLASSTRESS у ньому взяла участь українська художниця, яка на знаменитій фабриці «Berengo Fine Arts», що розташована на острові Мурано, не по-жіночому потужно, разом з відомими майстрами-склодувами залила розплавленим різнокольоровим муранським склом розігріті до чотирьохсот градусів

величезні автомобільні двигуни, які при заливці почали плавитись і потоки алюмінію та скла створили приголомшливий візуальний ефект. Для реалізації ідеї проєкту Оксани Мась була побудована спеціальна плавильна піч, у якій двигуни повільно розігрівали впродовж доби перед створенням об'єктів, адже технічно налити муранське скло прямо на двигун виявилось неможливим.

Для експонування інсталяцій художниці був виділений окремий експозиційний простір на заводі «Berengo Fine Arts». У великій просторій залі заводу було експоновано шість двигунів перетворених на арт-об'єкти, залитих муранським склом різних кольорів, а також масштабні фотографії що демонстрували складний процес створення робіт, що стали самостійними елементами експозиції, а також були обрані оргкомітетом проєкту GLASSTRESS на обкладинку офіційного каталогу виставки, таким чином ставши візитівкою проєкту у 2013 році.

У своїх арт-проєктах художниця Оксана Мась часто працює на перетині художньої традиції та ремесла, підкреслюючи їх часовий взаємозв'язок та спадкоємність. Вона вміло поєднує народну українську символіку із модерними образами, а також за допомогою художньої мови надає предметам технічного прогресу метафоричних значень.

За концепцією Оксани Мась двигун є частиною матеріального світу, його існування є одним із найважливіших свідчень людського прогресу, а поєднання, у прямому сенсі цього слова, двигунів з муранським склом у проєкті *«Квантова молитва»* – є символом безмежності людської свідомості, що існує на квантовому рівні і в майбутньому проникне в усе навколо. Образ «всепроникнення», задуманий українською художницею, технічно втілюється завдяки одночасному нагріванню двигунів та скла, позаяк коли на двигун наливали розплавлене скло – він починав плавитись сам, потоки скла та алюмінію змішувались, утворюючи нову неоднорідну, однак візуально ефектну субстанцію.

Величезні автомобільні двигуни, облиті кришталево чистим муранським склом, символізують для української художниці прогресивний розум людини майбутнього. У *«Квантовій молитві»* в поєднанні грубого металу і тонкого скла відбувається синергія земного та духовного, прогресу та розуму. За твердженням засновника і куратора проєкту GLASSTRESS, а також президента компанії-організатора проєкту «Berengo Fine Arts» Адріано Беренго, інсталяція Оксани Мась є нічим іншим як склом в стресі, склом, що відображає усі протиріччя сучасного життя, однак вирізняється відчуттям єдності та цілісності.

Шлях української мистецької спільноти на Венеційській бієнале історично позначає неоднорідність та невизначеність державної культурної політики, що було наочно продемонстровано «коливаннями» українських художніх проєктів від пафосно-національних та еклектичних проявів (2011, Оксана Мась *«Post-vs-Proto-Renaissance»*; 2005, Микола Бабак *«Діти твої Україна»*) до супер-концептуальних арт-проєктів, що часто йшли врозріз із презентаціями державних культурних інституцій (2015, 2013, Жанна Кадирова, Микола Рідний, Гамлет Зінківський, Анна Звягінцева, група «Р.Е.П.» та ін.;) та неоднозначних утопічно-метафізичних істерій (2019, *«Мрія над садами Джардіні»*, «Open Group»).

Презентація країни на Венеційській бієнале – одній з найважливіших мистецьких подій у світі – є нічим іншим як культурною дипломатією в дії, тож непевність та несформованість державної культурної політики щодо образотворчого мистецтва, а також культури в цілому – проявляється в українських національних проєктах дуже яскраво.

Оновлення культурно-мистецького процесу в Україні на початку ХХІ століття та потужні зміни у суспільному ладі стали підґрунтям для виникнення багатьох незалежних мистецьких фестивалів та арт-ярмарків як регіонального, так і загальноукраїнського масштабу, в рамках яких обговорювали професійною спільнотою і демонстрували широкому загалу різноманітні художні експерименти та новітні художні практики. Ініціативи

вільних кураторів та пошуки галеристами нових форматів демонстрації художніх надбань українських мистців інспірували постання низки міждисциплінарних культурних проєктів як національного, так і міжнародного значення (Рис. 5.1.1.44 – Рис. 5.1.1.53).

Українські художні ярмарки та форуми, формат проведення яких передбачає поєднання виставкової програми з освітніми заходами й широким обговоренням нагальних проблем, цілком логічно з'являються у контексті сучасного вітчизняного культуротворчого дискурсу, задаючи вектор для розвитку комунікації у сучасній культурній сфері, а також популяризуючи українське мистецтво як на місцевому, так і на міжнародному рівні.

Так, наприклад, одним із найповажніших та найстаріших українських фестивалів, який традиційно включає до своєї програми нові медійні експерименти, є фестиваль молодіжних проєктів NON STOP MEDIA, що проходить у Харкові з 2003 року у форматі бієнале. Головним організатором фестивалю є Харківська муніципальна галерея. Фестиваль вже понад п'ятнадцять років є стабільною потужною платформою комунікації мистецтва та фахової аудиторії, а також нагодою для молодих художників представити свої ідеї та твори на широкий загал.

Спочатку NON STOP MEDIA був організований як можливість для молодих художників, а також студентів арт-критиків, кураторів та культурологів проявити себе у перших професійних пошуках, але з плином часу, відповідаючи на запити культурного сектору, доповнився професійними дискусійною і освітньою платформами, міждисциплінарними активностями, що сформували на сьогоднішній день структуру фестивалю. Також протягом років розширились географічні межі фестивалю: започаткований як локальна харківська культурна подія, він поступово став всеукраїнським, а сьогодні вже є міжнародним [33].

Фестиваль NON STOP MEDIA, створений на кшталт світових фестивалів сучасних візуальних мистецтв, все ж має свій колорит і формат, спрямований на дослідження споглядання та рефлексії, і до сьогодні

залишається платформою творчих експериментів та взаємодії молодих мистців з культурною спільнотою.

Майже паралельно з харківським фестивалем NON STOP MEDIA у 2000-му році виник Київський міжнародний фестиваль медіамистецтв (КИМАФ, кураторки – Н. Манжалій і К. Стукалова). Фестиваль проводився тричі, кожна з подій мала свою концепцію та формат презентації, а об'єднавчим елементом усіх фестивалів стало використання та дослідження інструментарію нових медійних мистецтв.

Учасники арт-подій, працюючи у різних техніках новітніх медіа, намагалися передати та модифікувати реальне життя, а також дослідити взаємодію між техногенними процесами та природним навколишнім середовищем; досліджували природу інтерактивного мистецтва, використовуючи ігрові та комунікативні стратегії; у практичному та теоретичному полі опрацьовували синтез цифрових та образотворчих мистецтв у рамках аудіовізуального концепту.

Для українського культурного та медіасередовища, яке значно відставало від міжнародних розробок і тенденцій на початку 2000-х років, створення подібних масштабних проєктів з використанням цифрових технологій було доволі складним випробуванням, що було вдало подолано організаторами. Згодом чимало проєктів, показаних вперше в рамках фестивалю КИМАФ було представлено на міжнародних виставках та світових мистецьких ярмарках.

Сьогодні одним із завдань мистецтва нових медіа є демонстрація інструментів та форм взаємодії мистецтва і новітніх технологій, тоді ж, на початку 2000-х років, головним відкликом на таку художню творчість стала почуттєва та емоційна реакція глядачів на «технічні дивовижі». Так, складається враження, що намагання організаторів і учасників першого київського міжнародного фестивалю медіамистецтв були несвоєчасними і надто амбіційними, утім, це дозволило ввести в український культурний

простір один з актуальних векторів розвитку сучасного мистецтва, що розвивається і дотепер.

Поряд із традиційними творчими та візуальними практиками сьогодні впевнено розвивається мистецтво анімації. Найбільший і єдиний централізований показ авторської анімації в Україні вже кілька років поспіль відбувається в рамках Міжнародного фестивалю анімації та медіамистецтв LINOLEUM.

Фестиваль пропонує широкій публіці тематичні покази експериментальної та ретроспективної анімації, освітню програму, лекції та воркшопи від провідних українських та закордонних аніматорів та режисерів. Щорічно з 2013 року фестиваль об'єднує міжнародне коло найбільш відомих представників анімаційної індустрії, сприяючи професійному культурному обміну, розвитку та популяризації мистецтва анімації.

Метою фестивалю є демонстрація практично необмеженого потенціалу анімаційної творчості, що робить її універсальним інструментом будь-якої культурної комунікації. Перший в Україні фестиваль LINOLEUM відбувся у Київській міській галереї «Лавра» 2013 року, зібравши на території одного виставкового майданчика найбільш цікавих авторів та студії не лише з України, а й з різних куточків світу. Організатори фестивалю запропонували учасникам та відвідувачам розмаїття візуальних робіт, захопиви VJ-сети та цікаву шоу-програму на будь-який смак – від традиційної документалістики та мультиплікації до фантастики й експериментального відеоарту [203, с. 109–113].

Розвиває актуальний вектор фестивального руху в медійній сфері CARBON MEDIA ART FESTIVAL – щорічний експериментальний фестиваль медіамистецтв, створений арт-платформою «Carbon»² та українською асоціацією віджеїв «VJ UA». Ця арт-подія поєднує усі види мистецтва нових медіа у специфічному форматі, що стирає межу між мистецтвом і

² Carbon – платформа для синтезу мистецтв нових медіа, саунд-арту та перформативних практик.

технологіями, демонструючи широкому колу глядачів мистецтво великого розміру – маппінг (mapping), музичні, світлові та аудіовізуальні перформанси, параметричні та інтерактивні арт-інсталяції, експозиції кінетичних та інтерактивних медіаарт об'єктів, інсталяції із застосуванням технології віртуальної реальності, роботи, створені у доповненій реальності, 360-проекції, а також освітню програму від вже відомих та молодих медіахудожників й фахівців у сфері медіаарту.

Свідомо не визначаючи тематичного чи концептуального спрямування, учасники та куратори показують арт-процес пошуку та експерименту. Утім, CARBON MEDIA ART FESTIVAL є сьогодні одним із нечисленних українських фестивалів медіамистецтва, що поєднує нові техніко-технологічні засоби образотворення в українській культурі у проєктах нових медіа. Мистецтво нових технологій все більше підкорює і глобальний арт-ринок, його візуальний інструментарій сьогодні стає дедалі зрозумілішим у сучасному технократичному суспільстві, а творчий діалог з новими гаджетами та інтерактивна побудова сучасних експозицій змінюють сприйняття візуального мистецтва публікою, оновлюючись до перцепції мистецтва нових медіа.

Поряд із медійними фестивалями в Україні розвиваються щорічні арт-ярмарки класичного формату. На початку 2000-х років спочатку у виставкових просторах «Українського дому», а потім – в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал» було започатковано щорічний міжнародний художній ярмарок ART-KYIV CONTEMPORARY, що понад десять років був одним із найбільших проєктів такого масштабу на українській культурній арені.

ART-KYIV CONTEMPORARY, створений в європейських традиціях глобальних ярмарків сучасного мистецтва, надав широкому колу фахівців, кураторів, критиків, теоретиків, колекціонерів та поціновувачів мистецтва широку перспективу ознайомлення з актуальними тенденціями української та світової образотворчості [249, с. 235–252]. Частиною програми ярмарку

традиційно була дискусійно-освітня платформа, що включала публічні зустрічі з сучасними українськими художниками, фахівцями мистецької галузі та культурними діячами, а також закордонними кураторами та галеристами. Понад десять років ART-KYIV CONTEMPORARY під кураторством тодішньої директорки «Мистецького Арсеналу» Наталії Заболотної підвищував якісний рівень українського художнього процесу, будучи відкритим контекстуальним полем для активної міжнародної співпраці [130].

Одночасно з цими заходами з популяризації українського мистецтва у вітчизняному культурному полі виникла ідея поєднання професійного теоретичного огляду та демонстрації сучасного мистецтва, а також різноманітні презентації, лекції, fashion-покази та виставки у центрі української столиці у форматі міжнародного фестивалю, відкритого як для мистецького середовища, так і для широкого загалу [80].

Тож логічним продовженням ярмаркового формату, започаткованого в рамках ART-KYIV CONTEMPORARY сьогодні став щорічний арт-ярмарок KYIV ART FAIR – окрема масштабна подія, що є частиною фестивалю KYIV ART WEEK, зі спеціальною програмою, що включає аудіовізуальні шоу та презентації спецпроектів. Традиційно ярмарок KYIV ART FAIR проходить у будівлі офісного комплексу «Торонто-Київ» в центрі Києва наприкінці травня. Метою арт-ярмарку є популяризація творчості, концепцій та ідей актуальних українських та світових художників і культурних інституцій для широкої аудиторії.

Однією з магістральних тенденцій київського тижня мистецтва KYIV ART WEEK є спрямованість учасників та організаторів фестивалю на активний пошук нових смислів та нового місця сучасних арт-об'єктів у просторі, як внутрішньому, так і зовнішньому [57 з урахуванням глобального культурного контексту. Фестиваль охоплює різні локації по всьому місту, у яких в рамках проєкту представлено тематичні інсталяції та спецпроекти українських та міжнародних художників і кураторів, освітню програму,

покази короткометражних фільмів про сучасне українське мистецтво та великий ярмарок галерей KYIV ART FAIR.

На ярмарку KYIV ART FAIR розміщуються експозиції галерей – як українських, так і закордонних. Багато закордонних галеристів із Копенгагена, Відня, Берліна, Парижа, Сан-Франциско, Вільнюса, які вже кілька років поспіль беруть участь у київському художньому ярмарку, вдало співпрацюють з українськими художниками, представляють українське мистецтво за кордоном, стаючи партнерами та культурними амбасадорами України (зі слів куратора ярмарку Євгена Березницького – *прим. наша*) [57].

Низка галерейних експозицій, художніх акцій та освітніх заходів на ярмарку традиційно присвячені архітектурі, урбаністиці та public art, позаяк однією з цілей KYIV ART WEEK є розвиток та дослідження художньої інфраструктури східноєвропейського культурного регіону. Таким чином, фестиваль KYIV ART WEEK є ініціатором різнобічних взаємодій у культурній галузі, а також платформою для демонстрації різних тенденцій сучасного світового мистецтва [57].

На жаль, багато фестивалів та ярмарків в Україні, у зв'язку із неустойчивою ситуацією статусу культури на рівні державної політики, мають коротку історію. Показова в цьому сенсі єдина предфестивальна виставка «Freira» запланованого одеського фестивалю FREIERFEST 2016 була представлена в галереї мистецтв «Лавра» 2016 року. Кураторами амбітного проєкту стали Роман Громов та Дмитро Ерліх, художнім керівником – митець Анатолій Ганкевич, а координувала захід кураторка галереї Юлія Нужина.

Запропонований київській публіці проєкт став спробою відійти від «кримінальної» романтики і подивитись на поняття «фраєр» дещо в іншому вимірі – культурно-естетичному. Образ фраєра кураторами було представлено як вільного творця, який активно транслює себе і своє мистецтво широкій публіці. Показовим прикладом застосування поняття «фраєр» в історії сучасного мистецтва є образ певної особистості, яка

епатувала глядача, вільного новатора, який створював свою реальність і вірив у неї. Вважається, що термін «фраєр» на одеському жаргоні означає певну людину, яка епатує суспільство.

Куратори у виставковому проєкті провели аналогію з узагальненим образом митця, до якого можна застосувати це поняття. Один із них – відомий український художник Теофіл Фраєрман, який працював на початку XX століття в майстерні французького скульптора Огюста Родена, його твори виставлялися в спільних експозиціях з Анрі Матіссом. Із відкриттям 1920 року Одеського художнього музею Теофіл Фраєрман став його директором.

З 1909 року брав участь у паризьких Осінніх Салонах та був одним з «одеських парижан», організаторів й лідерів «Товариства Незалежних Художників». Його образ став одним із обраних кураторами для осмислення поняття «фраєр» з точки зору сучасного мистецтва.

Учасниками фестивалю стали як визнані українські художники – Олександр Ройтбурд, Анатолій Ганкевич, Альбіна Ялоза, Андрій Салов, Олександр Дрьомов, Стас Жалобнюк, Віктор Покиданець, Володимир Наумець, Лариса Резун-Звездочетова, Микола Карабінович, так і талановиті молоді мистці Андрій Ахтирський, Aleksander Sovtysik, Олександра Кадзевич, Bondero, Богдан Перевертун, Валентин Лапшин, Дмитро Ерліх, Давид Григорян, Олена Салова, Євген Велічев, Олена Домбровська, Ігор Зайдель, Ірина Озаринська, Костянтин Павлишин, Олеся Зайвая, Martyna Kielesinska, Michal Soja, Микола Лукін, Оксана Канівець, Роман Громов, Roza Duda, Сергій Кононов, Франсуаза Оз. Об'єднавши художників різних спрямувань та різних поколінь в одному експозиційному просторі, предфестивальна виставка стала певною платформою для культурологічного та інтелектуального дискурсу між художниками та глядачами, професіоналами в галузі культурного арт-менеджменту.

За своєю специфікою художні фестивалі та арт-ярмарки, як складова культурних практик, прямо чи опосередковано відображають найважливіші

процеси соціального життя та основні реперні точки суспільної свідомості: питання стрімкої глобалізації, трансформаційні процеси у міжнародних економічних та політичних відносинах, особливості взаємодії окроємої особистості з соціумом, проблеми збереження природного середовища та інші аспекти існування людства в сучасному світі.

Осмислення навколишніх реалій в різноманітних проявах та сферах засобами художньої мови мистецтва є сьогодні спільною глобальною метою усіх світових фестивалів та ярмарків сучасного мистецтва. Результатом глобалізаційних процесів, що проявляються у масштабних художніх проєктах, стало стрімке розширення художньої географії, а також збільшення кількості художників та художніх інституцій, що беруть участь в подібних заходах. У зв'язку з цим всесвітні фестивалі та ярмарки сучасного мистецтва необхідно розглядати як певну модель мегавиставки, в рамках якої засобами різних індивідуальних авторських проявів виникає експозиційна метафора проблем та запитів глобального світу.

5.2. Розвиток арт-ринку: світовий та український контексти

Величезний суспільний попит на естетизацію навколишнього простору та фактичне «споживання» широкою публікою культурного продукту різноманітних видів привели до утворення глобального інституту світового мистецтва – арт-ринку, що впливає не тільки на стосунки між художниками, посередниками та замовниками (колекціонерами), а й на функціонування усіх соціокультурних практик, зокрема і в українському мистецтві.

Процеси комерціалізації, що відбуваються на мистецькій арені, привертають увагу як професіоналів мистецької галузі, так і широкої громадськості, яка залучена у ці процеси засобами медійних та суспільних комунікацій. Історично різні за механізмами внутрішнього та зовнішнього впливу, процеси розвитку комерційної галузі мистецької сфери сприяли

розподілу ролей між учасниками арт-спільноти, формуванню структури арт-ринку, стимулювали його розвиток та еволюцію.

Аналіз функціонування українського чи будь-якого іншого арт-ринку в соціокультурному контексті безпосередньо залежить від особливостей розвитку сучасної культури, тенденцій та настроїв суспільства та економічного розвитку країни. Завдяки активному розвитку комерційної діяльності, у культурознавчій галузі актуалізуються поодинокі міждисциплінарні дослідження тенденцій та особливостей розвитку українського мистецького ринку як цілісного феномену, та як частини світового культурного процесу.

У сучасних комерційних стосунках, що виникають в процесі взаємовідносин «художник – клієнт» більшістю фахівців зазвичай використовується поняття «арт-ринок», яке є системою, побудованою на зв'язках між тими, хто створює мистецький продукт (художники) та споживачами мистецтва (колекціонери, галеристи, аукціоністи, арт-дилери тощо).

Традиційно при вживанні терміна «арт-ринок» мають на увазі будь-яку форму матеріальної винагороди та стимулювання художньої праці: система соціокультурних і економічних відносин, пов'язаних із товарообігом / оборотом творів мистецтва і оплатою художніх послуг. Сьогодні це повністю сформований окремий культурний інститут, що існує опосередковано, але так чи інакше впливає на всіх його функціонерів, від самих художників – до власне колекціонерів, формуючи оціночну вартість творів, смак та моду на певне мистецтво або художній напрям, негласно транслуючи аудиторії рамки розуміння та форми споживання культурного продукту.

Українські дослідники Д. Момот і Т. Момот розглядають сучасний арт-ринок як «напівфункціональне явище, що виступає регулятором взаємовідносин між художниками і публікою та синхронно виконує низку важливих соціальних функцій» [137, с. 34–44]. З-поміж них вони виділяють:

- інформаційну (з інформаційним супроводом і підтримкою життєдіяльності й творчості митця, і культурних процесів, у яких він бере участь);
- посередницьку (оскільки має здійснювати супровід угод між митцем чи власником мистецького твору й клієнтом);
- ціноутворюючу (яка впливає на формування собівартості, оціночної і страхової вартості мистецьких робіт);
- стимулюючу (з огляду на необхідність формування іміджу та брендування художника, враховуючи модні тенденції у культурному середовищі);
- регулюючу (як формування розвитку засад меценатства та підприємництва в галузі мистецтва й культури задля забезпечення прозорого захисту всіх учасників арт-ринку);
- соціокультурну (що передбачає переведення емоцій і соціальних зрушень у площину матеріалізації об'єкту) [137, с. 34–44].

У наш час, враховуючи споживацькі та інвестиційні особливості творів сучасного мистецтва, характер арт-ринку поступово трансформується. Механізм придбання художніх творів як ринкового товару загалом залишається незмінним, тоді як мотивація інвестиційного попиту зросла й трансформувалась, розширюючи сферу ринкових спекуляцій та маркетингових стратегій.

Із соціологічної точки зору в просторі комерційних взаємин на мистецькому ринку сьогодні сформувалася специфічна соціокультурна взаємодія між трьома основними соціальними суб'єктами, які створюють роботи, визначають цінність продуктів художньої творчості – творів мистецтва та просувають їх в культурному просторі. Основу класичної моделі арт-ринку складають три ключові фігури – покупці художніх робіт (колекціонери, фізичні особи, компанії, банки, інвестиційні фонди та ін.); посередники між покупцем та художником (арт-дилери, галеристи, менеджери культурної галузі, аукціонні будинки та ін.);

художники («виробники» художніх робіт, які забезпечують первинну пропозицію на арт-ринку).

Окремими суб'єктами арт-сфери є «перекладачі» / ретранслятори змістів та цінностей – експерти – професійні оцінювачі, страхові агенції, а також незалежні агентства, що надають інформаційні, кураторські [62, с. 35–38], менеджерські та юридичні послуги. Сьогодні роль знавця-експерта дещо послаблюється, його функцію часто виконує сам куратор або арт-менеджер; роль «роботодавця» перебирає на себе галерист, а в глобальному художньому просторі з'являються у численній кількості нові віртуальні арт-інституції, що об'єднують покупців та мистців з різних куточків світу – онлайн-аукціони та онлайн-галереї, постійні арт-платформи та он-лайн мистецькі форуми.

Тож інфраструктура сучасного арт-ринку змінюється, ускладнюється та розширюється, і велика частка продажів мистецьких творів відбувається зусиллями посередників, а не через безпосередніх творців – художників. Аналізуючи теоретичні передумови існування сучасного мистецтва, базуючись на напрямках структуралізму, постструктуралізму та деконструктивізму, представники яких прирівнювали твори мистецтва до інших речей цивілізації, треба зазначити, що сучасний художник за своєю сутністю часто не є генієм або талантом, він є простим ремісником, який отримав (або не отримав) диплом художнього вузу, деякі елементарні навички та підтримку «арт-номенклатури», він є слухняним інструментом у руках арт-бізнесу в особі арт-кураторів, менеджерів та галеристів, які задають йому концепти, теми для творчих проєктів або замовлення, а завданням критиків та мистецтвознавців у цій ситуації є промоція та розкрутка арт-продукту для широкої аудиторії.

Така позиція актуалізує питання не лише про критерії естетичного, а й про критерії якості мистецьких творів, оскільки низка художніх процесів підпорядкована законам ринку, попиту і пропозиції, але водночас творчі ініціативи музеїв світу часто позбавлені комерційної складової. Говорячи про

ціноутворення на художні твори, необхідно враховувати місце придбання роботи, статус художника у певний період часу, провенанс, аукціонні продажі, і, звичайно, якість роботи. На сьогоднішній день ціноутворення мистецьких творів регламентують саме посередники – арт-дилери, галеристи та менеджери.

Придбання творів класичного та сучасного мистецтва наразі стало однією з найпопулярніших форм капіталовкладення, адже за підрахунками експертів за останні п'ятдесят років ціни на предмети мистецтва на світовому арт-ринку в середньому зростали на більш ніж дванадцять відсотків щорічно³. Така ситуація привела до появи та подальшого формування специфічного виду активів, що мають специфічну цінність та вартість та які купують з метою інвестування коштів та збільшення прибутків.

Це арт-активи – твори живопису, скульптури, графіки, фотографії та інших видів мистецтва, доступні для колекціонування (або які вже перебувають у певному зібранні), зберігання у приватних колекціях, експонування та управління їхньою вартістю на відкритому ринку. Одним із найпотужніших механізмів впливу на розвиток комерційних відносин у мистецькій сфері є специфічні маркетингові стратегії – популяризація творчості того чи іншого мистця, формування історії навколо певних художніх творів, завищені та зрежисовані публічні продажі та ін., спрямовані у першу чергу на розширення клієнтської бази – підготовку нових колекціонерів та меценатів.

Продаж творів мистецтва в публічному просторі зазвичай здійснюється в двох категоріях: поза аукціонами – в галереях, через арт-дилерів та менеджерів, безпосередньо в майстернях художників (у вигляді прямих комерційних угод між покупцем і продавцем); та через аукціони – в

³ Тоді як зростання «блакитних фішок» (найбільш привабливі для інвестування активи зі стабільними показниками доходів) американського фондового ринку склало лише 11,7%.

традиційних аукціонних будинках або на публічних торгах, що часто організовуються різними арт-інституціями.

Таким чином, ґрунтуючись на категоріях продажів, розрізняють первинний та вторинний арт-ринки: функціонування первинного ринку мистецтва полягає в безпосередній участі художника як фахівця з продукування певного товару в ринкових відносинах, в угодах на вторинному ринку художник зазвичай участі не бере (виключенням є ситуація, коли за контрактом митець має отримувати відсоток від кожного подальшого продажу художнього твору, або від його тиражування).

Первинний ринок є найбільшим в публічному українському мистецькому середовищі, позаяк система арт-посередництва ще не повністю сформована з юридичної та етичної точки зору, а кількість аукціонних будинків з позитивною репутацією в країні можна перелічити на пальцях. Купівля робіт на первинному ринку має насправді високий інвестиційний ризик, оскільки точно передбачити прибутковість та рентабельність робіт, придбаних у майстернях напряду в художників, майже неможливо. Однак при гарній обізнаності в тенденціях розвитку арт-ринку, зверненні колекціонера до професійного арт-дилера з гарною репутацією, та хорошій інтуїції покупця, в майбутньому придбані художні твори можуть стати цілком благополучною покупкою, а відтак і довгостроковим активом.

Ознакою вторинного арт-ринку є те, що художні твори, представлені в його просторі, як «товар» відокремлені від свого творця і існують в культурному просторі незалежно від нього. Вторинний ринок охоплює не тільки торгівлю антикваріатом та класичним мистецтвом (у традиційній інтерпретації багатьох учених), а й інші комерційні угоди, що стосуються товарообігу творів мистецтва, але здійснюються без участі автора та часто вже без урахування його комерційних інтересів.

По суті, це угоди між власниками творів, колекціонерами, арт-дилерами та галеристами з продажу, купівлі або обміну художніх робіт без участі митця. Утім, якщо роботи певного художника можна продати за

вигідною ціною на публічних торгах, а художник при продажі своїх робіт може і надалі орієнтуватись на цю вартість при встановленні цін на роботи, то угоди між галеристами та покупцями на вторинному ринку залежать лише від особистих домовленостей між ними.

Відтак, ціноформування та комерційна складова творів сучасного мистецтва має свої специфічні особливості та є результатом власних регулятивних механізмів самих мистців та інших гравців арт-ринку, і часто не залежать від смаків споживачів, на відміну від законів ринку масового виробництва. Функціонери арт-ринку – художники, галеристи, експерти – самостійно встановлюють, формують та часто нав'язують цінності, позиції та стратегії споживачам, постійно змінюючи горизонт їхніх актуальних потреб в залежності від векторів розвитку світового ринку: від збереження традиційного порядку речей до тенденції оновлення і трансформацій.

У контексті глобалізаційних процесів, поряд зі стрімким зростанням попиту та розцінок на твори мистецтва *contemporary*, змінюються функції та ролі основних функціонерів культурної сфери, а також самі тенденції розвитку сучасного мистецтва. Сьогодні ринок мистецтва характеризується міждисциплінарним характером діяльності, значним підвищенням ролі посередників, а також віртуалізацією і виходом у цифровий простір.

Мода на придбання творів контемпорарного мистецтва, якому притаманна відсутність чіткої цінової політики [247, с. 191–203], практично унеможливлює контроль рівня та динаміки вартості мистецьких творів, а відтак унеможливлює дослідження та прогнозування тенденцій розвитку ринку [154, с. 262–264]. Це пояснює ту ситуацію, що твори мистецтва *contemporary* сьогодні продають за рекордні естимейти, що інколи значно перевищують вартість художніх творів минулих часів та антикваріату; чому привілеї, які суспільство надає сучасним художникам, привели до того, що деякі з них є популярнішими за зірок шоу-бізнесу та чи не найбагатшими людьми у творчому світі.

Водночас стрімка віртуалізація арт-ринку відіграє одну з головних ролей у розвитку нових технічних можливостей цифрового продажу мистецьких творів у сучасній культурі і популяризації менш відомих художників з країн, віддалених від світових мистецьких центрів [131].

Сьогодні придбання твору якісного contemporary art є не лише вдалою інвестицією, а й певним елементом соціального успіху та статусності його володаря. Концептуальна природа контемпорарного мистецтва наближає його власника до володіння насамперед міфом, набором специфічних емоцій, вкладених художником у твір, сформульованої в кураторському тексті концепції та пережитих ним особисто почуттів та почувань [163, с. 433–455]. Нинішня відсутність чіткої цінової політики, особливо на твори актуального та концептуального мистецтва [133], дозволила розширити традиційно вузьке коло колекціонерів, адже тепер купівлю творів мистецтва в широкому ціновому діапазоні (верхня межа якого часто сягає тисяч та навіть мільйонів доларів), може дозволити собі будь-хто, зацікавлений у культурному розвитку.

Таким чином, незначне на перший погляд зміщення акцентів задає якісно новий напрям для розвитку мистецької індустрії: за словами канадського економіста, професора «The Schulich School of Business» Йоркського університету в Торонто, автора численних публікацій на тему арт-ринку Д. Томпсона – відбувається «зміна культури придбання мистецьких творів» [319, с. 2–270]. В Україні сьогодні продукування творів мистецтва поставлено на потік, часто роботи вітчизняного ринку – вторинні, позаяк мистці прагнучи продажів, орієнтуються на тенденції заходу і втрачають власне творче обличчя.

При капіталовкладенні певні обізнані колекціонери орієнтуються на світовий художній процес, в якому найбільш популярні антикваріат, авангард та contemporary art, а також на міжнародну відомість авторів та провенанс їх робіт. Позаяк сучасний арт-ринок – інтернаціональний, і регіональні аспекти в ньому функціонують лише за умови конвертації та зрозумілості

регіональних цінностей у навколишньому світі. Відтак образно-сюжетна складова українського сучасного мистецтва буде сприйнята та вдало продюсована на світовому арт-ринку тільки за умови співвіднесення її з проблематикою і тенденціями розвитку сучасного світового мистецтва, зокрема послідовного переходу від національної «екзотики» до глобального контексту.

На первинному ринку(продаж твору безпосередньо з майстерні художника, виготовлення робіт на замовлення, придбання роботи на виставці чи за допомогою посередника – арт-дилера), художники зазвичай самостійно призначають ціни на свої роботи, а у разі продажу роботи з галереї – ділить прибуток із галеристом чи менеджером за встановленими завчасно відсотками. Тож, коли колекціонер чи звичайний покупець приходить на групову чи персональну виставку митців у центр сучасного мистецтва й обирає до своєї колекції роботу у виставковому просторі, в пропоновану йому вартість, найімовірніше, вже буде включено авторську ціну, послуги логістики, відсоток галереї та гонорар за роботу дилера або менеджера.

Позитивним моментом у різних групових виставках та співпраці з галереєю чи арт-центром є можливість виділити кількох художників одночасно та не витрачаючи час на відвідування майстерень та перемовини з мистцями, придбати у колекцію одразу декілька робіт. Насправді, приходячи у мистецьку інституцію, передусім можна бути впевненим у проходженні художніми творами певного відбору за якісними характеристиками, адже кожна галерея прагне співпрацювати з найкращими представниками мистецької сфери.

Звісно, від місця покупки залежить ціна роботи (в майстерні у художника вона зазвичай нижча, а на ярмарку чи фестивалі – навпаки трохи вища), але предмет мистецтва, придбаний у професіоналів, – найчастіше виправдовує свою вартість. На вартість художніх творів істотно впливає їхній провенанс – зростання оцінки твору мистецтва внаслідок оприлюднення історії володіння ним (що вищий статус та популярність осіб,

які володіли роботою, то вищою буде її вартість) та його виставкової історії (участь художників у статусних міжнародних ярмарках та виставках, успішні продажі на аукціонних торгах, приналежність до гучних корпоративних та приватних колекцій). Наявність цих даних на достатньо високому рівні, як правило, забезпечує формування високого інтересу до художнього твору та творчості його автора, а відтак – підвищення його ціни.

Загалом український арт-ринок, як і порядок менеджменту будь якої сфери, є системою пропозиції та попиту, заснованих насамперед на цехових зобов'язаннях та на постійній взаємодії між усіма дійовими особами. Основною проблемою розвитку вітчизняного мистецького ринку в світовому культурному контексті є відсутність його базової ідентичності, певного підґрунтя для його існування, адже поки мистецтво не вкорінене у власній країні, у національній культурній політиці, воно не може претендувати на зацікавленість і розуміння всього навколишнього світу.

Передусім це питання стосується актуальної проблематики сучасного мистецтва, заснованої на формуванні його ціннісної системи та спроможності до самоорганізації як соціально важливого аспекту культури. Оскільки в українському мистецтві сьогодні зміст вартує більше за форму, на ринку з'являються твори так званого «швидкого» цифрового виготовлення – створені за допомогою комп'ютерної графіки, різні мультимедійні та аудіовізуальні інсталяції [301, с. 29–38], 3D-об'єкти тощо, що викликало особливу оновлену комунікативну взаємодію між авторами та глядачами, розраховану на емоційно-естетичний рівень сприйняття.

Так в мистецтві поступово виникає і утверджується віртуальний художній простір [224, с. 191–198], в якому споживач оцінює не фактичну вартість робіт, а ступінь емоційного впливу мистецького твору на широку аудиторію. В цьому просторі розвивається та оновлюється система комерційного просування арт-продукту до споживача – художник завдяки новим технічним засобам занурює глядача у метафізичний світ почуттів та емоцій і взаємодіє з ним на новому абстрактно-цифровому рівні.

В образній системі сучасного українського мистецтва порід із традиційними образами та сюжетами [21], відповідно до тенденції емоційного споживання (що притаманна молодому поколінню), переважають фантастичні, сюрреалістичні, неоміфологічні та абстрактні сюжети, що віддзеркалюють певну спробу виходу суспільства з реальності. Віддає перевагу такому мистецтву у переважній більшості молоде покоління споживачів, тим часом як клієнти старшого та середнього віку звертаються до класичних видів мистецтва навіть у новому форматі. За останнє тридцятиріччя це значно вплинуло на розвиток образно-сюжетних вподобань та видового розмаїття художньої продукції.

Наразі весь обсяг продажів творів мистецтва розподілений переважно між двома великими секторами: аукціонами (публічні продажі) та арт-дилерами (приватні продажі). Під арт-дилерами у даному випадку маємо на увазі як класичних арт-менеджерів – продавців мистецтва, так і приватні галереї, центри сучасного мистецтва, самих художників та інших функціонерів арт-сфери. З розвитком сучасного мистецтва у всіх його багатоманітних проявах світовий арт-ринок сьогодні переповнений пропозицією на твори різного характеру – від традиційних у формальному розумінні художніх творів, до візуальних арт-практик, перформативного мистецтва, а також цифрових його проявів (digital-art, віртуальна та доповнена реальність та NFT-токени).

Процеси, що відбуваються на українському мистецькому ринку, часто тотожні глобальним, утім, їх можна схарактеризувати в основній логіці розвитку подій у культурному середовищі. Арт-ринок в Україні здебільшого не відрізняється від світового і функціонує в межах кількох паралельних напрямів:

- продаж творів мистецтва після та під час проведення виставок (до погодженої з авторами вартості їхніх творів додається комісійна вартість від галереї, або художник та галерист ділять прибуток у погоджених завчасно відсотках);

- продаж художніх робіт, що прийняті від художників під реалізацію безпосередньо в галереях та арт-салонах (за попередньою схемою);
- участь у міжнародних та локальних виставках-ярмарках, фестивалях та бієнале під час проведення яких укладаються угоди про співробітництво з художником на продаж галереєю експонованих творів, а також про представництво галереєю мистця під час проведення заходу;
- продаж раніше придбаних галеристом творів або подарованих художниками після виставок та арт-проектів, як таких, що складають художній фонд арт-інституції.

Так, картинка співвідношення мистецьких продуктів на арт-ринку сьогодні певним чином поляризована: з одного боку – традиційне мистецтво (від предметів антикваріату до творів класичного мистецтва), а з іншого – пропаганда мистецтва експериментального, пов'язаного з стрімким розвитком та залученням у мистецький процес новітніх технологій та оновленими комунікативними функціями [134].

Оскільки цінова політика на інноваційні проєкти сучасних мистців формується в основному кулуарними домовленостями, а художники зазнають західних впливів, формується окреме статусне середовище – «тусовка», підпорядкована колективній психології, взаємозалежності та занепокоєності місцем у цій віртуальній ієрархії. Враховуючи окреслену ситуацію необхідно зазначити, що навколо мистецтва та творчої індустрії упродовж історичного розвитку мистецтва, а сьогодні – тим більш, точиться багато скандалів та інтриг. Головними у цій ієрархії стають галеристи, арт-менеджери та дилери, як законодавці моди та упорядники ринкової політики (Рис. 5.2.1 – Рис. 5.2.30).

5.2.1. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегменту

За останні три десятиліття світ мистецтва трансформувався із майже закритої для широкого загалу привілейованої галузі на повноцінну глобальну арт-індустрію, що функціонує на перетині різних галузей цивілізаційного розвитку. Для розуміння специфічних процесів розвитку сегменту приватного арт-ринку в Україні насамперед необхідне розуміння роботи світової мистецької індустрії, яка сьогодні, як показав аналіз світового та українського арт-ринків, теж перебуває у стані формування та трансформацій.

Українські галереї, мистецькі інституції різного формату, центри сучасного мистецтва та аукціонні будинки налаштовані зараз передусім на вигідні приватні та публічні продажі та просування сучасних художників на світовій мистецькій арені. У своїй діяльності усі функціонери мистецької сфери співпрацюють та доповнюють один одного (Рис. 5.2.1.1 – Рис. 5.2.1.29). При цьому багато потужних арт-інституцій на ринку переживають час від часу серйозні кризи, а «виживання» дрібних галерей та арт-салонів взагалі стає дедалі складнішим [168, с. 195–208].

Це, з одного боку, є вигідним для розвитку сучасного мистецтва, яке природно реагує на різноманітні соціо-культурні та економічні виклики та відбувається процес своєрідного природнього відбору, здорової конкуренції. З іншого – відбувається руйнування системи, що виховує та підтримує сучасних художників, роботи яких ще не є, а може й ніколи не стануть фінансово надійним «товаром». Консерватизм та закритість українського арт-простору у XXI столітті, на відміну від світового мистецького процесу, його вкорінений тоталітарною системою страх перед перемінами та усім новим, пояснюється у першу чергу складним економічним становищем культурної сфери, відсутністю сформованої державної політики щодо культурної галузі, а також вузьким колом функціонерів та доволі обмеженим попитом.

Під час фахової дискусії на міжнародній конференції «Art Business», що відбулася в Нью-Йорку 2018 року, учасники – найвідоміші арт-менеджери та куратори світу, зафіксували й обговорили три найгостріші питання стосовно розвитку сучасного світового арт-ринку. Зокрема, було вказано на нагальну необхідність виходу арт-бізнесу з тіні, регулювання якості арт-продуктів [225, с. 285–291], що циркулюють у мистецькому просторі, та легітимізацію нових медійних мистецтв, що з'являються на сучасній арт-сцені. Ці важливі питання певною мірою визначають вектори майбутніх трансформацій світового арт-ринку.

Світові тенденції економічного та правового розвитку вказують на те, що найближчим часом мистецькому світу доведеться все ж таки пройти складний та буремний шлях виходу з тіньового сегменту ведення ринкових відносин. Цей процес стосуватиметься не лише публічних чи приватних продажів, а й зумовлений необхідністю обліку творчої спадщини та отримання прозорої інформації щодо місцезнаходження та статусу творів мистецтва всіма учасниками арт-ринку. Сьогодні навіть сам художник іноді не пам'ятає, в якій галереї зберігаються його роботи, тим паче часто йому не відомо хто їх купує і для якої колекції.

Документально цей процес зазвичай не фіксується. Власне, не кожна мистецька інституція веде облік своїх фондів, а якщо і має такий список, то доступ до нього надається лише довіреним особам, позаяк на цьому вузькому ринку існує потужна конкуренція. Отримати таку закриту інформацію, не будучи всередині мистецького простору, доволі складно.

Досить утопічно уявляти, що найближчим часом ситуація зміниться, й всі функціонери арт-ринку розкриють дані своєї діяльності широкому загалу, утім, потреба вільного та правдивого обміну інформацією щодо обігу творів мистецтва – від побудови стандартизованого каталогу з певним уніфікованим набором цін на художні твори до бізнес-механіки пересувних художніх виставок – є однією з першочергових у розвитку культурних комунікацій.

Така відкритість арт-дилерів, галерей, художніх просторів та аукціонних будинків, з одного боку, дозволить потенційним покупцям заздалегідь визначати об'єкти, що їх цікавлять, а з іншого – може значно нівелювати статусність мистецького простору як традиційно закритого і втаємниченого кола обраних, адже численним арт-дилерам важливо довести елітарність продажу творів мистецтва. Натомість для стійкого розвитку ринку мистецтва із комерційної точки зору важлива прозорість та відкритість.

Розмаїття художніх творів і відсутність чіткого регулювання якості арт-продуктів у мистецькому просторі ставлять сьогодні під загрозу послідовну стратегію розвитку українського арт-ринку у глобальному культурному полі. Планка художньої якості в українському мистецькому просторі сьогодні опускається настільки низько, що художником може назватися будь-хто, хто себе ним вважає, попри брак професійної освіти (тут необхідно згадати популярні курси «художник за тридцять днів» або «художник вихідного дня» та ін., що нажаль, іноді надихають непрофесіоналів до прагнень виступати в культурному полі на рівні з професійною арт-спільнотою) чи рівень концептуальної якості робіт.

Неосвічені, позбавлені таланту і творчого мислення так звані «художники-аматори» заповнили арт-ринок, показуючи вторинні та неякісні твори, продукуючи творчий хаос поза негласними законами творчої індустрії. Утім, необхідно зазначити, що непрофесійні художники зазвичай не потрапляють у вищий ешелон мистців, цей процес регулюється найпотужнішими мистецькими інституціями.

В Україні існує лише невелике коло арт-інституцій та галеристів з гарною репутацією, які сьогодні тримають планку високої якості, принципово працюючи з професійними художниками, підтримуючи їх матеріально, допомагаючи при створенні арт-робіт і надаючи простір для проведення проєктів. Такі галеристи задають правила регулювання вартості творів та систематизують художників у просторі арт-ринку.

Високоякісні мистецькі твори від визнаних художників є символом статусності, їх вартість у залежності від рейтингу мистця, може становити мільйони доларів. Непрофесійне мистецтво зазвичай значно програє професійному у цінах та якості. Звичайно, воно здатне виглядати естетично, і за рідкісними винятками, не може бути частиною глобального арт-ринку, що працює переважно з професіоналами.

Поширення та легітимізація мистецтва нових медіа поступово перетворюють арт-простір на арену розваг та шоу, привертаючи до культурного процесу нових дійових осіб – комп'ютерників, motion-дизайнерів, аніматорів, режисерів, акторів та ін. та притягаючи більш широку аудиторію. За рахунок залучення у візуальні мистецтва новітніх технологій арт-індустрія отримує нові комунікативні та інтерактивні функції, таким чином розширюючи сферу соціального впливу та аудиторію художніх практик. Утім, твори мистецтва набувають художню та естетичну вагу насамперед завдяки діяльності галеристів, арт-дилерів, кураторів, критиків, аукціонерів, колекціонерів, музейників та інших функціонерів арт-ринку, які формують навколо творів та арт-проектів певну ауру, наповнюючи їх смислами та концепціями.

Першим і головним у ланцюжку творців символічного капіталу мистецьких робіт є, звичайно, художник, без факту творчості якого не відбудеться перший крок у цьому процесі. За висловом французького філософа Ж. Рансьєра, головне завдання митця є унікальним: «Саме художник мандрує лабіринтами або підпіллями соціального світу» [305, с. 2–93], але насправді зростання або зниження цін на художні твори в просторі глобального арт-ринку від нього практично не залежить. Успіх будь-якої виставки художника має бути закріплений у його провенансі (історії володіння художнім твором, та його виставкова історія), а рівень цієї успішності визначають саме вдалі публічні продажі.

Покупцем художніх творів, враховуючи широкий діапазон ціноутворення, сьогодні може бути будь-хто, від власних замовників

художника – до великих музеїв, світових галерей та аукціонних будинків. Звичайно, що українське мистецтво наразі купують переважно клієнти з України, адже у світових рейтингах представлено небагато вітчизняних художників та галерей, однак успішних прецедентів закордонних продажів робіт українських мистців стає дедалі більше.

Переважає більшість мистців першої української хвилі так чи інакше були учасниками світових культурних ярмарків та форумів, а також виставляли свої роботи на аукціонах. Певний досвід автора роботи з іноземними клієнтами-колекціонерами дозволяє стверджувати, що більшість українських художників сьогодні лише починають свій шлях до повноправної присутності на глобальному арт-ринку, однак без допомоги галериста чи сприяння поважного арт-менеджера просунутись у вищій ешелон комерційних відносин для них майже неможливо.

Безперечно, ідеальна традиційна схема «художник – галерея – колекціонер» не завжди чітко працює, адже сьогодні в мережі інтернет функціонує величезна кількість онлайн-галерей та порталів, у яких відмінні комісії з продажів, різна вартість доставки робіт до клієнта або на аукціон, що зрештою впливає на фінальну ціну роботи. Крім того, деякі художники досить успішно продають свої твори самостійно з майстерні, поєднуючи функції дилера й арт-менеджера.

Ключову роль на арт-ринку відіграють приватні галереї (з розвитком технологій – реальні або віртуальні та змішані) та різноманітні культурні простори – арт-центри, мистецькі агенції, клуби колекціонерів, салони тощо. Саме вони задають тон культурних подій та регулюють процеси розвитку сучасного мистецтва, опікуються творчістю окремих художників, займаються каталогізацією творів, підготовкою арт-проектів тощо.

Галерея, після майстерні художника, є первинною ланкою на ринку творів мистецтва – в ній демонструють роботи, взяті безпосередньо від художників, або перепродають отримані від власників. Поява художнього твору в галерейному просторі перетворює його на об'єкт уваги широкого

кола поціновувачів та фахівців, що пройшов певну експертизу якості, а з кожною такою виставковою подією зростає і популярність мистця і провенанс творів.

Окрім зберігання та презентації мистецьких творів та продажу художніх творів галерейна діяльність реалізує кілька важливих для розвитку культурного середовища функцій:

- комерційна – саме з галерейного простору починається обіг художніх творів на арт-ринку, а відтак – перетворення мистецьких об'єктів на ринковий товар;

- просвітницька – відкриття художників для широкого кола глядачів, стимулювання та створення арт-проектів, просування культурного продукту в суспільстві;

- комунікативна – посередництво між художниками, колекціонерами, музеями, пресою (створення інформаційних поштовхів), аукціонними будинками, арт-дилерами, кураторами, художніми критиками, меценатами та бізнес-структурами;

- експертна – експертиза та аналіз художніх творів та предметів антикваріату, виявлення їхньої автентичності, оцінка художньої та комерційної якості;

- прогностична – вивчення та аналіз змін і тенденцій розвитку в світовому та українському мистецькому процесі, а на основі цього аналізу – затвердження, віднайдення та підтримка творчих відкриттів й потенційно успішних мистців.

На відміну від музеїв, галереї мобільніші і займаються комерційною практикою, оскільки продаж художніх об'єктів стає основним джерелом доходів для власників [319, с. 2–270], а також надає можливість утримувати виставкове приміщення, оплачувати роботу менеджерів та продакшн для майбутніх творів. Утім, звичайно необхідно тримати баланс між бізнесом та мистецькою діяльністю, адже повна комерціалізація зазвичай дуже швидко призводить до «смерті» галереї, яка втрачає таким чином свої основні

функції і перетворюється на салон із продажу художніх творів та мистецьких подарунків.

Нині в Україні сформована низка організацій, які можуть позиціонувати себе у світовому арт-просторі. Серед них – «Pinchuk Art Center», Центр сучасного мистецтва «М17», «Mironova Gallery | Mironova Foundation», «Abramovich Art», «Voloshyn Gallery», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України та ін. Ці інституції стабільно та успішно співпрацюють із відомими міжнародними кураторами та арт-центрами, беруть участь у світових арт-ярмарках та форумах, показуючи високий рівень українських художників за кордоном, а в Україні – організовують міжнародні мистецькі події, популяризуючи світові тенденції розвитку сучасного мистецтва.

Протягом останнього тридцятиліття прагнення багатьох приватних галерей та арт-інституцій потрапити на великі міжнародні ярмарки не були комерційно успішними, стаючи більше іміджевими заходами, що додають інституції вагомості. Натомість низка галерей сучасного мистецтва, відкритих у Києві за останні двадцять п'ять років («Mironova Gallery», «Я Галерея», «Боттега» (зараз – «Щербенко Арт Центр»), «Voloshyn Gallery», галерея «Колекція» (зачинена), «ЦЕХ», «Karas Gallery», галерея «White World» та ін.) проводить цікаві арт-проекти, більше орієнтовані на внутрішній ринок.

В українських галереях, так само як і в світових, здійснюється своєрідне перетворення творів мистецтва на ринковий товар – завдяки роботі галеристів в українському арт-просторі, а також участі інституцій у світових мистецьких подіях, художні твори набувають адекватного умовного цінового еквіваленту, а мистці заявляють про себе на мистецькій арені.

Найширшою і, можливо, найцікавішою категорією функціонерів сучасного мистецького ринку є арт-дилери. За приблизним підрахунком західних дослідників, на сучасному світовому ринку існує понад сімдесят тисяч арт-дилерів. Як правило, вони нічого не вкладають в арт-бізнес, часто

не маючи власних виставкових просторів. Арт-дилери активно співпрацюють як з аукціонними будинками, так і з приватними галереями і напрямую з художниками і таким же чином із колекціонерами та клієнтами.

Їхнім головним активом є інформація: прямі контакти з художниками, покупцями та галеристами. А головним завданням – не творчий розвиток художника (цим займається галерист), а максимально вигідні продажі його робіт [66]. Співпраця художників / галерей з арт-дилерами передусім базується на особистих контактах з клієнтами та дружніх відносинах з художниками. Звичайно, до дружніх стосунків має додаватися і фахова репутація дилера, і його розуміння світових та регіональних культурних процесів, специфіки вітчизняного та міжнародного арт-ринку, розуміння комерційної привабливості того чи іншого художника, і робота з клієнтами-колекціонерами та корпоративними замовниками, адже, як відомо, арт-дилери отримують свій відсоток від вартості проданих творів.

Успішний арт-дилер в сучасному багатоманітному креативному просторі повинен вміти бачити та учувати прогресію прибутку, мати гарне відчуття смаку та розуміти попит, відвідувати різні бієнале, арт-ярмарки та форуми, бути в курсі як світових мистецьких подій, так і українських, а також місцевих (в основному столичних) культурних заходів тощо. Розуміння комерційної привабливості робіт сучасного мистецтва відбувається в більшій мірі інтуїтивно, адже спрогнозувати «тут і тепер» успішність продажів у майбутньому вкрай важко.

Зазвичай дилери та арт-менеджери мають класичну мистецтвознавчу освіту, але це не є обов'язковим, достатньо добре орієнтуватися в історії світового мистецтва та культури, тенденціях розвитку мистецтва сучасного та бути гарним маркетологом і піарником [164, с. 57–68]. По суті, арт-дилер «супроводжує» художника у просторі арт-ринку, підтримує його ім'я власною репутацією, рекомендує своїм постійним клієнтам, а вже від реакції покупців (колекціонерів / поціновувачів) залежать піднесення або ж падіння вартості робіт митця на ринку.

В галузі художньої культури сучасні арт-дилери здійснюють функції первинного відбору, оцінки (як матеріальної, так і якісної) мистецьких творів, активізують міжкультурну та міждисциплінарну комунікацію, створюють умови для змін та тенденцій на художній арт-сцені, як майданчику соціальної взаємодії в умовах високої мобільності, гіперкомунікації, гнучкості, прогнозують динаміку розвитку арт-ринку. Вони насамперед приділяють особливу увагу креативності та успішності художника, а також виконують функцію первинної соціальної організації для просування його творчості на арт-ринку з метою отримання фінансової винагороди.

Ще одними бенефіціарами арт-ринку є куратори, які впевнено увійшли у мистецький процес межі XX–XXI століть, ставши основними законодавцями моди на світові мистецькі тенденції. Основним завданням куратора є формулювання певної художньої концепції на основі творів мистецтва для визначеного культурного проєкту та практичне його втілення. Куратори є такими собі тлумачами (перекладачами) художніх сенсів і повноправними учасниками діалогу митця з глядачем, на кшталт арт-критика та мистецтвознавця, що теж працюють з соціальними та культуротворчими аспектами [165, с. 227–246].

Вони вписують доробок художника у локальний і глобальний культурний контекст, сформований різними арт-інституціями. Здебільшого вони працюють за фіксований гонорар, як у комерційних, так і в цілком некомерційних культурних проєктах. Сьогодні часто трапляються ситуації, коли за висловлюванням куратора не видно художніх творів, а головним об'єктом виставкового проєкту стає кураторський текст / задум, утім, центральною фігурою, без якої не було б арт-ринку, все одно є художник [66].

Куратор зазвичай є першим, хто здійснює професійне трактування творів, пропонує адекватну назву майбутнього арт-проєкту і намагається передбачити його тлумачення з боку широкої аудиторії. Галерист

зобов'язаний побачити новизну і оригінальність твору, осмислити його ідею, оцінити новаторство і майстерність художника, спрямувати його творчість у продуктивне річище, а функція куратора – ввести твір у процес художнього обігу на арт-ринку за допомогою включення його у певний арт-проект.

Кураторська практика є більш мобільною порівняно з галерейною і виконує специфічні завдання, пов'язані не тільки з місцем демонстрації мистецької події, а й також з її просуванням в публічному та медійному просторі. Вона включає *комунікативну* (створення безлічі мережевих зв'язків співпраці, спілкування з художниками, спонсорами, пресою, адміністрацією); *художню* (створює ідею експозиції як спільного твору, знаходить її образне і матеріальне втілення); *продюсерську* (віднаходить та розподіляє фінанси для реалізації проєкту); *менеджерську* (створює умови для публічного висвітлення проєкту, пристосовує його до місця демонстрації та можливого переміщення до інших виставкових просторів); *критичну* (робить вербальний опис, аналіз і обґрунтування концепції проєкту) функції.

Таким чином, гарний професійний куратор, маючи розвинене конструктивне та проєктне мислення, пропонує галереям та мистецьким майданчикам художні проєкти і добирає художників для реалізації своїх ідей на власний смак з урахуванням актуальності та суспільних потреб. Він залучає до своєї діяльності різних художників, підпорядковує їхню творчість своїм власним ідеям, створює кураторський дискурс та умови співтворчості для всіх учасників арт-проєкту.

Виникнення кураторської діяльності у сучасному розумінні цього терміну пов'язують в першу чергу із феноменом бієнале та міжнародних арт-фестивалів, що на етапі свого формування потребували синтетичного фахівця, який поєднував би художню творчість із соціальним та політичним аспектами, з якими стикається будь-яка міжнародна подія, навіть культурної галузі. Міжнародні художні ярмарки та бієнале представляють світовій спільноті різні культури, час та простір, зібрані у спільній репрезентації, що згідно кураторським задумам, діалогують з концептом проєктів.

Масштабні кураторські художні практики та концептуальні проєкти потребують мобільної та гнучкої реакції фахівця. Результатом кураторської практики стає експозиція, сформована з багатьох робіт, об'єднаних певною концепцією. Абсолютною умовою є можливість та необхідність розглядати виставкову презентацію як єдиний цілий проєкт. Міжнародні кураторські проєкти вводять у світ мистецтва нові імена й ідеї, які проходять перевірку в професійному середовищі.

Американський куратор П. О'Ніл підкреслив, що «бієнале стала критерієм якості для верхніх ешелонів – як серед художників, так і серед кураторів – світу мистецтва, відображаючи загальну тенденцію внутрішнього ранжування» [294, с. 2–124]. Як показує досвід, у сучасних художніх практиках часто в одній особі галериста, або директора галереї поєднуються сфери діяльності усіх функціонерів арт-ринку, що включають музейну, галерейну, кураторську, арт-менеджерську, меценатську та колекціонерську діяльність.

Популярним та впливовим проявом художньої практики у царині арт-ринку сьогодні є і діяльність комерційних арт-інституцій – аукціонних будинків. Природа аукціонних торгів полягає насамперед у публічному встановленні та демонстрації істинної цінності мистецького твору безпосередньо у художньому і ринковому обігу. Аукціонні будинки функціонують за традиційною налагодженою схемою: у залежності від стратегії закупають твори мистецтва на внутрішньому ринку (приватні колекції, майстерні художників, приватні власники та ін.) та на зарубіжних ринках (аукціонні будинки, приватні колекції, арт-ярмарки, арт-дилери тощо).

Далі сформований попереднім чином фонд аукціонного будинку зазвичай ділиться на дві частини: твори мистецтва (у залежності від рівня виконання, часу створення та затребуваності) на деякий час зберігають (приблизно до одного року) для збільшення їхньої вартості (яка в середньому збільшується до п'ятидесяти відсотків на рік, залежно від

рейтингу художника); твори мистецтва, що будуть виставлятися на торги безпосередньо після закупівлі, в середньому з тридцяти – шестидесяти процентною надбавкою від ціни закупки (часто за такою схемою працюють й приватні галереї).

Наприклад, роботу сучасного українського мистця, придбану (або взяту на реалізацію у власника) після домовленостей з художником та додавання відсотку галереї / аукціонного будинку, може бути продано в середньому з надбавкою у п'ятдесят відсотків; тоді як роботу закордонного художника, придбану на зарубіжному аукціоні, після доставки в Україну та визначення її витратної частини (аукціонний, дилерський відсотки, логістика, оформлення необхідних документів, тощо), протягом певного часу можна буде продати з надбавкою від п'ятдесяти до ста відсотків від первинної вартості, адже закупівельна ціна на зарубіжних аукціонах зазвичай набагато нижча від подальшої вартості роботи на внутрішньому ринку.

Основною метою функціонування аукціонного будинку, який займається сучасним мистецтвом, є насамперед отримання прибутку від продажу мистецьких творів, його другорядними функціями є також популяризація творчого потенціалу сучасної місцевої культури, створення її позитивного іміджу, акцентування уваги суспільства на національному культурному доробку.

Ситуація, що склалася в нашій країні навколо арт-бізнесу – цілком неоднозначна. З одного боку, з набуттям Україною незалежності поряд з державними інституціями було сформовано здебільшого приватні структури, що займаються антикварним бізнесом, промоцією і продажами творів сучасного мистецтва, проводять аукціони: «Антик-Центр» (Галерея Олександра Брея, Київ), Аукціонний будинок «Корнерс» (Київ), «Арт-капітал» (зачинено), Аукціон антикваріату «Епоха» (зачинено), Аукціонний будинок «Золотий перетин» (Київ), Аукціонний дім «Дукат» (Київ) та інші. Також переважно у столиці діє низка антикварних салонів і галерей

сучасного мистецтва, що безпосередньо займаються продажами мистецьких творів.

Арт-бізнес у тому чи іншому вигляді існував завжди, попри всі політичні, соціальні та економічні зміни в суспільстві та світі. Є усталені терміни та цінові категорії, що формувалися десятиліттями, регламентують їх комерційні художні інституції. Так, сьогодні з перелічених вище організацій успішно функціонують лише чотири: «Антик-Центр», Аукціонний будинок «Корнерс», Аукціонний дім «Золотий перетин» та Галерея «Дукат», які вже багато років, незалежно від економічної ситуації в країні, так чи інакше існують та отримують фінансовий прибуток. Тож, як і будь-який інший бізнес, арт-ринок безпосередньо залежить від рівня проведення заходів, правильного оформлення, часової витримки та якості творів мистецтва, запропонованих до продажу.

Прийнято вважати, що історично арт-ринок формували і регламентували два найбільші аукціонні будинки – «Christies» та «Sotheby's», утім, із середини 2000-х років значну роль у світовій аукціонній торгівлі починають відігравати азійські культурні інституції, зокрема китайський аукціонний будинок «Beijing Poly International Auction Co» та ін.

Щодо зарубіжного аукціонного досвіду, то Україна сьогодні є рівноправним гравцем на світовому просторі арт-бізнесу, чому сприяють успішні продажі сучасних українських художників не лише на світових арт-ярмарках, а й на торгах знаменитих аукціонів «Sotheby's», «Christie's», «MacDougalls», «Phillips», а також зацікавленість в українському мистецтві світових арт-інституцій (придбання арт-проєкту Віктора Сидоренка «*Milestones of Time*» («Жорна Часу»), з якою художник представляв Україну на 50-ій Венеційській Бієнале 2003 року, музеєм сучасного мистецтва «KIASMA» (Гельсінкі, Фінляндія).

Означена ситуація свідчить, що попри світові економічні проблеми потреба у творах українських мистців усередині країни не зменшується, окрім

того їх сьогодні доволі вдало популяризовано в світі, завдяки діяльності українських галерей, роботі арт-дилерів та аукціонних будинків.

Приклади окремих осіб-художників, які почали виходити на світову мистецьку арену та зростання цін на українське мистецтво в світі, зумовили появу в українському арт-просторі вітчизняних аукціонних будинків, покликаних реалізовувати та здійснювати бізнес-програми, пов'язані з мистецтвом та антикваріатом. Тож вони на сьогоднішній день сформували досить вдалу структуру для участі у вітчизняному та міжнародному арт-бізнесі, яка працює на високому професійному рівні і достойна презентує український арт-бізнес в міжнародному просторі.

Результати аукціонних торгів, строго зафіксовані під час проведення кожного аукціону, демонструють історію творів, що свідчено в каталогах разом із цінами попередніх продажів. Головними критеріями аукціонної вартості твору стають провенанс, автентичність, попередньо визначена вартість або вартість минулих продажів, їхнє співвідношення, динаміка зростання чи падіння цін, історія власників (позаяк неможливо порівнювати ринкову ціну художнього твору із собівартістю, адже не можна пояснити ціну картини, звівши її до вартості полотна, підрамника, фарб та середньої оплати праці), а також людський фактор.

Аукціоніст сам насправді не завжди уявляє, які сюрпризи можуть чекати його в процесі аукціону, а сам твір мистецтва під час продажу опиняється у певному вакуумі – він уже не є власністю ані художника, ані попереднього чи ймовірного наступного власника. В такому випадку необхідно відзначити, що аукціоніст не є тимчасовим власником предметів мистецтва, він лише організовує процес обігу творів під час аукціонних торгів.

Найшвидший спосіб долучитися до мистецького ринку – стати колекціонером, або принаймні почати збирати художні твори за власними вподобаннями. Позаяк володіння мистецтвом завжди надавало гарний спосіб продемонструвати свій смак та виділитись серед інших, збирання колекції

художніх творів часто стає демонстрацією престижу, адже мистецтво не є предметом першої необхідності, натомість художні твори використовують як інструмент вкладення коштів.

Однак, на відміну від попередніх часів, коли колекціонери вважалися привілейованим прошарком, у XXI столітті колекціонерами мистецтва можуть бути будь-які особи, незалежно від їхнього демографічного, географічного чи матеріального статусу. В сьогоденному культурному колі з'явилося багато нових молодих колекціонерів, які збирають роботи саме молодих художників. Колекціонери старшого покоління, які все ще воліють збирати твори класичного мистецтва або предмети антикваріату, інвестиційну привабливість яких можна передбачити з більшою точністю, лише епізодично купують об'єкти сучасного мистецтва.

В українському бізнес-середовищі (а найчастіше колекціонерами сучасного мистецтва є саме представники бізнес-структур) деякі колекціонери сучасного мистецтва принципово купують роботи у безпосередньо художників «в обхід» галерей – у творчих майстернях. Необхідно зазначити, що у світовій практиці подібні дії вважаються неетичними. Такі угоди нерідко призводять до патової ситуації, коли програють усі діячі арт-процесу: кар'єра мистця не отримує належного розвитку, він лишається без галерейного простору, а відтак – без виставкових проєктів, без можливості участі у світових арт-подіях (адже в них беруть участь саме галеристи), а колекціонер, зекономивши таким чином кошти, отримує по факту тільки твір мистецтва, без особливих перспектив його здорожчання.

Для колекціонерів творів сучасного мистецтва основним інструментом розуміння тенденцій арт-ринку є безпосереднє спілкування з художниками та арт-консультантами (дилерами). Головним для сучасного художника, який хоче продавати твори на первинному ринку, є факт встановлення та утримання однієї вартості на всі роботи, незалежно від того, де і як вони продаються.

На жаль, в теперішній ситуації відсутності чіткого ранжування цін на ринку, нерідко митці, співпрацюючи з галереєю і надаючи їй власний список цін, водночас занижують ціни при продажі напрямку в майстерні. Такі дії прикрим чином руйнують арт-ринок, адже гарний галерист завжди продюсує художника, тож стосунки між ними мають бути зрозумілі та прозорі: художник – галерист – колекціонер / клієнт.

Галерея просуває митця на ринку, бере участь в арт-ярмарках, форумах, пропонує роботи потенційним покупцям, формує художнику портфоліо та накопичує провенанс на його роботи, тож має матеріальні та часові людські витрати, тому правильним шляхом є оцінка та виставлення цін на роботи саме галереєю.

Колекціонери, збираючи твори і артефакти, відбирають, досліджують і зберігають їх для нащадків, реставрують, проводять експертизу, підтримують таким чином тяглість культури, адже приватні колекції часто стають основою формування музеїв і майбутніх архівів. Інвестиції в мистецтво та культуру, як енкомерційне явище, становлять особливе середовище, позаяк мають потенціал для реалізації кураторських проєктів [23, с. 49–53], проведення бієнале і арт-фестивалів [204, с. 2–35].

Висновки до розділу 5

Традиційно виставкова міжнародна діяльність вітчизняних галерей розвивається за двома напрямками: в першому випадку арт-інституція самостійно презентує проєкт у певному виставковому просторі на комерційній основі або дружній галереї за кордоном; в іншому випадку – арт-інституція бере участь у програмах відомих арт-ярмарків та фестивалів (що зазвичай працюють лише з галереями, а не з окремими художниками), представляючи кращі роботи художників, з якими вона співпрацює.

Подібно до культурних проєктів світового рівня, мистецьккі фестивалі й арт-ярмарки України демонструють певний тип художніх форми і змісту в розірізі актуалізації і популяризації контемпорарного мистецтва й взаємодії останнього з суспільством. Означений тип проведення грандіозних творчих виставок включає різноманітні репрезентативні і концептуальні різновиди показу творів мистецтва й арт-об'єктів у різних міських локаціях в єдиному виставковому проєкті, а також дозволяє художникам та галеристам розширити коло клієнтів.

Він зазвичай включає комплекс презентаційних, візуальних, комунікативних та медійних елементів у цілісному художньо-комунікаційному видовищі (що часто відбуваються на різних локаціях) в якому відбувається взаємодія усіх елементів системи культури – творчих проєктів, мистців-учасників та глядацької аудиторії. Наприклад, міжнародний мистецький форум KYIV ART WEEK став сьогодні однією із знакових подій в культурному просторі України, під час проведення якого в столиці збираються впливові діячі мистецтва, колекціонери та представники багатьох світових та українських культурних інституцій.

Певного визначеного регламенту чи ієрархії взаємовідносин в просторі сучасного арт-ринку не існує, адже робота галерей відбувається паралельно з кураторськими проєктами і музейними виставками, вона може не підпорядковуватись і не підкорятись загальноприйнятим процесам розвитку арт-ринку. Унаслідок успішної роботи всіх функціонерів художніх практик мистецькі твори стають музейними експонатами, успішно продаються на аукціонах та / або потрапляють у приватні колекції.

Художня діяльність, що лежить в основі усіх культурних практик, може мати різні орієнтації, від бажання автора амбітно потрапити в колекцію музею світового рівня, до утворення цілих мануфактур під брендом одного художника суто в комерційних цілях. Але в ринковій системі – це, перш за все – орієнтація на продукт, що має попит, – коли художник створює свої роботи безпосередньо для потреб ринку, стає залежним від наступних

продажів, від галеристів та арт-дилерів, а й іноді навіть від смаків певних колекціонерів.

Так, ринкові відносини часто нав'язують зміст творів, спрямовуючи соціокультурний вектор у масове споживання. У цій орієнтації функціонують наступні практики: галерейна, кураторська, подієва, колекційна. Усі інші типи художніх практик, – дослідницька, експертна, аукціонна, та ін., – функціонують на вторинному арт-ринку, де відбувається аналіз, дослідження, перепродаж, обмін між колекціонерами, дилерами та галереями.

РОЗДІЛ 6

ІНСТИТУЦІЙНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

6.1. Інституційна підтримка сучасного українського мистецтва

Нині галерейний простір розширюється та розвивається безпосередньо за рахунок інституційної діяльності, аналітичних текстів фахівців, колективних перформативних акцій мистців, а також процесів просування та менеджменту, глядацької інтерпретації, музейного зберігання, аукціонних і галерейних продажів, експонування на світових бієнале, участі у ярмарках, виставках, поширення фото і текстів в інтернеті тощо [205, с. 180–189].

Усі ці різновекторні дії разом, звичано, неможливо контролювати, однак вони функціонують окремо та створюють унікальну комунікативну систему глобального культурного простору. Таким чином, арт-практики в просторі художньої культури, у своїй діяльності сьогодні перетворюються на сформовану непідпорядковану культурну індустрію активної співпраці усіх перелічених суб'єктів (Рис. 6.1.1 – Рис. 6.1.2).

Одним із вдалих підходів до визначення організаційного аспекту сучасного мистецтва стала *інституційна теорія мистецтва* американського дослідника філософії мистецтва Дж. Дікі, який вважає, що відповісти на запитання «Що таке мистецтво?» можна, виходячи з розуміння мистецтва як певного інституту, що знаходиться на рівні з наукою, політикою чи бізнесом [255., с. 31]. Інституціоналізація мистецтва як соціально автономного дискурсу, таким чином є необхідною для визначення критеріїв належності або відсутності її у мистецтві [208, с. 2–368]. Мистецтво як своєрідний «незалежний домен», певне некероване явище, яким воно поставало, наприклад, у роботах М. Гайдегера та Ю. Габермаса, сьогодні втрачає чіткі межі, його функції в культурі все більше характеризуються тенденцією до

глобальної естетизації життєвого світу, що означає, що абсолютно всі явища повсякденного життя можуть бути розглянуті з естетичної точки зору та стати актом мистецького творіння.

Такі процеси ставлять під питання здатність мистецтва існувати незалежно від інших соціальних дискурсів і розвивати власні автономні форми інтерпретації і пізнання світу (а також можливість всього навколо існувати без культури та мистецтва). Сферу, яку раніше вважали автономною, сьогодні пронизують всеохопні соціальні структури, вона технологічно опосередкована відношеннями доступності та контролю [246, с. 13–31]. Тож ідея наявності критеріїв достовірності та підпорядкованості в мистецтві також викликає сумніви.

Українське мистецтво починаючи орієнтовно з другої половини ХХ століття однією зі сфер своєї реалізації бачить безпосередню участь широкого кола фахівців культури та самих мистців у соціокультурній практиці. Таким чином, творчість закріплюється як важлива і невід’ємна частина життєвого світу, а людське життя – важливою темою для мистецтва. Сучасне мистецтвознавство досліджує потенціал творчості у розв’язанні культурних проблем, в пошуку напрямів для саморозвитку особистості в ситуації «падіння метанарацій в життєвий світ» (Ж.- Ф. Ліотар).

Ще з часів розвитку авангарду художня культура намагається усунути межу між мистецтвом і життям, зруйнувати стіну між буденністю і творчістю, так виникають художнє оформлення та дизайн, а також соціальні культурні проєкти на основі художньої творчості. Це не випадково, адже саме через арт-подію можливо привернути увагу широкої аудиторії як до унікальної творчої особистості, так і до глобальних світових проблем, оскільки сьогодні актуальні мистецькі події та їхні концепції часто виходять далеко за рамки суто художньої сфери.

Застосування нових техніко-технологічних прийомів, інтерактивність, комунікативність, залучення глядача до співучасті у створенні мистецького твору або до його осмислення – основні риси розвитку мистецтва другої

половини XX століття, що дотепер трансформували мистецтво у фактично мультидисциплінарне явище сучасного світу.

Зрушити процес інтеграції українського мистецтва у міжнародне за тридцятиліття незалежності певним чином змогли структури, які виникли унаслідок відкриття в Україні представництв іноземних культурних інституцій (таких як «Фонд Сороса», «Фонд Євразія», «Гете Інститут» та ін.) та низки вітчизняних громадських й приватних організацій та ініціатив. Завдяки діяльності цих інституцій, посттоталітарна інертність місцевої культури поступово зникала, а у творчому середовищі набула ваги раціональність та покрокова скерованість. Тому в загальноукраїнському контексті сьогодні відкрилася широка дорога мистецтву, що витворює та спрямовує нові моделі майбутнього [184, с. 13].

Українське культурне середовище від початку 1990-х років поступово виробляє форми і способи взаємодії представників різних культурних локусів – об'єднуючи та підтримуючи мистців як пострадянського, так і нового покоління, шукає форми та види міжкультурної та міжнародної взаємодії різних іноді не пов'язаних галузей. В означеному процесі, з одного боку, активізуються модуси світової уніфікації культури, виробляються універсальні стратегії і соціальні форми, з іншого – очевидними стають проблеми, пов'язані з необхідністю взаємодії представників різних культурних і соціальних традицій національного рівня.

Величезну роль у цьому процесі відіграло виникнення нових та трансформація сформованих мистецьких організацій та арт-просторів – як державних (Національна спілка художників України, муніципальні галереї в різних містах країни, різноманітні неформальні організації радянського періоду, що на момент здобуття незалежності підготували плеяду художників першого гатунку, художні та науково-дослідні інститути, зокрема Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України та ін.), так і приватних (центри сучасного мистецтва, приватні галереї, мистецькі агенції,

«арт-хаби», простори вільного мистецтва, Союз вільних художників, тощо). Усі ці комерційні та некомерційні за типом діяльності арт-простори мають власний потенціал та свої особливості розвитку [20].

Різноманітні арт-простори, що виникають та розвиваються спершу в столиці, а потім і в інших культурних регіонах України від початку ХХІ століття, стають зоною формування специфічного культурного досвіду, адже розширення меж розуміння мистецтва, доступність творчої активності для широкого загалу стали одними з чинників розростання та децентралізації креативних кластерів.

Терміни «арт-простір», «креативний простір», «креативний кластер» нерідко вживають як синоніми, позаяк за організаційною структурою вони є подібними між собою майданчиками, що зазвичай поєднують різноманітні напрями мистецької діяльності. Головною їхньою відмінністю один від одного є особлива, унікальна тільки для визначеного простору атмосфера, підбірка лояльних до простору художників або тематична спрямованість.

До передісторії виникнення арт-просторів у сучасному розумінні належать передусім самоорганізовані художні об'єднання, що заклали традиції сквотерства та формування художніх і навколохудожніх форм суспільного дозвілля в громадських місцях. У радянський період такими неофіційними місцями часто ставали підпільні кав'ярні або відкриті майданчики, приватні квартири і сквати / комуни (зазвичай закинуті приміщення, самозахоплені художниками та обладнані під творчі майстерні).

Утворення сквотів пов'язано у першу чергу з протестною діяльністю, протистоянням офіційним арт-інституціям та державній культурній політиці. Але сьогодні сквот як певний арт-простір – це середовище вже традиційне, включене в легітимний соціокультурний ландшафт, доступне міське середовище, в якому в рамках комунікації відвідувач стає не робітником або глядачем, а творцем.

Так, відзначимо, що до початку ХХІ століття виникло й розвинулось кілька типів арт-просторів: візуалізаційні та комунікативні. Перші

орієнтовані на консолідацію професійних творчих особистостей, які цікавляться або займаються визначеним видом мистецтва, або розвивають певний напрям. Формат діяльності таких майданчиків поєднує традиційні форми інституалізації мистецтва з інтерактивними: виставки, презентації, семінари, майстер-класи та ін.

Метою існування другого типу арт-просторів є створення зони для творчості і різноманітного дозвілля більш широкого кола поціновувачів: від перегляду фільмів і чаювань, настільних ігор – до загальноосвітніх майстер-класів та лекцій. Подібні художні інституції нерідко використовують елементи інтерактивності: організовують квести, флешмоби, тематичні вечори, залучаючи нову аудиторію.

Окремим типом арт-простору, що об'єднує специфічні риси візуалізаційного та комунікативного типів, є приватна галерея – креативне середовище, в якому творчість поєднується не лише з виставковою і комунікативною, а й з комерційною діяльністю.

Таким чином, арт-простори сьогодні стають місцем не тільки творчої реалізації художників, а й майданчиком для консолідації суспільства навколо конкретних проєктів, організації широкого кола творчих людей із волонтерською, комерційною або творчою метою. Різноманітність форм і напрямів діяльності цих креативних майданчиків можна розглянути на прикладі низки арт-інституцій Києва та інших культурних центрів України.

Природно, кожен мистецький простір має певну ідеологію і цінності. Часто вони тотожні зі смаками та спрямуванням певного власника або мецената, що є природнім у стані відсутності визначеної державної культурної політики. Цілком зрозуміло, що паралельно відбувається процес тотальної комерціалізації сфери культурної індустрії: «До недовіри до традиційної культури як ідеології домішується недовіра до культури індустріальної як до обдурювання» [272, с. 2–300], або бізнесу.

Утім, як показує практика, мистецтво та культура завдяки приватним структурам, а також формуванням навколо них певної аудиторії, стають

доступнішими та цікавими для представників різних соціальних верств. Так, арт-простори як творчі кластери стають фактором трансформування міського середовища, створення сприятливої атмосфери як для жителів міст, так і для туристів. Британські дослідники соціології та урбаністики А. Амін та Н. Тріфт у публікації «Глобалізація, інституційний та регіональний розвиток» наголошують, що урбаністична творчість – це спосіб громадян розповісти про себе в рамках саморозвитку міського простору.

Така творчість виникає у відкритих (парки, фестивалі) і закритих локаціях (галереї, центри сучасного мистецтва, тощо). Саме місто також часто є матеріалом і майданчиком для творчості [231, с. 13], наприклад коли художники та творча спільнота проводять реновацію цілих міських районів, чи навіть невеличких міст, надаючи їм власного особливого характеру та вигляду [115, с. 6–91]. Сучасне мистецтво в цьому випадку у першу чергу здатне стати фактором інтеграції та взаємодії, створити відкрите поле для діалогу представників різних культурних груп та галузей, для розвитку або реалізації людини в різноманітних креативних напрямках.

Основою комунікації головним чином стає діалог, адже арт-простір не передбачає чітких ієрархій або нав'язування стандартів, він є вільним комунікативним майданчиком. Чимало авторитетних дослідників зауважують важливість вибудовування та аналізу цієї діалогічної взаємодії і осмислення значення мистецтва в цьому процесі на загальнодержавному рівні [117, с. 1001–1011].

Арт-простір – це особливе середовище, яке зазвичай існує відповідно до власних просторово-часових констант, з урахуванням соціо-культурного середовища. Потрапляючи у територію, наповнену мистецтвом, відвідувач виходить за рамки буденності в мультидисциплінарне місце, де, за умови правильно сформованого діалогічного простору, можуть не лише спілкуватися, але й активно взаємодіяти представники різних професій, як культурних, так і технічних.

Завдяки поєднанню культурної та соціальної функцій, арт-простори здатні перетворювати сучасне міське середовище, їх діяльність має потенціал як перспективні форми розв'язання культурних проблем на рівні суспільства, можуть стати майданчиками для творчої реалізації конкретних особистостей, як знаних так і молодих мистців, так і кураторів, дослідників, критиків тощо. Наприклад, Київська міська галерея мистецтв «Лавра» – масштабна творча локація в центрі столиці, що поєднує виставкову, науково-дослідну та освітню діяльність. Галерея за роки свого існування стала сполучною ланкою між історією і сьогоденням і своїми активностями та програмою розвитку демонструє той крок у майбутнє, який робить українська культура на рівні міської влади, впливаючи на суспільно-культурний розвиток міста [28, с. 1–679].

Галерея «Лавра» сьогодні стала центром колаборацій усіх напрямів мистецтва, креативних індустрій, фестивального напрямку, архітектури, дизайну та ІТ-технологій. Виставкова діяльність кураторів Галереї «Лавра» спрямована на мультимедійність та нові технології у мистецтві, різноманітність та колаборацію з найцікавішими проєктами в різних напрямках мистецтва та творчої діяльності.

Зокрема, серед досягнень команди галерейного простору – проведення щорічного міжнародного фестивалю KYIV LIGHTS FESTIVAL, міжнародного фото-ярмарку PHOTO KYIV FAIR, співпраця з міжнародним симпозіумом «CANactions International Architecture Festival», міжнародним фестивалем авторської анімації LINOLEUM, створення міжнародного еко-арт-проєкту «Середовище існування. Маніфест 2020», стріт-арт фестивалів та інтерактивних виставок, а також заснування Міжнародної мистецької резиденції «FACE of ART», що впливають на міське середовище, ревіталізують застарілу архітектуру та підіймають важливі соціальні та культурні теми.

Яскравим прикладом сформованої арт-інституції є креативний простір Платформа культурних інновацій «Ізоляція» – недержавна інституція, що

поєднує дослідницьку діяльність, освіту та відпочинок. «Ізоляція» перемістилась в Київ з окупованого Донецька 2015 року. В новоутвореному просторі «IZONE» її команда реалізує культурні проекти, підтримує соціально активних митців та креативні задуми різних спрямувань у Києві, Україні та світі, а також є активним ресурсом для міжнародних кураторів, дослідників, митців та інших культурних діячів. Платформа «Ізоляція» діє сьогодні у трьох взаємопов'язаних магістральних напрямках: у сфері мистецтва, освіти та проєктів, активізує українську креативну спільноту.

Одна з успішних культурних установ Києва, що існує вже понад десять років є Центр сучасного мистецтва «М17» – недержавна культурна інституція, що прагне стати місцем діалогу для фахових кіл, платформою для вивчення та дослідження історичних і сучасних культурних процесів. Центр досить послідовно розвиває формат, що поєднує галерейний простір, територію освіти, кав'ярню і місце дозвілля. Підтримуючи мету інтеграції українського мистецтва до світового контексту, куратори Центру створюють масштабні міжнародні арт-проєкти для експертів і митців різних течій та напрямів, розвивають в аудиторії звичку спостерігати якісне мистецтво, актуалізуючи культурний контекст.

Звичайно, в Україні існує чимало арт-просторів різного формату та спрямувань. Інтерес аудиторії до культурних форм проведення дозвілля зумовлює те, що частина майданчиків таки стає успішною, отримуючи підтримку бізнесу або державних структур. Однак, все ж багато українських арт-просторів і далі існують в андеграундних традиціях, хоча паралельно мають і державну підтримку. Одна з цілей створення таких мистецьких осередків – перетворення / трансформація міського середовища, окультурення міського населення. З іншого боку, можна говорити і про комерційний бік певних проєктів.

Наведені приклади наочно демонструють широту діяльності та функціонування сучасних арт-просторів: від закладів різних видів творчості – до організації сімейного дозвілля під час вікендів, від формату бізнес-

центру – до невеликого арт-клубу або хабу, чи навіть галерейного простору. Таким чином слід зазначити, що підтримка і розвиток творчої активності можливі за умови створення сучасних багатоструктурних креативних міських просторів, таких як арт-лофти, зони коворкінгу і арт-території, дизайнерські студії, центри сучасного мистецтва та ін.

Співвідношення місць, де можна знайти сучасне мистецтво у столиці та за її межами, – сьогодні приблизно один до п'яти не на користь регіонів, утім регіональні культурні осередки вже почали свою трансформацію і часто не поступаються центральним. Що ж до майданчиків, де регулярно гостюють сучасні іноземні проєкти, то заїжджих гостей імовірніше зустріти на фестивалях і в рамках точкових партнерств столичних «Goethe-Institut Ukraine», «British Council», «Česká Centra», різноманітних консульств та посольства, та інших іноземних агентів культури, що є не лише у столиці, а й в регіонах.

Описані тенденції підтверджують гіпотезу, що мистецтво вступило в епоху глобалізації, де стара структура арт-простору, побудована на системі «центр – периферія», поступово застаріває і розчиняється у нерівному розподілі влади між «західним» і «незахідним» мистецькими контекстами. Німецький дослідник М. Шепс вважає, що «нові мережі замінюють структуру центру і периферії. Вузли цієї мережі складаються з культурних і мистецьких центрів, що можуть спілкуватися один з одним у будь-який час. Зникнення категорій “центру” і “периферії” є умовою того, що традиційна диференціація між Заходом і не-Заходом перейде в категорію історичної пам'яті» [312, с. 16–20]. Таким чином, можемо говорити про передумови децентралізації мистецтва та початок формування глобального мистецького простору.

Художні практики Євгена Самборського в його персональному проєкті *«Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе»* вкорінені в українській соціальній і культурній реальності, зокрема в інституційних, загальнодержавних та дослідницьких проблемах.

Кураторами проєкту, що відбувся 2015 року у виставковому просторі «Mironova Foundation», стали німецький куратор Райнальд Шумахер та Тетяна Міронова. Художник Євген Самборський проаналізував актуальний статус-кво сучасного мистецтва та українських художників, розмірковуючи над низкою історичних факторів, що призвели до цієї стагнації: брак гідної освіти в художніх освітніх закладах та майже повна відсутність художнього наукового дослідження будь-якої галузі мистецтва авангарду або нон-конформізму у період до розпаду СРСР.

Ситуація додатково характеризується цілковитим дефіцитом державних або принаймні приватних інституцій, які б ефективно і постійно підтримували сучасне мистецтво та художників. Брак інфраструктури та застарілість репрезентаційної системи спричинив відсутність діалогу про сучасне мистецтво. Мистецтво на державному рівні досі не вважається важливим засобом для відображення та осмислення нашої реальності, не має належного представлення на світових мистецьких майданчиках, що ставить під питання наші стереотипи, а в найкращому випадку сприймається як декоративний елемент з ймовірним інвестиційним потенціалом.

Євген Самборський свій проєкт характеризує як «Занотовки до робіт». У ньому він використав понад тридцять три тисячі файлів (це 1200 тек), з них художник намагається втілити певні ідеї.

Так давно маю запитання «“Чим займаюсь я, та, якщо можна так назвати, колеги по цеху?”, “Чи готовий я змиритися з тим, що так само, як і всі художники, займаюсь, по суті, назагал непомітною чи навмисно ігнорованою діяльністю?”. Відстежуючи історію власного розвитку, я помічаю, що ці запитання з кожним разом набирають для мене все більшої ваги. “Для чого нам мистецтво, якщо воно допускає до того, що відбувається?”» (з прес-релізу виставки – *прим. наша*).

Аналізуючи власні творчі практики, художник вивів для широкої дискусії основні теми, до яких дотична більшість його робіт: відсутність професійної мистецької освіти в Україні (за переконанням мистця, наявні

навчальні заклади працюють за давно розробленою, застарілою системою, що є досить слабкою та істотно відрізняється від художньої освітньої системи розвинутих країн); пошук історичної належності до певної культурної та мистецької традиції, значною мірою спричинений відсутністю систематизації та достойної репрезентації не лише українського мистецтва авангарду XX століття, а й усього сучасного мистецтва.

Це демонструє факт непрофесійності функціонування культурно-мистецької системи в Україні, хоч це і так давно зрозуміло тим, хто має якийсь стосунок до неї. Відтак, особисті думки та відношення художника до означених питань і стали певним поштовхом для розробки означеного проєкту. Проєкт досліджує взаємозв'язки між всіма учасниками мистецької системи, зокрема постать художника та пошук його місця в сучасному суспільстві, непрофесійне функціонування як мистецьких інституцій, так і культурно-мистецької системи загалом, нефахова презентація українського мистецтва на світовому рівні, тощо.

Арт-проєкт *«Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе»* складався відповідно з трьох пов'язаних між собою та узгоджених компонентів. Перша частина, *«Запитання»*, ретельно артикулює основну проблематику, обрану українським художником Євгеном Самборським для свого проєкту, і набуває формату публічної реклами чи агітації. Друга частина, що має назву *«Спроба діалогу»* – окреслена цілком конкретна пропозиція для робочого приміщення художньої інституції (міської галереї «Лавра»). У третій частині, *«Ще щось важливе»*, художник представив глядачеві низку присвят Невідомим Митцям – серія робіт, заснована на досвіді молодих художників, що були змушені відмовитися від власної мрії через необхідність знайти роботу аби заробити на життя.

Це є своєрідний бекграунд, на основі якого Євген Самборський після ретельного дослідження ставить питання про свою позицію як художника. Художник цілком слушно вважає, що зміни на краще можливі лише тоді, коли зроблено чіткий аналіз того, що є наразі. Євген Самборський сприймає

це завдання серйозно, аналізує ситуацію, що склалась і одночасно пропонує модель майбутнього розвитку.

Творчий метод Євгена Самборського заснований на щирому та справжньому художньому підході, адже не базується на емоційному чи психологічному творчому виверженні або формальному та технічному підході. Арт-проект *«Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе»* наочно проілюстрував інституційні, соціальні та економічні проблеми розвитку сучасної української культури [97, с. 112–117]. Окреслюючи ситуацію «глухого кута», художник використовує стратегії аналітичного концептуалізму, що дозволило йому посісти достатньо унікальне місце в українському художньому дискурсі та мистецькому процесі.

6.2. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність в умовах проблеми існування метамодерного мистецтва в експозиційних просторах

В сучасній теорії мистецтва, з огляду на соціокультурні трансформації суспільства початку XXI століття, розглядає експозиційні практики як діяльність, що має на меті створення об'єкта (художній твір), позиціонування його у просторі (арт-простір) та формування реципієнта (глядача) мистецької діяльності. Сьогодні основним продуктом експозиційних практик стає не лише предметне наповнення визначеного виставкового простору, а й певний наратив взаємодії художніх творів із простором та широкою аудиторією, що зумовлює процес виокремлення сукупності експозиційних практик у самостійний та самодостатній вид мистецької діяльності (Рис. 6.2.1 – Рис. 6.2.38).

Сучасні виставкові проекти стають багаторівневою системою демонстрації та презентації художніх творів, що охоплюють змістову, просторову, комунікативну, декоративну та інші складові. З огляду на це, в

сучасних художніх експозиційних практиках зміщується акцент із презентації творчих робіт (хронологічної, стильової, ансамблевої тощо) на демонстрацію їхнього контексту (того, що «оточує» твір – концепція, мистецький процес, відгуки тощо).

Сьогодні галереї та арт-центри, як соціально-культурні інституції, що мають в рамках своєї діяльності відчувати та враховувати суспільні запити та настрої, в методиці створення художніх експозицій не обмежуються традиційними засобами, адже у функціоналі виставкового простору на перший план виходить соціокультурна складова та комунікативні прийоми. У сучасному арт-просторі, відповідно до попередньо визначеної основної концепції майбутньої експозиції, виділяють кілька основних традиційних типів її побудови – систематичний, ансамблевий, тематичний та ін., що мають як спільні, так і розбіжні риси.

Систематичний – найбільш традиційний метод створення експозиції, якому віддають перевагу академічні музеї, заснований на впорядкуванні у систематичну експозицію типологічного ряду музейних творів за часом створення, за типологією, за тематикою, за авторами тощо. Своєрідним «скелетом» такої експозиції є її тематична структура, реалізована за допомогою експозиційних матеріалів, характер і функції яких визначає куратор.

Звично побудова систематичної експозиції відбувається відповідно до хронотопу [76, с. 187–194], що дозволяє простежити спадкоємність традицій і виникнення новацій, формування авторської манери чи навіть наступництво усієї мистецької школи, а також побачити еволюцію технічних методів та прийомів. За таким принципом побудовані експозиції майже усіх українських художніх, етнографічних, археологічних та історичних музеїв, що мають великі сформовані колекції та фонди, а також такий тип експонування часто використовується при створенні ретроспективних виставок окремих художників та мистецьких шкіл в галерейних проєктах.

В українських регіональних музеях художнього, історичного або (як це часто буває) комплексного профілю зазвичай використовують ансамблевий та тематичний методи побудови експозицій, позаяк вони є більш вільними локаціями, що можуть користуватись навколишнім простором, а відтак – взаємодіяти з аудиторію більш широким асортиментом засобів виразності.

Ансамблевий експозиційний принцип зберігає (або реконструює) на документальній та архівній основі середовище побутування музейних творів: реальну обстановку життя конкретної постаті визначеного соціального прошарку; типове для певної історичної епохи середовище. Ансамблевий тип експозиції є характерним для меморіальних музейних комплексів, для музеєфікованих пам'яток історії, архітектури та культури – палаців, садиб, маєтків, селянських хат. Прикладами ансамблевого експонування можуть слугувати історично реконструйовані інтер'єри або їхні фрагменти, відтворені в музеях не лише гуманітарного, але й природничо-наукового профілю [228, с. 147–150].

Тематичні експозиції (тематико-експозиційні комплекси) – будуються за принципом системи взаємопов'язаних розділів, тем, підтем, об'єднаних за змістом та обґрунтованих загальною спільною концепцією. Зазвичай центром формування тематичної експозиції є певний твір чи артефакт, за визначенням куратора, найбільш комунікативний, який виконує роль своєрідного «маяка», а решта предметів формуються навколо нього для підтримки, співставлення, взаємного документування. Основу тематичних експозицій складають як автентичні музейні предмети, так і твори, створені спеціально для експозиції – копії, репродукції, муляжі, моделі, реконструйовані артефакти тощо.

Головним стрижнем, завдяки чому розкривається основна ідея експозиції, зазвичай є художній образ останньої, котрий зорієнтований на профіль мистецької інституції, специфіки її роботи, теми та мети експозиції, розміру виставкового майданчика тощо. Сьогодні не існує усталеного формулювання терміна «експозиція», який би повністю розкривав його

функціональний та змістовний аспекти. На перших етапах розвитку виставкової діяльності дефініції «експозиція» та «виставка» використовувалися як рівнозначні, а вже з розширенням арт-простору термін «експозиція» почав означувати відносно постійний, а термін «виставка» – тимчасовий показ художніх творів або арт-об’єктів.

Таке розуміння терміну розширює межі понять «виставка» та «експозиція» – які по-суті є формами експозиційної творчості, орієнтованими на створення певного особливого образу, презентованого широкій публіці. Таким чином, за визначенням української дослідниці І. Яковець, традиційною «експозицією можна назвати розміщення будь-яких предметів, представлених для огляду» [228, с. 147–150] у тимчасовому або постійному форматі. Відтак, саме змінні експозиції наразі найчастіше розуміють як виставкові.

Вони можуть бути стаціонарними (створеними під визначений виставковий простір з урахуванням його можливостей) чи пересувними. Експозиційне призначення та подальші плани кураторів щодо життя арт-проєкту визначають й специфіку розробки простору.

Однак, варто зауважити, що сутність окреслених дефініцій не розкриває при цьому специфіку кураторської роботи та взаємодії експозиції з глядачем як одну з важливих форм сучасної експозиційної комунікації із залученням відвідувача, який сьогодні стає учасником процесів та меседжів, відображених в арт-проєкті. Сучасні мистецькі інституції у даному контексті трансформуються на простори з мультифункціями, які невпинно оновлюються, а також розширюють і дещо змінюють формати співпраці з реципієнтами, у тому числі й за методикою побудови експозиції.

Наймасштабніші й найкреативніші музеї художнього профілю, котрі відкрилися упродовж останнього сторіччя на заході, здебільшого репрезентують сучасне мистецтво [34, с. 129–132] та мистецтво contemporary. Наприклад, музеї «KIASMA» (Гельсінкі, Фінляндія), «Guggenheim Museum» (Більбао, Іспанія), «Ludwig Museum» (Відень, Австрія) – за будовою є

найновішими архітектурними рішеннями, що привертають глядачів не лише експозицією та об'єктами, а й динамічною архітектурою просторів, яка сама є твором архітектурного мистецтва.

Зазвичай архітектурні рішення подібних музеїв створюють спеціально для них, що спонукає розглядати музейні простори як масштабні художні проєкти, цінні в історії культури і мистецтва. Реалізують «модерністський проєкт» мистецтва музеї «Guggenheim Museum» (Нью-Йорк, США), «Museum of Modern art» (Нью-Йорк, США), «Centre national d'art et de culture Georges Pompidou» (Париж, Франція), «Ludwig Muséum» (Кельн, Німеччина), «Tate Modern Museum» (Лондон, Великобританія) – їхні історичні колекції демонструють еволюцію мистецтва від початку XX століття і дотепер.

Однією з успішних у сенсі поєднання типів експозиційних практик, а також розвитку історичного і сучасного в музейному просторі є діяльність Мистецького центру «Шоколадний будинок» – філії Національного музею «Київська картинна галерея» (Київ). У виставкових залах Центру поряд із традиційними художніми виставками відбуваються сучасні мистецькі проєкти, конкурси та арт-події, демонстрації фільмів, модні покази, а також проєкти із залученням цифрових інтерактивних медіа.

Таке поєднання культурного надбання з сучасним мистецтвом в одному просторі робить цей культурний майданчик багатограним і відкритим, спонукає відвідувачів до неочікуваних співставлень архітектурних традицій та мистецьких інновацій. 2019 року Мистецький центр «Шоколадний будинок» оновив свою айдентику і відповідно до концепції «Простір мистецтва, де відбувається ВСЕ» (автор Д. Яцюк) поступово став осередком динамічної взаємодії творчих особистостей, майданчиком для спілкування й обміну новими ідеями у неформальній атмосфері (з концепції проєкту – *прим. наша*).

Сучасні художні проєкти, що реалізуються в музеї – конкурс молодих митців України «*OBJECT Contemporary Art Prize*»⁴ (2019, 2020), яскраві персональні виставки «*STAGE*» Юрія Денисенкова (проєкт-продовження переможця конкурсу «*OBJECT Art Prize*»), «*Sharpen Blue*» Олександри Ковальової, «*Тіло. Дотик. Сенс*» Марії Шостаковської, «*Портрет владної людини*» Анни Кострицької (куратор – Анна Аветова, мистецька агенція «*TUASHO*») тощо. Інтерактивні заходи, як-от конкурс «День селфі у музеї» та загадкова екскурсія «Ніч у Шоколадному Будинку», що вже традиційно проводяться в центрі, характеризують стратегію розвитку мистецького центру як простору змістових паралелей різних культурних епох та культурних спрямувань, а також осучаснюють програму діяльності подібних арт-інституцій музейного типу.

На сьогоднішній день визначених правил та усталених законів створення виставкової експозиції також немає, адже, по суті, це комплекс завдань, що створює концептуально обґрунтований порядок групування та організації мистецьких творів, відповідний змісту арт-проєкту. Кожен куратор використовує власні методи та власний смак упорядкування експозиції, і застосовуючи їх створює синтетичні проєкти, що мають неповторний стиль. Сучасні куратори утім розробляють та вибудовують нові методи демонстрації художніх творів, здатні оживити експозицію, зробити її динамічною, викликати асоціації, залучити відвідувача до експозиційного простору.

Сучасне художнє мислення та суспільна зацікавленість мистецтвом кардинально змінили те, що зазвичай називають експозицією.

⁴ Проєкт, заснований U:Curators спільно з Національним музеєм «Київська картинна галерея» для створення особливого середовища комунікації, обміну досвідом та співпраці художників, кураторів, арт-спільноти та глядачів. Серед цілей конкурсу – надати нагоду молодим художникам зорієнтуватись у творчому та комерційному середовищі українського арт-ринку, а також привернути увагу широкої аудиторії до сучасного мистецтва (з опису арт-проєкту).

Різноманітність тенденцій, прийомів та напрямів у сучасному мистецькому процесі позбавляє його структурованості та класифікованості, що створює певні проблеми в його сприйнятті широкою аудиторією. Тож традиційні методи демонстрації мистецьких творів часто стають неефективними, а виставкова практика спрощується до презентацій сучасних робіт як «речей-у-собі».

Досліджуючи теоретичні та практичні аспекти репрезентації сучасного мистецтва, слід наголосити на тому, що сьогодні в зарубіжних країнах розрізняють терміни «tools» / «інструментарій» щодо художніх творів і арт-проектів. Тобто презентацію творів мистецтва сьогодні можна поділити на два типи: стихійну, «спонтанну» [6, с. 17–30] демонстрацію художніх форм як мистецького продукту, та «концептуальну» – представлення певного філософського питання. Таким чином, говорячи про будову нових експозиційних просторів, слід виділити шість основних типів, що водночас близькі за функцією – демонстрація художніх робіт широкому загалу, але кардинально відмінні за сприйняттям мистецьких творів:

- класичний музейний простір – традиційний формат експонування художніх творів, можливий в історичному, ретроспективному та концептуальному контекстах, підпорядкований загальній структурно-архітектурній логіці виставкових приміщень;

- білий куб («white cube») – нейтральний простий простір класичних виставкових залів, що використовується для експонування «традиційних» видів мистецтва – від живопису до фотографії, графічних творів, скульптури тощо (прикладом може слугувати будь-яка сучасна галерея);

- відкритий простір («open space») – уможливорює модифікації (зокрема й архітектурні) залежно від концепції експозиції (застосовується зазвичай для демонстрації великих арт-об'єктів та інсталяцій) (Pinchuk Art Center, Галерея мистецтв «Лавра» (Київ);

- студійний простір / простір майстерні («workshop space») – інтерактивна, перформативна територія, призначена для демонстрації арт-

практик нового формату – на межі між мистецтвом та життям – майстерня художника або простір, обладнаний для створення робіт безпосередньо під час виставки для вільного спостереження за процесом творіння (проект «Akt» на території Арт-Платформи, Київ);

– вільні локації («free place») – неспеціалізовані та непристосовані для традиційного експонування художніх творів простори, які мистці використовують для різнострокових строкових арт-акцій та соціально-культурних проєктів (виставкові проєкти «Open Group»);

– онлайн-виставки (online exhibition) – віртуальні арт-проєкти [35, с. 6–20], створені з використанням комп'ютерних та цифрових технологій, що дають змогу побачити виставку з будь-якої точки світу (платформа «V-Art»).

Зазвичай у різних ситуаціях такі експозиційні типи можуть бути скомбіновані та взаємодоповнені, що повністю залежить від кураторської думки, вибору командою стратегії та реалізації арт-проєкту. Передусім зміна характеру презентації творів мистецтва пов'язана з оновленням суті самих художніх практик, у яких традиційні виставкові методи експонування часто перестають функціонувати.

Сучасне мистецтво, навіть у своїх традиційних формах, є вельми складним та суперечливим явищем, не лише для звичайних відвідувачів виставок, а й для багатьох професіоналів. У фаховій спільноті сьогодні тривають бурхливі суперечки та ведуться дискусії про те, чи варте сучасне мистецтво музейних просторів, навіть з ребрендингом [36, с. 176–196], чи ж для нього буде достатньо залів численних галерей та центрів сучасного мистецтва. Утім, необхідно згадати, що «класичні» твори мистецтва, які сьогодні наповнюють художні музеї, особливо ті, що відносяться до модернізму та постмодернізму, теж у свій час були «сучасним мистецтвом» [166, с. 2–430].

Зрештою, зважаючи на розмаїття видів та форм сучасного мистецтва, у виставкових просторах мазею сучасного мистецтва мають бути гармонійно представлені різні за технікою, матеріалами, розмірами та іншими

характеристиками арт-об'єкти. І справді, двадцять років тому складно було уявити виставку живописних робіт Романа Михайлова, діджитальних творів Степана Рябченко чи інсталяцій Ar1 315 у постійній експозиції національних художніх музеїв (хоча успішні приклади демонстрації сучасного мистецтва у старих будівлях, звичайно, існують).

І все ж, для показу контемпарного мистецтва [232, с. 423–432] негласно традиційно обирають нейтральний простір білих стін «*white cube*». При цьому слід зазначити, що новітні арт-практики майже вирівняли функціональну та ієрархічну дистанцію між художніми галереями та музеями, змінили звичні категорії аналізу мистецтва, а також, як не дивно, унаочнили переоцінку досягнень сучасних художників: «У великих музеях, як, наприклад, “Tate Modern”, сучасне мистецтво ще може і не домінує в експозиційних планах, але є незмінно присутнім, принаймні як демонстрація критичної переоцінки звичних цінностей» [214, с. 277], що виявилось дуже актуальним для самих музеїв, адже демонстрація нових форм мистецтва дає музею шанс оновитись і заявити про себе, оновити аудиторію відвідувачів до більш молодіжного рівня.

На жаль, багато вітчизняних музеїв й арт-інституцій наразі опинилися на шляху оновлення упродовж останніх кількох років, тому ще не змогли досягти певного високого рівня, притаманного для розвитку налогічних інституцій на Заході. А музею сучасного мистецтва національного рівня в нашій країні ще взагалі не існує, попри численні спроби його створення.

Світові культурні центри, що демонструють у своїх експозиціях модерне і контемпарне мистецтво, будують з урахуванням швидкого темпу життя, соціальних та економічних перетрубацій, а відтак і стрімких змін у художніх тенденціях [120, с. 8–158]. Тож для експонування арт-об'єктів та інсталяцій сьогодні часто використовують «*open space*» – простір, що трансформується / перебудовується під кожную нову експозицію, або арт-проект та дозволяє вибудувати зв'язки між художником і виставкою,

експонатами та відвідувачами, відвідувачами та галерейним простором, а відтак – між арт-простором та художником.

Виставкові простори сучасних галерей, призначені для демонстрування не лише традиційних творів, а й арт-об'єктів та інсталяцій, уможливають розробку певної режисури майбутньої експозиції – простір починає працювати разом із мистецькими творами, підсилюючи зорове сприйняття представлених робіт. Експозиційні методи, що обирають сучасні куратори для своїх арт-проектів часто не менш цікаві для відвідувачів, ніж самі виставлені твори і формують власні змістовні та емоційні зв'язки.

Окреслюючи тенденцію до оновлення експозиційних практик, один із найвпливовіших кураторів та критиків мистецького світу (за версією журналу «ArtReview», 2009) видатний швейцарський мистецтвознавець Ганс-Ульріх Обрист влучно акцентує увагу на «нелінійності (виставкового) показу, що надає глядачу змогу послідовно створювати [ці зв'язки] або ставити запитання без будь-яких запрограмованих категорій» [293, с. 45–57].

Тобто однією з головних складових сучасної експозиції куратор вважає саме ці невидимі зв'язки, що утворюють певні змістовні лінії в роздумах глядачів. Адже для ефектної демонстрації творів сучасного мистецтва важливе не лише грамотне розташування певних предметів у певному виставковому просторі, а й контраст, діапазон художніх референцій, який сучасна арт-критика визначає як територію, де демонструється не лише сам предмет, а й його взаємозв'язки із соціумом.

У сучасних арт-просторах, побудованих за принципом «open space», переважає метод побудови експозиції, який ми визначаємо як *інсталяційний*. Цей метод не реконструює і не демонструє реальні образи і об'єкти, він радше спрямований на створення яскравих змістових асоціацій. Незвично поєднуючи звичайні речі, куратор у співпраці з художниками надає їм нового символічного сенсу, що при правильній побудові має бути зрозумілим кожному відвідувачу. Естетичний зміст інсталяційного методу побудови експозиції полягає в створенні гри смислових значень. Все вказане визначає

магістральну стратегію створення експозицій у сучасних арт-інституціях та арт-просторах.

Сучасне мистецтво – мистецтво дії, мистецтво процесу, і не дивно, що демонстрація цього процесу стає одним із завдань новітніх експозиційних практик. Традиційні музеї-майстерні (як то Музей-мастерня скульптора Івана Кавалерідзе (Київ), Музей-мастерня творчої династії Зноби-Голембієвських (Київ), Музей-мастерня львівської скульпторки Теодозії Бриж та ін.) сьогодні існують поряд із віртуальними майстернями в інтернеті, віртуальними турами за лаштунки художньої творчості, покази відеосюжетів процесу творіння та влаштування художніх майстерень безпосередньо у виставковому просторі.

Таким чином, глядачу пропонують спостерігати за створенням мистецьких робіт «з-за лаштунків» – простір художньої майстерні «десакралізується», раніше закритий від зайвих очей процес творчості стає відкритим для глядача, за ним стає можливо спостерігати як за своєрідним шоу.

Розважальна функція культурних інституцій сьогодні проявляється в організації незвичних для галерейного та музейного типів приміщень шоу-програм, освітніх заходів для сімейного дозвілля, флеш-мобів «ночей у музеї», «селфі в музеї», тематичних вечірок, проведення fashion-показів та мистецьких перформансів.

Відтак, однією з важливих передумов появи нових форм експозиційної діяльності пов'язаність з комунікаційною активністю сучасного арт-простору та зміною його відносин із глядачем. Сучасні арт-інституції легко переорієнтовуються на такі експериментальні проєкти, демонструючи відкритість, комунікабельність та варіативність експозиційних рішень, стаючи просторами вільної комунікації для публіки усіх верств та соціальних прошарків [226, с. 243–248].

Крім означених класичних типів експозиційних просторів, існують також неспецифічні мистецькі майданчики, які ми у своєму дослідженні

пропонуємо назвати «вільні локації». Адже сучасні експозиційні практики розширюють не лише виставкові чи публічні простори, а й залучають до культурного процесу локації, на перший погляд взагалі не пристосовані для експозиційної діяльності. Наприклад, проєкт польських кураторів Барбари Пивоварської та Гійома Роло під назвою «*Footnote 11*» представлений в межах програми KYIV ART WEEK 2019 року, був реалізований ними у торговельному просторі Володимирського ринку у центрі української столиці.

Куратори на кілька днів перетворили типову радянську споруду на сучасний арт-простір [276, с. 1–209], розмістивши на стінах та прилавках «м'ясного ряду» базару фотоінсталяції, присвячені виробництву та консьюмеризму останніх років, при цьому ринок продовжив працювати у звичному режимі. Інсталяції для проєкту створили художники з Польщі – Ніколя Гроспьер, Marumont, Йозеф Робаковскі та Артур Змієвскі. Куратор Барбара Пивоварська вже понад десять років досліджує потенціал утилітарної ринкової архітектури як виставкового простору, щоразу обираючи нову ефектну локацію.

Також проєкт польських кураторів поєднав в собі дві складові візуальну та дослідницьку – безпосередньо виставку та лекції в тому ж просторі, присвячені традиційним функціональним особливостям та новим сценаріям використання радянської архітектури. Таким чином, на перший погляд логічні та звичні зв'язки між мистецькими практиками та створеними для них просторами перериваються «вторгненням» мистецтва у вільний публічний простір (наприклад – street art, public art, просторові об'єкти, флешмоби, перформанси та ін.).

Мистецькі практики таким чином вступають в стан перформативності, непередбачуваності процесу, спостерігання за актом творчості і результату, що з соціокультурної точки зору пояснюється наростанням віртуалізації глядацької культури – мистецтво в будь-якому просторі буде мистецтвом, навіть якщо залишиться без простору взагалі.

Сьогодні, в часи стрімкого розвитку технічних інструментів віртуалізації культури [274, с. 1447–1480], для реалізації арт-проектів різноманітних форматів [275, с. 98–104], а також для продажу цифрових творів мистецтва, почали використовувати віртуальні експозиції та платформи для створення децентралізованих онлайн-сервісів на основі криптовалюти Ethereum. Такі розробки дозволяють не лише змінювати експозицію ледь не щодня, поєднувати реальну і віртуальну експозиції, демонструвати відвідувачам предмети, які з різних причин не можуть бути виставлені у відкритому доступі, а й продавати художні роботи в усі куточки світу.

Новітні технології нині використовують як для представлення класичних музейних колекцій, так і для створення найновітніших арт-проектів, що існують лише у віртуальній реальності, а також для поширення творів сучасного мистецтва у соціальних мережах у вигляді як звичайних фотографій, так і невзаємозамінних NFT-токенів (non-fungible token) – унікальній одиниці даних в ланцюжку блоків блокчейна, яку неможливо замінити іншим токеном [121]. Прикладом успішного використання іммерсивних технологій у вітчизняному арт-просторі стали онлайн-експозиції відомих ярмарків KYIV PHOTO FAIR 2020, KYIV ART WEEK 2020, мистецьких проєктів «*Who I am today*» (2020), платформа віртуальних галерей «V-Art», інстаграм-фільтр «fffface.me» та ін.

У створенні цих проєктів беруть участь не лише куратори та художники, а й розробники спеціалізованого програмного забезпечення, які фактично стають співавторами не твору, а цілого цифрового проєкту. Вихід багатьох найвідоміших світових музеїв в онлайн-простір задав нові концептуальні орієнтири для розвитку музейних колекцій та розширив можливості експонування творів у нових форматах репрезентації. Разом з тим, іммерсивні технології в галерейній діяльності останніх років отримали риси, притаманні для індустрії релаксу та розваг [123, с. 318–320], що

дозволило значно розширити та омолодити музейну аудиторію [122, с. 157–163].

6.3. Мистецькі резиденції в Україні

Протягом останніх тридцяти років в Україні стрімко зросла кількість незалежних мистецьких проєктів. Фестивалі, арт-форуми, бієнале, художні виставки, індивідуальні та групові мистецькі акції активно залучають до співпраці міжнародні художні спільноти, закордонних кураторів та окремих іноземних митців. Це дає змогу дослідити зміни художнього образу у творах українських митців в контексті розвитку світового мистецького руху, адже магістральний напрям сучасного мистецтва однаковий майже всюди [218, с. 237–243].

Участь у мистецьких проєктах, що проходять у форматі арт-резиденції сьогодні стає важливою сходинкою в кар'єрі багатьох художників, які прагнуть дистанціюватися з локального художнього середовища та інтегруватись у міжнародний контекст (Рис. 6.3.1.1 – Рис. 6.3.1.7).

За принципом функціонування арт-резиденції є здебільшого схожими: у певне спеціально обладнане місце (готель, гуртожиток, котедж тощо) запрошують низку художників, які мають протягом певного часу створювати роботи на тему, визначену кураторами резиденції, далі ці роботи виставляють у звітній експозиції. Тобто суттю арт-резиденції є полишення митцем звичного простору майстерні чи студії та інколи навіть професійного світу (це стосується міждисциплінарних мистецьких резиденцій) та занурення його у новий простір для творчості.

Метою без перебільшення всіх арт-резиденцій є мотивація, пробудження в художників нових вражень, творчих імпульсів, завдань та оновлення потенціалу. Мистецька резиденція є особливим середовищем, в рамках якого художник цілковито заглиблюється у процес творіння, воно націлене на усунення його від всіляких побутових проблем, крім того, в

резиденціях сусідять митці різних напрямів та поглядів, що створює сприятливі умови для обміну досвідом та думками, точками зору та ідеями.

Розвиток арт-резиденцій сьогодні, на жаль, є предметом зацікавленості винятково художників та їх організаторів. Мистецтвознавці-дослідники та фахівці сучасного мистецтва часто оминають це питання у своїх дослідженнях, хоча цей феномен більш ніж вартий того, щоб опинитися в центрі уваги як представників художнього ринку, так і експертної спільноти. Світова практика творчих резиденцій сьогодні є настільки широкою та масштабною, що має становити інтерес для сучасних дослідників і кураторів, яким цікаві нові феномени міжнародних соціокультурних мистецьких практик та їх вплив на розвиток вітчизняного культурного процесу.

Вивчення розвитку сучасного художнього образу та векторів спрямування мистецької практики сьогодні можна було б побудувати на дослідженні результатів діяльності міжнародних мистецьких резиденцій, які в українському культурному середовищі наразі дають один з найбільш цікавих зрізів мистецьких практик та експериментів, позаяк не мають чітко визначених обмежень та суворої цензури, функціонують переважно у приватному форматі на грантові чи меценатські кошти.

Міжнародні культурні резиденції сьогодні стали тим «камертоном», який оптимально формулює як мову сучасного мистецтва, так і тенденції нового образотворення [248, с. 91–96], що за влучним і актуальним сьогодні зауваженням Г. Скляренко, «все більше розширює свої змісти, підключаючись до того діалогу локального і універсального, що визначає одну з головних тенденцій сучасного мистецтва» [цит. за 146, 185, с. 190]. З уваги на це, такі резиденції сьогодні стають мультидисциплінарними та залучають до своєї діяльності більш широке коло фахівців із суміжних діяльностей — від арт-консультантів до технологів та спеціалістів з ІТ-технологій.

Серед сучасних українських мистецьких резиденцій, які вдаються до досліджень та експериментів із залученням міжнародної культурної

спільноти, можна відзначити відомий в Україні та за її межами Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий», дослідницьку програму Платформи культурних ініціатив «Ізоляція», простір для проведення досліджень, виставок та освітніх заходів «Дослідницька платформа» в «PinchukArtCentre» тощо. Міжнародна резиденція «FACE of ART», що була створена 2017 року на території муніципальної галереї мистецтв «Лавра» також стала однією з потужних арт-платформ для розвитку, популяризації та промоції сучасного українського мистецтва на міжнародній арені.

Втім, в Україні досі бракує саме належної репрезентації та піару сучасного мистецтва, а також тих творчих проєктів, які б аналізували, демонстрували, унаочнювали нове мистецьке бачення культурно-суспільних реалій, нові візії мистецтва [185, с. 189] за допомогою нових засобів виразності. А також, на жаль, не існує єдиної інституції, єдиного комунікаційного центру, який би опікувався окресленим колом питань. Можливо, у найближчому майбутньому ці функції зможе взяти на себе музей сучасного мистецтва, однак на сьогодні, за певними винятками, маємо ситуацію абсолютної дисконунікації.

Термін «арт-резиденція» традиційно визначає доволі складне явище сучасної соціокультурної та художньої практики, в якому поєднуються протилежні прагнення художника до усамітнення, певного побутового комфорту, не регламентованого стилю життя, наявності місця для творчості, необхідних інструментів та ін. з роботою та комунікацією у творчому колективі. За останні двадцять років в Україні активність арт-резиденцій значно зросла, збільшилась кількість та розширились географічні межі.

Їхнє виникнення та розвиток насамперед пов'язані з увагою української культурної спільноти до світових тенденцій та рефлексією на події, що відбуваються в закордонному культурно-мистецькому процесі [277, с. 19–30]. Втім, історія художніх резиденцій у сучасному розумінні цього явища на території сучасної України починається ще з кінця XIX століття, коли вони існували в доволі примітивному вигляді при маєтках поміщиків та знаті, де

художники знаходились на повному пансіоні та отримували стипендію за свою роботу. За радянських часів спілки художників володіли мережею будинків для творчості, своєрідних готелів для художників, в різних куточках країни, – де були великі пленери, де художники могли безоплатно перебувати протягом тривалого часу [119, с. 18–20].

У різні часи мистецькі резиденції та подібні до них заходи організовували по-різному, втім, мета була одна: пошук молодих талантів, об'єднання відомих мистців задля творчого діалогу, та створення для них комфортних умов, сприятливих для творчості. Сучасні арт-резиденції, як новий суб'єкт мистецького процесу, виникають за ініціативою приватних груп або осіб, але бувають і державні резиденції. Магістральною метою їхнього створення та існування є підтримка творчого потенціалу молодих мистців та розвиток сформованих художників.

Кожна мистецька резиденція висуває художникам різні умови проживання та взаємодії в них: щодо термінів перебування, оплати участі або гонорарів, звітності по результатах, кількості створених робіт та ін. Існують невеликі арт-резиденції, що приймають на короткий термін часу одного мистця, а також доволі масштабні проєкти, що мають кілька локацій у різних містах і є чимось на кшталт готельних мереж для художників. Крім того, художні резиденції інколи організовуються у співпраці з мистецькими інституціями на їх території, в цьому випадку вони стають таким собі супровідним продуктом, додатковою опцією.

Під час арт-резиденції організатори, як правило, проводять низку потенційно важливих для художників й творчої спільноти заходів: обмін досвідом, консультації експертів, ознайомлення з творчістю, імпровізовані та підсумкові виставки тощо. Арт-резиденції, як активний елемент сучасного мистецького ринку, можуть бути частиною інструментарію просування та розвитку художників, адже процес вільної творчості залучає молодих мистців та сприяє виникненню нових незвичних творів.

Особливістю нашого часу є той факт, що завдяки глобалізації та досить вільному туризму українським мистцям стали доступні майже всі куточки світу. По-суті головною відмінністю арт-резиденції від звичайного туристичного готелю є наявність художніх майстерень, або приміщень, обладнаних для мистецьких практик, а також можливість працювати в колі художників-однодумців, що сприяє спілкуванню, обміну досвідом та ідеями, та плідному творчому процесу.

Майже всі сучасні мистецькі резиденції в Україні, і великі, і малі, є приватними ініціативами, окрім резиденцій та пленерів, організованих Спілкою художників України. Таку саму ситуацію бачимо і в решті світу, але якщо вітчизняні арт-резиденції – явище досить нове, то чимало іноземних мистецьких резиденцій вже міцно увійшли в історію світового мистецтва, як-от «М4» в Амстердамі – сквот, який сьогодні перетворився на справжній бізнес, що має майстерні, орендовані квартири, резиденційні центри, виставкові майданчики та ін. В Італії вже багато років функціонує видатна гірська резиденція «Pollinaria», де окрім художньої творчості фахівці-теоретики мистецтва займаються ще й науковою діяльністю.

У німецькому Штуттгарті у закинутій середньовічній фортеці, відремонтованій самими ж мистцями, діє «The Academy Schloss Solitude» – головний культурний центр регіону, що надає художникам величезну підтримку з виставками, кураторами, освітніми заходами та теоретичим супроводом. Художники з цієї резиденції, що має прекрасну репутацію в мистецьких колах, без перешкод та додаткових відборів беруть участь у різноманітних світових арт-ярмарках та бієнале.

Серед американських резиденцій сучасні дослідники виділяють «Land Use Interpretation», арт-комуну, розташовану на місці діючої авіаційної бази та закинутих ремонтних заводів у пустелі в Неваді. У доволі екстремальних умовах (адже там і досі час від часу відбуваються навчання військово-повітряних сил) художники утворили щось на кшталт мистецької «комуні», що має замкнений цикл життя, адже ніякого персоналу чи організаторів

немає, всі резиденти живуть там самотійно. Унікальним місцем у самому центрі Копенгагена є острів Християнія, де живуть та працюють художники.

За організаційною структурою це поселення є комуною, що існує вже понад п'ятдесят років на кошти благодійників та поціновувачів мистецтва. За цей час комуна «виростила» вже три покоління художників. Тож арт-резиденцією в широкому розумінні терміна можна назвати відкриту інституцію, що об'єднує різних професіоналів та фахівців, може базуватися на будь-якій території та формуватися в межах будь-якої адміністративної системи та навіть поза нею.

2015 року у виставковому просторі галереї мистецтв «Лавра» відбулася виставка *«Діалоги. Час чути»*. Ініційований журналом «Фокус» культурний проєкт став заключною виставкою пленеру *«Трансакції»*, що відбувся в експериментальній арт-резиденції «Берег». Пленер, який зібрав найкращих художників з різних регіонів України, був присвячений проблемі комунікацій та спілкування у сучасному світі, як одному з актуальних явищ сучасної культури.

У проєкті взяли участь художники кількох поколінь. Знані мистці, класики українського сучасного мистецтва Юрій Соломко, Віктор та Андрій Сидоренки, Ілля Чічкан, Марія Шубіна, Кирило Проценко, Володимир Гуліч, Тетяна Гершуні-Галаган, Анатолій Криволап, Тиберій Сільваші, Петро Бевза, Василь Татарський, Владислав Шерешевський [149, с. 120–124]; і відомі молоді художники Артем Волокітін, Тетяна Малиновська, Антон Логов, Олена Домбровська, Данило Галкін, Роман Громов, Дмитро Ерліх, Андрій Ахтирський, Аліна Федотова, Костянтин Павлишин, Анастасія Лойко, Ольга Селіщева, Альона Кузнецова, Ніна Мурашкіна, Костянтин Лізогуб, Андрій та Олена Салови, які представили не лише столицю, а й регіони.

Художники культурного проєкту *«Діалоги. Час чути»* ініціювали певний живий діалог, який сьогодні, в час соціальних мереж та телефонних розмов, почав зникати. Його замінили «меседжі», «селфі», система комп'ютерних знаків та смайлів, що за своєю сутністю не вимагають та не

передбачають діалогу, адже є самодостатніми. Люди перестають чути та відчувати один одного, зупиняючись лише на своїй власній точці зору, своєму настрої, своїй паралельній реальності, своїх меседжах. Це зростає до масштабів всього суспільства й зачіпає моральну й соціальну його сторону.

Чи може сучасне мистецтво врятувати світ, повернути в нього «живий діалог»? – не зрозуміло [302, с. 116–123]. Однак, у пропонованому проєкті воно принаймні запрошує до цього діалогу, змушуючи кожного глядача реагувати та відгукуватись на авторські висловлювання, а також слухати своїх опонентів, підіймає певну суспільну хвилю та резонанс. Як соціальна, так і дослідницька спрямованість проєкту демонструє критичний і відмінний від офіційного погляд на повсякденні життєві ситуації з опорою на сучасні художні підходи, методи і принципи експонування.

Оновлене прочитання мистецтва та нові художні образи, що стають мистецькими лише у визначеному контексті, пропонує українська творча група «Open Group». Їхній художньо-дослідницький проєкт *«Відкрита галерея»* існує з 2012 року (і був частиною резиденції «FACE of ART» у Галереї «Лавра» 2017 року). На запрошення установ чи резиденцій, або із власної ініціативи, просто неба, чи в контексті певних мистецьких та немистецьких локацій, художники створюють «окреслений простір» – певні архітектурні конструкції – тимчасові території, всередині яких кожен об'єкт (а часом і весь простір) стають витворами мистецтва для глядачів.

Ці мистецькі простори – фізичні та психологічні водночас, позаяк окреслюють не лише видимі межі, а й налаштовують глядача на уявлення. Після закінчення проєкту кожна локація – *«Відкрита галерея»* залишається такою, як була до мистецької акції, і «функціонує» у своєму початковому стані – це може бути частина лісу, дорога, що зникає за поворотом, залишки старої будівлі, відгороджена чи окреслена частина міського майдану тощо.

Практика визначення *«Відкритих галерей»* виносить на обговорення широким загалом можливість сприймати увесь світ як своєрідну «галерею», де все може бути (або вже є) певним твором мистецтва. Водночас такі

проекти мають на меті дослідження позиції митця, сприйняття глядача, концепції галереї як певної мистецької локації, та їхньої взаємодії.

Вони також відображають ситуацію певної «інституційної пустки» та «братерських» відносин у сфері сучасного українського мистецтва, тому їх можна вважати спробою надати визначеної форми системі професійних та дружніх стосунків всередині мистецької спільноти. Художня мова мистецьких об'єктів – «відкритих галерей», створених групою «Open Group» підкреслено проста, але за цією простотою приховане не тільки нове сприйняття художньої образності, але й глибоке філософське підґрунтя, яке відкриває горизонт для роздумів та дискусій.

6.3.1. Сучасне моделювання міжнародної мистецької резиденції «Face of Art» – міждисциплінарні експерименти

У спробах дати визначення мистецтву, що з'являється в Україні протягом останніх тридцяти років, мистецтвознавці виокремлюють багато характерних рис та ознак, однією з яких є певна відкритість до впливів та взаємовпливів, що спричиняє появу спільних/глобальних тем та сюжетів, а отже – героїв та образів. Ґрунтовним свідченням оновлення образно-сюжетного ряду можуть слугувати результати роботи міжнародної резиденції «FACE of ART», що відбулася на території Київської муніципальної галереї «Лавра» 2017 року.

Головною метою усіх резиденцій є встановлення культурних зв'язків – один із найефективніших інструментів у механізмі розвитку мистецької діяльності. Вони сприяють створенню умов для діалогу та співпраці держав, народів, що належать до різних культурних традицій, різних менталітетів. Саме культурний обмін у міжнародних художніх резиденціях забезпечує розуміння та повагу один до одного представників різних культурних просторів.

Першочерговою метою колективу кураторів Райнольда Шумахера, Наталі Хойос та Алевтини Кахідзе при створенні міжнародної мистецької резиденції «FACE of ART» було формування особливого арт-середовища, яке б заохочувало художників до роботи над тією чи іншою темою, актуальною для кожного з них.

Резиденція зібрала професійних митців, чиї роботи не лише потребують роздумів від глядачів, а й ретельного аналізу від науковців. Створені в рамках резиденції твори позбавлені показної демонстративності, вони змістовні й глибокі, здатні викликати емоції, надавати інформацію для роздумів, адже сучасний митець, навіть глибоко зосереджений на власному внутрішньому світі, не є відірваним від подій, що відбуваються в світі зовнішньому.

Хоч би якою складною, на перший погляд, була художня мова та образність художника, він завжди орієнтований на ті трансформації, що відбуваються в суспільстві, а також на передачу своїх особистих відчуттів від цих змін. Саме нова мова актуального мистецтва, що і формуватиме у найближчий період часу новий художній образ, стала головним предметом дослідженням кураторів міжнародної резиденції у галереї «Лавра».

Свого часу окремі дослідники досить помилково сприймали художні методи модернізму за універсальну мову мистецтва, що мала бути зрозумілою всім людям, незалежно від різного соціального статусу чи культурного досвіду. Так само і актуальне мистецтво сьогодні одні доволі часто інтерпретують як таке, що схожим чином використовує універсальні, усім зрозумілі мову та граматику.

Втім, за останні три десятиліття, з відкриттям широкій аудиторії простору мистецтва contemporary, глядачів починає дивувати й бентежити розмаїття незліченних «мікроісторій», які розповідають митці з усього світу різними мовами, використовуючи художні висловлювання, що належать до різних культурних сфер, історій та наративів, перемішуючи їх крізь призму власного життєвого досвіду.

Так, розрізнено універсальна мова сучасного мистецтва сьогодні перетворюється на вавилонське культурне розмаїття, численні дослідження якого все ж дають змогу говорити про побудову підґрунтя нової «мистецької вежі».

Саме такі вектори функціонування мистецької практики, які можна визначити як надзвичайно особистий діалог художників із зовнішньою та внутрішньою дійсностями, бачимо в художніх роботах, створених у міжнародній резиденції «FACE of ART». Цей діалог творчої особистості в контексті взаємодії із зовнішнім (соціальним) та внутрішнім (власним) світами можна назвати певною ознакою мистецької образності першого двадцятиліття XXI століття та формуванням нової візуальної мови сучасного мистецтва.

Дослідження участі нашої держави у перетині світових культур є одним з найважливіших для українських культурологів і мистецтвознавців [218, с. 237–243]. Саме тому в резиденції від початку її заснування працювали відомі митці з восьми країн світу: Німеччини (Маркус Хоффман), Хорватії (Майя Чуле), США (Ерік Сіднер), Польщі (Кароль Раджишевський), Грузії (Тамар Чадунелі), Великобританії (Карла Фуллертон), Болгарії (Вікентій Коміцький) та України («Open Group», Роман Михайлов).

На глибоке переконання кураторів та організаторів резиденції «FACE of ART», сьогодні актуальна наголошена Віктором Сидоренком «необхідність пошуку як притаманних історично, так і адекватних сучасності мистецьких форм вираження» [184, с. 2–185]. Формально, як вказує дослідник, адаптування до оновленої ситуації можливе засобами ідентифікації українського мистецтва та фундаментального перегляду мистецьких цінностей з огляду на сучасні реалії. Однак найважливішим чинником розвитку цієї взаємодії він визначає «поетапне, планомірне об'єднання творчих зусиль митців і мистецтвознавців не тільки з України, а й з-за кордону» [184, с. 2–185], що наголошує на поступовому розвитку інтернаціонального мистецтва.

Твори українських та закордонних мистців за своїми художніми ознаками кардинально відмінні, утім безперечно під час резиденції прослідковується певний взаємовплив. При цьому найголовнішою спільністю в контексті даного дослідження є той факт, що продукovanі художниками різних шкіл та ментальностей візуальні образи повністю відрізняються від попередньої традиційної мистецької школи. Заглибившись і проаналізувавши творчі роботи кожного митця – учасника резиденції, можливо виокремити виразні якщо не ознаки, то принаймні напрям їхнього формування, що можуть вважатись «нотатками» нової міжкультурної художньої мови.

Результатом роботи художників в місячній резиденції стала експозиція виставки *«Дивовижна розгубленість»*, яку куратор Райнальд Шумахер назвав своєрідною «лабораторією», де кожен відвідувач міг робити власні умовиводи, з огляду на багато мистецьких реальностей, новий досвід, думки та почуття (зі слів Р. Шумахера для каталогу виставки *«Дивовижна розгубленість»* в Галереї «Лавра», травень – червень, 2017 року). Відчуття інтерактивно-грайливого і водночас концептуального підходу до візуалізації авторського робочого процесу втілене у скульптурних інсталяціях британської художниці Карли Фуллертон, яка приїхала до резиденції «FACE of ART» із шотландського міста Глазго.

Бетонні «відбитки», створені художницею, на перший погляд виглядають довільними, здається, утворились вони випадково. Попри їхню досить велику вагу, роботи здаються легкими, тендітними й навіть трошки «тимчасовими», завдяки конструкції кріплень, що утримують такі нелегкі елементи, як мідні пластини з гравіюванням чи вирізки з лінолеуму з накатною важкою темно-сірою фарбою. Увагу пильного глядача привертає тонке гравіювання на мідних пластинах, що при правильному куті світла, утворює вигадливі тіні та відображення на підлозі, створюючи інакший рівень сприйняття чуттєвого прояву в означених роботах.

Мистецькі об'єкти полишають по собі враження алфавіту, що знаходиться у стані переходу/перетворення на своєрідний авторський

лексикон, який у свій час розвивається у нову мову сучасної скульптури. Якщо обійти скульптурні конструкції навколо, з кожного нового кута розгляду відкривається нова «фізична присутність», але водночас роботи здаються ефемерними, неначе балансують на межі зовнішнього і внутрішнього світосприйняття. Назви робіт – *«Танцююча лінія (чітка та ясна)»*, *«Форми згортаються»*, *«Я повертаюся і я дивлюся»* (2017) – додають скульптурне розуміння пластичного рішення в пропоновану авторкою оновлену візуальну абетку.

Темі лексикону також була присвячена скульптурна інсталяція з алюмінію грузинської художниці Тамар Чадунелі, яка для своєї роботи обрала стару техніку чеканки. Художниця під час перебування в українській столиці співпрацювала з майстром чеканки, втілюючи у своєму творі стару техніку із використанням новітніх образів – героїв діснеєвських мультфільмів. Обидві художниці створили надзвичайно образні та цікаві інсталяції, розкриваючи теми пам'яті та візуалізуючи відомі чи знайомі кожному глядачеві образи.

Навідміну від робіт попередніх художників, які у своїх роботах працюють з темами минулого, болгарський митець Вікентій Коміцький закликає не зациклюватись на старих проблемах та не оглядатись назад. У своєму мультимедійному проєкті *«Я не хочу бути дев'яностими для вашого диско»* (2017), створеному у співпраці з відомим київським музикантом та діджеєм Птахом, художник організував постановочну відеозйомку популярного молодіжного формату вечірки 1990-х років – «дискотеки», але реалізував її у сучасному форматі.

За концепцією проєкту Вікентія Коміцького, увесь світ, вся планета перетворюється на танцювальний клуб, а Київ – у центрі, позначений дзеркальною кулею, що летить над площею біля міського Планетарія, неначе молодий місяць. Художник закликає людство пам'ятати про його незрілість та працювати над нею, щоб змінити щось на краще. Утім Вікентій Коміцький

підкреслює «не забувати під час цього процесу змін насолоджуватись життям», танцювати і співати в ритмі сучасного швидкоплинного світу.

Уявлення сучасного суспільства відкритих поглядів, позбавленого дискримінації та утисків – стало частиною проєкту «QAI/UA», Інституту квір-архівів в Україні, що був організований польським художником Каролем Раджишевським. За словами художника «важливість «інституту квір-архівів» підтверджується сьогоденними тенденціями беззмістовного популізму, а також гомофобною ірраціональністю переважно в сфері російського впливу, що відбувається з боку Православної церкви та зростаючою в наслідок цього дискримінацією геїв, лесбійок, бісексуальних і трансгендерних людей (ЛГБТ)» (з прес-релізу виставки – *прим. наша*) [278, с. 377–397].

Польський художник в експозиції виставки *«Дивовижна розгубленість»* показав фотопроєкт, у якому представив кількох своїх особистих друзів, які позують для нього оголеними посеред фотографій свого повсякденного життя, а також архівні фотоматеріали про поета Тараса Шевченка та поетесу Лесю Українку, про нетрадиційну сексуальну орієнтацію яких досьгодні поширюється багато неправдивих чуток.

Подібні арт-практики вказують на своєрідну втрату мистецтвом властивої йому естетичної підоснови, на протиположність зростанню основи соціальної, тож художники, куратори та мистецтвознавці сьогодні активно шукають нові, розширені змісти для розуміння мистецтва та його актуальних функцій у культурі, а також нові простори та ракурси відображення свого буття для широкої аудиторії. Це зумовлює появу низки міждисциплінарних підходів до вивчення та аналізу сучасних художніх практик з урахуванням класичного мистецтвознавчого контексту, осмислення використання новітніх технологій та рішень, а також оновленого соціального досвіду.

Берлінський художник Маркус Хоффман присвятив свої мистецькі практики в київській резиденції «FACE of ART» дослідженню актуальної теми ядерної енергії і глобальних наслідків у разі її некерованості для соціуму. В багатьох його попередніх роботах простежуються результати

трагічних та навіть зверхніх, а якщо сказати точніше – гібридних, стосунків людства з радіоактивністю.

Наратив, що повільно розгортається у створеному митцем на території Чорнобильської катастрофи кінофільмі (під час резиденції художник виїжджав на пленерні зйомки до Зони відчуження), грає з категоріями часу та світла. Час у художника може набувати «досвіду» на тлі ядерної катастрофи, відносними щодо цієї категорії є недовга тривалість життя окремої людини та значно більший, у порівнянні з нею, термін ядерного розпаду. Світло же в своїх роботах художник визначає в декількох аспектах – як метафізичну «базу всього», як «фізичну хвилю видимого», як «невидиму хвилю» та як звичайне «випромінювання». Заголовок створеного художником захопливого фільму – *«Ковпак над атолом Бікіні III. Вихід людини з незрілості, завданої нею самій собі»* (2017) – віддзеркалює основну суть сюжету арт-стрічки Маркуса Хоффмана.

Яскрава інсталяція, створена цим берлінським митцем, ніби балансує на межі між природною органічною структурою та штучною побудовою конструкції, доповнюючи задум автора, втілений у фільмі. Для осмислення концепції усієї роботи важливо розуміти походження матеріалів, які використовував Маркус Хоффман для створення своєї інсталяції: світло у вихідній зоні «фільтрується» через японський папір норі, вироблений із водоростей, зібраних на узбережжі Фукусіми (де 2011 року в Японії відбулась радіаційна аварія максимального у світі рівня), а кокос був привезений художником з атолу Бікіні (полігон ядерних випробувань у США). Творчий підхід митця втілюється у сміливій концепції – «поєднанні» в одному художньому об'єкті символів кількох забруднених радіацією територій: «взяти кокос із атола Бікіні й посадити його як насінину в Чорнобилі» (із авторського прес-релізу – *прим. наша*).

Візуальні матеріали для своєї арт-інсталяції та доповнюючої її відеороботи збирала поза межами резиденції і хорватська художниця Майя Чуле, яка під час перебування в Україні поїхала на кілька днів у сільський

будинок. Зібраний мисткинею візуальний матеріал став основою для створення роботи під назвою *«Засинаючи перерваним сном»* (2017), що пропонує авторський погляд на нескінченну космічну ауру – беззвучну й безмежну сірувату синяву зоряного неба, відчуту внутрішнім поглядом художниці протягом безсонної ночі. Так, творчість Маркуса Хоффмана та Майї Чуле стала прикладом нової мистецької образності, що поволі трансформується в тенденцію формування нової художньої мови, аби покинути «торовані стежки» попередніх поколінь та спробувати новий шлях у мистецтві, орієнтований на глибокому особистісному світосприйнятті навколишнього світу.

Арт-об'єкт відомого своїми еко-інсталяціями американського мистця, який вже кілька років живе та працює в Берліні, Еріка Сіднера, нагадує велику складну люстру, що блищить та іскриться. За формою об'єкт Сіднера, подібний до цибулини чи лампочки, він звисає зі стелі нагадуючи традиційну плетену торбину для риболовлі, якою користуються азійські та африканські рибалки.

Те, що здалеку нагадує блискучу риб'ячу луску, насправді виявляється справжньою рибою. В'ялена риба-вомер, яку можна купити на будь-якому ринку чи у супермаркеті, запакована у вакуумну плівку для тривалого зберігання свіжості продукту. Ніхто, навіть сам митець не знав, наскільки довго вакуумна упаковка зможе захищати рибу від псування і наскільки робота спеціалістів з консервації може вплинути на тривалість життя та візуальний вигляд цього арт-об'єкту. Тож, художник «лабораторним» чином, на власному досвіді вирішив прослідкувати за «життям» свого твору.

Відтак, від початку 2010-х років і досьогодні у художньо-естетичному середовищі розпочався процес активної переоцінки класичних цінностей, відмови від багатьох традиційних принципів створення мистецьких робіт і пошуку нової, адекватної часу художньої образності.

Так у сучасних мистецьких практиках чільне місце посіла тема екології, захисту природи та гармонії людства з навколишнім середовищем

[279, с. 67–80]. Крім того, сучасні художники трансформують не лише мистецькі прийоми та засоби створення об'єктів, а й часто працюють у межах часопросторових координат (досліджуючи, як от Ерік Сіднер, тривалість життя власних художніх об'єктів), змішуючи крізь призму власних інтерпретацій особисті відчуття з глобальними проблемами.

2017 року у резиденції «FACE of ART» також працював молодий український митець–харків'янин Роман Михайлов, з яким сьогодні київська галерея «Mironova Gallery» співпрацює на постійних засадах. Художню мову та образність своїх робіт художник вдало будує на діалозі внутрішнього світу окремої людини (часто самого себе) та соціуму, тобто візуалізації власних внутрішніх емоцій, спричинених зовнішніми факторами. «Травмування матеріалу» – так можна назвати художню техніку, завдяки якій постають образи в серії його робіт, що має красномовну назву «*Oniki*».

У середині ХХ століття схожі образи, але з застосуванням інших технічних прийомів використовував у своїх картинах американський художник Альберто Бурі, реагуючи таким чином на військовий конфлікт у В'єтнамі. У А. Бурі опіки були символічні, намальовані акрилом на полотні. В Михайлова ж опіки – «справжні»: емоційна та доволі жорстка техніка, яку використовує Роман у своєму проєкті – реальне обпалення багатьох шарів паперу та накладення їх один на інший, дала змогу українському художнику створити психологічно сильний художній образ «опіків» фізичних і душевних, спричинених соціальними трагедіями й природними катаклізмами, що спіткають людство у ХХІ столітті та залишають справжні пропалені діри в душах людей.

Підсумовуючи результати творчої діяльності українських та закордонних мистців в рамках міжнародної резиденції «FACE of ART», необхідно відзначити вже звичні для вітчизняної культури відчуття настрою, і, звичайно, особливу тактильність і чуттєвість, характерні для української культури взагалі і образотворчого мистецтва зокрема, що безперечно вплинули на творчість іноземних художників за час роботи в резиденції.

При цьому, основними властивостями творчості молодшої генерації мистців стають прямий контакт між художником та глядачем, відкрита інтерактивність художніх проєктів, міждисциплінарність та майже безмежна комунікативність. Переважна більшість тих художників, які працювали в рамках програми резиденції «FACE of ART», намагалася у своїх творчих роботах збалансувати та поставити під питання численні нерозв'язані глобальні конфлікти та катаклізми, що глибоко вписані у вербальну матерію соціального життя, публічного дискурсу, духовного та емоційного сприйняття як всього людства, так і кожної окремої людини. Це спричинило появу в їхній творчості ознак нової, відкритої художньої образності, правдивої та доступної для сприйняття не лише автором, підготовленим глядачем або фахівцем-дослідником, а й широким суспільством загалом.

Висновки до розділу 6

Сучасна експозиційна діяльність, відповідно до загальної тенденції виходу мистецтва з традиційного галерейного – у вільний простір, сьогодні тяжіє передусім до комплексного утворення «концептуально» обумовленого культурного середовища, що включає співвідношення традиційних та новітніх компонентів формотворення та образотворення, що завдяки діяльності фахівців та кураторів, об'єднуються загальним концептуально-художнім задумом в єдину предметно-просторову систему виставки або арт-проєкту.

Зняття традиційних меж образотворчого мистецтва і кордонів «вільних локацій» не тільки створює особливу сферу культури, що існує на грані мистецтва й життя, а також відкриває контемпорарне мистецтво для широкої публіки, оскільки в таке художнє дійство залучаються і підготовлені глядачі, і «свідки» випадкові. Тож, необхідно наголосити, що сучасні експозиційні практики передбачають еволюцію в унісон з загальним розвитком культури,

коли обираються шляхи, суголосні вимогам нинішнього часу, а їхнє формоутворення, тематичні спрямування та стилістика зорієнтован на провідні критерії і тенденції світового сучасного мистецтва.

Досліджуючи та візуалізуючи засобами мистецтва соціальні, економічні, енергетичні, політичні, глобальні світові й особисті трагедії та звершення, рефлексуючи у творенні своїх художніх образів у першу чергу на зовнішні виклики сучасного світу, учасники міжнародної резиденції «FACE of ART» запропонували глядачам облишити будь-які упередження та очікування про те, яким повинно бути справжнє мистецтво.

Адже сучасне мистецтво – це по-суті нескінченний процес творчої оцінки своїх власних вражень і сприйняття крізь призму художнього творення, це своєрідна «лабораторія» досліджень емоційних станів та діалог художника із реальністю, своєрідна розмова автора з глядачами та навколишнім світом. А художні образи, що були продюзовані учасниками резиденції унаслідок цього «лабораторного дослідження», й продемонстровані в арт-об'єктах на звітній виставці *«Дивовижна розгубленість»*, стали результатом взаємодії вічних категорій внутрішнього та зовнішнього, часу та простору, духовного та емоційного.

Таким чином, створення та розвиток міжнародних та локальних мистецьких резиденцій незалежного підпорядкування, або на базі визначних центрів сучасного мистецтва та провідних художніх інституцій, дозволяє не лише продемонструвати сучасні мистецькі рефлексії на українську дійсність, а й дослідити трансформаційні шляхи розвитку українського мистецтва в контексті загальносвітового культурно-мистецького процесу.

Резиденція «FACE of ART», організована у просторі Київської міської галереї мистецтв «Лавра» стала місцем, що надає художникам, а також професіоналам інших творчих напрямів час, простір та ресурси для наукових досліджень, художніх експериментів і професійного зростання. Основна мета подібних резиденцій – створення міждисциплінарної галузевої програми, де

пліч-о-пліч існує мистецтво, арт-дискусія та професійне міжнародне співтовариство.

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети і поставлених завдань роботи були отримані наступні результати.

1. З'ясовано стан дослідженості проблеми, виявлено, що питаннями художньої образності у вітчизняному мистецтві займалися визначні науковці О. Федорук, В. Сидоренко, О. Роготченко, Г. Карась, Н. Урсу, Р. Одрехівський, М. Протас, В. Дутчак, С. Рибалко, К. Станіславська, О. Школьна, Р. Безугла, М. Юр, І. Дундяк, О. Чуйко, Н. Бабій, Н. Склярєнко, А. Кравченко, С. Оляніна, О. Чепелик, О. Авраменко Н. Авер'янова, Г. Склярєнко, О. Кашшай, Л. Турчак, Л. Вежбовська, Н. Мархайчук та низка інших фахівців галузі. Ці вчені в окремих аспектах інтерпретації мистецьких процесів спиралися на знаних теоретиків Х. Ортеги-і-Гассета, Ж. Бодріяра, А. Данто, П. Вейбеля, М. Мерло-Понті, Т. Сміта, Ж. Дельоза тощо, які аналізували культурно-мистецькі процеси ХХ століття.

Уточнено, що сучасні дослідники осмислюють особливості розвитку художнього образу в українському мистецтві зламу ХХ–ХХІ століть у проблемно-хронологічному аспекті, у контексті визначення особливостей художньої мови, форми та засобів виразності, а також з огляду на основні актуальні напрями світового мистецтва. Таким чином, науковці розглядають сучасне мистецтво як окремий часопросторовий феномен, що має характерні особливості, тенденції та риси, а його художню образність як невиключну складову цього явища.

Систематизовано джерельну базу роботи, якою стали твори, що експонувалися у виставково-галерейних проєктах останніх сорока років в Україні (насамперед, на прикладі діяльності київської галереї «Лавра») та за її межами (передовсім робота з венеційськими бієнале), збагачені досвідом інституційної діяльності Національного художнього музею в Києві, співпрацею з Міністерством культури та інформаційної політики України,

комерційними арт-бізнесовими проєктами, європейськими арт-резиденціями тощо.

Визначено персоналії ключових гравців сучасного арт-процесу на тлі характеристики загальних культурно-мистецьких процесів України 1990-х – 2020-х років. Доведено значущість арт-проєктів за участі Івана Марчука, Анатолія Криволапа, Сергія й Олександра Животкових, Олександра Дубовика, Віктора й Андрія Сидоренків, Іллі й Олександри Чічканів, Олександра Дехтярука, Оксани Чепелик, Олега Тістола, Сергія Шауліса, Романа Михайлова, Дарьї Кольцової, Ірини Ворони, Богдана Томашевського, Оксани Мась, Миколи Бабака, Юрія Соломка, Марії Шубіної, Кирила Проценка, Володимира Гуліча, Олександра Сухоліта, Галини Неледві, Бориса Єгіазаряна, Юрія Багаліки, Тетяни Гершуні-Галаган, Тиберія Сільваші, Петра Бевзи, Василя Татарського, Владислава Шерешевського, Бориса Михайлова, Арсена Савадова, Артема Волокітіна, Тетяни Малиновської, Антона Логова, Олени Домбровської, Данила Галкіна, Романа Громова, Дмитра Ерліха, Андрія Ахтирського, Аліни Федотової, Костянтина Павлишина, Анастасії Лойко, Ольги Селіщевої, Альона Кузнецової, Ніни Мурашкіної, Костянтина Лізогуба, Андрія й Олени Салових, Сергія Мельниченка, Степана Рябченка, Христини Хміль, Валерія Коршунова, Назара Білика, Ігоря Гайдая, Сергія Браткова, групи «Synchrodogs» (Романа Новени та Тетяни Щеглової), Івана Грабка, Євгена Лапченка, APL 315, Володимира Манжоса (Waone Interesni Kazki), Олексія Бордусова, Гео Лероса, Олексія Золотарьова, Микити Кадана, Петра Гронського, Іллі Новгородова, Миколи Малишка, Ксенії Гнилицької, Вартана Маркар'яна, Віталія Кохана, Романа Мініна, Костянтина Зоркіна, Власа Белова, Сергія Западні, Євгена Чернишова, Василя Рябченка, Марини Скугаревої, Павла Керестея, Андрія Сагайдаковського, Василя Цаголова, Aljoshа, Олександра Ройтбурда, Сергія Святченка, Миколи Маценка та ін.

2. Окреслено теоретико-методологічні засади вивчення образної складової у сучасних культурно-мистецьких процесах. Розроблено науковий

інструментарій дослідження, що складається з сукупності принципів, підходів і методів, що дозволили досягнути художньо-образні особливості розвитку українського мистецтва 1990-х – 2020-х рр. Так, вжито принципи наукової достовірності та всебічності, мистецтвознавчий, культурологічний, структурно-системний, інтегративний підходи із застосуванням онтологічного, аксіологічного, герменевтичного, історико-хронологічного, порівняльно-історичного (компаративного), контекстуального, методу конвергенції, культуротворчого, кроскультурного соціокультурного, методу верифікації, формально-стилістичного, іконографічно-іконологічного, композиційного та методу мистецтвознавчого аналізу.

– Встановлено, що трансформації образного ладу сучасного українського мистецтва у контексті нової естетичної парадигми ХХІ століття визначають розширений понятійно-категоріальний апарат, що включає в себе терміни «художня образність», «постмодерн», «постпостмодерн», «авангардизм», «метамодерн», «тривимірне мистецтво», «медіа-арт», «комунікативний аспект», «паблік арт», «інтерактив», «інтерактивне мистецтво», «процесуальність художньої думки», «contemporary art», «нефігуративне мистецтво», «фігуративне мистецтво», «неоміфологізм», «необароко», «етнотрадиція», «синтетична свідомість», «жанри», «стилі», «колір», «лінія», «інтелектуальний рівень мистецтва», «іронія», «еклектизм», «синтетизм», «універсалізм», «концептуальний арт-проект», «візуальний простір», «аудіовізуальні твори», «візуальний інструментарій», «графіті», «мурал», «стріт-арт», «кінетичні твори», «інсталяція», «біофутуристичні інсталяції», «псевдокласичний кітч», «перформанс», «діджитал-арт», «мережеві технології», «Нове медійне мистецтво», «штучний інтелект», «роботи, створені за допомогою VR та AR технологій», «засоби анімації», «кінематографічний живопис», «мультимедійний художній проєкт», «ІТ, комп'ютерні та мультимедійні технології», «імерсивні технології», «експозиційні практики», «реновація», «арт-ярмарки», «культурно-креативні форуми», «бієнале», «аукціони», «експозиційні практики», «арт-спільнота»,

«колекціонери», «арт-маркетинг», «арт-менеджмент», «арт-ринок», «арт-подія», «white cube», «open space», «вільні локації» («free place»), «студійний простір», «художня майстерня», «workshop space», «експозиція», «PR-засоби», «арт-куратор», «куратор», «галерея», «незалежна територія, яку мистецькі події перетворюють на художній простір»; «віртуальні арт-проекти».

3. Визначено основні принципи функціонування сучасного культурно-мистецького простору та виявлено значення комунікаційного аспекту як чинника сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві. Так, у контексті нової естетичної парадигми XXI століття, зокрема активного виходу мистецтва із закритого простору елітарної культури у широке інтерактивне поле ерудованого суспільства, головним чинником сприйняття художнього образу в українському мистецтві стає комунікативний аспект. Саме він зумовив необхідність уточнення понятійно-категоріального апарату та теоретико-методологічних засад вивчення сучасного культурного процесу, адаптованого до нових соціокультурних реалій.

Відповідно, у час цифрових і новітніх технологій, інформаційної відкритості та стрімкого темпу життя, культура трансформується, змінюючи не лише свої форми, а й свої цільові спрямування з вербальної на візуальну комунікацію, тому головним завданням художніх образів стає візуальний спосіб передачі інформації та «спілкування» з масовою аудиторією на спільному з нею культурному рівні. Художні образи, що нерозривно пов'язані з культурним контекстом, сьогодні виходять за межі простого зображення дійсності та отримують онтологічні та семіотичні виміри, набуваючи рис образів візуальних задля прямої комунікації з широкою аудиторією.

4. Осмислено трансформації художнього образотворення в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років та виявлено вектори художньої образності у сучасних традиціях та концептуальних

новаціях. Відповідно, з'ясовано, що початок трансформації художнього образотворення в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2020-х років, насамперед, пов'язаний із розширенням культурно-мистецьких меж та появою концептуальних арт-проектів, орієнтованих на майбутнє, спонукаючих до суб'єктивних інтерпретацій, що зокрема проявилось у зверненні вітчизняних мистців до «заборонених» (за радянської влади) тем сакрального, національно-історичного, авангардного характеру, а також формування та розвитку явища нефігуративного мистецтва в українському художньому полі, що апелює до емоцій та почуттів глядача.

Художники, оновлюючи систему цінностей під якісно нові потреби суспільства, застосовують у своїй творчості сучасні інтерпретації релігійних тем, використовують традиційну національну та етно-культурну спадщину, наповнюючи її новими змістами та цінностями, а також соціальну складову, трансформуючи суспільний досвід у сферу візуального мистецтва, що стає його смислоутворюючою компонентою.

5. Охарактеризовано взаємовплив та реалізацію потенціалу новітніх технологій в оновленому медійними засобами образотворенні, що відбувається переважно у двох паралельних спрямуваннях: перший безпосередньо пов'язаний із оновленням матеріально-технічної бази художніх практик (розширення технічного потенціалу візуальної мови), а другий зумовлює виникнення нових видів мистецтва під впливом імєрсивних технологій та потужної урбанізації (рефлексії зовнішніх і внутрішніх форм візуальних практик, використання нових, адаптованих до нинішніх соціо-культурних реалій, засобів візуалізації та специфіка сприйняття художніх творів широким колом глядачів).

Вказані трансформаційні процеси вплинули на формування окремого виду художньої творчості, що звертається до популярної культури – мистецтва «візуальних просторів», яке не лише змінило сприйняття художнього образу за рахунок використання широкого культурного контексту, а й арт-практик загалом. Так, сьогодні на мистецьку арену

виходять демократичні практики мистецтва «public art» та «street art», що завдяки новим способам вираження впливають на сприйняття навколишнього простору та змінюють міські ландшафти, стаючи посередниками в комунікації між самим простором та соціумом.

Водночас із розвитком візуальних мистецтв у вуличному просторі відбуваються трансформації й якісні зміни у виставково-проектній діяльності. Сучасні експозиційні практики в українському мистецтві розвиваються у кількох паралельних напрямках: традиційне експонування у класичному /музейному /галерейному/ просторі; створення експозицій у просторі «white cube», не обмеженому будь-якими формальними чинниками; арт-проекти у просторі «open space», що змінюється залежно від будови й тематики експозиції; організація мистецьких заходів у студійних просторах «workshop space», який сам стає експозицією; влаштування культурних подій у вільних локаціях «free place», незалежних територіях, які за допомогою арт-подій перетворюються на художній простір; створення віртуальних арт-проектів з використанням комп'ютерних технологій доповненої та віртуальної реальності, що взагалі не залежать від фізичного простору.

6. З'ясовано інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. Унаочнено, що сьогодні в українській культурі докорінно змінюються відносини між експозиційним простором, творами та аудиторією – вибудовуються нові змістові зв'язки, утворені всіма учасниками культурного процесу, розширюються територіальні кордони експозиційних практик за межі галерейних і музейних просторів та відповідно до цих змін, оновлюються традиційні координати творення художніх образів у мистецьких об'єктах.

Зняття кордонів між образотворчим мистецтвом та «вільними локаціями» не тільки створює особливу, публічну, сферу культури, що існує між мистецтвом і повсякденним життям, а й відкриває сучасне мистецтво для широкої публіки, оскільки у мистецьке дійство виявляються втягнутими як підготовлені глядачі, так і випадкові свідки і це явище в переважній

більшості є для них зрозумілим. Експозиційні практики, еволюціонуючи у процесі загального розвитку культури, обирають шляхи свого розвитку відповідно до вимог та викликів часу, а їхнє формоутворення і стилістика орієнтуються на основні тенденції розвитку і критерії якості сучасного світового мистецтва.

7. Проаналізовано процес ідентифікації українського мистецтва у світовому арт-просторі. Встановлено, що у глобальному контексті розвитку українське мистецтво з початку 2000-х років переживає своєрідне «друге відродження» (після вибухового поступу мистецтва авангарду на початку ХХ століття) у світовому культурному полі. Новими платформами для експонування українського мистецтва для галерей та окремих мистців стають провідні світові арт-ярмарки, культурно-креативні форуми, багаточисельні художні бієнале та аукціони.

Інтерес світової культурної спільноти до українського мистецтва зафіксований фактами успішних продажів творів вітчизняних мистців на аукціонних торгах та регулярна участь художніх галерей у провідних мистецьких ярмарках. Крім зовнішнього просування, на якісно новий щабель виходить і внутрішній розвиток культурного середовища, адже мистецькою спільнотою здійснюється піднесення та розвиток локальної фестивальної культури, виникають вітчизняні регіональні та всеукраїнські арт-форуми та масштабні художні ярмарки (KYIV ART WEEK, KYIV PHOTO FORUM, PHOTO KYIV FAIR та ін.), функціонують та розвиваються мистецькі резиденції (ІЗОЛЯЦІЯ, FACE OF ART, Мистецька резиденція BIRUCHIY) та освітні програми в галузі культурних індустрій («Культурний проєкт», Kyiv Academy of Media Art, «Школа сучасного мистецтва» при Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України та ін.). Безумовно, як зовнішні так і внутрішні процеси розвитку відбуваються завдяки виникненню нових і трансформаціям основних існуючих функціонерів сучасного українського культурного простору та завдяки розширенню діяльності приватного арт-

сегменту, а також значному збільшенню інституційної підтримки сучасного українського мистецтва, як на державному, так і на приватному рівнях.

Таким чином, у сучасному українському мистецтві відбувається, по суті, процес «від зворотного»: якщо у 1930-х роках минулого століття художня творчість «виходила» за межі виставкових просторів галерей та музеїв, втілюючись у проєктах стріт-арту та паблік-арту, то сьогодні художники вуличного мистецтва навпаки «заходять» у галереї та завойовують рівноступенне місце у мистецькому процесі. Тобто художня творчість розвивається у двох паралельних та взаємодоповнюючих напрямках – всередину виставкових просторів та із них – назовні. Тож якщо раніше мистецтво оперувало художніми образами, досягнутими за допомогою художніх засобів виразності, то нині художники використовують візуальні образи, створені за допомогою технічних засобів.

Отже, художні та візуальні образи мають як спільні точки, так і відмінності: візуальний образ, власне, є складовою художнього образу і відрізняється від нього певною об'єктивністю й узагальненістю. Сучасні мистці часто працюють на межі між візуальністю та художнім образом, наповнюючи свої твори різними соціальними й естетичними функціями. Однак для того, щоб розуміти художні образи, глядач, як правило, має бути інформаційно та культурно підготовленим, а візуальні образи – легко сприйматися широкою громадськістю без такої підготовки.

Сучасна мистецька культура як простір культурного діалогу традицій, цінностей та змістів принципово відрізняється від культурно-історичних епох минулого. Різниця насамперед проявляється в актуалізації різних художніх тенденцій минулого в сучасній культурі, а також є наслідком появи та розвитку нового культурного шару, який формується під впливом ІТ, комп'ютерних та мультимедійних технологій.

Нині українське мистецтво переживає певний дуалістичний етап – розподілення мистців на формати «візуально-філософського контенту» (Олег Тістол, Ілля та Олександра Чічкан, Анатолій Криволап, Сергій Шауліс та ін.,

які працюють у класичних техніках) та художників «медійних мистецтв», які сформували власний спектр візуального інструментарію (Сергій Мельниченко, Степан Рябченко, Христина Хміль, Валерій Коршунов та ін.). Сучасне мистецтво стає сферою тісного взаємопроникнення індивідуальної художньої свідомості, теоретичного осмислення та практики, експерименту. Новітні технології застосовують майже в усіх сферах культурної діяльності. Мистецтво вже не сприймають лише як сферу краси та естетики, нерідко його утилітарна, прикладна складова виходить на перший план.

Як важливий компонент культури, художній ринок формує матеріальну основу розвитку образотворчого мистецтва, істотно і різнобічно впливає на створення, поширення й існування художніх творів, на біографію їхніх авторів та формування життя усієї арт-спільноти. Художні твори є справді унікальним та специфічним товаром, обіг якого підпорядковується власним законам ціноутворення.

На вартості та комерційному успіху мистецьких робіт позначаються як об'єктивні цінності – майстерність художника, його популярність, наявність певного провенансу та гучних продажів в авторитетних інституціях, так і суб'єктивні фактори – сформований (часто за допомогою успішних PR-засобів) у суспільстві інтерес до певних художників чи творів, міфологізація та концептуалізація робіт, «мода» на певні напрями, розміри, кольори та види творів.

З цього можна зробити висновок, що об'єктивне уявлення про розвиток українського арт-ринку вимагає не лише чіткого розуміння місця, ролі і значення творчості художника в історії українського мистецтва, а й розуміння специфіки, форм і механізмів дії технології арт-маркетингу. Відтак, осмислення тенденцій розвитку світового арт-ринку дає змогу більш суттєво, з позицій сучасного наукового розуміння, осмислити український арт-менеджмент з урахуванням місцевих реалій.

Сучасні експозиційні практики в українському культурному просторі, синхронно з світовими тенденціями, розвиваються у кількох паралельно існуючих напрямках:

- традиційне експонування у класичному музейному просторі; експонування у просторі «white cube», не обмеженому будь-якими формальними чинниками;
- культурні проекти у просторі «open space», що змінюється залежно від будови й тематики експозиції;
- студійний простір художньої майстерні «workshop space», який сам стає експозицією;
- вільні локації «free place», незалежна територія, яку мистецькі події перетворюють на художній простір; віртуальні арт-проекти, створені з використанням комп'ютерних технологій, що взагалі не залежать від фізичного простору.

Відповідно, сьогодні докорінно змінюються відносини між експозиційним простором, творами та аудиторією, а відтак – вибудовуються нові змістові й емоційні зв'язки, утворені всіма учасниками арт-процесу, розширюються територіяльні межі експозиційних практик та відповідно до цього процесу – оновлюються координати творення художніх образів у мистецьких творах та об'єктах.

Розуміння простору художньої культури є дещо вужчим, ніж поняття традиційного культурного простору і здебільшого обмежується спеціальними інституціями, діяльність яких спрямована на розвиток та упорядкування мистецької сфери. Основою формування простору художньої культури є синергія творчої діяльності мистців, менеджерів, колекціонерів, галеристів, аукціонерів, кураторів, критиків, науковців та інших фахівців, а також активного залучення широкої аудиторії до культурних подій.

ВИКОРИСТАНІ ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

1. Авер'янова Н. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір. *Українознавчий альманах*. 2015. Вип. 18. С. 56–58.
2. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн.* / упор. О. Авраменко. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–239.
3. Авраменко О. Ловець тонких енергій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2017. Вип. 13. С. 246–262.
4. Авраменко О. Після соцреалізму. *Нова Генерація*, 1992. С. 32–34.
5. Авраменко О. Сакральний живопис в Україні ХХІ століття: розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці в селі Липівка Анатолієм Криволапом та Ігорем Ступаченком. 2014–2019 роки. *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 21–32.
6. Авраменко О. Спонтанний живопис Макса Вітика. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 17–30.
7. Авраменко О. «ХайТекСтиль» та інше Анастасії Подерв'янської. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 14. С. 8–14.
8. Алфьорова З. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра наук: 26.00.01. Харків, 2008. 581 с.
9. Алфьорова З. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва. Харків: ХДАК, 2008. 268 с.
10. Алфьорова З. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв // *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 166–170.
11. Андрухович Ю. Сучасне мистецтво України. Сучасне мистецтво Східної Європи і Україна. *Кінець кінцем (альманах про сучасне візуальне мистецтво і культуру)*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. С. 29–31.

12. Андіївська Емма (художниця, письменниця) – кольорові репродукції на листівках картин «Венеція», «Воскресіння», «Мати з дитиною», «Південь» та ін. (до 2000 р. включно, 46 документів, ЦДАМЛМУ, ф. 526, оп. 2, од. зб. 1).
13. Андіївська Емма (художниця, письменниця) – кольорові фотографії творів 1997–1999 рр. (ЦДАМЛМУ, ф. 526, оп. 2, од. зб. 6, арк 1; ЦДАМЛМУ, ф. 526, оп. 2, од. зб. 5, арк 8).
14. Артеменко О. Інтерв'ю з директором ярмарки ArtVilnius. Дата оновлення: 07.06.2018. URL: <https://bit.ua/2018/06/artvilnius/> (дата звернення: 07.06.2020).
15. Артеменко О. Церкви і рейви. Миколаївські фотографи про свої засоби впливу на світ. URL: <https://ugallery.com.ua/?p=20385> (дата звернення: 07.06.2020).
16. Арт-проект «Теорія вірогідності» в Інституті проблем сучасного мистецтва. Дата оновлення: 14.10.2014. URL: <http://artukraine.com.ua/n/art-proekt-teoriya-virogidnosti-v-instituti-problem-suchasnogo-mistectva#.XH2RRTMzZPY> (дата звернення: 07.06.2020).
17. Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. Вип. 2. С. 76–81.
18. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 69–78.
19. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні доміанти, форми репрезентації, перспективи: монографія / Надія Петрівна Бабій; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 400 с.: іл.
20. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. Дата оновлення: 10.03.2015. URL:

<http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 07.06.2020).

21. Басанець Петро Олексійович (художник) – «Україна духовна» (1999 р., здавальний фонд 524). ЦДАМЛМУ.
22. Безроднова М. Сучасна станкова скульптура. Від героїчного до пародійного. *Київ*. 1990. № 5. С. 173–175.
23. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок: Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17 (2). С. 49–53.
24. Безугла Р. Гламур в контексті класичних естетичних категорій та паракатегорій некласичної естетики. *Art and Design*. 2019. № 2. С. 42–50.
25. Безугла Р. Гламур і тілесність: до проблеми естетичного ідеалу в сучасному візуальному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 84–89.
26. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16(2). С. 18–26.
27. Безугла Р. Перформативність, дискурс і комунікація: співвідношення понять. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 95–104.
28. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті [за ред. Ю. П. Богуцького]. Київ: Знання, 2007. 679 с.
29. Богуш М. Чим є український натюрморт сьогодні? Дата оновлення: 02.08.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/chim-ye-ukrainskiy-natyurmort-sogodni/#.X5wUHogzZPY> (дата звернення: 07.06.2020).
30. Браїловська Г. Звернення до краси – виставка «Appeal to beauty» в галереї мистецтв Лавра. URL: <http://be-inart.com/post/view/967> (дата звернення: 06.07.2020).
31. Браїловська Г. Портал Оксани Чепелик на Carbon Media Art Festival. Дата оновлення: 08.02.2019. URL: <http://be-inart.com/post/view/3026> (дата звернення: 07.06.2020). Архівована версія. <http://be-inart.com/post/view/3026>

32. Браїловська Г. Фото роботи Оксани Чепелик в проєкті Карась галереї на Photo Kyiv Fair 2019. URL: <http://be-inart.com/post/view/3408> (дата звернення: 07.06.2020). Архівована версія. <http://be-inart.com/post/view/3408>
33. В галереї «Лавра» відкрилися одразу три виставки. Дата оновлення: 04.10.2019. URL: <http://bestin.ua/culture/v-galeree-lavra-otkrylis-srazu-tri-vystavki/> (дата звернення: 07.06.2020).
34. Вежбовська Л. Актуальне мистецтво у просторі міста: масштабні відповіді на виклики часу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: Міжнародна науково-практична конференція, 20 квітня 2018 р. Київ: Київський національний університет технологій та дизайну, 2018. С. 129–132.*
35. Вежбовська Л., Клівак В. Віртуальні тури в українських мистецьких проєктах: між пандемією і війною. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5(1). С. 6–20.
36. Вежбовська Л., Осадча Т. Ребрендинг українських художніх музеїв: дизайн як культурна стратегія. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. № 4(2). С. 176–196.
37. В Києві відтворюється «Королівство» Іллі Чічкана. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/city/situation/113169-v-kieve-mozhno-budet-posetit-skazochnoe-korolevstvo-ili-chichkana> (дата звернення: 07.06.2020).
38. В Україні з'являться об'єкти public art у віртуальній реальності. Дата оновлення: 07.06.2019. URL: <http://styleinsider.com.ua/2019/06/vr-forum-art-festival/> (дата звернення: 07.06.2020).
39. Вісім наївних питань про сучасне мистецтво. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/city/specials-city/290651-hennessy> (дата звернення: 07.06.2020).
40. «Вчора і сьогодні». URL: <https://www.mironova-gallery.com/vchora-i-sogodni> (дата звернення: 07.06.2020).
41. Вячеславова О. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Луганськ, 2007. 16 с.

42. Вячеславова О. Міфопоетика сакрального в сучасному українському образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність: альманах*. 2009. № 1. С. 5–10.
43. Герман Є. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постать Олександра Ройтбурда. *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 3. С. 27–32.
44. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с.
45. Герчанівська П. Е. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 58–62.
46. Герчанівська П. Цифрова культура в інформаційному суспільстві: антропологічний аспект. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 3–7.
47. Гончар К. Принципи формоутворення і типологія творів образотворчого фольклору. *Мат-ли наук.-практ. конф. студентів та молодих дослідників*. Київ: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2015. С. 86.
48. Гончаренко А. Розробка та організація групових арт-проектів як один із засобів дослідження розвитку сучасного українського мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 103–112.
49. Гончаренко А. Трансформації розвитку української скульптури (в контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х – 2000-х рр.): дис. ... канд. мист. 26.00.01. Івано-Франківськ, 2015. 223 с.
50. Горова Н. Ада Рибачук, Володимир Мельніченко (АРВМ) як приклад відданості обраному шляху: Становлення творчих особистостей (1950-1960-ті). *Мистецтвознавство України*. 2014. № 14. С. 41-48.
51. Демиденко Я. Український авангард у філософсько-естетичному дискурсі сьогодення. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 133. С. 115–119.
52. Демиденко Я. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс: дис. ... канд. філософських наук: 09.00.08. Київ, 2017. 198 с.

53. Дубрівна А. Абстракція в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України: дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. С. 194–195.
54. Живописний заповідник. Версія 2008. Каталог виставки. Київ: Bottega Gallery, 2008. 62 с. URL: https://issuu.com/bottegagallery/docs/zhyvopysny_zapovidnyk (дата звернення: 06.08.2020).
55. Журмій Н. Духовність сучасних українців в монументах. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/307-zhurmiy-n-m-duhovnist-suchasnyh-ukrajinciv-v-monumentah.html> (дата звернення: 06.08.2020).
56. Журмій Н. Скульптурні пам'ятники міського простору у контексті соціокультурного діалогу. *Питання культурології: зб. наук. праць КНУКиМ*. 2013. Вип. 29. С. 23–31.
57. Ісаченко І. Культурний шторм. Kyiv Art Week 2019 та його сутності. Дата оновлення: 21.06.2019. URL: <https://pragmatika.media/kulturnyj-shtorm-kyiv-art-week-2019-i-ego-sushhnosti/> (дата звернення: 07.06.2020).
58. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
59. Кара-Васильєва Т. В., Яковлєв М. І., Чуйко О. Д., Шмагало Р. Т., Чепелюк О. В. Генеза та становлення проєктної мови візуальних образів та комунікативних практик у контексті культурно-мистецької спадщини України. *Art and design*. 2023. №1(21). С. 96–105.
60. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві. *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ: Либідь, 2005. С. 190.
61. Каранда М. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2006. 16 с.

62. Кашшай О. Особливості викладання дисципліни «Галерейна та кураторська діяльність у вищих навчальних закладах мистецького спрямування». *Арт-простір*. 2016. № 2. С. 35–38.
63. Клименко О. Метафізика, декаданс. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 110–134.
64. Ковальчук Н. Борис Михайлов та аватари радянськості: «Before Sleep/After Drinking». Дата оновлення: 01.05.2019. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/stories/boris-mihajlov-ta-avatari-radyanskosti-before-sleep-after-drinking.html?fbclid=IwAR1tDjym4hB5OZn1FlzmEcin4GXrYptpme-os_CKlygFZOjAiQPwo_JRpTA (дата звернення: 09.08.2020).
65. Ковач Т. Українська графіка 1980–1990-х // Українська академія мистецтва. 2013. Вип. 20. С. 123–131.
66. Когутяк Ю. Хто є хто на арт-ринку. Пояснює колекціонер. Дата оновлення: 19.04.2018. URL: <https://nv.ua/ukr/style/blogs/khto-je-khto-na-art-rinku-pojasnjuje-kolektsioner-2465280.html> (дата звернення: 07.06.2020).
67. Коннов О. Змістовний та формальний виміри художнього стилю: проблема виявлення зв'язку // *Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження*. 2013. № 30. С. 290–300.
68. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ–початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології: 26.00.06 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 487 с.
69. Кравченко А. Музичне мистецтво у дигітальних процесах культуротворення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Т. 2. С. 65–74.

70. Кулікова В. Мистецтво у нічному клубі: бачення Єгора та Микити Зігури. URL: <https://artslooker.com/mistectvo-u-nichnomu-klubi-bachennya-iegora-ta-mikiti-ziguri/> (дата звернення: 08.05.2020).
71. Куратор Тетяна Міронова про концептуальну українську фотографію. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/kurator-tatyana-mironova-o-konceptualnoy-ukrainskoy-fotografii.html> (дата звернення: 08.05.2020).
72. Кучук М. Художник Роман Мінін встановив у Харкові скульптуру в доповненій реальності. Дата оновлення: 23.08.2018. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/275591-hudozhnik-roman-minin-vstanoviv-u-harkovi-skulpturu-v-dopovneniy-realnosti> (дата звернення: 08.05.2020).
73. Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Київ: МАКЛАУТ, 2011. 339 с.
74. Личковах В. Мистецька само ідентифікація в художній творчості. *Наукові записки* [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Культурологія. 2011. Вип. 7. С. 127–134.
75. Личковах В. Сакральне мистецтво сучасної України як естетичний вияв етнокультурної ідентичності в умовах становлення релігійної свободи. *Релігійна свобода*. 2002. № 6. С. 111–116.
76. Личковах В. Сакральні горизонти української культури: архетипи-хронотопи-сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 187–194.
77. Личковах В. Сакральні сигнатури українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. 221–228.
78. Личковах В. Трансгресія і художня творчість. Личковах В. *Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва*. Чернівці, 2006. С. 27–38.
79. Личковах В. Українські святості. *Сакральні сигнатури мистецтва. Філософські діалоги*. Київ, 2010. Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146–150.

80. Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 07.06.2020).
81. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2006. 23 с.
82. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в творчості Тіберія Сільваші в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990–2000 рр. // Вісник ХДАДМ. 2008. № 3. С. 84.
83. Мистецтво незалежної України / ред. Л. Анучина. URL: http://adhdportal.com/book_2360_chapter_9_2.4_obrazotvorche_mistetvo.html (дата звернення: 07.06.2020).
84. Мінін виставить фото Лондона, Нью-Йорка та Донецька. Дата оновлення: 27.05.2016. URL: <https://artukraine.com.ua/n/minin-vistavit-foto-londona-nyu-yorka-ta-donecka/#.X89CaWgzY2w> (дата звернення: 09.09.2020).
85. Міронова Т. В. Арт-проект Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика «Інверсія пам'яті»: трансформація соціального досвіду у сферу візуального. *Слобожанські читання*. Харків, 2020. С. 97–100.
86. Міронова Т. В. Арт-ярмарки та фестивалі в сучасній українській культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2021. № 40. Т. 3. С. 4–9.
87. Міронова Т. В. Вивільнити мистецтво. Українська художниця представила інтерактивний арт-проект. NV.UA, 2017. URL: <https://nv.ua/ukr/art/vivilniti-mistetstvo-ukrajinska-hudozhnitsja-predstavila-interaktivnij-art-proekt-2275548.html> (дата звернення: 20.12.2018).

88. Міронова Т. В. Визначення поняття «художньої образності» та кола її понятійного апарату в сучасному образотворчому мистецтві. *Мистецтвознавство України*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 20. С. 39–44.
89. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *ART and DESIGN*, 2021. Вип. № 2 (14). С. 141–151.
90. Міронова Т. В. Вулична хвиля. Чому сьогодні такий популярний стріт-арт. *NV.UA*, 2019. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-vulichne-mistectvo-take-populyarne-50038559.html> (дата звернення: 07.09.2020).
91. Міронова Т. В. Досвід створення музейної інституції в Україні. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 75–78.
92. Міронова Т. Дослідження феномена мандрівного філософа Григорія Сковороди засобами сучасного візуального мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2024. №19. С. 139–148.
93. Міронова Т. В. Застосування методології авангарду 1920-х років в образотворчому мистецтві 1990-х – 2000-х. *Український внесок у світовий авангард» на Міжнародному форумі «Нова генерація: художник і його покоління*, (21–24.02.2019, Центр сучасного мистецтва М17). Київ, С. 4–5.
94. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2019. № 15. С. 149–158.
95. Міронова Т. В. Імерсивні технології в сучасній експозиційній діяльності. Мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції Національної спілки художників України «Арт-терапія як складова сучасного мистецького процесу», м. Київ, 15 травня 2024 р. Київ: НСХУ, С. 18–20.
96. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній українській образотворчості: новітні технології. Міжнародна науково-практична конференція «*Мистецтво в епоху цифрових технологій: від теорії до практики*» (4–5 червня 2019 року) / Національна академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут візуальних

мистецтв зеленогурського університету (Польща); Польсько-український центр гуманітарних досліджень; Польський інститут у Києві. Київ, С. 17–19.

97. Міронова Т. В. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17(1). С. 112–117.

98. Міронова Т. Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві. Зб. наук. пр. XXVII Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (м. Переяслав), 2020, № 27. Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 4 травня 2020 року. Переяслав. 2020. С. 112–119.

99. Міронова Т. В. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київська галерея мистецтв «Лавра». Київ: ФОП О. О. Лопатіна, 2020. 320 с.

100. Міронова Т. В. Краса, що зникає. Як художники реагують на екологічні проблеми. *NV.UA*, 2019. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/ischezayushchaya-krasota-kak-hudozhniki-reagiruyut-na-ekologicheskie-problemy-50054693.html> (дата звернення: 31.12.2019).

101. Міронова Т. Метафізика постмодерного фігуративу в українському мистецтві кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр., 2021. № 39. С. 37–42.

102. Міронова Т. В. «Мистецтво вуличної хвилі»: історичний аспект розвитку в Україні. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Діалог у розвитку наук та освіти* [колективна монографія] / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін; Ужгород; Херсон: Посвіт, 2020. 380 с. С. 251–257.

103. Міронова Т. В. IV Міжнародний науково-практичний форум «Інновації в науці: виклики сьогодення» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія), доповідь:

«New Techniques In Visual Language Of Ukrainian Sculpture Of 2000's.». Варна, С. 18–19.

104. Міронова Т. В. На міжнародному арт-ярмарку VOLTA в Базелі представили твори молодих українських художників. NV.UA, 2017. URL: <https://nv.ua/ukr/art/na-mizhnarodnomu-art-jarmarku-volta-v-bazeli-2476414.html> (дата звернення: 13.11.2018).

105. Міронова Т. В. Необароковість та неоміфологізм в творчості сучасних українських митців (на прикладі арт-проектів «Mironova Gallery»). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2020. Вип. 16. С. 115–121.

106. Міронова Т. В. Новий інструмент. Як технології змінюють світ мистецтва. NV.UA, 2020. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/suchasne-mistectvo-virtualna-realnist-yak-tehnologiji-zminuyut-svit-mistectva-50081434.html> (дата звернення: 23.12.2020).

107. Міронова Т. В. Нові українські художники. Чому потрібно сходити в Мистецький Арсенал. NV.UA, 2017. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/novi-ukrajinski-hudozhniki-chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-2020932.html> (дата звернення: 13.11.2018).

108. Міронова Т. В. Образність в просторі українського нефігуративного мистецтва 2020-х років. Тези II Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський Університет (Польща), (16 вересня 2020 року). Київ, 2020. С. 88–92.

109. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17(2). С. 175–182.

110. Міронова Т. В. Пліуральність художньої творчості у сучасному образотворчому мистецтві: специфіка медіамистецтв. *Вісник НАКККіМ*. 2021. №2. С. 139–148.
111. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 16. С. 179–188.
112. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття. Круглий стіл на тему: «Українська гуманітаристика у міжнародних наукометричних базах» / Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» до 80-річного ювілею Олександра Касьяновича Федорука, 06–07 листопада 2019 року. Київ, 2019. С. 17–19.
113. Міронова Т. В. Проблема пошуку діалогу контемпорарного та класичного мистецтва в традиційному музеї. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2013. № 9. С. 47–54.
114. Міронова Т. В. Ретранслятори художніх традицій минулого. Спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2021. Вип. 36. С. 151–159.
115. Міронова Т. В. Розширення видів художньої творчості засобами реновації історичної архітектурної спадщини. *Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку*: Мат-ли ХХІХ-ї Міжнар. наук.-практ. конф. (7 лютого 2023 р., м. Тепліце, Чехія). Тепліце, 2023. С. 6–91.
116. Міронова Т. В. Розширення видів художньої творчості у сучасному образотворчому мистецтві: специфіка медіамистецтв. *Вісник ЛНАМ*, 2021. №39. С. 37–42.
117. Міронова Т. В. Розширення художнього спектру сучасного українського мистецтва: особливості медіамистецтв. *Modern Problems of Science, Education and Practical Conference*, Kyiv, Ukraine, 6–8 November 2023. Kyiv, 2023. С. 1001–1011.

118. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. *Молодий вчений*. 2019. № 2 (66), лютий. С. 34–40.
119. Міронова Т. В. Співпраця муніципальної галереї «Лавра» із НСХУ: мат-ли Міжнародної конференції НСХУ / Національна спілка художників – 80 років суспільного досвіду 2019. Київ, С. 18–20.
120. Міронова Т. В. Суспільно-культурні складові контемпорарної проектної діяльності у контексті художнього музею України. Дис. на здоб. канд. мист-ва ... 26.00.01 – Теорія та історія культури / Тетяна Володимирівна Міронова; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. 160 с.
121. Міронова Т. В. Сучасна фотографія. Чиї роботи варто колекціонувати. *NV.UA*, 2019. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/sovremennaya-fotografiya-chi-raboty-stoit-kollekcionirovat-50045451.html> (дата звернення: 20.10.2020).
122. Міронова Т. В. Сучасний український музей – соціальна складова держави. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 157–163.
123. Міронова Т. В. Теоретичні особливості організації музейної справи у ХХІ столітті. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 318–320.
124. Міронова Т. В. Трансформації сприйняття художнього образу в об'єктах «art public». «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу»: мат-ли V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. О. В. Якимчук. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 179–181.
125. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність* 2021. №1, (червень). С. 167–175.

126. Міронова Т. В. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 116–121.
127. Міронова Т. В. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 37. С. 86–92.
128. Міронова Т. В. Художні засоби та образотворчість сучасного українського мистецтва (досвід діяльності міжнародної мистецької резиденції «FACE of ART»). *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 14. С. 237–244.
129. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник НАКККиМ*, №1, 2021. С. 116 –121.
130. Міронова Т. В. Чому потрібно відвідати Мистецький Арсенал. Блог Тетяни Міронової. *NV.UA*, 2017. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-blog-tetjani-mironovoji-2020825.html> (дата звернення: 28.12.2020).
131. Міронова Т. В. Що таке цифрове мистецтво. *NV.UA*, 2018. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-2454391.html> (дата звернення: 4.09.2019).
132. Міронова Т. В. Як змінилося ставлення українців до скульптури. Блог галериста. *NV.UA*, 2018. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/jak-zminilosja-stavlennja-ukrajintsiv-do-skulpturi-blog-galerista-2168403.html> (дата звернення: 29.12.2018).
133. Міронова Т. В. Як зрозуміти цінність актуального мистецтва. Пояснює галеристка. *NV.UA*, 2018. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/jak-zrozumiti-tsinnist-aktualnoho-mistetstva-pojasnjuje-halerist-2459590.html> (дата звернення: 20.12.2021).

134. Міронова Т. В. Як технології змінили мистецтво. Блог галериста. NV.UA, 2018. URL: <https://life.nv.ua/ukr/blogs/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-bloh-halerista-2454388.html> (дата звернення: 13.01.2019).
135. Міронова Т. В. Only now, Only never: новая выставка в F.A.C.E. Foundation. VOGUE.UA, 2019. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/only-now-only-never-novaya-vystavka-v-face-foundation.html> (дата звернення: 03.07.2023).
136. Мокляк Л. Естетичний потенціал сакрального мистецтва в умовах трансформації сучасного українського суспільства // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. 2013. № 2. С. 125–129.
137. Момот Т., Момот Д. Інфраструктура ринку арт-індустрії: аналіз сучасної структури та функцій. *Сучасний стан наукових досліджень та технологій в промисловості*. 2018. № 2 (4). С. 34–44.
138. Набуття суб'єктності. Дата оновлення: 28.02.2018. URL: <https://mitec.ua/nabuttya-sub-yeiktnosti/> (дата звернення: 07.06.2020).
139. Нечипоренко Сергій Григорович (художник) – ескізи «Берегині», «Зорі», «Червона троянда» (пап., олів., гуаш, друга половина 1990-х. ЦДАМЛМУ, ф. 1202, оп. 1, од. зб. 52).
140. Ніна Мурашкіна і Володимир Сай в Mironova foundation. URL: <https://mitec.ua/nina-murashkina-i-volodimir-saj-v-mironova-foundation/> (дата звернення: 07.06.2020).
141. Нові перспективи українського сучасного мистецтва. URL: <http://artukraine.com.ua/a/novi-perspektivi-ukrainskogo-suchasnogo-mistetva/#.XFNXllwzZPY> (дата звернення: 07.06.2020).
142. Овчинникова Олена Василівна (художниця) – ілюстрації до творів Кінга (папір, туш, кінець 1990-х років. ЦДАМЛМ України, ф. 728, оп. 1, од. зб. 24, 3 арк.). ЦДАМЛМУ.

143. Олексій Золотарьов «Інтерференція». Виставка скульптур у FACE Foundation. URL: <https://chernozem.info/event/21332/> (дата звернення: 07.06.2020).
144. Онищенко Володимир Анатолійович (художник) – малюнки 2000-х рр., здавальний ф. 524. ЦДАМЛМУ.
145. Осадча О. Ремінісценція як інструмент художньої репрезентації біблійних образів та сюжетів у творчості українських митців: кінець XX — початок XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 249–253.
146. Павельчук І. Тенденції необароко в українській абстракції кінця XX ст. Еволюція живопису Л. Ястреб. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 8. С. 59–68.
147. Перша в Україні масштабна міжнародна виставка сучасного мистецтва у віртуальному просторі. Дата оновлення: 07.05.2020. URL: <https://artslooker.com/persha-v-ukraini-masshtabna-mizhnarodna/> (дата звернення: 07.06.2020).
148. Перший погляд: проєкт «Страх» Романа Михайлова. Все найбільш таємне. Дата оновлення: 08.11.17. URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/fear-roman-mikhailov.html> (дата звернення: 08.07.2020).
149. Петрова О. Владислав Шерешевський-картинщик некартинної доби. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 120–124.
150. Петрова О. Гіперреалізм струшеної свідомості. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 107–110.
151. Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі XX та XXI століть. *Дух і літера*. 2004. № 13–14. С. 516–526.
152. Петрова О. Пам'ять та уява в художній свідомості Віктора Сидоренка // *Сучасне мистецтво*. 2015. Вип. 11. С. 33–37.
153. Петрова О. Парадоксальний номадизм Олександра Ройтбурда. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2022. Вип. 18. С. 43–46.

154. Петрова О. Парадоксальний час в проектах українського контемпорарі арт. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. Вип. 8. С. 262–264.
155. Петрова О. Третє око: Мистецькі студії. Київ: Фенікс, 2015. С. 33–38.
156. Петрова О. Функціонування етнокультурної традиції в професійному образотворчому мистецтві (на матеріалі національних шкіл 60–80-х років): автореф. дис. ... д-ра філос. н. Київ, 1993. 39 с.
157. Петро Гронський / E019. URL: <https://www.frontierfest.com.ua/e019/> (дата звернення: 07.06.2020).
158. Пилипець А. Як це було: Відкриття виставки Саші й Іллі Чичканів у галереї Карась. Дата оновлення: 06.07.2019. URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/kak-eto-bylo-otkrytie-vystavki-chichkana-v-galeree.html> (дата звернення: 07.07.2020).
159. Платонова А. Україна на Венеціанській бієнале: від ятки до скляного куба. Дата оновлення: 04.05.2017. URL: https://lb.ua/culture/2017/05/04/365430_ukraina_venetsianskoy_biennale.html (дата звернення: 06.07.2020).
160. Побєдоносцева І. Медіа як один з основних чинників постмодерністської культурної ситуації // *Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку: зб. наук. пр. ІПСМ АМУ*. Київ: Музична Україна, 2004. С. 41–42.
161. Прокопенко М. Художник Роман Мінін: «У кожного є свій план втечі». Дата оновлення: 18.05.2013. URL: <http://www.golos.com.ua/article/50719> (дата звернення: 09.08.2020).
162. Протас М. Деколоніальний дискурс та global public art в українських реаліях. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 43–64.
163. Протас М. Криза Contemporary art. *Грааль науки*. 2021. № 8. С. 433–455.
164. Протас М. Мистецтвознавство в контексті епістемологічної гібридності. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 20. С. 57–68.
165. Протас М. Мистецтво у вітрині: культурні аспекти теорії націй. *Мистецтвознавство України*. 2010. № 11. С. 227–246.

166. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи / М.Протас; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с.
167. Протас М. Мистецька культура в умовах гібридності. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. № 15 (2). С. 58–65.
168. Протас М. Про кризу критики та public art. *Сучасне мистецтво*. 2021. №17. С. 195–208.
169. Протас М. Стильові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст. Модель еволюції. Київ: Українська видавнича спілка, 2009. 288 с.
170. Протас М. Тенденції та ризики кризи мистецтва посткультури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. № 15 (1). С. 78–89.
171. Протас М. Українська скульптура 1985–2006 рр. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. В 2-х т.* Київ: ІПСМ АМУ; Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 594–654.
172. Протас М. Global Public Art як фатична інтеракція мультикультуралізму. *Мистецтвознавство України*. 2021. № 21. С. 69–77.
173. Протас М. Public Art як пастиш теорії культури. *SCIENTIA*, Квітень 2021, <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/scientia/article/view/11531> (дата звернення: 20.04.2024).
174. Пруденко Я. Класичні види мистецтва в епоху новітніх технологій. Вступ до теми. URL: <http://artukraine.com.ua/a/klasichni-vidi-mistectva-v-epokhu-novitnikh-tekhnologiy-vstup/#.XFMVPlwzZPY> (дата звернення: 08.08.2020).
175. Роман Михайлов: Страх, який закінчився. URL: <https://chernozem.info/journal/roman-mihaylov-strah/> (дата звернення: 06.07.2020).
176. Рублевська Р. В Києві триває арт-ярмарка Photo Kyiv. ... еротика, сюр і соціалка. URL: <https://thebabel.com.ua/ru/texts/36248-v-kieve-prohodit-art-yarmarka-photo-kyiv-vot-chto-vam-stoit-uvidet-erotika-syur-i-socialka> (дата звернення: 06.07.2020).

177. Рублевська Р. Мистецтво пам'ятати. «Килими» Наталії Корф-Іванюк. Дата оновлення: 06.12.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/a/mistectvo-pamyatati-kilimi-natalii-korf-ivanyuk/#.X5dzQdAzZPY> (дата звернення: 07.06.2020).
178. Савицька Л. Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття // Харків. Живопис. Графіка. Скульптура. Каталог виставки. Харків: [б. в.], 2012. С. 6–16. URL: <http://www.modern-museum.org.ua/shared/files/MaketHarkov6-27.pdf> (дата звернення: 08.08.2020).
179. Сандуляк А. Назар Білик: Художнику цікаво те, що пов'язано з людиною та суспільством. Дата оновлення: 04.06.2014. URL: <https://bit.ua/2014/06/nazar-bylyk/> (дата звернення: 06.06.2020).
180. Семененко А. А. Новітні культурні практики у формотворчих індустріях сучасності. *Українські культурологічні студії*. 2018. № 1. С. 82–87.
181. Семчинський С. Загальне мовознавство. Київ: Вища школа, 1988. 327 с.
182. Сергій Корнієвський «Комунікація 21. Понтифік». Живопис. URL: <http://artb.top/2019/10/16/сергій-корнієвський-комунікація-21-пон> (дата звернення: 06.07.2020).
183. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ: ВХ [студію], 2008. 187 с.
184. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 52.
185. Сидоренко В. До проблем розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці. *Сучасне мистецтво*. 2012. Вип. VIII. С. 309–320.
186. Сидоренко В. Метареальність: від інтенції до візуальності. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 7–16.

187. Сільваші Т., Титаренко О. Перше Бієнале нефігуративного живопису // III Міжнародний арт-фестиваль у Києві. Оденсе: Асоціація артгалерей України, 1998. С. 8–28.
188. Склярєнко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
189. Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. VI. С. 188–196.
190. Склярєнко Г. Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст.: новий контекст. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2004. Вип. 1. С. 107.
191. Склярєнко Г. Міф про Україну: художники Олександр Бородай та Олександр Бабак. *Нова генерація*. 1992. Спецвипуск. С. 5–7.
192. Склярєнко Г. Пунктир концептуалізму: До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 209–230.
193. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини 1980-х –2000-х років: події, явища, спрямування. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2006. С. 353–396.
194. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: офіційне vs неофіційне, конформізм vs нонконформізм (проблеми інтерпретації художнього досвіду). *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Число 4. С. 111–117.
195. Сковерко Л. Роль об'єднання «Живописний заповідник» у розвитку українського мистецтва кінця ХХ століття (на основі творів з колекції Хмельницького обласного художнього музею). URL: <https://bit.ly/39Lj4xv> (дата звернення: 08.08.2020).
196. Сколота З. Сучасне мистецтво: форми і технології. *Молодий вчений*. 2013. № 11. С. 852–856.
197. Смирна Л. Віктор Сидоренко: мистецтво ілюзій і трансформацій. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 33–41.

198. Смирна Л. Некласична наративність українського візуального мистецтва 1980–2000. *Нарація «зображуване-глядач» у сучасному культурному просторі: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. С. 113–130.
199. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм як соціокультурний феномен ХХ століття: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 171.
200. Станіславська К. Артмоб: художня акція у просторі вуличного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 23. С. 52–55.
201. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 85–90.
202. Станіславська К. Звукова інсталяція у просторі вуличного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 151–159.
203. Станіславська К. Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 109–113.
204. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ, 2012. 36 с.
205. Станіславська К. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 180–189.
206. Турчак Л. Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України. Історіографічні аспекти. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 170–171.

207. Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці. URL: <https://chernozem.info/event/190607/> (дата звернення: 08.09. 2020).
208. Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / за заг. ред. д. і. н. В. В. Карпова; НАКККІМ. Рига: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. 370 с.
209. Федорів П. Що таке джентрифікація і чи є вона в Україні. Дата оновлення: 09.01.2019. URL: <https://mistosite.org.ua/ru/articles/shcho-take-dzhentryfikatsiia-i-chy-ie-vona-v-ukraini> (дата звернення: 07.06.2020).
210. Федорук О. Перетин знаку: вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн. Київ: Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. Т. 2. С. 131.
211. Фотографія – це мистецтво однієї миті, тому воно завжди актуальне. URL: <https://chernozem.info/journal/fotografiya-ce-mistectvo/> (дата звернення: 07.06.2020).
212. Чембержі Д. Мистецька інсталяція: нові можливості та сенси в умовах євроінтеграції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2017. Вип. 17. С. 219–223.
213. Чічкан, Савадов, Ройтбурд. Дата оновлення: 01.12.16. URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/parkommuna-story.html> (дата звернення: 07.06.2020).
214. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 227.
215. Шивельбуш В. Розчаклована ніч. До історії штучного світла у XIX ст. Київ: Ніка-Центр, 2014. 216 с.
216. Шиллер В. Седнівські пленери. Дата оновлення: 26.06.2017. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenery.html> (дата звернення: 07.06.2020).

217. Школьна О. Гламур як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 186–195.
218. Шпитковська Н. Перетин світових культур на прикладі Венеційської бієнале. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 237–243.
219. Шульга Р. П. Мистецтво в життєвому просторі українця // Вектори змін українського суспільства / за ред. В. Ворони, М. Шульги. Київ: Інститут соціології НАН України, 2014. С. 378–402.
220. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтво*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11.
221. Шуть Т. Анатолій Криволап // Синтези. 1994. № 1. С. 76–77.
222. Юр. М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 90–103.
223. Юр М. Авторська картина світу молодих українських митців: Соціокультурний контекст. *Сучасне мистецтво*. Київ: Фенікс, 2015. Вип. XI. С. 180–187.
224. Юр М. Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 191–198.
225. Юр М. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології. 2013. Вип. 9. С. 285–291.
226. Юр М. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 243–248.
227. Юхимик Ю. В. «Contemporary art»: симуляція мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 17–24.
228. Яковець І. Музейна експозиція: основні поняття та методи побудови. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 147–150.

229. Яковленко К. «Вольова грань». Мистецтво, яке послуговується суржилом. Дата оновлення: 11.10.2017. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/mistetstvo-jake-poslugovuyetsya-surzhikom.html> (дата звернення: 07.06.2020).
230. Яковленко К. Т. Павлова. Дата оновлення: 15.07.2019. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.html> (дата звернення: 07.06.2020).
231. Amin A., Thrift N. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press, 2002. P. 13.
232. Andina T. Exemplarity in contemporary arts. *Law and Literature*. 2018. V. 30, is. 3. P. 423–432. DOI 10.1080/1535685X.2017.1379190
233. XX Artist's of Ukraine (end of century) = XX художників України (кінець сторіччя). Київ: Галерея «Карась», 2001. 231 с.
234. Assaf R., Rodrigues R. The Feeling of Presence: An Immersive Perspective. *ACM International Conference Proceeding Series: Conference on Digital and Interactive Arts: Digital Media Art Ecosystems*, ARTECH. 9th International Braga. 2019. P/ 1 –6. DOI 10.1145/3359852.3359861
235. Azuma R. A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. 1997. August. P. 355–385.
236. Babii, N., Hubal, B., Dundiak, I., Chuyko, O., Chmelyk, I. Maksymliuk I. Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA*. 2021. Vol. 27(1). Pp. 129–133.
237. Babii N. Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of Western Ukraine during the pandemic. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2021. 22. С. 129–144.
238. Badiou, Alain (2010). Part I: «We Are Still the Contemporaries of May '68». *The Communist Hypothesis* (pbk). translated by David Macey and Steve Corcoran. Verso. с. 58. ISBN 978-1-84467-600-2.

239. Bartolomeo Bradley J. Cement or Canvas: Aerosol Art & The Changing Face of Graffiti in the 21st Century. URL: <https://www.graffiti.org/faq/graffiti-is-part-of-us.html> (accessed: 06.07.2020).
240. Barwell I., Powell J. Gardens, Music, and Time. *Gardening – Philosophy for Everyone: Cultivating Wisdom*. 2010. P. 136–147. DOI 10.1002/9781444324563.ch10
241. Baudrillard J. The conspiracy of Art. *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. Ed. by Sylvere Lotringer, transl. by Ames Hodges. New York: Semiotexte, 2005. P. 25–29.
242. Benjamin W. The Theory of Criticism. *Benjamin W. Selected Writings 1913–1926*. Ed. by M. Bullock, M. W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2004. Vol. 1 P. 217–218.
243. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. P. 217–251.
244. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. London: the Belknap press of Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, 2008. 236 p. URL: https://monoskop.org/images/6/6d/Benjamin_Walter_1936_2008
245. Beserra E. E., Pavan M. A., Costa J. The self-portrait in contemporary photography and the negotiation of a new visual repertoire on breastfeeding. *Dialogos*. 2023. V. 27, is 3, P. 72–93. DOI 10.4025/dialogos.v27i3.68761
246. Bourdieu P. The Cult of Unity and Cultivated Differences. *Bourdieu P. Photography: A Middlebrow Art*. Oxford: Polity Press, 1998. P. 13–31.
247. Campos M. Á. L., Ríos M. T. P., Gaytán. J. M. C., Arévalo J. R. Ecoaesthetics, nature and contemporary art. *Artseduca*. 2023. V. 34. P. 191–203. DOI 10.6035/artseduca.6602
248. Carpallo Bautista A., Flores Hernández Y. Y., Moro Pajuelo M. Recovery and analysis of archival collections of the Royal Academy of Fine Arts of San

Fernando: the binding workshop of Joaquín Ibarra [Recuperación y análisis de los fondos archivísticos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: el taller de encuadernación de Joaquín Ibarra]. *Ibersid*. 2018. V. 12, is. 2. P. 91–96. DOI 10.54886/IBERSID.V12I2.4496

249. Chandler L., Ward A., Ward L. ‘Immersed in Art’: Engaged learning in art and design history. *International Journal of Education Through Art*. 2021. V. 17, is. 2, P. 235–252. DOI 10.1386/eta_00063_1

250. Cirnigliaro G., Federici A. Digital Spaces and Digital Places: Recovering Ancient Traditions with Contemporary Forms in Rome. *Lecture. Notes in Networks and Systems : International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination, IMG 2021Milan..* 2023. V. 631 LNNS. P. 245–260. DOI 10.1007/978-3-031-25906-7_27

251. Cooper M., Chalfant H. *Subway Art*. London: Thames and Hudson Ltd, 1984. 128 p.

252. Chibalashvili A., Savchuk I., Olianina S., Shalinskyi I., Korenyuk Y. Creative Coding as a Modern Art Tool. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2023. 14(2). P. 115–127.

253. Danto A. *The Work of Art and the Historical Future // The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. Berkeley: University of California Press, 2001. P. 416–480.

254. Determining the Importance of Factors in the Selection of Immersive Technology for Artworks Reproduction / Tymchenko, O. et al. *CEUR Workshop Proceedings : 2nd International Workshop on Social Communication and Information Activity in Digital Humanities, SCIA*. 2023. V. 3608. P. 155–164.

255. Dickie G. *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. P. 31.

256. Duester E. (Up)rooted in mobile careers: Impacts of sustained geographic mobilities across Europe on contemporary visual artists from the Baltic States. *Crossings*. 2023. V. 14, is. 2. P. 161–175. DOI 10.1386/cjmc_00081_1

257. Dundiak I. The sources of research and historical and cultural features of church painting in the Ukraine of the second half of the XX century. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 4. С. 55–59.
258. Eco U. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetic. *Daedalus*, Fall, 1985, Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), pp. 161–184.
259. Eco U. The Open Work. Transl. by A. Cancogni. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. 285 p.
260. Enhancing Art Therapy with Virtual Reality and Hand Gesture Recognition: A Case Study in Pottery Modeling / Capece N. et al. *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)* : Proceedings of the International Conference on extended Reality, XR SALENTO. 2023. V. 14219 LNCS. P. 210–226. DOI 10.1007/978-3-031-43404-4_14
261. En-On T. Protecting Traditional Morality in Art: Using Contemporary Thai Visual Arts to Conserve the Murals of Wat Sanuan Wari Phatthanaram, *International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies*. 2023. V. 18, is. 1. P. 67–79. DOI 10.18848/2327-008X/CGP/v18i01/67-79
262. Feng W., Xu L., Li W. Research on the Integration of Stage Performance and Virtual Technology in the Digital Media Art Environment. *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)* :11th International Conference on Distributed, Ambient and Pervasive Interactions, DAPI 2023, held as part of the 25th International Conference on Human-Computer Interaction, HCII. 2023. V. 14037 LNCS. P. 225–237. DOI 10.1007/978-3-031-34609-5_16
263. FIAC Expands to Los Angeles in 2015, and Maybe St. Petersburg. Updated: 02.21.2014. URL: <https://observer.com/2014/02/fiac-expands-to-los-angeles-in-2015-and-maybe-st-petersburg/> (accessed: 06.07.2020).
264. Ganz N. Graffiti World Street Art from Five Continents. New York: Harry N. Abrams, 2004. 376 p.

265. Glikson M. Peripatetic Painting: Pathways in Social, Immersive, and Empathic Art Practice. *Peripatetic Painting: Pathways in Social, Immersive, and Empathic Art Practice*. 2022. P. 1–2611. DOI 10.1007/978-981-16-4005-6
266. Harris J. Material Strategies: Cloth and Textile Metaphors in Modern and Contemporary Art. *A Companion to Textile Culture*. 2020. P. 317–331. DOI 10.1002/9781118768730.ch17
267. Hassan I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. [Columbus]: Ohio State University Press, 1987. 267 p.
268. Heidegger M. The origin of the work of art. *Off the Beaten Track*. Ed. and transl. by J. Young and K. Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pp. 1–56.
269. Higgins D. Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Something Else Newsletter*, 1967. Vol. 1. № 1. 4 p.
270. Huckle N., Garcia N., Nakashima Y. Demographic Influences on Contemporary Art with Unsupervised Style Embeddings. *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)* : Workshops held at the 16th European Conference on Computer Vision, ECCV. Glasgow, 2020.V. 12536 LNCS. P. 126–142. DOI 10.1007/978-3-030-66096-3_10
271. Honcharenko A., Gamaliia K., Luts S., Mironova T., Zhadeyko O. Identification of Ukrainian Art During Active Transformations of World Art Space. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. 12/01-XXVII. P. 67–71. DOI 10.5281/zenodo.7957203 (Особистий внесок здобувача: розкрито сучасні трансформаційні тенденції українського мистецтва).
272. Horkheimer M., Adorno T. Dialectic of Enlightenment. *Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002. 304 p.
273. Isichenko I., Protas M., Mironova T., Bokotei M., Bulavina N. Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2024. No.: 14/01-XLI (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 28–34. DOI 10.33543/j.120229.189192

(Особистий внесок здобувача: розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах скульптури, що експонуються у галерейному просторі).

274. Korkut E. H., Surer E. Visualization in virtual reality: a systematic review. *Virtual Reality*. 2023. V. 27, is. 2, P. 1447–1480. DOI 10.1007/s10055-023-00753-8

275. Kravagna C. Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst // Tannert C., Tischler U. (eds.) *Men in Black. Handbuch kuratorischer Praxis*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2004. P. 98–104.

276. Lanci G. Art Maps and Cities: Contemporary Artists Explore Urban Spaces. *Art Maps and Cities: Contemporary Artists Explore Urban Spaces*. 2022. P. 1–209. DOI 10.1007/978-3-031-13306-0

277. Lanza C. Las buenas formas: Restlessness for art in today's engineering [Las buenas formas: Inquietud por el arte en la ingeniería de hoy]. *Revista de Obras Publicas*. 2013. V. 160, is. 3547. P. 19–30.

278. Lehner A., Jones A. Gender/sex theory: Feminist/queer/trans theory and trans embodied methodologies in contemporary art: An intergenerational dialogue on the page. *A Companion to Contemporary Art in a Global Framework*. 2023. P. 377–397. DOI 10.1002/9781119841814.ch28

279. López-Iglesias M., Tapia-Frade A. J., Carreño Villada J. L. Visual identity of contemporary art museums on Facebook, Instagram and Web. A comparative analysis. *VIZUAL Review. International Visual Culture Review*. 2024. V. 16, is. 2, P. 67–80. DOI 10.62161/revvisual.v16.5213

280. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl by G. Bennington and B. Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Manchester: Manchester University Press, 1984. 110 p.

281. MacGill B., Unsworth P. Media Arts in An-angu Education: A Culturally Responsive Approach for Developing Digital and Media Literacies. *Arts-based Practices with Young People at the Edge*. 2023. P. 107–124. DOI 10.1007/978-3-031-04345-1_6

282. Magagnini M. Circle tales. Infographics to tell about contemporary art. *Advances in Intelligent Systems and Computing* : 1st International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination, IMG 2019. 2020. V. 1140. P. 1133–1146. DOI 10.1007/978-3-030-41018-6_91
283. Mahieu S. The impact of public funding on contemporary visual arts. *Political Quarterly*. 2017. V. 88, is. 4. P. 622–630. DOI 10.1111/1467-923X.12396
284. Mailer N. *The Faith of the Graffiti*. New York: It Books, 2009. 128 p.
285. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press. 2001. P. 20.
286. Memory of Unconscious. URL: <https://www.facebook.com/artbureaukyiv/posts/1154556614754500> (дата звернення: 09.09.2020).
287. Merleau-Ponty M. Cezanne's doubt. *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting* / ed. by G. Johnson. Illinois: Northwestern University, 1993. P. 59–75.
288. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. Transl. by C. Smith. London; New York: Routledge, 2002. 569 p.
289. Mironova T., Honcharenko A. Innovations in Ukrainian Modern Art: New Technologies. *Asia Life Sciences: The Asian International Journal of Life Sciences*. Laguna: Rushing Water Publishers Ltd., 2019. P. 309–316. (ISSN 0117-3375 SCOPUS). DOI: 10.31500/2309-8813.15.2019.185933 (Особистий внесок здобувача: розкрито інноваційні аспекти сучасних проєктів в українському мистецтві).
290. Mironova T., Honcharenko A. New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2018. № 14. С. 245–252.
291. Mironova T. New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's. / IV Міжнародний науково-практичний форум «Інновації в науці: виклики сьогодення» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія). *«Innovations in*

- Science: The Challenges of Our Time*». Chicago: Accent Graphics Communications & Publishing, 2019. C. 380–387.
292. Morin, D. G., Perez P., Armada A. G. Toward the Distributed Implementation of Immersive Augmented Reality Architectures on 5G Networks. *IEEE Communications Magazine*. 2022. V. 60, is. 2. P. 46–52. DOI 10.1109/MCOM.001.2100225
293. Obrist H.-U. Time Storage, Kraftwerk, Laboratory. *Curating in the 21st Century*, ed. by G. Wade. Walsall: The New Art Gallery Walsall/University of Wolverhampton, 2000. P. 45–57.
294. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). Cambridge, MA; London, England: The MIT Press, 192 p.
295. Ortega y Gasset J. The Revolt of the Masses. New York: W. W. Norton and Company, 1957. 194 p.
296. Pal A. Synchrodogs. Lucid Dreaming. URL: <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/synchrodogs-lucid-dreaming-amrita-pal> (accessed: 06.07.2020).
297. Pastor-Ruiz F., Torrado-Morales S., Gil-Felipe J. I., Lorenzo-Escolar N. Analysis of the publications used by teaching and research staff of the faculties of fine arts in Spain [Análisis de las publicaciones del personal docente e investigador de las facultades españolas de bellas Artes]. *Revista Espanola de Documentacion Cientifica*.. 2013. V. 36, is. 3. DOI 10.3989/redc.2013.3.961
298. Plucienniczak P. P. Examining the boundaries of contemporary art: An exploratory study of institutional critique in Poland 1990–2015. *Colloquia Humanistica*. V. 2019, Is. 8. P.187–202. DOI 10.11649/ch.2019.012
299. Popko L., Kizim S., Mironova T., Brovchak L., Zhadeyko O. Digital technologies: cultural approach. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2022. No.: 12/02-XXIX (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 189–191. DOI 10.33543/j.140141.2934 (Особистий внесок здобувача: розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах мистецтва, що експонуються у галерейному просторі).

300. Popović, U. Fine arts and imitation: Batteux' definition of modern concept of arts [Lepe umetnosti i podražavanje: Bateovo određenje modernog pojma umetnosti]. *Journal of Philosophy ARHE*. 2018. V. 14, is. 28. P. 157–171.
301. Protas M. Socio-Philosophical Critique of the Global Public Art's Visual Order: The Context of National Self-identity. *American Journal of Art and Design*. Vol. 7, No. 1, 2022, pp. 29–38. doi: 10.11648/j.ajad.20220701.15
302. Protas Maryna, Bulavina Natalia. Ukrainian Art in the Time of the War: An Art Episteme Shift. *American Journal of Art and Design*. Vol. 7, No. 4, 2022, pp. 116–123. doi: 10.11648/j.ajad.20220704.13
303. Provansal M. Precarious professional identities women artists and gender inequality within contemporary art. *Annee Sociologique*. 2024. V. 74, is. 1. P. 85–116. DOI 10.3917/anso.241.0085
304. Public art in AR. Експозиції у публічних просторах міст у вашому смартфоні. URL: <https://www.frontierfest.com.ua/public-art-in-ar/> (accessed: 06.07.2020).
305. Rancière J. The Aesthetic Unconscious. Transl. by D. Keates and J. Swenson, Cambridge: Polity, 2009. 95 p.
306. Rendell J. Art and Architecture: a Place Between. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2006.
307. Rendell J., Rugoff R. Dillon, Brian. Psycho Buildings, London, Hayward Publishing, 2008. P. 11.
308. Rosenkrantz J., Louis-Rosenberg J. Dress/code democratising design through computation and digital fabrication. *Architectural Design*. 2017. V. 87, is. 6. P. 48-5. DOI 10.1002/ad.2237
309. Ruan Y. Application of Immersive Virtual Reality Interactive Technology in Art DesignTeaching. *Computational Intelligence and Neuroscience*. 2022. V. 2022. DOI 10.1155/2022/5987191
310. Som S., Mathew D. J., Vincs K. Harnessing Immersive Technology with Art and Design: A Conceptual Design Procedure with the Aid of Virtual Reality. *Smart Innovation, Systems and Technologies : International Conference on Research into*

- Design, ICoRD. 8th 2021 Virtual, Online. 2021. V. 222. P. 955–967. DOI 10.1007/978-981-16-0119-4_77
311. Sørensen, V., Lansing J. S. Art, technology and the Internet of Living Things. *AI and Society*. 2023. V. 38, Is. 6, P. 2401–2417. DOI 10.1007/s00146-023-01667-4
312. Scheps M. Kunstwelten im Dialog. *Scheps M., Dziewor Y., B. Thiemann (eds.) Kunstwelten im Dialog – von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln: Dumont, 1999. P. 16–20.
313. Shkolna O., Sosik O., Buigasheva A. Stylistics of Ukrainian fine art, architecture and design in the second half XIX–early XXI centuries’ period. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. № 4(2). С. 291–298.
314. Smith T. What Is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago Press, 2009. 329 p.
315. Sotheby’s: Arsen Savadov. URL: <https://www.sothebys.com/en/search-results.html?query=savadov> (accessed: 06.07.2020).
316. Sydorenko V. Cultural Hero and Personage: Representation in Contemporary Visual Art of Ukraine. *Journal of History Culture and Art Research*. 96 p..
317. Szubielska M. People with sight impairment in the world of visual arts: does it make any sense? *Disability and Societ*. 2018. V. 33, is. 9. P. 1533–1538. DOI 10.1080/09687599.2018.1480261
318. Tag, You’re It! // Art Crimes. Interviews, Articles, and Research. URL: <http://www.ifitshipitshere.com/tag-youre-it-graffiti-is-appearing-everywhere-and-on-everything/> (accessed: 06.07.2020).
319. Thompson D. The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. London: Palgrave MacMillan, 2008. 272 p.
320. The AR Art Manifesto. URL: <http://manifest-ar.art/> (accessed: 06.07.2020).
321. Tribe M., Jana R. New Media Art. Taschen, 2006. 96 p.
322. Virtual Reality to Improve Human Computer Interaction for Art / Lteif F. C. et al. *Advances in Intelligent Systems and Computing* : 4th International

Conference on Human Interaction and Emerging Technologies: Future Applications, IHIET – AI 1378 AISC. 2021. P 200–207. DOI 10.1007/978-3-030-74009-2_25

323. Voloshyn Gallery покаже новий проєкт Віктора Сидоренка. Дата оновлення: 21.02.2018. URL: <https://artukraine.com.ua/n/voloshyn-gallery-pokazhe-noviy-proekt-viktora-sidorenka/#.X8ol280zZPY> (дата звернення: 06.07.2020).

324. Vuk S., Bosnar M. Process in contemporary visual art as a paradigm shift in the visual art education: Perspective of creativity. *Creativity Studies*. 2021. V. 14, is. 1, P. 99–1118. DOI 10.3846/cs.2021.12632

325. Vuk, S. Development of creativity in elementary school. *Journal of Creativity*. 2023. V. 33, is. 2. DOI 10.1016/j.yjoc.2023.100055

326. Wood P. Primitive/Modern/Contemporary. *A Companion to Modern Art*. 2017. P. 56–72. DOI 10.1002/9781118639948.ch3

327. Weibel P. Globalization: The End of Modern Art? Updated: 01.02.2013. URL: <https://zkm.de/en/magazine/2013/02/globalization-the-end-of-modern-art> (accessed: 06.07.2020).

328. Wu S., Liu H., Xu Q., Liu Y. Design and Research of Interactive Animation of Immersive Space Scene Based on Computer Vision Technology. *Mathematical Problems in Engineering*. 2023. V. 2023. DOI 10.1155/2021/5554879

329. Yu D., Yao W. Research on holographic display and technology application of art museum based on immersive design. *Journal of Physics: Conference Series*. International Conference on Scientific Computation and Applied Statistics, ICSCAS 2022Wuhan, Virtual. 2022. V. 2425, is. 1. DOI 10.1088/1742-6596/2425/1/012048

330. Zerihan R. The Cultural Politics of One-to-One Performance: Strange Duets. *The Cultural Politics of One-to-One Performance: Strange Duets*. 2022. P. 1–2111. DOI 10.1057/978-1-137-47755-2

331. Zheqian, D. L. The Visual Performance of Technology and Philosophy in “contemporary Art»: *Proceedings of the 2021 International Conference on*

Bioinformatics and Intelligent Computing, BIC 2021. P. 372–378. DOI
10.1145/3448748.3448805

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Монографії

1. Міронова Т. В. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київська галерея мистецтв «Лавра». Київ: ФОП О. О. Лопатіна, 2020. 320 с.

2. Міронова Т. В. «Мистецтво вуличної хвилі»: історичний аспект розвитку в Україні. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Діалог у розвитку наук та освіти* [колективна монографія] / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін; Ужгород; Херсон: Посвіт, 2020. 380 с. С. 251–257.

Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:

3. Міронова Т. В. Теоретичні особливості організації музейної справи у ХХІ столітті. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 318–320.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_14-15_4.pdf .

4. Міронова Т. В. Досвід створення музейної інституції в Україні. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 75–78.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Suchasne%20Mystectvo_9-2013web.pdf .

5. Міронова Т. В. Проблема пошуку діалогу контемпорарного та класичного мистецтва в традиційному музеї. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ : ІПСМ НАМУ, 2013. № 9. С. 47–54.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura_9-2013_WEB.pdf.

6. Міронова Т. В. Сучасний український музей – соціальна складова держави. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 157–163.

URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-9.pdf>

7. Міронова Т. В. Художні засоби та образотворчість сучасного українського мистецтва (досвід діяльності міжнародної мистецької резиденції «FACE of ART») *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2018. № 14. С. 237–244.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152244>

8. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. «Молодий вчений», 2019. № 2 (66). С. 34-40.

DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-9>

9. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2019. № 15. С. 149–158.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185933>

10. Міронова Т. В. Визначення поняття «художньої образності» та кола її понятійного апарату в сучасному образотворчому мистецтві. *Мистецтвознавство України*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 20. С. 39–44.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220921>

11. Міронова Т. В. Необароковість та неоміфологізм в творчості сучасних українських митців (на прикладі арт-проектів «Mironova Gallery»). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2020. Вип. 16. С. 115–121.

URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-16-2020.pdf>.

12. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі XXI століття. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2020. № 16. С. 179–188.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219999>

13. Міронова Т. В. Ретранслятори художніх традицій минулого. Спадкоємність поколінь у художній творчості, мистецтво колажу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 36. С. 151–159.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.425>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/425>

14. Міронова Т. В. Арт-ярмарки та фестивалі в сучасній українській культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2021. № 40. Т. 3. С. 4–9.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-1>

15. Міронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *ART and DESIGN*, 2021. Вип. № 2 (14). С. 141–151.

DOI : <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13>

16. Міронова Т. В. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17(1). С. 112–117.

DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235228](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235228)

17. Міронова Т. Метафізика постмодерного фігуративу в українському мистецтві кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.*, 2021. № 39. С. 37–42.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238678>

18. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ НАМУ, 2021. № 17. С. 175–182.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445>

19. Міронова Т. В. Плюральність художньої творчості у сучасному образотворчому мистецтві: специфіка медіамистецтв. *Вісник НАКККіМ*. 2021. № 2. С. 139–148.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239992>

20. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність* 2021. № 1, (червень). С. 167–175.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238615>

21. Міронова Т. В. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 37. С. 86–92.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.444>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/444>

22. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник НАКККіМ*, № 1, 2021. С. 64–70.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229554>

23. Міронова Т. В. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 116–121.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594>

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/594>

24. Міронова Т. Дослідження феномена мандрівного філософа Григорія Сковороди засобами сучасного візуального мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2023. № 19. С. 125–136.

DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294901>

***Статті у виданнях, які включено до міжнародних наукометричних баз,
та у виданнях іноземних держав:***

25. Honcharenko A., Gamaliia K., Luts S., Mironova T., Zhadeyko O. Identification of Ukrainian Art During Active Transformations of World Art Space. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. 12/01-XXVII. P. 67–71.

DOI : <https://doi.org/10.5281/zenodo.7957204> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сучасні трансформаційні тенденції українського мистецтва).

26. Popko L., Kizim S., Mironova T., Brovchak L., Zhadeyko O. Digital technologies: cultural approach. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2022. № 12/02-XXIX (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 189–192.

DOI : <https://doi.org/10.33543/j.120229.189192> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах мистецтва, що експонуються у галерейному просторі).

27. Isichenko I., Protas M., Mironova T., Bokotei M., Bulavina N. Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD Alta: Journal of interdisciplinary research special issue*. 2024. № 14/01-XLI (Vol. 12, Issue 2, special issue XXIX). P. 29–34.

DOI : <https://doi.org/10.33543/j.140141.2934> (*Web of Science*)

(Особистий внесок здобувача 25% : розкрито сутність діджитальних технологій у сучасних творах скульптури, що експонуються у галерейному просторі).

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

28. Міронова Т. В. Застосування методології авангарду 1920-х років в образотворчому мистецтві 1990-х – 2000-х. *Український внесок у світовий авангард» на Міжнародному форумі «Нова генерація: художник і його покоління*, (21–24.02.2019, Центр сучасного мистецтва М17). Київ. С. 4–5.

URL : <https://m17.kiev.ua/exhibition/mizhnarodnyj-forum-nova-generatsiya-hudozhnyk-i-jogo-pokolinnya/>.

29. Міронова Т. В. Інноваційна діяльність у сучасній українській образотворчості: новітні технології. Міжнародна науково-практична конференція «*Мистецтво в епоху цифрових технологій: від теорії до практики*» (4–5 червня 2019 року) / Національна академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут візуальних мистецтв зеленогурського університету (Польща); Польсько-український центр гуманітарних досліджень; Польський інститут у Києві. Київ, С. 17–19.

URL : https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/PROGRAMA_Mystectvo_v_epohu_tsiprovyyh_tehnologii.pdf.

30. Міронова Т. В. IV Міжнародний науково-практичний форум «*Інновації в науці: виклики сьогодення*» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія), доповідь: «New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's.». Варна, С. 18–19.

31. Міронова Т. В. Трансформації сприйняття художнього образу в об'єктах «art public». «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу»: мат-ли V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. О. Якимчук. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 179–181.

URL : [https://kntu.net.ua/ukr/Nauka/Naukovi-publikaciyi/Materiali-naukovih-konferencij/\(offset\)/60](https://kntu.net.ua/ukr/Nauka/Naukovi-publikaciyi/Materiali-naukovih-konferencij/(offset)/60)

32. Mironova T. New Techniques in Visual Language of Ukrainian Sculpture of 2000's. / IV Міжнародний науково-практичний форум «Інновації в науці: виклики сьогодення» (15–23 вересня 2019, Варна, Болгарія). «*Innovations in Science: The Challenges Of Our Time*». Chicago: Accent Graphics Communications & Publishing, 2019. С. 380–387.

33. Міронова Т. В. Понятійно-категоріальна система українського мистецтва в новій естетичній парадигмі XXI століття. Круглий стіл на тему: «*Українська гуманітаристика у міжнародних наукометричних базах*» /

Міжнародна наукова конференція *«Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* до 80-річного ювілею Олександра Касьяновича Федорука, 06–07 листопада 2019 року. Київ, 2019. С. 17–19.

URL : <https://academyart.org.ua/science/archive-of-scientific-events>.

34. Міронова Т. В. Співпраця муніципальної галереї «Лавра» із НСХУ: мат-ли Міжнародної конференції НСХУ / Національна спілка художників – 80 років суспільного досвіду 2019. Київ.

35. Міронова Т. В. Арт-проект Віктора Сидоренка, Сергія Мельниченка та Назара Білика «Інверсія пам'яті»: трансформація соціального досвіду у сферу візуального. *Слобожанські читання*. Харків, 2020. С. 97–100.

36. Міронова Т. Комунікаційний аспект як головний чинник сприйняття художнього образу в сучасному українському мистецтві. Зб. наук. пр. XXVII Міжнародної науково-практичної конференції *«Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи»* (м. Переяслав), 2020, № 27. Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 4 травня 2020 року. Переяслав, 2020. С. 112–119.

URL : https://drive.google.com/file/d/14b2n8L3VkOqmUfPIyOUsnthqkgQEehK_/view (дата звернення 12.04.2023).

37. Міронова Т. В. Образність в просторі українського нефігуративного мистецтва 2020-х років. Тези II Міжнародної наукової конференції *«Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський Університет (Польща), (16 вересня 2020 року). Київ, 2020. С. 88–92.

URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf.

38. Міронова Т. В. Розширення видів художньої творчості засобами реновації історичної архітектурної спадщини. *Сучасні аспекти модернізації*

науки: стан, проблеми, тенденції розвитку: Мат-ли XXIX-ї Міжнар. наук.-практ. конф. (7 лютого 2023 р., м. Тепліце, Чехія). Тепліце, 2023. С. 6–91.

URL : <http://perspectives.pp.ua/public/site/conferency/conf-29.pdf> .

39. Міронова Т. В. Розширення художнього спектру сучасного українського мистецтва: особливості медіамистецтв. *Modern Problems of Science, Education and Practical Conference*, Kyiv, Ukraine, 6–8 November 2023. Kyiv, 2023. С. 1001–1011.

URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/11/MODERN-PROBLEMS-OF-SCIENCE-EDUCATION-AND-SOCIETY-6-8.11.23.pdf> .

40. Міронова Т. В. Імерсивні технології в сучасній експозиційній діяльності. Всеукраїнська науково-практична конференція Національної спілки художників України «Арт-терапія як складова сучасного мистецького процесу», м. Київ, 15 травня 2024 р. Київ: НСХУ.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

41. Міронова Т. В. Вивільнити мистецтво. Українська художниця представила інтерактивний арт-проект. *NV.UA*, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/art/vivilniti-mistetstvo-ukrajinska-hudozhnitsja-predstavila-interaktivnij-art-proekt-2275548.html> .

42. Міронова Т. В. На міжнародному арт-ярмарку VOLTA в Базелі представили твори молодих українських художників. *NV.UA*, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/art/na-mizhnarodnomu-art-jarmarku-volta-v-bazeli-2476414.html> .

43. Міронова Т. В. Нові українські художники. Чому потрібно сходити в Мистецький Арсенал. *NV.UA*, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/novi-ukrajinski-hudozhniki-chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-2020932.html> .

44. Міронова Т. В. Чому потрібно відвідати Мистецький Арсенал. Блог Тетяни Міронової. *NV.UA*, 2017.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-potribno-shoditi-v-mistetskij-arsenal-blog-tetjani-mironovoji-2020825.html> .

45. Міронова Т. В. Як змінилося ставлення українців до скульптури. NV.UA, 2017.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/jak-zminilosja-stavlennja-ukrajintsiv-do-skulpturi-2168406.html> .

46. Міронова Т. В. Що таке цифрове мистецтво. NV.UA, 2018.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-2454391.html>.

47. Міронова Т. В. Як зрозуміти цінність актуального мистецтва. NV.UA, 2018.

URL : <https://nv.ua/ukr/opinion/jak-zrozumiti-tsinnist-aktualnoho-mistetstva-2459608.html> .

48. Міронова Т. В. Як технології змінили мистецтво. Блог галериста. NV.UA, 2018.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/shcho-take-tsifrove-mistetstvo-bloh-halerista-2454388.html> .

49. Міронова Т. В. Вулична хвиля. Чому сьогодні такий популярний стріт-арт. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/chomu-vulichne-mistectvo-take-populyarne-50038559.html> .

50. Міронова Т. В. Краса, що зникає. Як художники реагують на екологічні проблеми. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/ischezayushchaya-krasota-kak-hudozhniki-reagiruyut-na-ekologicheskie-problemy-50054693.html> .

51. Міронова Т. Сучасна фотографія. Чиї роботи варто колекціонувати. NV.UA, 2019.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/sovremennaya-fotografiya-chi-raboty-stoit-kollekcionirovat-50045451.html>.

52. Міронова Т. В. Сакральне, етнофольклорне, нефігуративне: звернення до заборонених тем в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років. *Молодий вчений*. 2019. № 2 (66), лютий. С. 34–40.

53. Міронова Т. В. Only now, Only never: новая выставка в F.A.C.E. Foundation. *VOGUE.UA*, 2019.

URL : <https://vogue.ua/article/culture/art/only-now-only-never-novaya-vystavka-v-face-foundation.html> .

54. Міронова Т. В. Новий інструмент. Як технології змінюють світ мистецтва. *NV.UA*, 2020.

URL : <https://life.nv.ua/ukr/blogs/suchasne-mistectvo-virtualna-realnist-yak-tehnologiji-zminyuyut-svit-mistectva-50081434.html>.

ДОДАТОК Б.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Рис. 3.1.1. Віктор Сидоренко, арт-проект «Жорна часу» (Український павільйон 50-ї Венеційської бієнале, Венеція, 2003)
2. Рис. 3.1.2. Роман Мінін. «Шахтарський фольклор» (2016)
3. Рис. 3.1.3. Роман Мінін. «План втечі з Донецького регіону» (2014)
4. Рис. 3.1.4. Роман Мінін. «Свій–Чужий» (2014)
5. Рис. 3.1.5. Сергій Мельниченко, з серії «SUPERHEROES» (2014–2015)
6. Рис. 3.1.6. Єгор та Микита Зігури «R/Evolution» (Україна, Дніпро, 2020)
7. Рис. 3.1.7. Єгор та Микита Зігури. «Єднання» (Україна, Київ, Дніпровська набережна, 2020)
8. Рис. 3.1.8. Єгор та Микита Зігури. «Ская. Телепортація» (Україна, Київ, «SkyBar», 2018)
9. Рис. 3.1.9. Єгор та Микита Зігури. «Медуза LDPE» (з проекту «Нова Археологія» для проекту «Середовище існування. Маніфест 2020», Україна, Київ, галерея «Лавра», 2020)
10. Рис. 3.1.10. Микита Зігура. «Рівновага» (2017)
11. Рис. 3.1.11. Микита Зігура. «Райський Гранат» (2017)
12. Рис. 3.1.12. Євген Примаченко. «5 папуг» (2018)
13. Рис. 3.1.13. Євген Примаченко. «Папуга» (2018)
14. Рис. 3.1.14. Назар Білик. «Простір навколо» (2019)
15. Рис. 3.1.15. Арт-проект «Суспільна угода». Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», 2016
16. Рис. 3.1.16. Синтія Гутьєррес. «Населяючи тіні» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)
17. Рис. 3.1.17. Іса Каррільйо. «Ритуал природи» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)

18. Рис. 3.1.18. Махмуд Бакши. «Безкінечне святкування» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)
19. Рис. 3.1.19. Олексій Золотарьов «Протистояння» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)
20. Рис. 3.1.20. Петро Гронський «Відображення» (2018)
21. Рис. 3.1.21. Богдан Рац «Middle Way» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)
23. Рис. 3.1.22. «Седнівські пленери» (1988, 1989 та 1991 роки)
24. Рис. 3.1.23. «Седнівська група» (Олександр Гнилицький та Олександр Соловійов під час пленеру в Седневі 1989 року. Аналогова фотографія Джерело: <https://korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenery.html>)
25. Рис. 3.1.24. «Soviart» (1989 рік. Архівне фото Soviart. Джерело: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/81079/>)
26. Рис. 3.1.25. «Живописний заповідник» (М. Кривенко, М. Гейко, О. Животков, А. Криволап, Т. Сільваші). Джерело: <https://esu.com.ua/article-19108>)
27. Рис. 3.1.26. Харківське експериментально-творче об'єднання «Панорама» (Група «Время» з «Панорамою» у Созополі, Болгарія. 1988 Джерело: <https://korydor.in.ua/ua/context/11657.html>)
28. Рис. 3.1.27. «Паркомуна» (Майстерня Валерії Трубіної в Київському державному художньому інституті. Зліва направо: Олег Голосій, Олександр Ройтбурд, Олена Некрасова, Сергій Ликов, Наталя Філоненко, Олександр Гнилицький, Валерія Трубіна, Ксенія Гнилицька. Сидять: Сергій Ануфрієв, Леонід Вартиванов. 1989. Аналогова фотографія. Автор невідомий. З архіву Олександра Соловійова. Джерело: Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище. Київ: Publish Pro, 2018. 208 с.
29. Рис. 3.1.28. «Літера А» (Джерело: <https://mgallery.kharkov.ua/1998-vystavkovyi-marafon-khudozhnyky-litera-a/>)

30. Рис. 3.1.29. «Центр Європи» (керівник групи – Юрій Соколов у галереї «Децима» (1991–1995). Джерело: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/365-pamiati-yurii-sokolova>)
31. Рис. 3.1.30. «Три крапки» (зала з роботами Андрія Сагайдаковського, виставка «Дефлорація» 1990 р. Фрагмент з відео, оператор Ілля Левін. Матеріал наданий Георгієм Косованом. Джерело: <https://yagallery.com/digest/defloraciya-yak-rozvalos-suchasne-mistectvo-v-ukrayini-80-90-h-rokiv-zustrich-z-kuratorom-pershih-vistavok-georgiyem-kosovanom>)
32. Рис. 3.1.2.1. «Дзига» (<https://theukrainians.org/markiyan-ivashchyshyn/>)
33. Рис. 3.1.3. 1. «Фонд З. Мазоха І. Дюрича та І. Подольчака» (Фонд Мазоха. «Мистецтво в космосі», 1993 р. Фото: www.mediaartarchive.org.ua)
34. Рис. 3.2.1. Центр сучасного мистецтва «ТИРС» (заснований в Одесі у 1990 р.) (Зліва на право: Семен Каліка, Маргарита Жаркова, Тетяна Вербицька, «ТИРС», 1990-ті, надано МСМО. Джерело: <https://supportyourart.com/conversations/tyrs-odesa/#:~:text=%C2%AB>)
35. Рис. 3.2.2. Проєкт «Малюй з воїном». 2024
36. Рис. 3.2.1.1. Центр сучасного мистецтва Дж. Сороса (заснований в Києві у 1992) (Анатолій Ганкевич, Олег Мігас. Дні відкритих дверей – 20–23 листопада 1993. Перформанс. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/anatolij-gankevich-oleg-migas-1993-20-23-listo>)
37. Рис. 3.2.1.2. «Постанестезія», 1992 (Експозиція виставки «Постанестезія» на Лотрінгер штрассе, Мюнхен. Джерело: <https://medium.com/pinchukartcentre/%D0>)
38. Рис. 3.2.1.3. «Ангели над Україною», 1993 (Арсен Савадов, Георгій Сенченко. 1991. Загублений рай. Лайтбокс. 292 х 215 см. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-georgij-senchenko-1991-zagu>)

39. Рис. 3.2.1.4. «Степи Європи. Сучасне мистецтво з України», 1993 (<https://archive.pinchukartcentre.org/exhibitions/stepi-yevropi-nove-ukrayinske-mistets>)
40. Рис. 3.2.2.1. «Маніфеста–1», Роттердам, 1996 (Арсен Савадов, Георгій Сенченко. 1991. Без назви («Мавпи»). Серія з 6 живописних робіт. Полотно, олія, пластик, електричні лампи. 370 х 460 см. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-georgij-senchenko-1991-bez-n-9>)
41. Рис. 3.2.2.2. Борис Михайлов, серія «Історія хвороби» (1998–1999)
42. Рис. 3.2.2.3. Борис Михайлов. «Солоні озера» (1986)
43. Рис. 3.2.2.4. Віктор Сидоренко, проєкт «Жорна часу» (2003)
44. Рис. 3.2.2.5. Графічні та скульптурні твори Олександра Сухоліта 1990-ті рр.
45. Рис. 3.2.2.7. Живопис Бориса Єгіазаряна 1990-ті рр
46. Рис. 3.2.2.8. Скульптура Юрія Багаліки, 1990-ті рр. («Портрет в стилі Гоголя». 1998. Бронза, камінь. Джерело: <https://esu.com.ua/article-38698>)
47. Рис. 3.2.2.9. «Пам'ятники» Христу, Богородиці, архангелам («Пам'ятник Ісусу Христу», Харків (Артем В. Коновалов), 2000)
48. Рис. 3.2.2.10. «2000-річчя від Різдва Христового» (Статуя Ісуса Христа (Трускавець), 2012)
49. Рис. 3.2.2.11. Арт-проєкт «Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці» (куратори – Олеся Авраменко, Олексій Криволап) (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2023)
50. Рис. 3.2.2.12а. Оксани Мась «Post-vs-Proto-Renaissance» (вільна назва проєкту – «Друге Відродження»)
51. Рис. 3.2.2.12б. Губерт та Ян ван Ейки. «Гентський вівтар» (Собор Святого Бавона, Гент, 1432)
52. Рис. 3.2.2.13. Петро Бевза «Італійська Богоматір», 2000-ні рр.

53. Рис. 3.2.2.14. Сергій Корнієвський, з проєкту «Комунікація 21. Понтифік» (Україна, Київ, ЦСМ «Soviart», 2020)
54. Рис. 3.2.2.15. Сергій Корнієвський, з проєкту «Комунікація 21. Понтифік» (Україна, Київ, ЦСМ «Soviart», 2020)
55. Рис. 3.2.2.16. Анатолій Ганкевич, арт-проєкт «Тонкі плани (жалюзі)» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
56. Рис. 3.2.2.17. Даша Кандинська, арт-проєкт «Fashion Icon» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2019)
57. Рис. 3.2.2.18. Ігор Калінаускас (псевдонім – ІНК), арт-проєкт «Пройшло 2000 років: обличчя стерлися, світло залишилось» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2012)
58. Рис. 3.2.2.19. Арт-проєкт «Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці» (куратори – Олеся Авраменко, Олексій Криволап) (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2019)
59. Рис. 3.2.2.20. Арт-проєкт «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
60. Рис. 3.2.2.21. Владислав Шерешевський. «Golda», 200 x 150 см, полотно, олія (арт-проєкт «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
61. Рис. 3.2.2.22. Зоя Орлова. «Оберіг», диптих, 150 x 120 см, 200 x 150 см, полотно, акрил (арт-проєкт «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
62. Рис. 3.2.2.23. Петро Бевза. «Василь Григорович-Барський», 225 x 120 см, полотно, олія (арт-проєкт «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
63. Рис. 3.2.2.24. Валерій Кописов. «Іржава куля», 69 × 69 см, авторська техніка, ДВП, акрил (арт-проєкт «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)

64. Рис. 3.2.2.25. Валерія Тарасенко, «Михайло Булгаков. Дзеркальні сторінки» диптих, 86 x 90 (2) см, полотно, олія, (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
65. Рис. 3.2.2.26. Юлія Полякова. «Спокуса Міли Йовович», 120 x 100 см, mixed media (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
66. Рис. 3.2.2.27. Юрій Соломко. «Ігор Сікорський», 70 x 60 см, папір на полотні, офсет, акрил (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
67. Рис. 3.2.2.28. Анна Валієва «Мрії дитинства» 140 × 110 см, полотно, олія (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужи́на, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)
68. Рис. 3.3.1. Мистецька акція художниці Зінаїди Ліхачової (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2017)
69. Рис. 3.3.2. Наталія Корф-Іванюк, з проекту «Килим» (Україна, Київ, Галерея «Triptych: Global Arts Workshop», 2018)
70. Рис. 3.3.3. Арт-проект «Appeal to beauty. Звернення до краси» (куратор – Райнальд Шумахер, Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2015)
71. Рис. 3.3.4. Виставка Ольги Селіщеві «Сад. Трансформація» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2015)
72. Рис. 4.1.1. Арт-проект Наталії Корф-Іванюк «LIFE. STILL. LIFE.» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)
73. Рис. 4.1.2. Арт-проект «Український натюрморт» (куратор – Євген Карась, Україна, Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва в партнерстві з «Karas Gallery», 2018)
74. Рис. 4.1.3. Олександра Чічкан, з серії колажів «Trash Treasure»
75. Рис. 4.1.4. «Психодарвінізм», заснований Іллею Чічканом
76. Рис. 4.1.5. Колаж Аліни Півненко (псевдонім – Scissorhands) «Мерлін Монро», присвячені іконам стилю, найбільш відомим акторам та зіркам XX століття

77. Рис. 4.1.6. Графічний проєкт Анатолія Ганкевича «Past noses» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2019)
78. Рис. 4.1.7. Арт-проєкт Наталії Корф-Іванюк та Олександра Мірошніченків «CORPORE» («тіло & душа») (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)
79. Рис. 4.1.8. Віктор Сидоренко, з проєкту «Амнезія» (1996)
80. Рис. 4.1.9. Віктор Сидоренко. «Транзитивний персонаж», 2022
81. Рис. 4.1.10. Арт-проєкт Іллі Чічкана «Королівство» (Україна, Київ, «Mironova Gallery», 2012)
82. Рис. 4.1.1.1. Ігор Гусєв. У проєкті «Весна не для всіх» (2017)
83. Рис. 4.1.1.2. Арт-проєкт Сергія Шауліса й Олександра Мірошніченка «Точка відліку» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)
84. Рис. 4.1.1.3. Сергій Шауліс, з серії «Людина без стрижня» (2018)
85. Рис. 4.1.1.4. Керамічні роботи Олександра Мірошніченка (2018)
86. Рис. 4.1.1.5. Проєкт Романа Михайлова «Страх» (куратор – Костянтин Дорошенко, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2017)
87. Рис. 4.1.1.6. Проєкт Арсена Савадова «Commedia dell Arte: Арлекін і П'єро в Криму» (Україна, Київ, «Mironova Gallery», 2010)
88. Рис. 4.1.1.7. Проєкт Юрія Ковалю «FOG» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)
89. Рис. 4.1.1.8. Арт-проєкт «Амплітуда» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)
90. Рис. 4.1.1.9. Артем Волокітін, з серії «Імпульс» (2018)
91. Рис. 4.1.1.10. Тетяна Малиновська інсталяція-«лабораторія» (2018)
92. Рис. 4.1.1.11. Богдан Томашевський. «Senatus» (2018)
93. Рис. 4.1.1.12. Ігор Мельник, з проєкту «Тотем» (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2018)
94. Рис. 4.1.1.13. Арт-проєкт Гамлета Зінковського «Сізіфова праця» (2016)

95. Рис. 4.1.1.14. Ніна Мурашкіна, з арт-проекту «Чуттєвий приборкувач» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)
96. Рис. 4.1.1.15. Перша виставка арт-об'єднання «Живописний заповідник» (1992)
97. Рис. 4.1.1.16. Анатолій Криволап, нефігуративний живопис «Живописний заповідник», 1992
98. Рис. 4.1.1.17. Арт-проект «Via Line»: Марта Ващук, Бадрі Губіанурі, Олена Домбровська, Анна Міронова, Юрій Пікуль, Сергій Попов («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2016)
99. Рис. 4.1.1.18. Групова виставка «Занурення»: Беата Корн, Сергій Западня, Віктор Мельничук («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2019)
100. Рис. 4.1.1.19. Арт-проект «Траєкторія»: Альона Кузнєцова (живопис) та Юрія Мусатова (керамічна скульптура) («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2019)
101. Рис. 4.1.1.20. Альона Кузнєцова. «Механічний балет. Акт II» (2019)
102. Рис. 4.1.1.21. Скульптурні планети Юрія Мусатова (2019)
103. Рис. 4.1.1.22. Костянтин Роготченко. «Велич небес» з серії «Color Side», полотно, акрил, 120 x 80 см, 2017
105. Рис. 4.1.1.23. Арт-проект «Color Side»: Костянтин Роготченко (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2019)
106. Рис. 4.1.1.24. Проект «Realism»: Олексій Іванюк («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2019)
107. Рис. 4.1.1.25. Проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
108. Рис. 4.1.1.26. Лесь Панчишин. «WHIPLASH 3» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
109. Рис. 4.1.1.27. Франсуаза Оз, Богдан Перевертун. «Привіт, світе! Ми всі давно з'їхали з глузду. Вибач нас!» (проект «Середовище існування.

Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

110. Рис. 4.1.1.28. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. «Сад спожитих насолод» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

111. Рис. 4.1.1.29. Васирина Буряник. «Nude» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

112. Рис. 4.1.1.30. Мар'ян Лунів. «Аркан. Єднання» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

113. Рис. 4.1.1.31. Анна Бітаєва. «Are You Okay ?» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

114. Рис. 4.1.1.32. Вартан Маркар'ян. «Expanse» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

115. Рис. 4.1.2.1. Христина Хміль. «Дифузія» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

116. Рис. 4.1.2.2. Євген Артамонов. «Разом» (із серії «Народження») (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

117. Рис. 4.2.1. Анна Кострицька. «О Єво, чому ти сльози гірко ллєш під деревом, плоди взяла якого?» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

118. Рис. 4.3.1. Юлія Моховикова, «Like swans» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

119. Рис. 4.3.2. Костянтин Роготченко, із серії «Місто, якого не існує» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
120. Рис. 4.3.3. Ольга Березюк. «Меланхолія» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
121. Рис. 4.3.4. Марія Прошковська, Андрій Лобов «Ковчег» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
122. Рис. 4.3.5. Сергій Гулевич. «Аманат мегаполісу, або міський в'язень» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
123. Рис. 4.3.6. Валерія Тарасенко. «Рибалка на руїнах ланцюгового моста» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
124. Рис. 4.3.7. Юлія Захарова. «Три проєкти реконструкції Бортницької станції аерації» (Проєкт № 1 «БСА: Громадська художня галерея «Більше Справжнього Арту»), Проєкт № 2 «Там, де живуть фламінго», Проєкт № 3 «Запрошуємо Вас на відкриття громадських басейнів з баром та коктейлями!») (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
125. Рис. 4.3.8. Тетяна Лимар. «Червоний птах» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
127. Рис. 4.3.9. Денис Копилов. «Мутація» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

128. Рис. 4.3.10. Валерій Коршунов. «Артефакт» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
129. Рис. 4.3.11. Творчий дует «Krolikowski Art». «Іконографія радіоактивності» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
130. Рис. 4.3.12. Анна Луговська. «Після мене» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
131. Рис. 4.3.13. Микита й Єгор Зігури. «Медуза LPDE» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
132. Рис. 4.3.14. Андрій Ахтирський. «Plastic world» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
133. Рис. 4.3.15. Таня Богуславська. «На поверхні» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
134. Рис. 4.3.16. Олександр Шимбаровський. «Під водою» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
135. Рис. 4.3.17. Белла Логачова. «Чайки над звалищем» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
136. Рис. 4.3.18. Оксана Чепелик. «І омили мене води до душі моєї» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

137. Рис. 4.3.19. Євген Примаченко. «Точка кипіння» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
138. Рис. 4.3.20. Уляна Балан. «Гуманізація» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
139. Рис. 4.3.21. Олександра Жумайлова-Дмитровська. «Життя» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
140. Рис. 4.3.22. Дмитро Купріян. «Дім» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
141. Рис. 4.3.23. Марго Рєзнік. «Серія фото з процесами змін на початкових стадіях» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
142. Рис. 4.3.24. Творчий союз «Чорний Валентин і Марія Бондаренко «Tandem» «Кімната часу» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
143. Рис. 4.3.25. Анжеліка Гончар. «Розчинення (Dissolution)» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
144. Рис. 4.3.26. Ольга Пильник. «Артефакт» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
145. Рис. 4.3.27. Олександра Вельбой, графічні роботи (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

146. Рис. 4.3.28. Мар'яна Гончаренко (MARIANNA G) «GlamTrash» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
147. Рис. 4.3.29. Яна Жолудь. «Спосіб життя», колаж (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
148. Рис. 4.3.1.1. Сергій Шауліс, серія робіт «Форми досвіду» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
149. Рис. 4.3.2.1. Олексій Бурдій. «Повернення до Едему» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
150. Рис. 4.3.2.2. Людмила Давиденко, із серії «Ризома» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
151. Рис. 4.3.3.1. Олександр Притула. «Розколотий айсберг» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
152. Рис. 5.1.1.1. Аліка Малоног. «Біомаса» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2015–2018)
153. Рис. 5.1.1.2. Ірина Ворона. «Індивід vs суспільство – транзитна зона», інсталяція (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
154. Рис. 5.1.1.3. Ніна Мурашкіна. «ANGELS или «Нехай плачуть усі, кому ми не дістались!»» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

155. Рис. 5.1.1.4. Антон Логов «Складний червоний» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)
154. Рис. 5.1.1.5. Арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)
155. Рис. 5.1.1.6. Арт-проект «Вчора і сьогодні» (куратор – Райнальд Шумахер, Україна, Київ, «Mironova Gallery», 2015)
156. Рис. 5.1.1.7. Арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)
157. Рис. 5.1.1.8. Віктор Сидоренко (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)
158. Рис. 5.1.1.9. Назар Білик (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)
159. Рис. 5.1.1.10. Сергій Мельниченко (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)
160. Рис. 5.1.1.11. Михайло Кашкарова та Антон Шестерикова. «Жадан» із серії «Видатні особистості» (2023)
161. Рис. 5.1.1.12. Олег Тістол. «Ватикан» серія робіт «Телереалізм», арт-проект «Перевірка реальності» полотно, олія, 160 × 180 см (куратор – Олександр Соловійов, 2005)
162. Рис. 5.1.1.13. Г. Куц, В. Довгальок. «Akuvido» net art проект «Decode» (2002) (Фрагмент нет-арт роботи «City Interactive» від akuvido, <https://artukraine.com.ua/n/u-kiyevi-vidkri%20lasya-vistavka-ukrainskogo-media-artu-90-kh/>)

163. Рис. 5.1.1.14. Аудіоскульптури Бінауральний мікрофон Івана Світличного (фото Юрія Сулими) (<https://www.radiosvoboda.org/a/24387409.html>)
164. Рис. 5.1.1.15. Аліна Клейтман. «В полоні», бронза, сині світлодіоди (2010)
165. Рис. 5.1.1.16. Світлана Карунська. «Animula Vagula Blandula» бронза, кольорове скло (2005)
166. Рис. 5.1.1.17. Світлана Карунська. «Янгол світанку» бронза, кольорове скло (2004)
167. Рис. 5.1.1.18. Олександр Лідаговський. «Жінка на коні», картон, 2000
168. Рис. 5.1.1.19. Олександр Лідаговський. «Жінка у ванні», картон (2000)
169. Рис. 5.1.1.20. Максим Демченко. «Метелик», фарбоване дерево (2008)
170. Рис. 5.1.1.21. Сергій Шауліс. «В пошуках Голіафа», набійки солдатських чобіт, зварювання (2010)
171. Рис. 5.1.1.22. Олександр Гнилицький. «Механічний скелет, що пускає мильні бульбашки», кінетична скульптура (1995) (<https://archive.pinchukartcentre.org/works/gnilitskij-1995-r-mehanichnij-skelet-shho-pu>)
172. Рис. 5.1.1.23. Олександр Гнилицький. «Покажи своє», кінетична скульптура (1998) (<https://www.wikiart.org/uk/gnilitskiy-oleksandr-anatoliyovich/pokazhi-svoie-1998>)
173. Рис. 5.1.1.24. Олександр Гнилицький. «Страйкар в оренду», кінетична скульптура (2002) (<https://archive.pinchukartcentre.org/works/gnilitskij-2002-r-strajkar-v-orendu-kinet>)
174. Рис. 5.1.1.25. Генадій Корнієнко. «Терези», «ready made» (2004)
175. Рис. 5.1.1.26. Сергій Шауліс. «Мідний танок», мідний дріт (2010)
176. Рис. 5.1.1.27. Олександр Рідний, серія «Календар», фарбоване дерево (2010)
177. Рис. 5.1.1.28. Ганна Іванова «Пісочний годинник» дерево, оргскло, пісок (2004)

178. Рис. 5.1.1.29. Роман Мінін. «LOVE», інсталяція в доповненій реальності (2018)
179. Рис. 5.1.1.30. Артем Волокітін. «Тріумф» поліптих (2011)
180. Рис. 5.1.1.31. Анна Валієва, інсталяція, сітка / проекція (2011)
181. Рис. 5.1.1.32. Степан Рябченко «Digital Nature» (2018)
182. Рис. 5.1.1.33. Борис Михайлов з серії «Вчорашній бутерброд» (1970-ті рр.)
183. Рис. 5.1.1.34. Ігор Гайдай з проекту «Разом», фото (2018)
184. Рис. 5.1.1.35. Ігор Гайдай. «Ринок «Столичний», фото, 125 x 150 см, 2019
185. Рис. 5.1.1.36. Івано-Франківськ, 1991 рік. Імпреза. Учасники пресконференції: 1) В. Неборак_3) І.Малкович_4) Л.Малкович (сестра)
186. Рис. 5.1.1.37. Івано-Франківськ, 1989 рік. Імпреза. Учасники: І.Панчишин, В.Рудковський, М. Вітушинський, І.Вітушинська.
187. Рис. 5.1.1.38. Івано-Франківськ, 1989 рік. Імпреза. Учасники: Ю. Бойко, О.Заливаха, М.Панчишин.
188. Рис. 5.1.1.39. Марта Базак. Мати і дитя. 58x100 полотно/олія. 1991.
189. Рис. 5.1.1.40. Марта Базак. Чорні крила. 100x100 полотно/олія. 1991.
190. Рис. 5.1.1.41. Марта Базак. Дівчина і човен. 81x81 картон/олія. 2007.
191. Рис. 5.1.1.42 Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва СВЯТО КОВАЛІВ. Івано-Франківськ, Україна. 2019.
192. Рис. 5.1.1.43 Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва СВЯТО КОВАЛІВ. Івано-Франківськ, Україна. 2019.
193. Рис. 5.1.1.44. Спецпроект «Мистецтво з-за ґрат», агенство «Укрінформ», Роман Сущенко, 2018
194. Рис. 5.1.1.45. Візуальний проект «Діти у війні», Український інститут публічної дипломатії (2018)
195. Рис. 5.1.1.46. Арсен Савадов, з серії «Донбас-шоколад», фото (1990-ті рр.)
196. Рис. 5.1.1.47. Віктор Сидоренко, з фотосерії «Time Capsule» (2018)

197. Рис. 5.1.1.48. Проєкт Віктора Сидоренка. «Жорна Часу | Milestone of Time» (Італія, Венеція, 50-та Венеційська бієнале, 2003)
198. Рис. 5.1.2.49. Василь Цаголов, фотопроект «Художня гімнастика» (Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
199. Рис. 5.1.1.50. Сергій Мельниченко із серії «Her» («Mironova Gallery», Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
200. Рис. 5.1.1.51. Сергій Мельниченко із серії «Fundamental Space Explorations of Naked Singularity» («Mironova Gallery», Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
201. Рис. 5.1.1.52. Виставка «Засіб впливу» фотографічного колективу МУРН (куратор – Андрій Сігунцов) (Україна, Київ, галерея «Лавра», 2019)
202. Рис. 5.1.1.53. Владислав Краснощок. «Психоделічна прогулянка» (Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
203. Рис. 5.2.1. Оксана Чепелик. «House of Horrors» (1997) («Карась Галерея», Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
204. Рис. 5.2.2. Арт-група «Synchrodogs» (Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)
205. Рис. 5.2.3. Fashion-фото арт-проект «Play Day»: Сергій Мельниченко (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2017)
206. Рис. 5.2.4. Проєкт «T M Z and other»: Роман Мінін (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2016)
207. Рис. 5.2.5. Оксана Чепелик. «Нейронна мережа» (2018 <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2603536-fejki-i-merezevij-totalitarizm-u-kievi-vidkrili-vistavku-anatomia-simulakra.html>)
208. Рис. 5.2.6. «Only Now Only Never»: Сергій Мельниченко, Роман Михайлов (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)
209. Рис. 5.2.7. Персональний проєкт «Страх». Роман Михайлов (куратор – Костянтин Дорошенко, Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2017)
210. Рис. 5.2.8. Мультимедійний художній проєкт «Life must go on»: digital група «Skilz», Лілія Студницька (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2018)

211. Рис. 5.2.9. Степан Рябченко. «Електронні вітри» (Electronic Eurus) (2015)
212. Рис. 5.2.10. Степан Рябченко. «Калейдоскоп» (2015)
213. Рис. 5.2.11. Степан Рябченко. «Комп'ютерні віруси» (2011)
214. Рис. 5.2.12. Масштабна міжнародна онлайн-виставка «Strange Time» (куратор – Степан Рябченко, 2020)
215. Рис. 5.2.13. Кенні Шарф (США). «In The Beginning» 152,4 × 121,9 cm, oil, acrylic and diamond dust on linen (2019)
216. Рис. 5.2.14. Алекс Юдзон (США). «Cobh, Ireland», No.4 66 × 55,9 cm, archival pigment print (2019)
217. Рис. 5.2.15. Андерс Крісар (Швеція). «Flesh Cloud (Photogram #1)» 180 x 124 cm, chromogenic print mounted to aluminum (2014)
218. Рис. 5.2.16. Джин Кігель (США). «Untitled. From the Impact series» 180 x 180 x 60 cm, ероху resin (2019)
219. Рис. 5.2.17. Самуель Яблон (США). «Fuck», 198 x 178 cm, oil and acrylic on canvas (2020)
220. Рис. 5.2.18. Річі Кулве (Великобританія). «GOD», 170 x 140 cm, acrylic on canvas (2020)
221. Рис. 5.2.19. Нік Рамаж (Великобританія). «Sphere» From the Colección SOLO, 70 x 69 x 68 cm, oak, castors (2019)
222. Рис. 5.2.20. Фелікс Шрамм (Німеччина). «Dark Site #30» 200 x 150 x 5 cm, dust, silverleaf, acrylic (2020)
223. Рис. 5.2.21. Ханна Халлерманн (Німеччина). «Hürde (with a warm eye)» racks: 118 x 18 cm, bar: 190 x 9 cm, steel, paint, loam, hay, aluminum, spot (2018)
224. Рис. 5.2.22. Валентин Абад (Франція). «Le futur est passé (The future has passed)» 250 x 100 x 50 cm, galvanized steel, Tebopin plywood, degraded chiffon, ball bearings (2019)
225. Рис. 5.2.23. Гіл'єрмо Мора (Іспанія). «Strangers always – Part I» 70 x 31 x 16 cm, transparent tape (2019)

226. Рис. 5.2.24. Василь Рябченко (Україна). «Repackaging» 160 x 100 cm, digital print and oil on canvas (painting), 160 x 37 cm, stump, metal, concrete, expanded clay (installation) (2020)
227. Рис. 5.2.25. Олег Тістол (Україна). «Europe II», 290 x 200 cm, oil and acrylic on canvas (2020)
228. Рис. 5.2.26. Марина Скугарєва (Україна). «Anemone Nemorosa». From the «Nyzhni Sady» series 42 x 29,7 cm, paper, mixed media (2020)
229. Рис. 5.2.27. Павло Керестей (Україна). «Balancing» 120 x 80 cm, oil on canvas (2019)
230. Рис. 5.2.28. Андрій Сагайдаковський (Україна). «Where are you ?» 150 x 200 cm, mixed media on carpet (2013)
231. Рис. 5.2.29. Василь Цаголов (Україна). «The Carpathian portal». from the «Ukrainian X-Files series» 185 x 225 cm, oil on canvas (2018–2020)
232. Рис. 5.2.30. Aljosha (Україна). «Miraculous Draught» pigmented acrylic glass (St. John the Divine, New York, 2020)
233. Рис. 5.2.1.1. Олександр Ройтбурд (Україна). «Portrait of a Lady in White» 90 x 45 cm, collage on paper (1993)
234. Рис. 5.2.1.2. Сергій Святченко (Україна-Данія). «From the Less series» 56 x 41 cm, c-print (2019)
235. Рис. 5.2.1.3. Віктор Сидоренко (Україна). «Invasion» 300 x 400 cm, oil and acrylic on canvas (1996)
236. Рис. 5.2.1.4. Микола Маценко (Україна). «Calendar» 160 x 160 cm, acrylic and marker on canvas (2012)
237. Рис. 5.2.1.5. Степан Рябченко (Україна). «The Hunter» digital print (2020)
238. Рис. 5.2.1.6. Арт-проект «Insight»: Ірина Ворона (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2018)
239. Рис. 5.2.1.7. Проект «Інтеграція часу: в майбутнє без минулого», медіарт-платформа «Carbon» (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2020)
240. Рис. 5.2.1.8. Персональний проєкт «Flowers of the Fate», Сергій Шауліс (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)

241. Рис. 5.2.1.9. Сергій Шауліс, з серії «Flowers of the Fate», VR-технології (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)
242. Рис. 5.2.1.10. Мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
243. Рис. 5.2.1.11. Петро Гронський. «E019» AR-об'єкт. Локація: вул. Володимирська, 62 (біля НБУ імені Вернадського), Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
244. Рис. 5.2.1.12. Микола Малишко. «Промені» AR-об'єкт. Локація: перехрестя б-ру Тараса Шевченка та вул. Володимирської, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
245. Рис. 5.2.1.13. Вартан Маркар'ян. «Expanse» AR в парку Горького (фонтан) м. Харків. Україна (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
246. Рис. 5.2.1.14. Влас Белов. «Мідії» AR-об'єкт. Локація: Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова, вул. Університетська, 5, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
247. Рис. 5.2.1.15. Микита Кадан. «Серія нереалізованих проєктів Василя Єрмілова» AR-об'єкти. Локації: Обласна психіатрична лікарня №3, вул. Академіка Павлова, 46, Харків / майдан Свободи, Харків / перехрестя вулиць Пилипа Орлика та Липської, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
248. Рис. 5.2.1.16. Олексій Золотарьов. «Геометрична архаїка» Київ, площа Либідська, на місці демонтованого пам'ятника чекістам (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
249. Рис. 5.2.1.17. Артем Волокітін. «Портал» AR-об'єкт. Локація: бульвар Шевченка, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)
250. Рис. 5.2.1.18. Ілля Новгородов. «Шукач пригод» AR-об'єкт. Локація: пустир на Троєщині, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)

251. Рис. 5.2.1.19. Віталій Кохан. «Бачити, впізнавати» AR-об'єкт. Локація: оглядовий майданчик на Журавлівському узвозі, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))
252. Рис. 5.2.1.20. Костянтин Зоркін. «Підземний політ» AR-об'єкт. Локація: подвір'я Харківської державної академії дизайну та мистецтв (ХДАДМ), вул. Мистецтв, 8, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))
253. Рис. 5.2.1.21. Олексій Золотарьов, фонтан «Груша», Позняки, Київ (2012)
254. Рис. 5.2.1.22. Олексій Золотарьов. «Протистояння» (2012)
255. Рис. 5.2.1.23. Сергій Шауліс, серія «Людина без стрижня» («The Man Without a Rod») (2010 – дотепер)
256. Рис. 5.2.1.24. Проєкт Waone Interesni Kazki, та Олексія Бордусова «Український Святий Георгій» Київ (2014)
257. Рис. 5.2.1.25. APL 315 і Роман Михайлов «Blue Monday» Київська муніципальна галерея мистецтв «Лавра» (2019)
258. Рис. 5.2.1.26. Лоренцо Куїн. «Підтримка», Венеційська бієнале, 2017
259. Рис. 5.2.1.27. Waone Interesni Kazki. «Metamorphoses» (906 World Cultural Center, дизайнерське бюро Слави Балбека, Сан-Франциско, США, 2016)
260. Рис. 5.2.1.28. Євген Лапченко «Сад земних насолод» (906 World Cultural Center, дизайнерське бюро Слави Балбека, Сан-Франциско, США, 2016)
261. Рис. 5.2.1.29. Центр сучасного мистецтва «Tai Kwun», Гонконг
262. Рис. 6.1.1. Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Україна, Київ
263. Рис. 6.1.2. Арт-завод «Платформа», Україна, Київ
264. Рис. 6.2.1. Віктор Сидоренко. «Левітація» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)

265. Рис. 6.2.2. Оксани Мась із проєктом «Вони серед нас» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)
266. Рис. 6.2.3. Жанна Кадирова, із серії «Планети» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)
267. Рис. 6.2.4. Арсен Савадов «Мироточиві» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)
268. Рис. 6.2.5. Давид Датуна «Life Box» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)
269. Рис. 6.2.6. Ігор Гусєв з циклу «Лицарі революції» (VOLTA, «Dymchuk Gallery» 2014)
270. Рис. 6.2.7. Василь Цаголов, з проєкту «Привид революції» (VOLTA, «Dymchuk Gallery» 2014)
271. Рис. 6.2.8. Арсен Савадов, з циклу «Донбас-Шоколад» (1997) (VOLTA, «Dymchuk Gallery» 2014)
272. Рис. 6.2.9. Стенд «Mironova Gallery» на ярмарку VOLTA у 2018 році
273. Рис. 6.2.10. Стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018
274. Рис. 6.2.11. Олексій Сай. «Excel-Art», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018
275. Рис. 6.2.12. Михайло Деяк, з серії «Space», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018
276. Рис. 6.2.13. Ігор Гусєв, з серії «Mister Nobody», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018
277. Рис. 6.2.14. PHOTO LA 2020 Борис Михайлов «Вчорашній бутерброд»
278. Рис. 6.2.15. PHOTO LA 2020 Роджер Баллен «Woodstock»
279. Рис. 6.2.16. PHOTO LA 2020 Сергія Мельниченка «Young and Free»
280. Рис. 6.2.17. CADAFA у 2020 Степан Рябченко презентував для ярмарку CADAFA 2020 роботу із серії «Віртуальна міфологія»
281. Рис. 6.2.18. CADAFA у 2020 Марія Куліковська представила відеоперформенс «Омовіння / Lustration», створений у співпраці з виданням «Vogue UA»

282. Рис. 6.2.19. CADAFA у 2020 Вікторія Підуст
283. Рис. 6.2.20. Проєкт 2001 року з «Першим українським проєктом» (друга неофіційна назва проєкту – «Палатка») під кураторством художника Валентина Раєвського
284. Рис. 6.2.21. Бієнале 2001 року взяв участь Олександр Ройтбурд з відеоартом «Психоделічне вторгнення броненосця "Потьомкін" у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» та Віктор Марущенко з фотопроектом «Chernobyl» (<https://archive.pinchukartcentre.org/works/oleksandr-rojtburd-1998-psiodelichne-vt>)
285. Рис. 6.2.22. Віктор Сидоренко. «Жорна часу» (Сидоренко во время съёмки видео для проєкта Жернова Времени https://lb.ua/culture/2017/05/04/365430_ukraina_venetsianskoy_biennale.html)
286. Рис. 6.2.23. Проєкт позаконкурсної програми «First Acquisitions», що була організована за підтримки Фонду Віктора Пінчука
287. Рис. 6.2.24. Павільйон Віктора Пінчука на Венеційській бієнале
288. Рис. 6.2.25. Оксана Мась «Квантова Молитва | Quantum Prayer» (2013)
289. Рис. 6.2.26. «Мрія над садами Джардіні», «Open Group», 2019
290. Рис. 6.2.27. NON STOP MEDIA, що проходить у Харкові з 2003 року у форматі бієнале
291. Рис. 6.2.28. Київський міжнародний фестиваль медіамистецтв (KIMAF, кураторки – Н. Манжалій і К. Стукалова)
292. Рис. 6.2.29. Міжнародний фестиваль анімації та медіамистецтв LINOLEUM
293. Рис. 6.2.30. CARBON MEDIA ART FESTIVAL
294. Рис. 6.2.31. ART-KYIV CONTEMPORARY
295. Рис. 6.2.32. Виставка «Freira» (частина фестивалю FREIERFEST 2016, куратори – Роман Громов та Дмитро Ерліх, художний керівник – Анатолій Ганкевич, координаторка – Юлія Нужи́на, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)

296. Рис. 6.2.33. Арт-проект «Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе»: Євген Самборський (куратори – Райнальд Шумахер, Тетяна Міронова, «Mironova Foundation», 2015)
297. Рис. 6.2.34. Сучасні художні проекти, що реалізуються в музеї – «Портрет владної людини» Анни Кострицької (куратор – Анна Аветова, мистецька агенція «TUASHO») та ін.
298. Рис. 6.2.35. Проект «Akt» на території Арт-Платформи, Київ
299. Рис. 6.2.36. Проект польських кураторів Барбари Пивоварської та Гійома Роло «Footnote 11», представлений в межах офіційної програми KYIV ART WEEK у 2019 році (Barbara Piwowska, Guillaume Rouleau. Volodymyrskyi Market, 2019. Photo L'Officiel.ua Джерело: <https://kyivartweek.com/main-en/2019-volodymyrskyimarket/>)
300. Рис. 6.2.37. Виставка «Діалоги. Час чути» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2015)
301. Рис. 6.2.38. «Дивовижна розгубленість» (проект «Face of Art», куратор — Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)
302. Рис. 6.3.1.1. Карла Фуллертон. «Танцююча лінія (чітка та ясна)», «Форми згортаються», «Я повертаюся і я дивлюся» (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)
303. Рис. 6.3.1.2. Тамар Чадунелі «Фрагменти», карбування (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)
304. Рис. 6.3.1.3. «QAI/UA», Кароль Раджишевський. «Інститут квір архіву»/ Queer Archives Institute (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)
305. Рис. 6.3.1.4. Маркус Хоффман. «Ковпак над атолом Бікіні III. Вихід людини з незрілості, завданої нею самій собі» (Проект «Face of Art», куратор

– Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)

306. Рис. 6.3.1.5. Майя Чуле. «Засинаючи перерваним сном» (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)

307. Рис. 6.3.1.6. Ерік Сіднер. Інсталяція (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)

308. Рис. 6.3.1.7. Роман Михайлов «Опіки реальності», метал, 50 х 50 см (проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)

ДОДАТОК В. ІЛЮСТРАЦІЇ

Рис. 3.1.1. Віктор Сидоренко, арт-проект «Жорна часу» (Український павільйон 50-ї Венеційської бієнале, Венеція, 2003)	
Рис. 3.1.2. Роман Мінін. «Шахтарський фольклор» (2016)	
Рис. 3.1.3. Роман Мінін. «План втечі з Донецького регіону» (2014)	

Рис. 3.1.4. Роман
Мінін. «Свій–
Чужий» (2014)

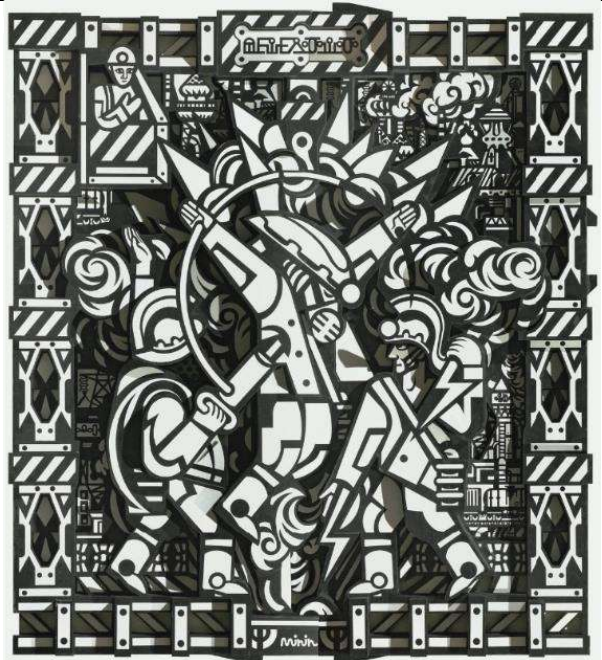


Рис. 3.1.5. Сергій
Мельниченко, з серії
«SUPERHEROES»
(2014–2015)



Рис. 3.1.6. Єгор та
Микита Зігури.
«R/Evolution»
(Україна, Дніпро,
2020)



Рис. 3.1.7. Єгор та
Микита Зігури.
«Єднання» (Україна,
Київ, Дніпровська
набережна, 2020)



Рис. 3.1.8. Єгор та Микита Зігури.
«Ская. Телепортація»
(Україна, Київ,
«SkyBar», 2018)

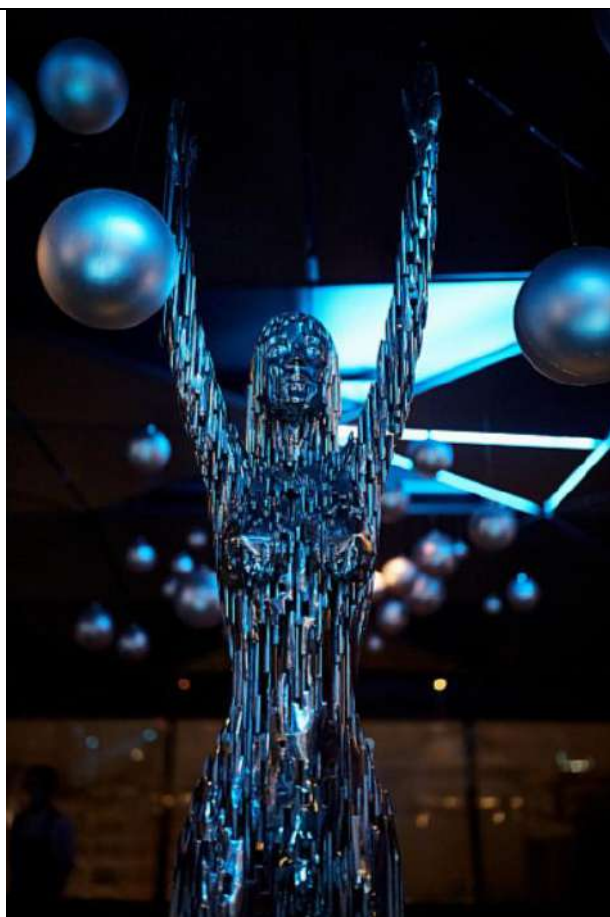


Рис. 3.1.9. Єгор та Микита Зігури.
«Медуза LDPE» (з
проєкту «Нова
Археологія» для
проєкту
«Середовище
існування. Маніфест
2020», Україна, Київ,
галерея «Лавра»,
2020)



Рис. 3.1.10. Микита
Зігура. «Рівновага»
(2017)



Рис. 3.1.11. Микита
Зігура. «Райський
Гранат» (2017)



Рис. 3.1.12. Євген
Примаченко. «5
папуг» (2018)

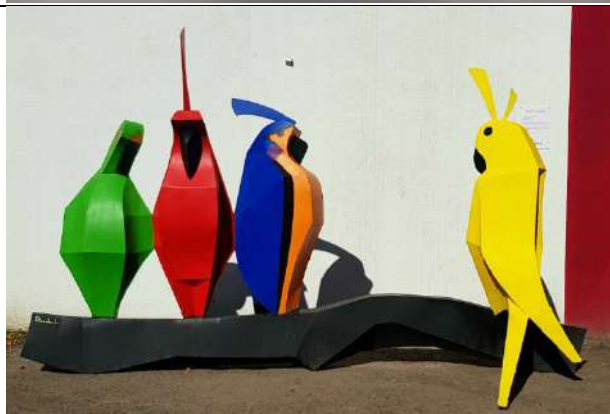


Рис. 3.1.13. Євген
Примаченко.
«Папуга» (2018)



Рис. 3.1.14. Назар
Білик «Простір
навколо» (2019)



Рис. 3.1.15. Арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», 2016

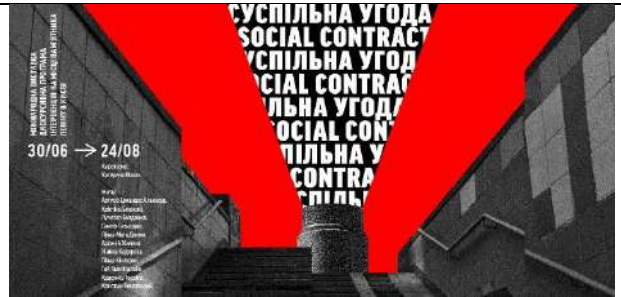


Рис. 3.1.16. Синтія Гутьєррес. «Населяючи тіні» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)



Рис. 3.1.17. Іса Каррільйо. «Ритуал природи» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)



Рис. 3.1.18. Махмуд Бакши. «Безкінечне святкування» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)



Рис. 3.1.19. Олексій Золотарьов. «Протистояння» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)



Рис. 3.1.20. Петро Гронський «Відображення» (2018)



Рис. 3.1.21. Богдан Рац. «Middle Way» (арт-проект «Суспільна угода» Платформа культурних ініціатив «Ізоляція», Київ, Україна, 2016)



Рис. 3.1.22.
«Седнівські пленери»
(1988, 1989 та 1991
роки)



Рис. 3.1.23.
«Седнівська група»
(Олександр
Гнилицький та
Олександр Соловйов
під час пленеру в
Седневі 1989 року.
Аналогова
фотографія Джерело:
<https://korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenery.html>)



Рис. 3.1.24. «Soviart»
(1989 рік. Архівне
фото Soviart.
Джерело:
<https://vechirniy.kyiv.ua/news/81079/>)



Рис. 3.1.25.

«Живописний
заповідник»(М. Кривенко, М.
Гейко, Олександр
Животков,
А. Криволап,
Т. Сільваші.

Джерело:

[https://esu.com.ua/artic
le-19108\)](https://esu.com.ua/article-19108)

Рис. 3.1.26.

Харківське
експериментально-
творче об'єднання
«Панорама» (Група
«Время» з
«Панорамою» в
Созополі, Болгарія.
1988 Джерело:
[https://korydor.in.ua/u
a/context/11657.html\)](https://korydor.in.ua/ua/context/11657.html)

Рис. 3.1.27.

«Паркомуна»

(Майстерня Валерії
Трубіної в
Київському
державному
художньому
інституті. Зліва
направо: Олег
Голосій, Олександр
Ройтбурд, Олена
Некрасова, Сергій
Ликов, Наталя
Філоненко,
Олександр
Гнилицький, Валерія
Трубіна, Ксенія
Гнилицька. Сидять:
Сергій Ануфрієв,

Леонід Вартиванов.
1989. Аналогова
фотографія. Автор
невідомий. З архіву
Олександра
Соловйова. Джерело:
Паркомунa. Місце.
Спільнота. Явище.
Київ: Publish Pro,
2018. 208 с.

Рис. 3.1.28. «Літера
А» (Джерело:
<https://mgallery.kharkov.ua/1998-vystavkovyi-marafon-khudozhnyky-litera-a/>)



Рис. 3.1.29. «Центр
Європи» (керівник
групи – Юрій
Соколов у галереї
«Децима» (1991–
1995). Джерело:
<https://prostory.net.ua/ua/praktyka/365-ramiati-yuriiia-sokolova>)



Рис. 3.1.30. «Три крапки» (зала з роботами Андрія Сагайдаковського, виставка «Дефлорація» 1990 р. Фрагмент з відео, оператор Ілля Левін. Матеріал наданий Георгієм Косованом. Джерело: <https://yagallery.com/digest/defloraciya-yak-rozvalos-suchasne-mistectvo-v-ukrayini-80-90-h-rokiv-zustrich-z-kuratorom-pershih-vistavok-georgiyem-kosovanom>)



Рис. 3.1.2.1. «Дзига» (<https://theukrainians.org/markiyan-ivashchyshyn/>)



Рис. 3.1.3. 1. «Фонд
З. Мазоха,
І. Дюріча та
І. Подольчака» (Фонд
Мазоха. «Мистецтво
в космосі», 1993 р.
Фото:
www.mediaartarchive.org.ua)



Рис. 3.2.1. Центр
сучасного мистецтва
«ТИРС» (заснований в
Одесі у 1990 р.)
(Зліва на право:
Семен Каліка,
Маргарита Жаркова,
Тетяна Вербицька,
«ТИРС», 1990-ті,
надано МСМО.
Джерело:
<https://supportyourart.com/conversations/tyrs-odesa/#:~:text=%C2.>)



Рис. 3.2.2. Проєкт
«Малюй з воїном».
2024



Рис. 3.2.1.1. Центр сучасного мистецтва Дж. Сороса (заснований в Києві у 1992) (Анатолій Ганкевич, Олег Мігас. Дні відкритих дверей 20–23 листопада 1993. Перформанс. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/anatolij-gankevich-oleg-migas-1993-20-23-listo>)



Рис. 3.2.1.2. «Постанестезія», 1992 (Експозиція виставки «Постанестезія» на Лотрінгер штрассе, Мюнхен. Джерело: <https://medium.com/pinchukartcentre/%D0>)



Рис. 3.2.1.3. «Ангели над Україною», 1993 (Арсен Савадов, Георгій Сенченко. 1991. Загублений рай. Лайтбокс. 292 x 215 см. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-georgij-senchenko-1991-zagu>)

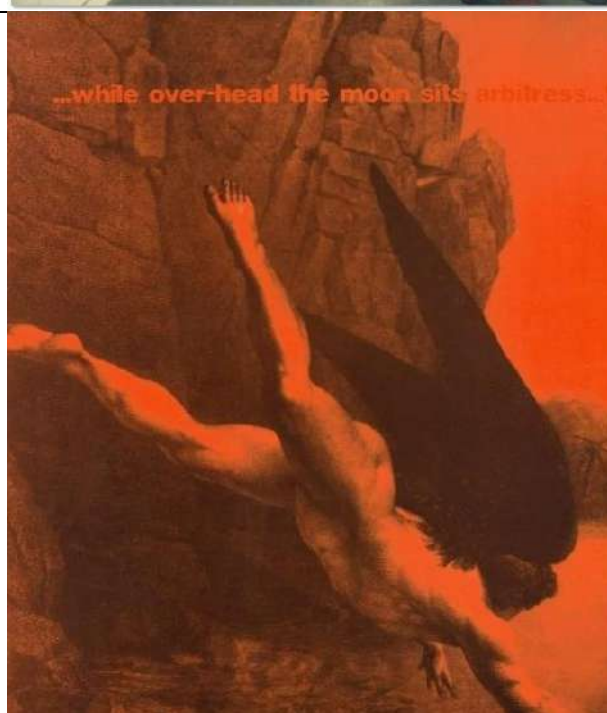


Рис. 3.2.1.4. «Степи Європи. Сучасне мистецтво з України», 1993 (<https://archive.pinchukartcentre.org/exhibitions/stepi-yevropi-nove-ukrayinske-mistets>)



Рис. 3.2.2.1. «Маніфеста–1», Роттердам, 1996 (Арсен Савадов, Георгій Сенченко. 1991. Без назви (Мавпи). Серія з 6 живописних робіт. Полотно, олія, пластик, електричні лампи. 370 x 460 см. Джерело: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-georgij-senchenko-1991-bez-n-9>)



Рис. 3.2.2.2. Борис Михайлов, серія «Історія хвороби» (1998–1999)



Рис. 3.2.2.3. Борис Михайлов «Солоні озера» (1986)



Рис. 3.2.2.4. Віктор Сидоренко, проєкт «Жорна часу» (2003)



Рис. 3.2.2.5. Графічні та скульптурні твори Олександра Сухоліта 1990-ті рр.



Рис. 3.2.2.6. Живопис Галини Неледві 1990-ті рр.



Рис. 3.2.2.7. Живопис Бориса Єгіазаряна, 1990-ті рр



Рис. 3.2.2.8.

Скульптура Юрія
Багаліки, 1990-ті рр.
(«Портрет в стилі
Гоголя». 1998.
Бронза, камінь.
Джерело:
[https://esu.com.ua/artic
le-38698](https://esu.com.ua/article-38698))



Рис. 3.2.2.9.

«Пам'ятники»
Христу, Богородиці,
архангелам
(«Пам'ятник Ісусу
Христу», Харків
(Артем В.
Коновалов), 2000)

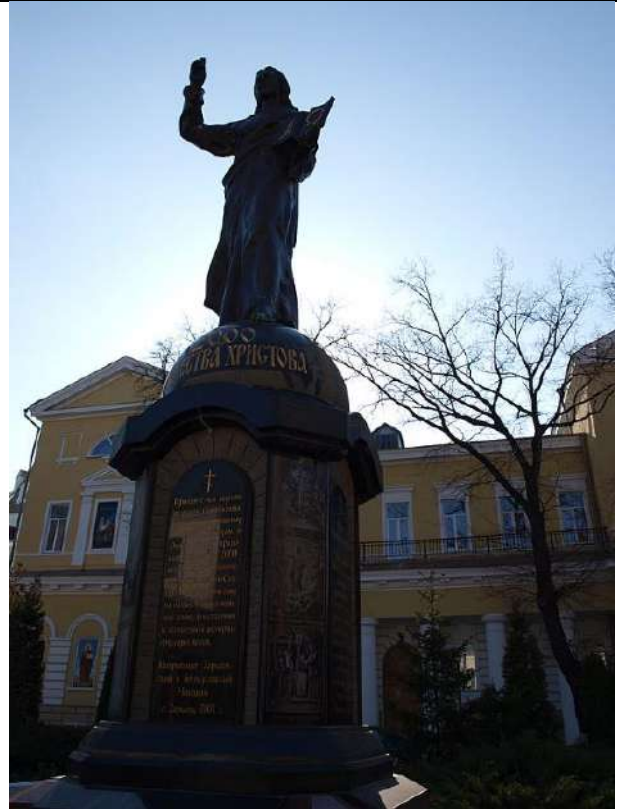


Рис. 3.2.2.10. «2000-річчя від Різдва Христового» (Статуя Ісуса Христа, Трускавець), 2012)



Рис. 3.2.2.11. Арт-проект «Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці» (куратори – Олеся Авраменко, Олексій Криволап) (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2023)



	 A photograph of an art installation in a gallery. Two people, a woman in a black dress and a man in a white protective suit, stand in the center of the room. The walls are covered with large, vibrant, abstract murals in shades of red, yellow, and blue. The floor is a light-colored concrete.
Рис. 3.2.2.12а. Арт-інсталяція одеської художниці Оксани Мась «Post-vs-Proto-Renaissance» (вільна назва проєкту – «Друге Відродження»), 22 x 30 м. 54-та Венеційська Бієнале (2011). Унікальна техніка монументального розпису, де використовувались українські писанки.	 A close-up photograph of a large mural. The central figure is a bearded man with a long, dark beard, wearing a red and gold robe. The background is filled with intricate, colorful patterns, including a large, ornate circular medallion. The entire piece is created using the Ukrainian wax-resist (pysanky) technique, giving it a textured, pointillist appearance.

Рис. 3.2.2.126.
Масштабовані
гігантські фрагменти
«Гентського віваря»
Оксани Мась були
зорієнтовані на
оновлене відтворення
розписаного братами
Губертом та Яном
ван
Ейками оригіналу
(1432).



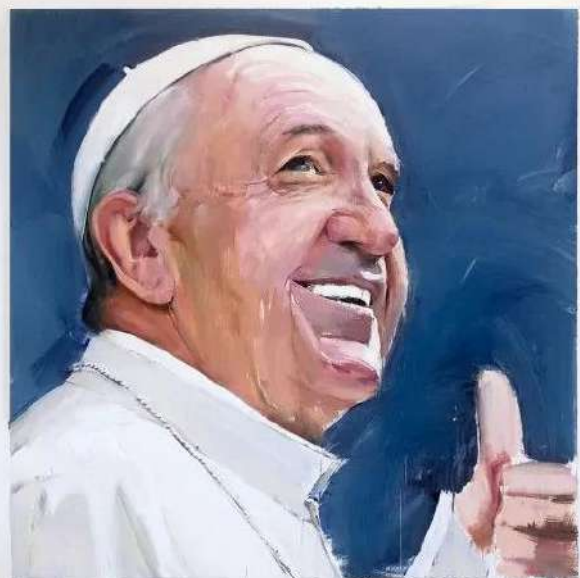
Рис. 3.2.2.13. Петро
Бевза «Італійська
Богоматір», 2000-ні
рр.



Рис. 3.2.2.14. Сергій Корнієвський, з проекту «Комунікація 21. Понтифік» (Україна, Київ, ЦСМ «Soviart», 2020)



Рис. 3.2.2.15. Сергій Корнієвський, з проекту «Комунікація 21. Понтифік» (Україна, Київ, ЦСМ «Soviart», 2020)



**EVERYTHING WILL BE
OK!
HE LET ME KNOW**

Рис. 3.2.2.16. Анатолій Ганкевич, арт-проект «Тонкі плани (жалюзі)» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)	
Рис. 3.2.2.17. Даша Кандинська, арт- проект «Fashion Icon» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2019)	
Рис. 3.2.2.18. Ігор Калінаускас (псевдонім – ІНК), арт-проект «Пройшло 2000 років: обличчя стерлися, світло залишилось» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2012)	
Рис. 3.2.2.19. Арт- проект «Українська ідентифікація. Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко. Розписи церкви Покрова Пресвятої Богородиці» (куратори – Олеся Авраменко, Олексій Криволап) (Україна, Київ, Галерея	

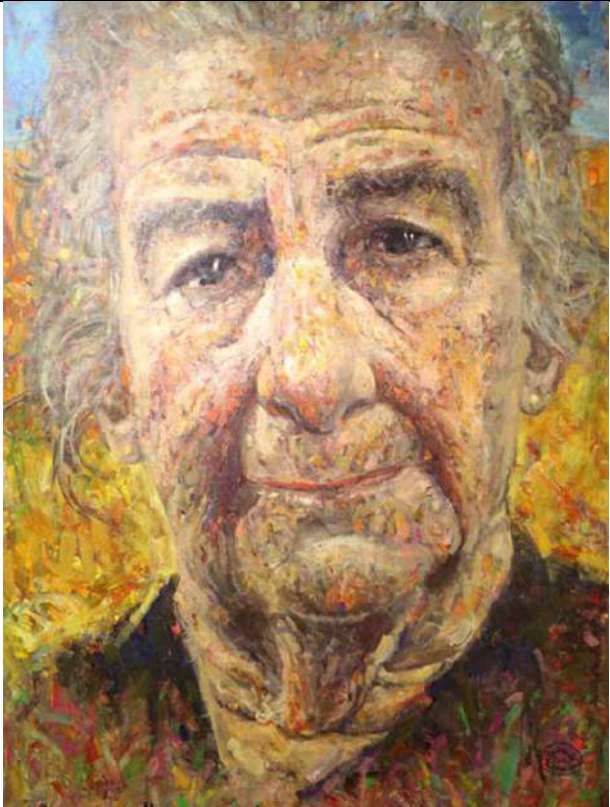
мистецтв «Лавра», 2019)	
Рис. 3.2.2.20. Арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)	
Рис. 3.2.2.21. Владислав Шерешевський. «Golda», 200 x 150 см, полотно, олія (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)	

Рис. 3.2.2.22. Зоя Орлова. «Оберіг» диптих, 150 x 120 см, 200 x 150 см, полотно, акрил (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.23. Петро Бевза. «Василь Григорович-Барський», 225 x 120 см, полотно, олія (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.24. Валерій Кописов. «Іржава куля», 69 × 69 см, авторська техніка, ДВП, акрил (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.25. Валерія Тарасенко. «Михайло Булгаков. Дзеркальні сторінки» диптих, 86 х 90 (2) см, полотно, олія, (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.26. Юлія Полякова. «Спокуса Міли Йовович», 120 х 100 см, міх media (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.27. Юрій Соломко. «Ігор Сікорський» 70 x 60 см, папір на полотні, офсет, акрил (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.2.2.28. Анна Валієва. «Мрії дитинства» 140 × 110 см, полотно, олія (арт-проект «Наші люди» (кураторка – Юлія Нужеина, Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)



Рис. 3.3.1. Мистецька акція художниці Зінаїди Ліхачової (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2017)





Рис. 3.3.2. Наталія Корф-Іванюк, з проєкту «Килим» (Україна, Київ, Галерея «Triptych: Global Arts Workshop», 2018)



Рис. 3.3.3. Арт-проект «Appeal to beauty. Звернення до краси» (куратор – Райнальд Шумахер, Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2015)



Рис. 3.3.4. Виставка Ольги Селіщевої «Сад. Трансформація» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2015)



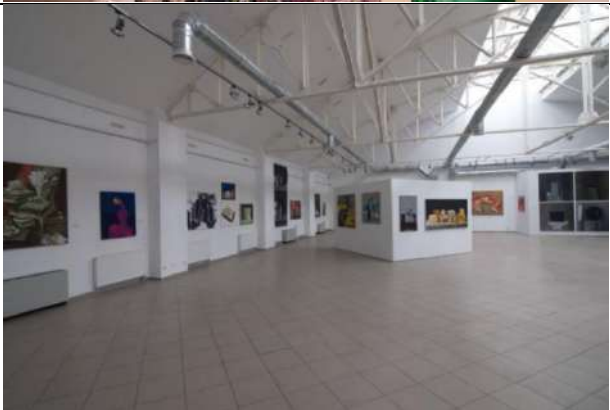
	
Рис. 4.1.1. Арт-проект Наталії Корф-Іванюк «LIFE. STILL. LIFE.» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)	
Рис. 4.1.2. Арт-проект «Український натюрморт» (куратор – Євген Карась, Україна, Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва в партнерстві з «Karas Gallery», 2018)	

Рис. 4.1.3.
Олександра Чічкан, з
серії колажів «Trash
Treasure»



Рис. 4.1.4.
«Психодарвінізм»,
заснований Іллею
Чічканом



Рис. 4.1.5. Колаж
Аліни Півненко
(псевдонім –
Scissorhands)
«Мерлін Монро»,
присвячений іконам
стилю, найбільш
відомим акторам і
зіркам XX століття



Рис. 4.1.6. Графічний
проект Анатолія
Ганкевича «Past
poses» (Україна,
Київ, «Mironova
Foundation», 2019)



Рис. 4.1.7. Арт-проект Наталії Корф-Іванюк та Олександра Мірошніченків «CORPORE» («тіло & душа») (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)



Рис. 4.1.8. Віктор Сидоренко, з проєкту «Амнезія» (1996)



Рис. 4.1.9. Віктор
Сидоренко.
«Транзитивний
персонаж», 2022

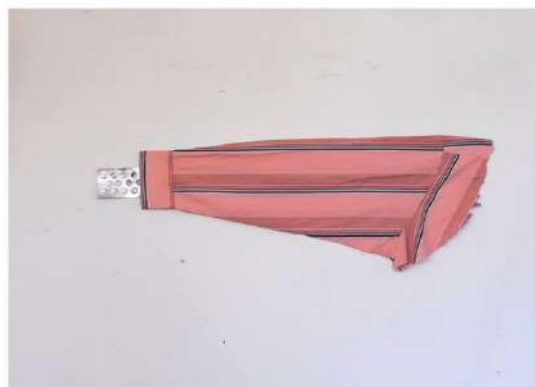


Рис. 4.1.10. Арт-
проект Іллі Чічкана
«Королівство»
(Україна, Київ,
«Mironova Gallery»,
2012)



Рис. 4.1.1.1. Ігор
Гусєв. У проєкті
«Весна не для всіх»
(2017)

29 июня - 15 августа 2017



ВЕСНА НЕ ДЛЯ ВСЕХ
ИГОРЬ ГУСЕВ

FVCE Foundation, Киев 01015, переулок Лаврский 7, тел: 067 991 0101

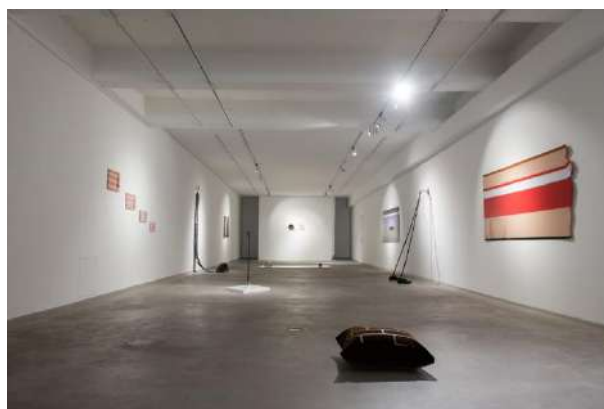


Рис. 4.1.1.2. Арт-
проєкт Сергія
Шауліса й
Олександра
Мірошніченка
«Точка відліку»
(Україна, Київ,
«Mironova
Foundation», 2018)



		
Рис. 4.1.1.3. Сергій Шауліс, з серії «Людина без стрижня» (2018)		

Рис. 4.1.1.4.
Керамічні роботи
Олександра
Мірошниченка (2018)



Рис. 4.1.1.5. Проєкт
Романа Михайлова
«Страх» (куратор –
Костянтин
Дорошенко, Україна,
Київ, Галерея
мистецтв «Лавра»,
2017)



	
Рис. 4.1.1.6. Проект Арсена Савадова «Commedia dell Arte: Арлекін і П'єро в Криму» (Україна, Київ, «Mironova Gallery», 2010)	
Рис. 4.1.1.7. Проект Юрія Коваля «FOG» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)	

	
Рис. 4.1.1.8. Арт-проект «Амплітуда» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2018)	
Рис. 4.1.1.9. Артем Волокітін, з серії «Імпульс» (2018)	

Рис. 4.1.1.10. Тетяна
Малиновська.
Інсталяція-
«лабораторія» (2018)



Рис. 4.1.1.11. Богдан
Томашевський.
«Senatus» (2018)



Рис. 4.1.1.12. Ігор
Мельник. З проєкту
«Тотем» (Україна,
Київ, Галерея
«Лавра», 2018)



Рис. 4.1.1.13. Арт-
проєкт Гамлета
Зіньковського
«Сізіфова праця»
(2016)



Рис. 4.1.1.14. Ніна Мурашкіна, з арт-проекту «Чуттєвий приборкувач» (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)



Рис. 4.1.1.15. Перша виставка арт-об'єднання «Живописний заповідник» (1992)



Рис. 4.1.1.16. Анатолій Криволап, нефігуративний живопис. «Живописний заповідник», 1992



Рис. 4.1.1.17. Арт-проект «Via Line»: Марта Ващук, Бадрі Губіанурі, Олена Домбровська, Анна Міронова, Юрій Пікуль, Сергій Попов («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2016)



Рис. 4.1.1.18. Групова
виставка
«Занурення»: Беата
Корн, Сергій
Западня, Віктор
Мельничук
(«Mironova
Foundation», Україна,
Київ, 2019)

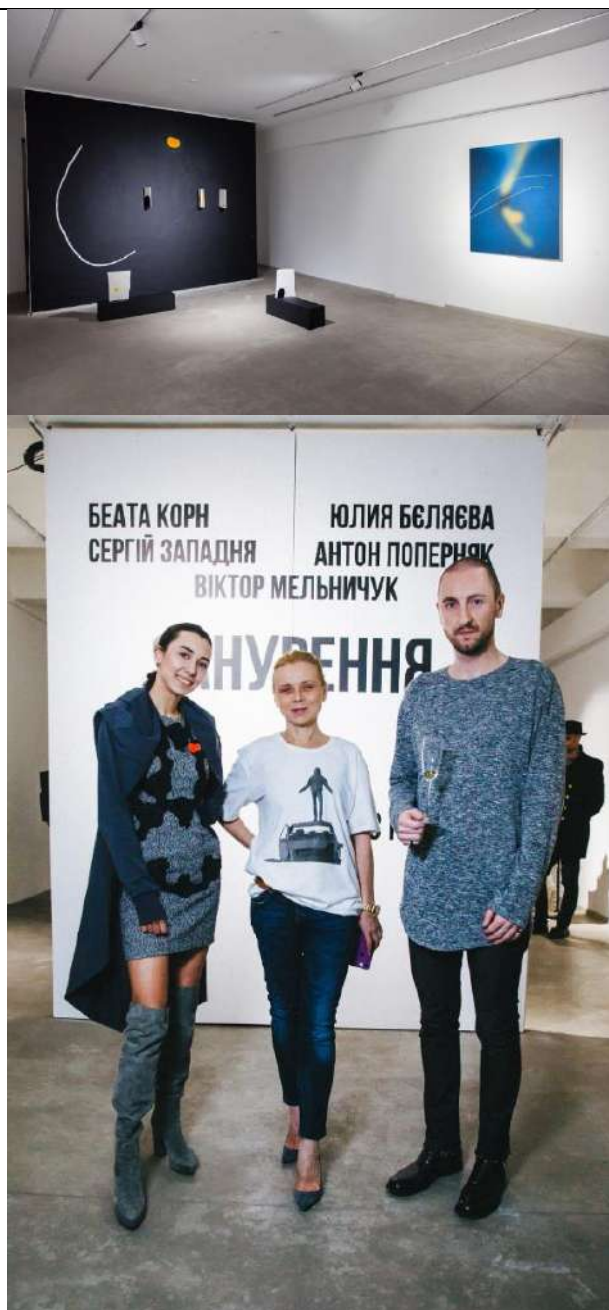


Рис. 4.1.1.19. Арт-проект «Траєкторія»: Альона Кузнєцова (живопис) та Юрія Мусатова (керамічна скульптура), («Mironova Foundation», Україна, Київ, 2019)



Рис. 4.1.1.20. Альона
Кузнєцова.
«Механічний балет.
Акт II» (2019)



Рис. 4.1.1.21.
Скульптурні планети
Юрія Мусатова
(2019)



Рис. 4.1.1.22.

Костянтин
Роготченко. «Велич
небес», з серії «Color
Side», полотно,
акрил, 120 х 80 см,
2017



Рис. 4.1.1.23. Арт-
проект «Color Side»:
Костянтин
Роготченко (Україна,
Київ, Галерея
«Лавра», 2019)



Рис. 4.1.1.24. Олексій
Іванюк. Проект
«Realism» («Mironova
Foundation», Україна,
Київ, 2019)



Рис. 4.1.1.25. Проєкт
«Середовище
існування. Маніфест
2020» (Україна, Київ,
Галерея мистецтв
«Лавра», Всесвітній
фонд природи
«WWF-Україна»,
2020)



Рис. 4.1.1.26. Лесь
Панчишин.
«WHIPLASH 3»
(проєкт «Середовище
існування. Маніфест
2020» (Україна, Київ,
Галерея мистецтв
«Лавра»), Всесвітній
фонд природи
«WWF-Україна»,
2020)



Рис. 4.1.1.27.

Франсуаза Оз, Богдан Перевертун. «Привіт, світе! Ми всі давно з'їхали з глузду. Вибач нас!» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

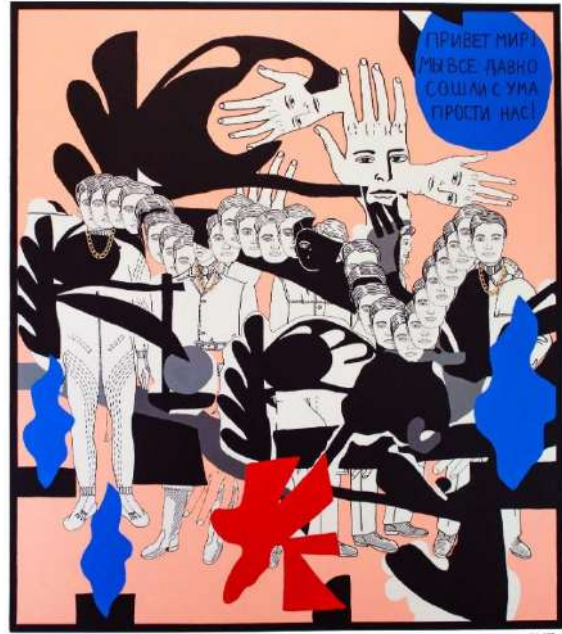


Рис. 4.1.1.28. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. «Сад спожитих насолод» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

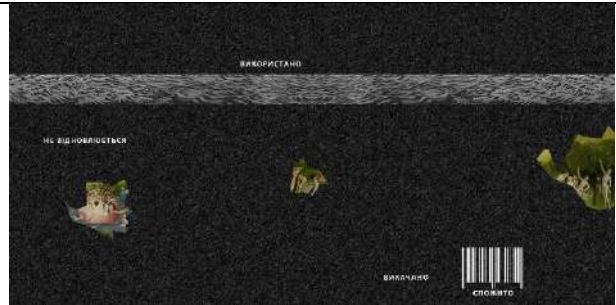


Рис. 4.1.1.29.

Василина Буряник. «Nude» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.1.1.30. Мар'ян Лунів. «Аркан. Єднання» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.1.1.31. Анна Бітаєва «Are You Okay?» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.1.1.32. Вартан Маркар'ян. «Expanse» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

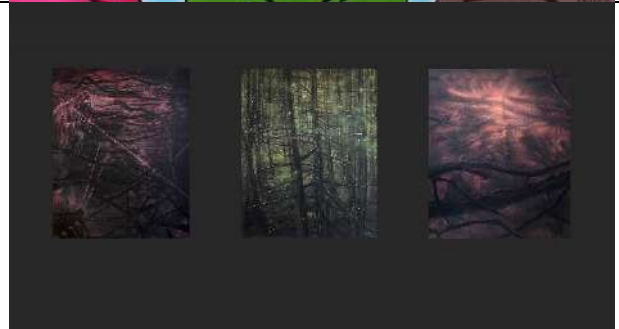
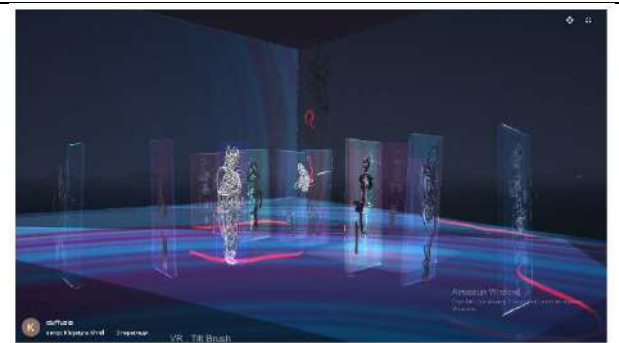


Рис. 4.1.2.1. Христина Хміль. «Дифузія» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра»,



Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	
Рис. 4.1.2.1. Євген Артамонов. «Разом» (із серії «Народження»), (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	
Рис. 4.2.1. Анна Кострицька. «О Єво, чому ти сльози гірко ллєш під деревом, плоди взяла якого?», (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	

Рис. 4.3.1. Юлія Моховикова. «Like swans» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.2. Костянтин Роготченко. Із серії «Місто, якого не існує» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.3. Ольга Березюк.
«Меланхолія»
(проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.4. Марія Прошковська, Андрій Лобов.
«Ковчег» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.5. Сергій Гулевич. «Аманат мегаполісу, або міський в'язень»
(проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

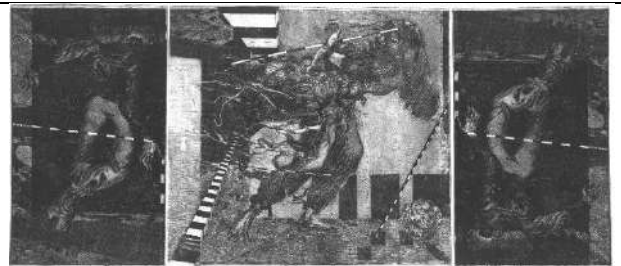


Рис. 4.3.6. Валерія Тарасенко. «Рибалка на руїнах ланцюгового моста» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.7. Юлія Захарова. «Три проекти реконструкції Бортницької станції аерації» (Проект № 1 «БСА: Громадська художня галерея «Більше Справжнього Арту»), Проект № 2 «Там, де живуть фламінго», Проект № 3 «Запрошуємо Вас на відкриття громадських басейнів з баром та коктейлями!»), (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.8. Тетяна Лимар «Червоний птах» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.9. Денис Копилов «Мутація» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.10. Валерій Коршунов. «Артефакт» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.11. Творчий дует «Krolikowski Art». «Іконографія радіоактивності» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

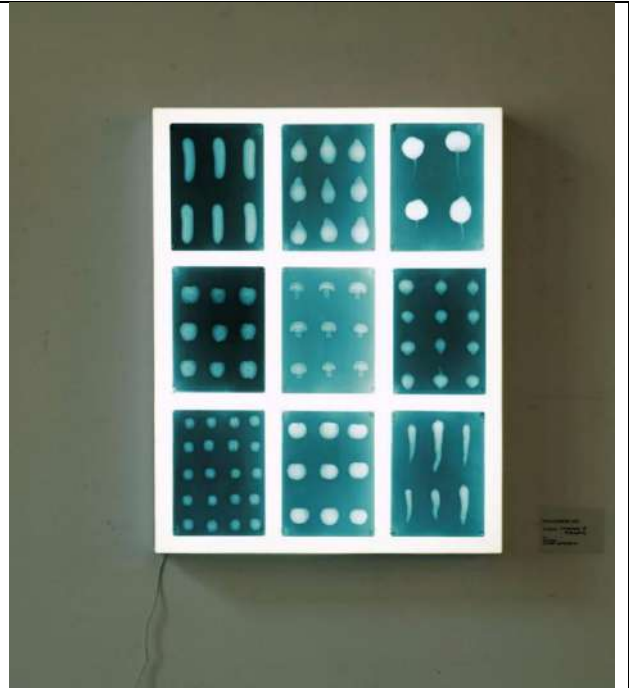


Рис. 4.3.12. Анна Луговська. «Після мене» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

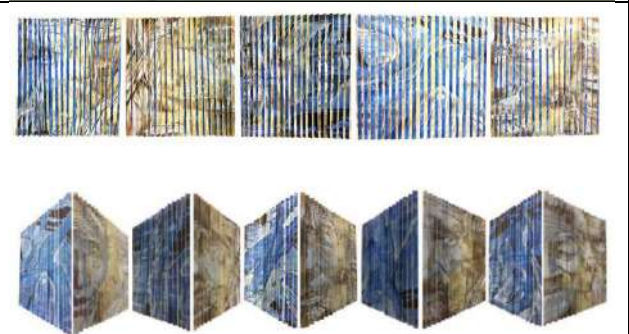


Рис. 4.3.13. Микита й Єгор Зігури. «Медуза LPDE» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

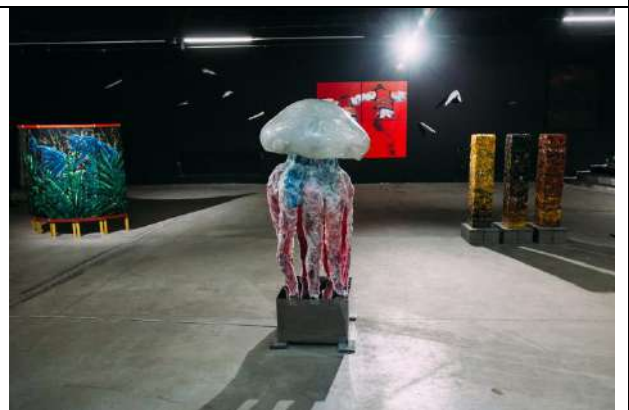


Рис. 4.3.14. Андрій Ахтирський. «Plastic world» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

	
Рис. 4.3.15. Таня Богуславська. «На поверхні» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	
Рис. 4.3.16. Олександр Шимбаровський. «Під водою» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020») (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	
Рис. 4.3.17. Белла Логачова. «Чайки над звалищем» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020») (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	

Рис. 4.3.18. Оксана Чепелик. «І омили мене води до душі моєї» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.19. Євген
Примаченко. «Точка
кипіння» (проект
«Середовище
існування. Маніфест
2020»), (Україна,
Київ, Галерея
мистецтв «Лавра»,
Всесвітній фонд
природи «WWF-
Україна», 2020)

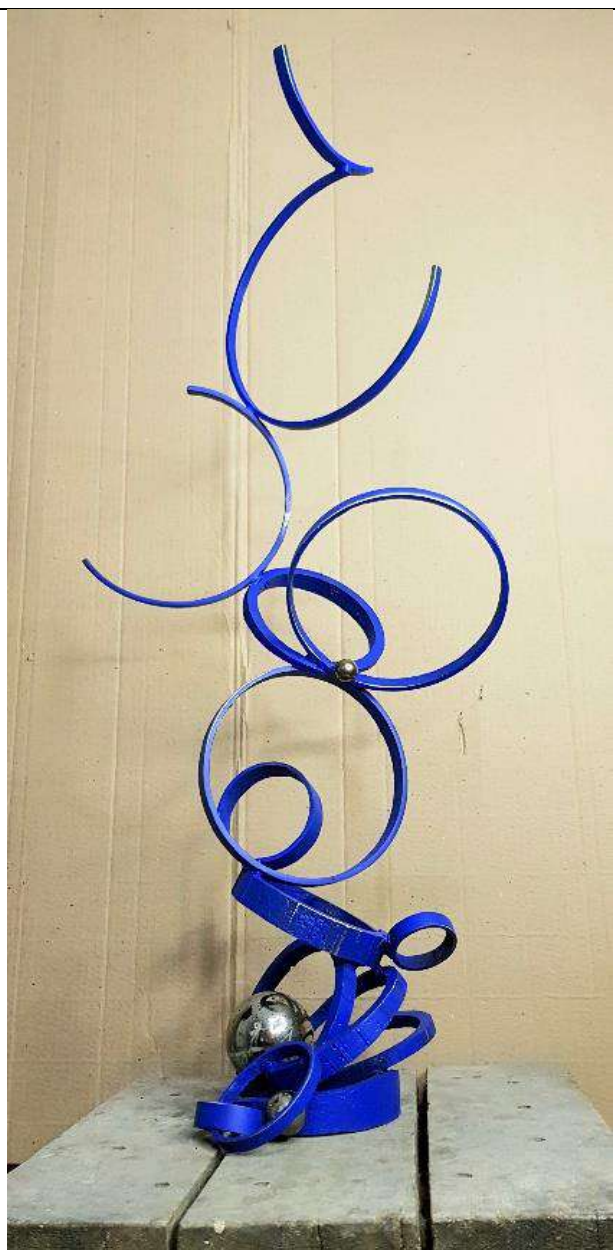


Рис. 4.3.20. Уляна Балан. «Гуманізація» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.21. Олександра Жумайлова-Дмитровська. «Життя» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.22. Дмитро Купріян. «Дім» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.23. Марго Рєзнік. «Серія фото з процесами змін на початкових стадіях» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.24. Творчий союз «Чорний Валентин і Марія Бондаренко» «Tandem». «Кімната часу» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.25. Анжеліка Гончар. «Розчинення (Dissolution)», (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

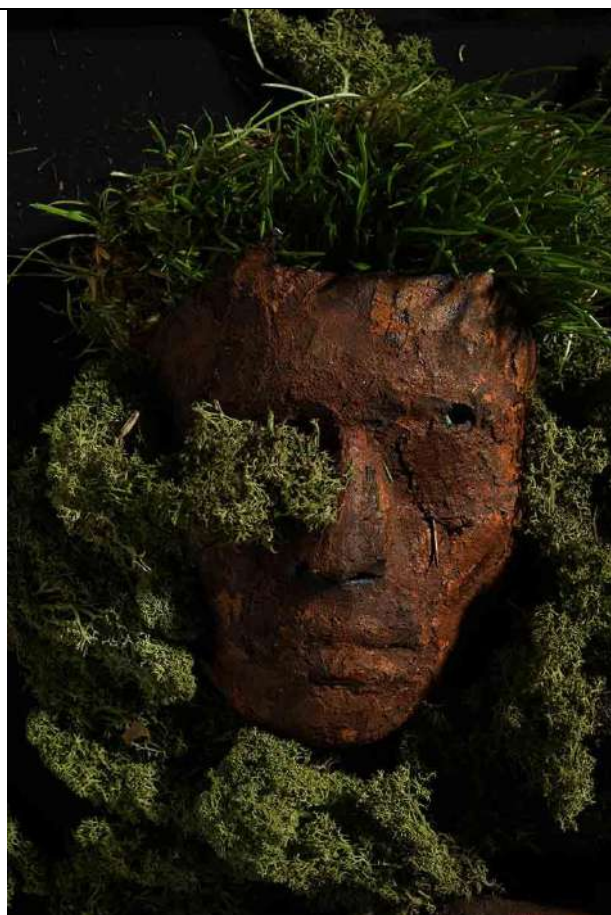
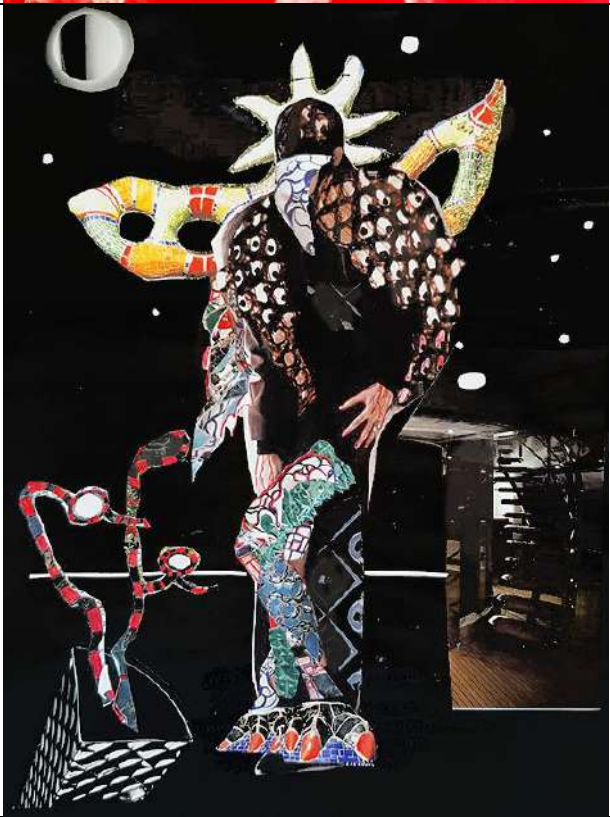


Рис. 4.3.26. Ольга Пильник. «Артефакт» (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.27. Олександра Вельбой. Графічні роботи (проєкт «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



	
Рис. 4.3.28. Мар'яна Гончаренко (MARIANNA G). «GlamTrash» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	
Рис. 4.3.29. Яна Жолудь. «Спосіб життя», колаж (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)	

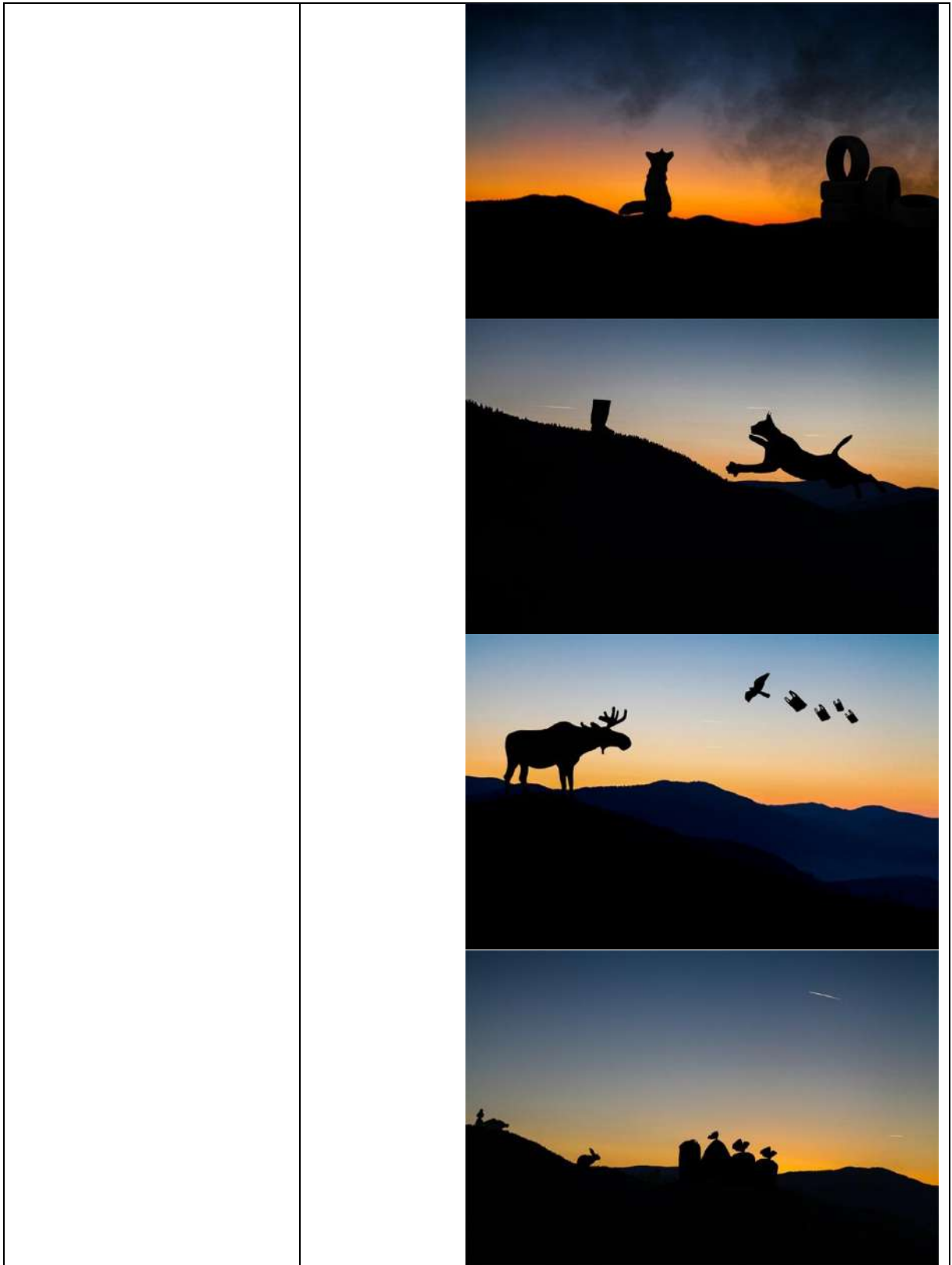


Рис. 4.3.1.1. Сергій Шауліс, серія робіт «Форми досвіду» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.2.1. Олексій Бурдій. «Повернення до Едему» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 4.3.2.2. Людмила Давиденко, із серії «Ризома» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)

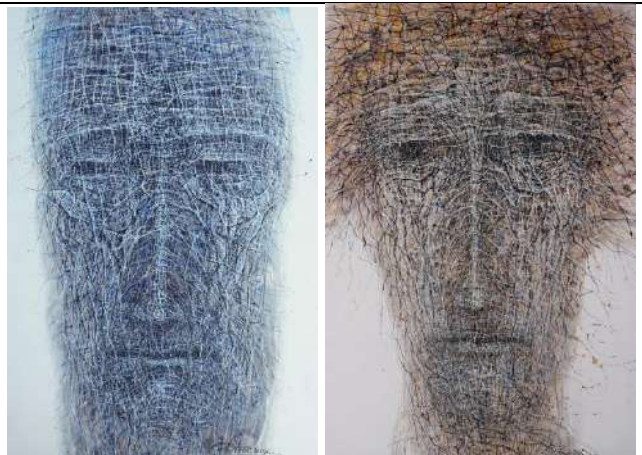


Рис. 4.3.3.1.
Олександр Притула.
«Розколотий
айсберг» (проект
«Середовище
існування. Маніфест
2020»), (Україна,
Київ, Галерея
мистецтв «Лавра»,
Всесвітній фонд
природи «WWF-
Україна», 2020)



Рис. 5.1.1.1. Аліка
Малоніг. «Біомаса»
(проект «Середовище
існування. Маніфест
2020»), (Україна,
Київ, Галерея
мистецтв «Лавра»,
Всесвітній фонд
природи «WWF-
Україна», 2015–2018)

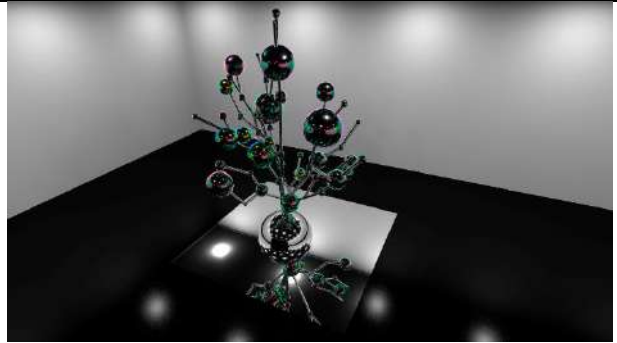


Рис. 5.1.1.2. Ірина
Ворона. «Індивід vs
суспільство –
транзитна зона»,
інсталяція (проект
«Середовище
існування. Маніфест
2020»), (Україна,
Київ, Галерея
мистецтв «Лавра»,
Всесвітній фонд
природи «WWF-
Україна», 2020)



Рис. 5.1.1.3. Ніна Мурашкіна. «ANGELS или «Нехай плачуть усі, кому ми не дістались!»» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 5.1.1.4. Антон Логов. «Складний червоний» (проект «Середовище існування. Маніфест 2020»), (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», Всесвітній фонд природи «WWF-Україна», 2020)



Рис. 5.1.1.5. Арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)



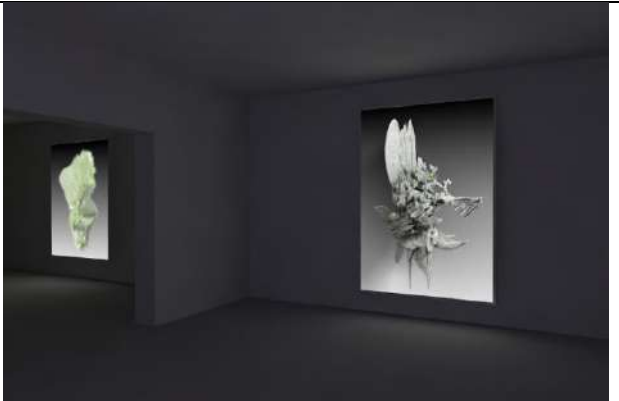
		
Рис. 5.1.1.6. Арт-проект «Вчора і сьогодні» (куратор – Райнальд Шумахер, Україна, Київ, «Mironova Gallery», 2015)		
Рис. 5.1.1.7. Арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)		

Рис. 5.1.1.8. Віктор Сидоренко (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик) (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)



Рис. 5.1.1.9. Назар Білик (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик) (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)



Рис. 5.1.1.10. Сергій Мельниченко (арт-проект «Інверсія пам'яті»: Віктор Сидоренко, Сергій Мельниченко, Назар Білик) (Україна, Київ, Благодійний Фонд «Мистецтво без меж», 2019)



Рис. 5.1.1.11. Михайло Кашкарова та Антон Шестерикова. «Жадан» із серії «Видатні особистості» (2023)

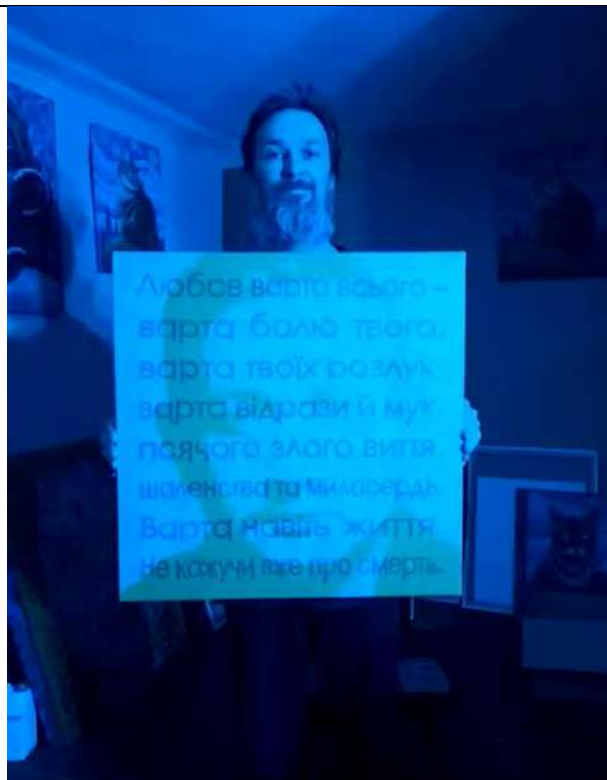


Рис. 5.1.1.12. Олег Тістол. «Ватикан» серія робіт «Телереалізм», арт-проект «Перевірка реальності» полотно, олія, 160 × 180 см (куратор – Олександр Соловйов, 2005)



Рис. 5.1.1.13. Г. Куц,
В. Довгальок
«Akuvido» net art
проект «Decode»
(2002) (Фрагмент
нет-арт роботи «City
Interactive» від
akuvido,
<https://artukraine.com.ua/n/u-kiyevi-vidkri%20lasya-vistavka-ukrainskogo-media-artu-90-kh/>)

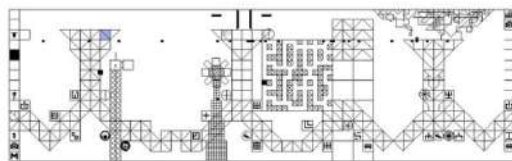


Рис. 5.1.1.14.
Аудіоскульптури.
Бінауральний
мікрофон Івана
Світличного (фото
Юрія Сулими)
(<https://www.radiosvoboda.org/a/24387409.html>)



RadioSvoboda.org (RFE/RL)

Рис. 5.1.1.15. Аліна
Клейтман. «В
полоні», бронза, сині
світлодіоди (2010)



Рис. 5.1.1.16.
Світлана Карунська.
«Animula Vagula
Blandula», бронза,
кольорове скло
(2005)



Рис. 5.1.1.17.
Світлана Карунська.
«Янгол світанку»,
бронза, кольорове
скло (2004)



Рис. 5.1.1.18.
Олександр
Лідаговський.
«Жінка на коні»,
картон, 2000



Рис. 5.1.1.19.
Олександр
Лідаговський.
«Жінка у ванні»,
картон (2000)



Рис. 5.1.1.20. Максим
Демченко.
«Метелик»,
фарбоване дерево
(2008)



Рис. 5.1.1.21. Сергій Шауліс. «В пошуках Голіафа», набійки солдатських чобіт, зварювання (2010)



Рис. 5.1.1.22. Олександр Гнилицький. «Механічний скелет, що пускає мильні бульбашки», кінетична скульптура (1995) (<https://archive.pinchukartcentre.org/works/gnilitskij-1995-r-mehanichnij-skelet-shho-pu>)



Рис. 5.1.1.23.
Олександр
Гнилицький.
«Покажи своє»,
кінетична скульптура
(1998)
(<https://www.wikiart.org/uk/gnilitskiy-oleksandr-anatoliyovich/pokazhi-svoie-1998>)



Рис. 5.1.1.24.
Олександр
Гнилицький.
«Страйкар в оренду»,
кінетична скульптура
(2002)
(<https://archive.pinchukartcentre.org/works/gnilitskij-2002-r-strajkar-v-orendu-kinet>)



Рис. 5.1.1.25. Генадій Корнієнко. «Терези», «ready made» (2004)



Рис. 5.1.1.26. Сергій Шауліс. «Мідний танок», мідний дріт (2010)

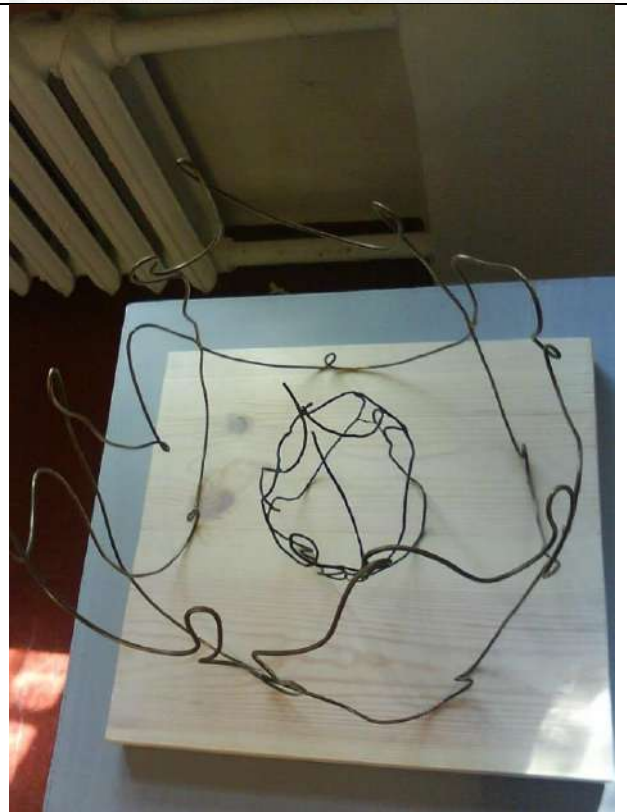


Рис. 5.1.1.27.
Олександр Рідний,
серія «Календар»,
фарбоване дерево
(2010)



Рис. 5.1.1.28. Ганна
Іванова. «Пісочний
годинник» дерево,
оргскло, пісок (2004)



Рис. 5.1.1.29. Роман
Мінін. «LOVE»,
інсталяція в
доповненій
реальності (2018)



Рис. 5.1.1.30. Артем Волокітін. «Тріумф», поліптих (2011)



Рис. 5.1.1.31. Анна Валієва, інсталяція, сітка / проєкція (2011)

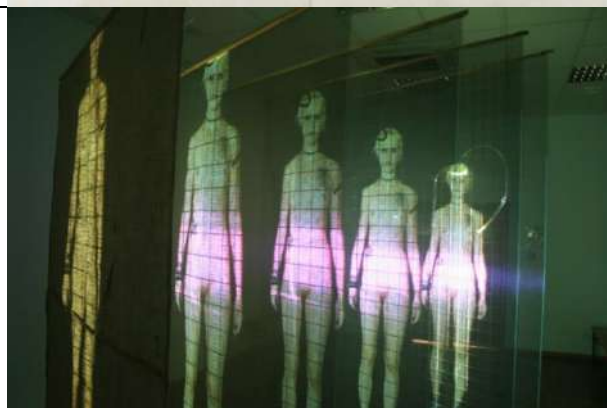


Рис. 5.1.1.32. Степан Рябченко. «Digital Nature» (2018)



Рис. 5.1.1.33. Борис Михайлов. З серії «Вчорашній бутерброд» (1970-ті рр.)



Рис. 5.1.1.34. Ігор Гайдай, з проєкту «Разом», фото (2018)	
Рис. 5.1.1.35. Ігор Гайдай. «Ринок «Столичний», фото, 125 x 150 см, 2019	
Рис. 5.1.1.36 Івано-Франківськ, 1991 рік. Імпреза. Учасники пресконференції:1) В. Неборак_3) І.Малкович_4) Л.Малкович (сестра)	
Рис. 5.1.1.37 Івано-Франківськ, 1989 рік. Імпреза. Учасники: І.Панчишин, В.Рудковський, М. Вітушинський, І.Вітушинська	

Рис. 5.1.1.38
Івано-Франківськ,
1989 рік. Імпреза.
Учасники:
Ю. Бойко, О.Заливаха
, М.Панчишин



Рис. 5.1.1.39
Марта Базак. Мати і
дитя. 58x100
полотно/олія. 1991.



Рис. 5.1.1.40
Марта Базак. Чорні
крила. 100x100
полотно/олія. 1991



Рис. 5.1.1.41
Марта Базак. Дівчина
і човен. 81х81
картон/олія. 2007



Рис. 5.1.1.42
Міжнародний
фестиваль
ковальського
мистецтва
СВЯТО КОВАЛІВ
Івано-Франківськ,
Україна. 2019



Рис. 5.1.1.43
Міжнародний
фестиваль
ковальського
мистецтва
СВЯТО КОВАЛІВ
Івано-Франківськ,
Україна. 2019



Рис. 5.1.1.44.
Спецпроект
«Мистецтво з-за
грат» агенство
«Укрінформ», Роман
Сущенко, 2018



Рис. 5.1.1.45.
Український інститут
публічної дипломатії
(2018)



Рис. 5.1.1.46. Арсен
Савадов, з серії
«Донбас-шоколад»,
фото (1990-ті рр.)



Рис. 5.1.1.47. Віктор
Сидоренко, з
фотосерії «Time
Capsule» (2018)



Рис. 5.1.1.48. Проєкт Віктора Сидоренка «Жорна Часу | Milestone of Time» (Італія, Венеція, 50-та Венеційська бієнале, 2003)



Рис. 5.1.1.49. Василь Цаголов, фотопроект «Художня гімнастика» (Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)



Рис. 5.1.1.50. Сергій Мельниченко, із серії «Нер» («Mironova Gallery», Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)



Рис. 5.1.1.51. Сергій Мельниченко із серії «Fundamental Space Explorations of Naked Singularity» («Mironova Gallery», Україна, Київ, PHOTO KYIV FAIR, 2019)



Рис. 5.1.1.52.
Виставка «Засіб
впливу»
фотографічного
колективу МУРН
(куратор – Андрій
Сігунцов) (Україна,
Київ, галерея
«Лавра», 2019)

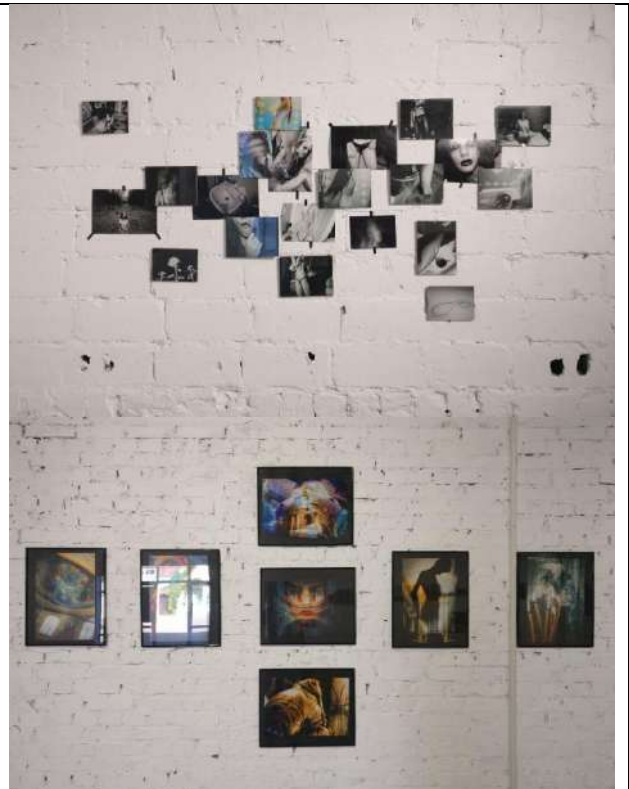


Рис. 5.1.1.53.
Владислав
Краснощок.
«Психоделічна
прогулянка»
(Україна, Київ,
PHOTO KYIV FAIR,
2019)



Рис. 5.2.1. Оксана
Чепелик. «House of
Horrors» (1997)
(«Карась Галерея»,
Україна, Київ,
PHOTO KYIV FAIR,
2019)



Рис. 5.2.2. Арт-група
«Synchronodogs»
(Україна, Київ,
PHOTO KYIV FAIR,
2019)



Рис. 5.2.3. Fashion-
фото арт-проект
«Play Day»: Сергій
Мельниченко
(Україна, Київ,
«Mironova
Foundation», 2017)



Рис. 5.2.4. Проект «Т
М Z and other»:
Роман Мінін
(Україна, Київ,
«Mironova
Foundation», 2016)



Рис. 5.2.5. Оксана
Чепелик «Нейронна
мережа» (2018
[https://www.ukrinform
.ua/rubric-
culture/2603536-fejki-
i-merezevij-
totalitarizm-u-kievi-
vidkrili-vistavku-
anatomia-
simulakra.html](https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2603536-fejki-i-merezevij-totalitarizm-u-kievi-vidkrili-vistavku-anatomia-simulakra.html))



Рис. 5.2.6. «Only Now
Only Never»: Сергій
Мельниченко, Роман
Михайлов (Україна,
Київ, «Mironova
Foundation», 2018)



	
Рис. 5.2.7. Персональний проект «Страх» Роман Михайлов (куратор – Костянтин Дорошенко, Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2017)	
Рис. 5.2.8. Мультимедійний художній проект «Life must go on»: digital група «Skilz», Лілія Студницька (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2018)	

Рис. 5.2.9. Степан
Рябченко.
«Електронні вітри»
(Electronic Eurus)
(2015)

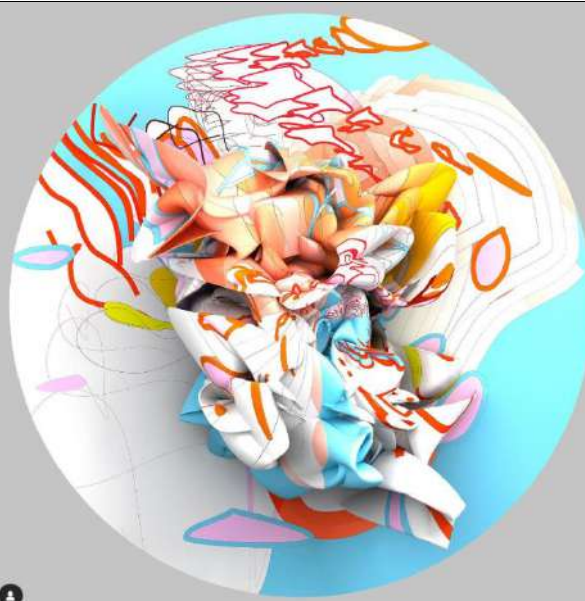


Рис. 5.2.10. Степан
Рябченко.
«Калейдоскоп»
(2015)



Рис. 5.2.11. Степан
Рябченко.
«Комп'ютерні
віруси» (2011)



Рис. 5.2.12.
Масштабна
міжнародна онлайн-
виставка «Strange
Time» (куратор –
Степан Рябченко,
2020)



Рис. 5.2.13. Кенні
Шарф (США). «In
The Beginning» 152,4
× 121,9 cm, oil, acrylic
and diamond dust on
linen (2019)



Рис. 5.2.14. Алекс
Юдзон (США).
«Cobh, Ireland», No.4
66 × 55,9 cm, archival
pigment print (2019)



Рис. 5.2.15. Андерс
Крісар (Швеція).
«Flesh Cloud
(Photogram #1)» 180 x
124 cm, chromogenic
print mounted to
aluminum (2014)

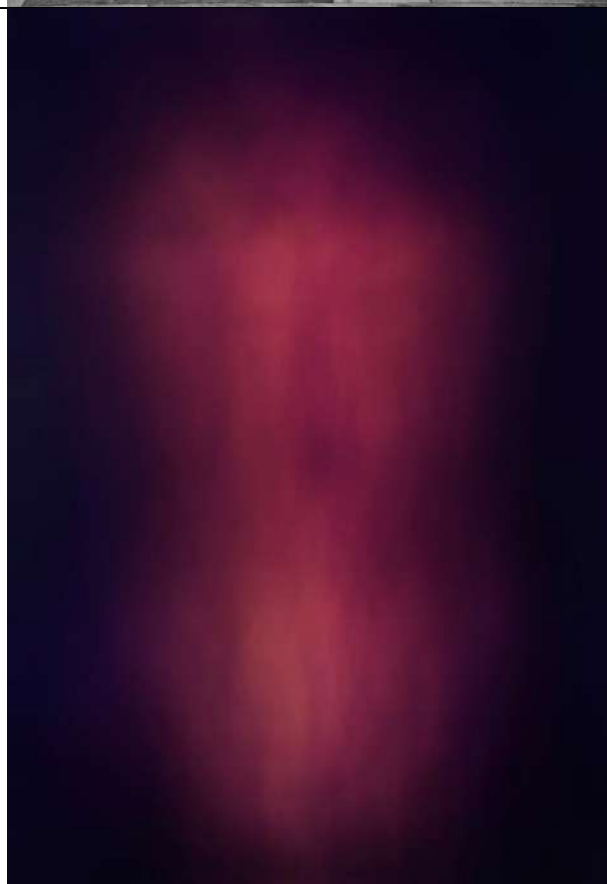


Рис. 5.2.16. Джин
Кігель (США).
«Untitled. From the
Impact series», 180 x
180 x 60 cm, ероху
resin (2019)



Рис. 5.2.17. Самуель
Яблон (США).
«Fuck», 198 x 178 cm,
oil and acrylic on
canvas (2020)



Рис. 5.2.18. Річі
Кулве
(Великобританія).
«GOD», 170 x 140
cm, acrylic on canvas
(2020)



Рис. 5.2.19. Нік
Рамаж
(Великобританія).
«Sphere» From the
Colección SOLO, 70 x
69 x 68 cm, oak,
castors (2019)



Рис. 5.2.20. Фелікс
Шрамм (Німеччина).
«Dark Site #30» 200 x
150 x 5 cm, dust,
silverleaf, acrylic
(2020)



Рис. 5.2.21. Ханна Халлерманн (Німеччина). «Hürde (with a warm eye)» racks: 118 x 18 cm, bar: 190 x 9 cm, steel, paint, loam, hay, aluminum, spot (2018)



Рис. 5.2.22. Валентин Абад (Франція). «Le futur est passé (The future has passed)», 250 x 100 x 50 cm, galvanized steel, Tebopin plywood, degraded chiffon, ball bearings (2019)

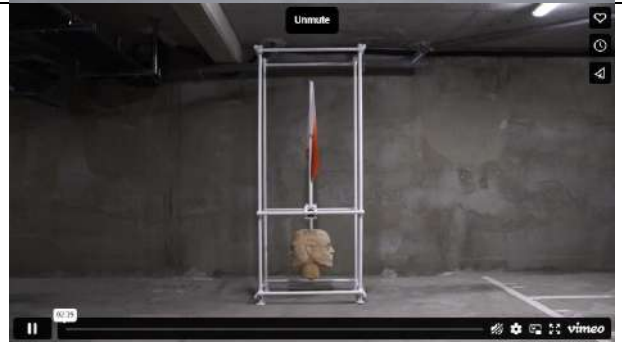


Рис. 5.2.23. Гіл'єрмо Мора (Іспанія).
«Strangers always – Part I», 70 x 31 x 16 cm, transparent tape (2019)



Рис. 5.2.24. Василь Рябченко (Україна).
«Repackaging» 160 x 100 cm, digital print and oil on canvas (painting), 160 x 37 cm, stump, metal, concrete, expanded clay (installation) (2020)

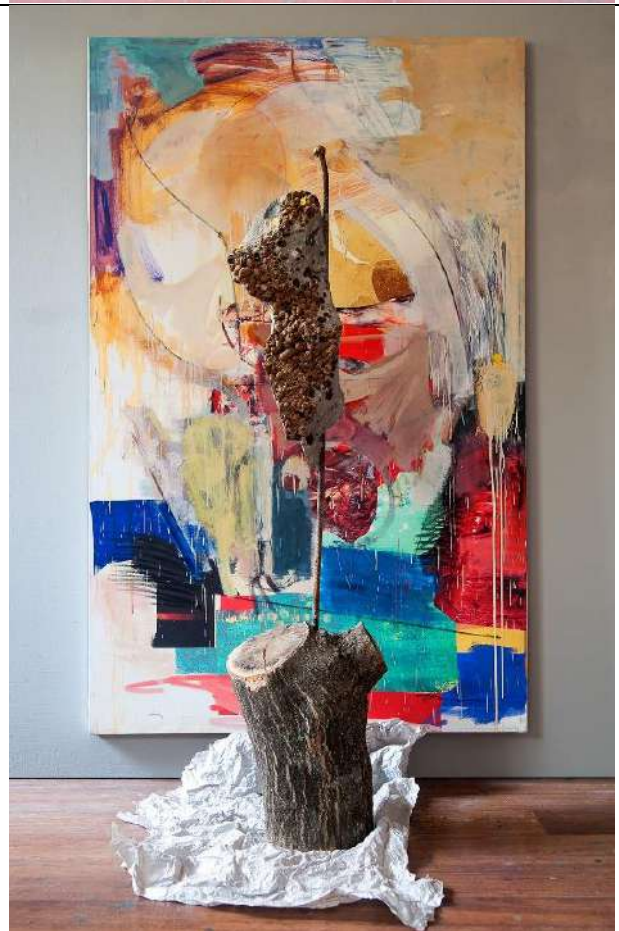


Рис. 5.2.25. Олег
Тістол (Україна).
«Europe II» 290 x 200
cm, oil and acrylic on
canvas (2020)



Рис. 5.2.26. Марина
Скугарєва (Україна).
«Anemone
Nemorosa». From the
«Nyzhni Sady» series
42 x 29,7 cm, paper,
mixed media (2020)



Рис. 5.2.27. Павло Керестей (Україна). «Balancing» 120 x 80 cm, oil on canvas (2019)



Рис. 5.2.28. Андрій Сагайдаковський (Україна). «Where are you?» 150 x 200 cm, mixed media on carpet (2013)



Рис. 5.2.29. Василь Цаголов (Україна). «The Carpathian portal». from the «Ukrainian X-Files series» 185 x 225 cm, oil on canvas (2018–2020)



Рис. 5.2.30. Aljoshia
(Україна).
«Miraculous Draught»
pigmented acrylic
glass (St. John the
Divine, New York,
2020)



Рис. 5.2.1.1.
Олександр Ройтбурд
(Україна). «Portrait of
a Lady in White», 90 x
45 cm, collage on
paper (1993)



Рис. 5.2.1.2. Сергій Святченко (Україна-Данія). «From the Less series», 56 x 41 cm, c-print (2019)



Рис. 5.2.1.3. Віктор Сидоренко (Україна). «Invasion», 300 x 400 cm, oil and acrylic on canvas (1996)



Рис. 5.2.1.4. Микола
Маценко (Україна).
«Calendar» 160 x 160
cm, acrylic and marker
on canvas (2012)



Рис. 5.2.1.5. Степан
Рябченко (Україна).
«The Hunter» digital
print (2020)



Рис. 5.2.1.6. Арт-
проект «Insight»:
Ірина Ворона
(Україна, Київ,
Галерея «Лавра»,
2018)



Рис. 5.2.1.7. Проект «Інтеграція часу: в майбутнє без минулого», медіаарт-платформа «Carbon» (Україна, Київ, Галерея «Лавра», 2020)		
Рис. 5.2.1.8. Персональний проект «Flowers of the Fate», Сергій Шауліс (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)		
Рис. 5.2.1.9. Сергій Шауліс, з серії «Flowers of the Fate», VR-технології (Україна, Київ, «Mironova Foundation», 2020)		

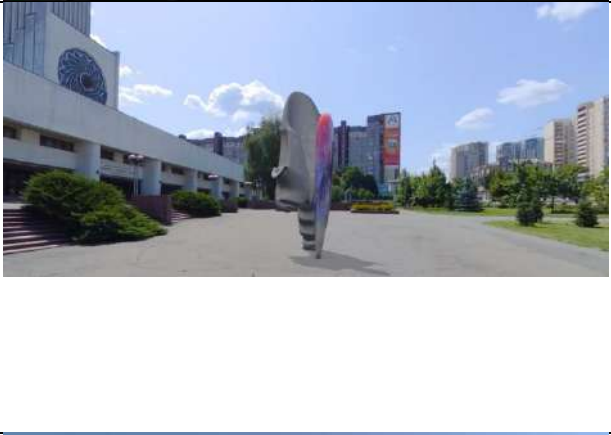
Рис. 5.2.1.10. Мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)	
Рис. 5.2.1.11. Петро Гронський «Е019» AR-об'єкт. Локація: вул. Володимирська, 62 (біля НБУ імені Вернадського), Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)	
Рис. 5.2.1.12. Микола Малишко «Промені» AR-об'єкт. Локація: перехрестя б-ру Тараса Шевченка та вул. Володимирської, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)	
Рис. 5.2.1.13. Вартан Маркар'ян «Expanse» AR в парку Горького (фонтан) м. Харків. Україна (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019)	

Рис. 5.2.1.14. Влас Белов «Мідії» AR-об'єкт. Локація: Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова, вул. Університетська, 5, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))



Рис. 5.2.1.15. Микита Кадан «Серія нереалізованих проєктів Василя Єрмілова» AR-об'єкти. Локації: Обласна психіатрична лікарня №3, вул. Академіка Павлова, 46, Харків / майдан Свободи, Харків / перехрестя вулиць Пилипа Орлика та Липської, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))



Рис. 5.2.1.16. Олексій Золотарьов. «Геометрична архайка» Київ, площа Либідська, на місці демонтованого пам'ятника чекістам (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))



Рис. 5.2.1.17. Артем Волокітін. «Портал» AR-об'єкт. Локація: бульвар Шевченка, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))	
Рис. 5.2.1.18. Ілля Новгородов. «Шукач пригод» AR-об'єкт. Локація: пустир на Троєщині, Київ (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))	
Рис. 5.2.1.19. Віталій Кохан. «Бачити, впізнавати» AR-об'єкт. Локація: оглядовий майданчик на Журавлівському узвозі, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))	
Рис. 5.2.1.20. Костянтин Зоркін. «Підземний політ» AR-об'єкт. Локація: подвір'я Харківської державної академії дизайну та мистецтв (ХДАДМ), вул. Мистецтв, 8, Харків (мистецький та освітній фестиваль VR FORUM & ART FESTIVAL (2019))	

Рис. 5.2.1.21. Олексій
Золотарьов, фонтан
«Груша», Позняки,
Київ (2012)

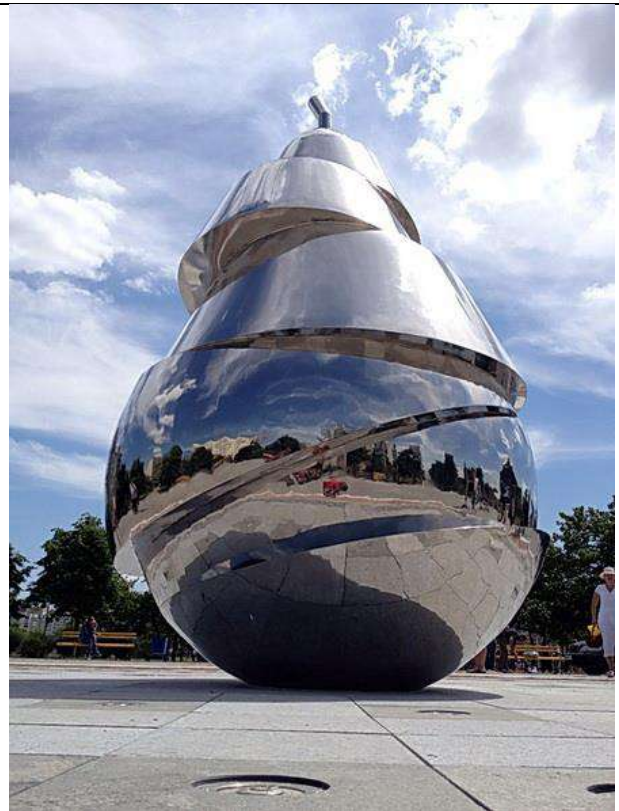


Рис. 5.2.1.22. Олексій
Золотарьов.
«Протистояння»
(2012)



Рис. 5.2.1.23. Сергій
Шауліс, серія
«Людина без
стрижня» («The Man
Without a Rod») (2010
– дотепер)



Рис. 5.2.1.24. Waone
Interesni Kazki та
Олексій Бордусов.
«Український Святий
Георгій», Київ (2014)



Рис. 5.2.1.25. APL
315 і Роман
Михайлов. «Blue
Monday», Київська
муніципальна
галерея мистецтв
«Лавра» (2019)



Рис. 5.2.1.26.
Лоренцо Куїн.
«Підтримка»,
Венеційська бієнале,
2017



Рис. 5.2.1.27. Waone Interesni Kazki. «Metamorphoses» (906 World Cultural Center, дизайнерське бюро Слави Балбека, Сан-Франциско, США, 2016)	
Рис. 5.2.1.28. Євген Лапченко. «Сад земних насолод» (906 World Cultural Center, дизайнерське бюро Слави Балбека, Сан-Франциско, США, 2016)	
Рис. 5.2.1.29. Центр сучасного мистецтва «Tai Kwun», Гонконг	
Рис. 6.1.1. Національний культурно- мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Україна, Київ	
Рис. 6.1.2. Арт-завод «Платформа», Україна, Київ	

Рис. 6.2.1. Віктор Сидоренко. «Левітація» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)



Рис. 6.2.2. Оксани Мась із проєктом «Вони серед нас» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)



Рис. 6.2.3. Жанна Кадирова, із серії «Планети» (SCOPE ART SHOW, Галерея Тетяни Міронової, 2010)



Рис. 6.2.4. Арсен
Савадов.
«Мироточиві»
(SCOPE ART SHOW,
Галерея Тетяни
Міронової, 2010)



Рис. 6.2.5. Давид
Датуна. «Life Vox»
(SCOPE ART SHOW,
Галерея Тетяни
Міронової, 2010)



Рис. 6.2.6. Ігор Гусев
з циклу «Лицарі
революції» (VOLTA,
«Dymchuk Gallery»
2014)



Рис. 6.2.7. Василь
Цаголов, з проекту
«Привид революції»
(VOLTA, «Dymchuk
Gallery» 2014)



Рис. 6.2.8. Арсен
Савадов, з циклу
«Донбас-Шоколад»
(1997) (VOLTA,
«Dymchuk Gallery»
2014)



Рис. 6.2.9. Стенд
«Mironova Gallery»
на ярмарку VOLTA у
2018 році



Рис. 6.2.10. Стенд
«Voloshyn Gallery»
на PULSE MIAMI
BEACH, 2018



Рис. 6.2.11. Олексій Сай «Excel-Art», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018

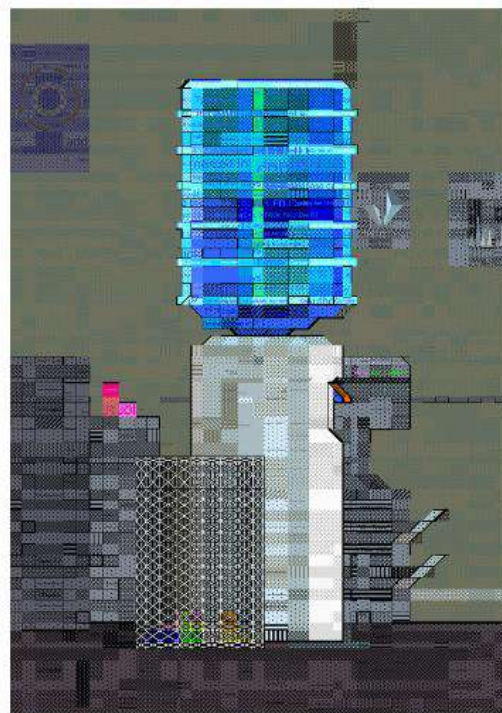


Рис. 6.2.12. Михайло Деяк, з серії «Space», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018



Рис. 6.2.13. Ігор Гусєв, з серії «Mister Nobody», стенд «Voloshyn Gallery» на PULSE MIAMI BEACH, 2018



Рис. 6.2.14. PHOTO
LA 2020. Борис
Михайлов
«Вчорашній
бутерброд»



Рис. 6.2.15. PHOTO
LA 2020. Роджер
Баллен «Woodstock»



PHOTO LA 2020.
Сергія Рис. 6.2.16.
Мельниченка «Young
and Free»

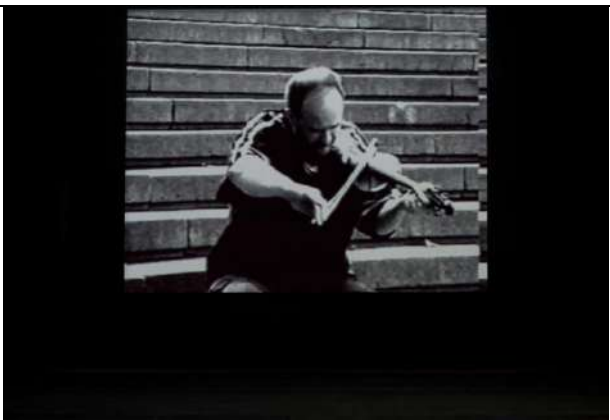


Рис. 6.2.17. CADA F у
2020. Степан
Рябченко
презентував для
ярмарку CADA F
2020 роботу із серії
«Віртуальна
міфологія»



Рис. 6.2.18. CADA F у
2020. Марія
Куліковська
представила
відеоперформанс
«Омовіння /
Lustration»,



створений у співпраці з виданням «Vogue UA»	
Рис. 6.2.19. CADAFA у 2020. Вікторія Підуст	
Рис. 6.2.20. Проект 2001 року з «Першим українським проектом» (друга неофіційна назва проекту – «Палатка») під кураторством художника Валентина Раєвського	
Рис. 6.2.21. Бієнале 2001 року взяв участь Олександр Ройтбурд з відеоартом «Психоделічне вторгнення броненосця «Потьомкін» у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» та Віктор Марущенко з фотопроектом	

«Chernobyl» https://archive.pinchukartcentre.org/works/oleksandr-rojtburd-1998-psihodelichne-vt)	
Рис. 6.2.22. Віктор Сидоренко. «Жорна часу» (В. Сидоренко під час зйомки відео для проекту «Жерна Часу» https://lb.ua/culture/2017/05/04/365430_ukraina_venetsianskoy_bienale.html)	
Рис. 6.2.23. Проект позаконкурсної програми «First Acquisitions», що була організована за підтримки Фонду Віктора Пінчука	
Рис. 6.2.24. Павільйон Віктора Пінчука на Венеційській бієнале	
Рис. 6.2.25. Оксана Мась. «Квантова Молитва Quantum Prayer» (2013)	

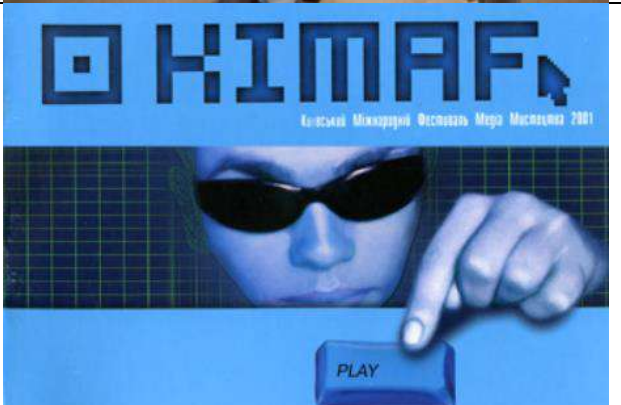
Рис. 6.2.26. «Мрія над садами Джардіні», «Open Group», 2019	
Рис. 6.2.27. NON STOP MEDIA, що проходила у Харкові з 2003 року в форматі бієнале	
Рис. 6.2.28. Київський міжнародний фестиваль медіамистецтв (KIMAF, кураторки – Н. Манжалій і К. Стукалова)	
Рис. 6.2.29. Міжнародний фестиваль анімації та медіамистецтв LINOLEUM	

Рис. 6.2.30. CARBON MEDIA ART FESTIVAL	
Рис. 6.2.31. ART-KYIV CONTEMPORARY	
Рис. 6.2.32. Виставка «Freira» (частина фестивалю FREIERFEST 2016, куратори – Роман Громов та Дмитро Ерліх, художний керівник – Анатолій Ганкевич, координаторка – Юлія Нужеина, Галерея мистецтв «Лавра», 2016)	
Рис. 6.2.33. Арт-проект «Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе»: Євген Самборський (куратори – Райнальд Шумахер, Тетяна Міронова, «Mironova Foundation», 2015)	

Рис. 6.2.34. Сучасні художні проекти, що реалізуються в музеї – «Портрет владної людини» Анни Кострицької (куратор – Анна Аветова, мистецька агенція «TUASHO») та ін.



Рис. 6.2.35. Проект «Акт» на території Арт-Платформи, Київ



Рис. 6.2.36. Проект польських кураторів Барбари Пивоварської та Гійома Роло «Footnote 11», представлений у рамках офіційної програми KYIV ART WEEK у 2019 році (Barbara Piwowarska, Guillaume Rouleau. Volodymyrskyi Market, 2019. Photo L'Officiel.ua Джерело: <https://kyivartweek.com/main-en/2019-volodymyrskyimarket/>)



Рис. 6.2.37. Виставка «Діалоги. Час чути» (Україна, Київ, Галерея мистецтв «Лавра», 2015)	
Рис. 6.2.38. «Дивовижна розгубленість» (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)	
Рис. 6.3.1.1. Карла Фуллертон. «Танцююча лінія (чітка та ясна)», «Форми згортаються», «Я повертаюся і я дивлюся» (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)	

Рис. 6.3.1.2. Тамар Чадунелі.
«Фрагменти»,
чеканка (Проект
«Face of Art»,
куратор – Райнальд
Шумахер, Київ,
Україна, Галерея
«Лавра», «Mironova
Foundation», 2017)



Рис. 6.3.1.3.
«QAI/UA», Кароль
Раджишевський
«Інститут квір
архіву»/ Queer
Archives Institute
(Проект «Face of
Art», куратор –
Райнальд Шумахер,
Київ, Україна,
Галерея «Лавра»,
«Mironova
Foundation», 2017)



Рис. 6.3.1.4. Маркус
Хоффман. «Ковпак
над атолом Бікіні III.
Вихід людини з
незрілості, завданої
нею самій собі»
(Проект «Face of
Art», куратор –
Райнальд Шумахер,



Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)	
Рис. 6.3.1.5. Майя Чуле. «Засинаючи перерваним сном» (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)	
Рис. 6.3.1.6. Ерік Сіднер. Інсталяція (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)	

Рис. 6.3.1.7. Роман Михайлов. «Опіки реальності», метал, 50 х 50 см (Проект «Face of Art», куратор – Райнальд Шумахер, Київ, Україна, Галерея «Лавра», «Mironova Foundation», 2017)

