

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДОЦЕНКО ДМИТРО СЕРГІЙОВИЧ

Прим. № 1


УДК 75.035.9"199/202"

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ТРАДИЦІЙНІ ТА КОНТЕМПОРАРНІ ПРАКТИКИ У ХУДОЖНІХ
ПРОЄКТАХ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів супроводжуються посиланнями на відповідні джерела


Д. С. Доценко

Творчий керівник _____ **Цугорка Олександр Петрович**,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант _____ **Кашшай Олена Степанівна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Доценко Д. С. *Традиційні та контемпорарні практики у художніх проєктах кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.* – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 023

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2026.

Зміст анотації. Дослідження присвячене аналізу творчих практик та мистецьких проєктів відомих українських та зарубіжних художників кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст.; у творчості яких поєднується традиційне образотворче мистецтво із візуальними формами новітнього часу.

В роботі простежено розвиток різноманітних художніх практик вітчизняних митців, які у своїй творчості поєднують традиційні види образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура) з кращими досягненнями мистецтва доби модернізму та постмодернізму (інсталяція, редімейд тощо) з метою охарактеризувати такий спосіб новітнього художнього висловлювання та виявити його вплив на сучасне мистецтво, а також віднайти його місце в системі актуальних мистецьких практик кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Особливу увагу зосереджено на мистецьких проєктах, що демонструють взаємодію традиційних і новітніх мистецьких підходів як особливої форми художньої виразності. На прикладі авторського творчого проєкту «Штучне світло» розглянуто практичне підтвердження висновків теоретичного складника дослідження.

Актуальність теми зумовлена тим фактом, що попри активний розвиток нових мистецьких напрямів та візуальних форм у ХХ – на початку ХХІ ст., панівними у загальному художньому контексті досі залишаються традиційні види мистецтва, зокрема живопис, графіка, скульптура. Проте сьогодні художники шукають шляхи оновлення сталих форм мистецтва, поєднуючи їх

із сучасними медіа та комбінуючи з новітніми візуальними й невізуальними напрямками, наповнюючи свої твори новим емпіричним досвідом, заради оновлення та осучаснення мови образотворення. Процеси трансформації українського образотворчого мистецтва після 1991 р. демонструють, що традиційні мистецькі практики і далі широко застосовуються, набуваючи нових форм виразності у поєднанні з новітніми засобами художнього вираження. Українські художники активно розвивають академічні форми образотворчого мистецтва, наголошуючи на їхній дієвості та актуальності, прагнучи зберегти саму основу візуального мистецтва. Трансформація мистецьких висловлювань у проєктах, де підґрунтям є академічні форми живопису, графіки та скульптури, є одним із важливих напрямів розвитку сучасного мистецтва, в якому апробуються різноманітні просторово-образні та формальні рішення й відбуваються новаторські відкриття. Водночас у вітчизняній мистецтвознавчій науці дослідження творчих практик художників кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст., в яких поєднуються академічне мистецтво та сучасні медіа в контексті застосування новітніх мистецьких підходів, досі залишається обмеженим. Дослідження спрямоване на пошук і систематизацію матеріалів, які частково заповняють прогалини у науковому полі зазначеної проблематики, що дасть можливість розглядати практики вітчизняних митців не як ізольоване явище, а як складову загальносвітового мистецького контексту.

Результатом творчої мистецької роботи став реалізований авторський проєкт «Штучне світло», створений упродовж 2023–2025 років. Проєкт «Штучне світло» складається з двох тематичних блоків:

– «Простір невизначеності» – серія живописних і просторових робіт, присвячених дослідженню внутрішньої фрагментації, адаптації та трансформації через досвід кризи;

– «Згустки часу» – портрети та композиції, виконані у живописній техніці олії на полотні та графічній техніці чорного соусу комбінованого з технікою шовкодруку; відеоробота та інсталяції із застосуванням

комбінованих матеріалів на межі цифрової естетики та реалістичного живопису, які досліджують людину в умовах постмедійної дійсності.

Для досягнення поставленої мети у науковому обґрунтуванні сформовано теоретико-методологічне підґрунтя дослідження; проаналізовано творчі проекти українських митців (А. Савадов, О. Тістол, О. Голосій, Т. Сільваші, Ж. Кадирова, Н. Кадан); наведено художні паралелі із проектами зарубіжних митців (С. Зе, Й. Гайн, М. Деніз); розглянуто проблемні питання термінології, зокрема поняття «сучасне мистецтво», «контемпорарний», «контемпорарна практика», «проектність», «постмедійність».

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході. Застосовано структурно-семантичний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний та візуально-аналітичний методи, а також елементи емпіричного та евристичного підходів під час створення власного мистецького проекту.

Теоретичну основу склали дослідження сучасного мистецтва у наукових працях українських та зарубіжних науковців, зокрема Н. Хайніх, Н. Папастергіадіс, А. Барановської та інших авторів; праці, в яких осмислюються аналітичні концепції постмедійності (О. Енвезор, Т. Сміт, Д. Скринник-Миська, А. Зіненко); дослідження з філософії простору, зокрема філософа та історика культури М. Фуко «Інші простори: утопії та гетеротопії» (1967); наукові розвідки з візуальної антропології та міфології (К. Юнг, М. Еліаде та ін.).

Мета роботи – охарактеризувати особливості поєднання традиційних та контемпорарних практик, що притаманні художнім проектам кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Об’єкт дослідження – художні проекти сучасних митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Предмет дослідження – застосування традиційних та контемпорарних практик у художніх проектах сучасних українських та зарубіжних митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження» розглянуто історіографічну та джерельну базу, а також теоретико-методологічні основи дослідження. Простежено висвітлення означеної теми у працях вітчизняних та зарубіжних авторів. Огляд широкого кола джерел дав змогу виявити основні риси, що характеризують взаємодію та взаємовплив традиційних форм сучасного мистецтва із новітніми творчими практиками. Визначено мету, завдання та актуальність дослідження. Окрему увагу приділено розгляду специфіки постмедійного мислення, що стало важливою парадигмою в еволюції візуального мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Охарактеризовано ключові методологічні підходи до аналізу художнього твору в контексті міждисциплінарного дослідження: герменевтичного, візуально-аналітичного, феноменологічного та інтермедійного.

У розділі проаналізовано проблематику термінології «сучасне/контемпорарне мистецтво». Визначено значення поняття художнього проєкту як форми концептуалізованого висловлювання в сучасному мистецтві, що інтегрує елементи класичного ремесла з новітніми формами художньої практики. Систематизовано підходи до розуміння внутрішнього простору як художньої категорії.

У другому розділі «Аналіз художніх аналогів у творчості сучасних українських митців» на підставі структурно-функціонального і комплексного мистецтвознавчого підходів проведено стилістичний та інтерпретаційний аналіз обраних робіт шести українських митців, що працюють із різними як традиційними, так і сучасними медіа. Простежено розвиток фігуративної пластики на прикладі творчості українських художників Арсена Савадова, Олега Тістола, Олега Голосія та Тіберія Сільваші. Зокрема, творчість А. Савадова розглядається в контексті традиційної реалістичної мистецької пластики із поєднанням прийомів колажу та сюрреалістичної стилістики. Виокремлено стилістичні особливості творчого доробку Олега Тістола та Олега Голосія в контексті використання умовного знакового зображення та стилізації. Творчість художників

А. Савадова, О. Тістола та О. Голосія розглянуто в контексті фігуративної пластики й такого традиційного медіа, як живопис, із пошуком різних засобів виразності. Як приклад застосування актуальних мистецьких практик, що подекуди перегукуються з картинними формами, розглядається виставковий проєкт української мисткині Жанни Кадирової «Траєкторії польотів» (2023). Прикладом поєднання сучасних медіа (інсталяції, артоб'єкта та редімейду) з традиційними практиками живопису та графіки осмислюється доробок міждисциплінарного українського художника Нікіти Кадана, зокрема, його персональний проєкт «Камінь б'є камінь» (2021).

У третьому розділі «Аналіз художніх аналогів у творчості сучасних митців міжнародної мистецької сцени» здійснено аналіз творчих стратегій трьох митців: Сари Зе (США), Йєппе Гайна (Данія) та Матільд Деніз (Франція), які активно працюють у полі сучасних мистецьких практик, поєднуючи різні візуальні медіа в межах художніх проєктів. Особливу увагу приділено художнім рішенням, що інтегрують інсталяцію, скульптуру, кінетичні елементи та живопис, утворюючи складну багаторівневу просторову структуру.

Творчість Сари Зе розглянуто у контексті постмедійної естетики, що балансує між аналітичністю й поетичністю, візуальним перенасиченням та тонким структурним порядком. Проєкти мисткині проаналізовано як приклад розгортання живописного мислення в полі просторових інтервенцій, зокрема через використання елементів креслень, динамічних композицій та світлових джерел.

Мистецькі проєкти Йєппе Гайна, засновані на мінімалізмі та точній інженерії, досліджуються через їхнє звернення до екзистенційних питань взаємодії людини з простором і часом. У роботах Й. Гайна виявлено вплив концептуального мистецтва, що поєднує глядацьке сприйняття простору з інтерактивністю, психологічною чутливістю та елементами іронії.

Творчість М. Деніз проаналізовано як приклад переосмислення сакральної та монументальної пластики у контексті сучасного феміністичного

нарративу, поєднуючи гіпс, тканину, відео, звук та просторові інсталяції. Її роботи вирізняються особливою чутливістю до тілесності, матеріальності та семантики архетипів, що постають крізь призму особистого досвіду та соціального критичного мислення.

Усі три авторські стратегії виявляють потенціал сучасного художнього проєкту як цілісного синтетичного висловлювання, що водночас зберігає сліди ремісничої роботи, теоретичного осмислення та емоційного залучення.

У четвертому розділі «Авторський художній проєкт як форма взаємодії традиційних та контемпорарних мистецьких практик» на підставі проблемного, комплексного мистецтвознавчого (стилістичного, інтерпретаційного) підходів окреслено головні етапи створення авторського проєкту «Штучне світло», що поєднує живопис, рисунок, цифрові ескізи, інсталяцію, відеоарт та експерименти з просторовими елементами. Окреслено концептуальний зміст творчого процесу, в основі якого – дослідження внутрішнього психологічного простору людини, її трансформаційних станів у сучасному світі, взаємодії з технологіями та іншими суб'єктами. Виявлено індивідуальний алгоритм втілення художнього задуму – від занурення в особисті переживання й архетипічні образи до синтезу традиційної академічної школи та актуальних форм сучасного мистецтва. Проєкт розглянуто як практичний результат рефлексії над темами гідності, пам'яті, тілесності та пошуку внутрішньої опори в умовах кризи.

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні українських і зарубіжних мистецьких проєктів, що поєднують традиційні та новітні мистецькі практики, окресленні вектора розвитку пластичної мови через практики комбінування фігуративного і нефігуративного (безпредметного) живопису, розробці авторського художнього проєкту, що функціонує як онтологічне висловлювання на межі концептуальної і візуальної мов.

Практичне значення полягає в можливості застосування методології дослідження та досвіду створення авторського проєкту у викладацькій та

художній діяльності, а також у розробці нових програм з проєктного мислення для студентів академічного мистецтва.

Ключові слова: академічний живопис, реалізм, традиційне мистецтво, сучасне мистецтво, сучасні мистецькі практики, інсталяція, постмедійність, концептуальне художнє висловлювання, сучасне мистецтво України, мистецтво Європи, кінець ХХ – перша чверть ХХІ століття.

SUMMARY

Dotsenko D. Traditional and contemporary practices in artistic projects of the end of the 20th - the first quarter of the 21st century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying scientific thesis for the degree of Doctor of Arts in the specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration.” – National Academy of Fine Arts and Architecture. – Kyiv, 2026.

Abstract. This study is devoted to an analysis of the creative practices and artistic projects of prominent Ukrainian and foreign artists from the late 20th century to the first quarter of the 21st century, whose works combine traditional visual arts with contemporary visual forms.

The work traces the development of various artistic practices among Ukrainian artists who combine traditional forms of visual art (painting, drawing, sculpture) with the finest achievements of modernist and postmodernist art (installation, ready-made, etc.) with the aim of characterizing this form of contemporary artistic expression, identifying its influence on modern art, and determining its place within the system of current artistic practices of the late 20th and early 21st centuries. Particular attention is focused on artistic projects that demonstrate the interaction of traditional and contemporary artistic approaches as a distinct form of artistic expression. Using the author’s creative project “Artificial Light” as an example, the practical validation of the conclusions of the theoretical component of the study is examined.

The relevance of this topic stems from the fact that, despite the active development of new artistic movements and visual forms in the 20th and early 21st centuries, traditional art forms—particularly painting, graphic art, and sculpture—continue to dominate the broader artistic landscape. However, today artists are seeking ways to renew established art forms by integrating them with contemporary media and combining them with the latest visual and non-visual trends, infusing their works with new empirical experiences to renew and modernize the language of image-making. The processes of transformation in Ukrainian visual art since 1991 demonstrate that traditional artistic practices continue to be widely used, taking on new forms of expression in combination with the latest means of artistic expression. Ukrainian artists are actively developing academic forms of visual art, emphasizing their effectiveness and relevance, and striving to preserve the very foundation of visual art. The transformation of artistic expression in projects grounded in the academic forms of painting, drawing, and sculpture is one of the key directions in the development of contemporary art, where diverse spatial, figurative, and formal solutions are tested and innovative discoveries are made. At the same time, research in Ukrainian art history on the creative practices of artists from the late 20th to the first quarter of the 21st century—which combine academic art and contemporary media within the context of applying the latest artistic approaches—remains limited to this day. This study aims to identify and systematize materials that will partially fill the gaps in the scholarly field of this subject matter, thereby enabling the practices of Ukrainian artists to be viewed not as an isolated phenomenon, but as a component of the global artistic context.

The result of this creative artistic endeavor is the artist's project “Artificial Light,” created between 2023 and 2025. The “Artificial Light” project consists of two thematic sections:

– “Space of Uncertainty” – a series of paintings and spatial works dedicated to exploring internal fragmentation, adaptation, and transformation through the experience of crisis;

– “Clusters of Time” – portraits and compositions executed in the oil-on-canvas painting technique and the graphic technique of black ink combined with screen printing; video works and installations using mixed media at the intersection of digital aesthetics and realistic painting, which explore the human condition in the context of post-media reality.

To achieve the stated goal, the theoretical and methodological foundation of the study was established in the scientific rationale; the creative projects of Ukrainian artists (A. Savadov, O. Tistol, O. Holosiy, T. Silvashi, Zh. Kadyrova, N. Kadan) were analyzed; artistic parallels with projects by foreign artists (S. Sze, J. Hein, M. Deniz) were drawn; problematic issues of terminology were examined, in particular the concepts of “modern art,” “contemporary,” “contemporary practice,” “project-based,” and “post-media.”

The research methodology is based on an interdisciplinary approach. Structural-semantic, comparative-analytical, hermeneutic, and visual-analytical methods were applied, as well as elements of empirical and heuristic approaches during the creation of the author’s own art project.

The theoretical foundation is based on studies of contemporary art found in the scholarly works of Ukrainian and foreign scholars, including N. Khainykh, N. Papastergiadis, A. Baranovska, and other authors; works that explore analytical concepts of post-mediality (O. Envezor, T. Smith, D. Skrynnyk-Myska, A. Zinenko); studies in the philosophy of space, particularly philosopher and cultural historian M. Foucault’s **Other Spaces: Utopias and Heterotopias** (1967); scholarly works in visual anthropology and mythology (C. Jung, M. Eliade, and others).

The aim of this work is to characterize the distinctive features of the combination of traditional and contemporary practices inherent in art projects of the late 20th and first quarter of the 21st centuries.

The object of the study is the artistic projects of contemporary artists from the late 20th to the first quarter of the 21st century.

The subject of the study is the application of traditional and contemporary practices in the artistic projects of contemporary Ukrainian and foreign artists from the late 20th to the first quarter of the 21st century.

The first chapter, “Theoretical and Methodological Foundations of the Study,” examines the historiographical and source base, as well as the theoretical and methodological foundations of the study. It traces research on this topic in the works of domestic and foreign authors. A review of a wide range of sources has allowed us to identify the main features characterizing the interaction or mutual influence of traditional forms of contemporary art with the latest creative practices. The purpose, objectives, and relevance of the study are defined. Special attention is given to the specifics of post-media thinking, which has become an important paradigm in the evolution of visual art at the turn of the 20th and 21st centuries. The key methodological approaches to the analysis of a work of art in the context of interdisciplinary research are characterized: hermeneutic, visual-analytical, phenomenological, and intermedial.

The section analyzes the issues surrounding the terminology “modern/contemporary art.” The significance of the concept of an art project as a form of conceptualized expression in contemporary art, integrating elements of classical craftsmanship with the latest forms of artistic practice, is defined. Approaches to understanding interior space as an artistic category are systematized.

In the second chapter, “Analysis of Artistic Analogies in the Work of Contemporary Ukrainian Artists,” a stylistic and interpretive analysis of selected works by six contemporary Ukrainian artists – who employ various traditional and contemporary media – is conducted based on structural-functional and comprehensive art-historical approaches. The development of figurative sculpture is traced using the works of Ukrainian artists Arsen Savadov, Oleg Tistol, Oleg Golosiy, and Tiberiy Silvashi as examples. In particular, Savadov’s work is examined in the context of traditional realistic sculpture combined with collage

techniques and surrealist stylistics. The stylistic features of the visual art of Oleg Tistol and Oleg Golosiy are highlighted in the context of the use of conventional symbolic imagery and stylization. The work of artists A. Savadov, O. Tistol, and O. Golosiy is examined in the context of figurative sculpture and the traditional medium of painting, with a focus on the search for various means of expression within its boundaries. As an example of the application of contemporary artistic practices that at times resonate with pictorial forms, the exhibition project “Flight Trajectories” (2023) by Ukrainian artist Zhanna Kadyrova is examined. As an example of the combination of contemporary media (installations, art objects, and ready-mades) with traditional practices of painting and graphic art, the body of work by the interdisciplinary Ukrainian artist Nikita Kadan is examined, specifically his solo project “Stone Strikes Stone” (2021).

The third chapter, “Analysis of Artistic Analogies in the Work of Contemporary Artists on the International Art Scene,” examines the creative strategies of three contemporary artists: Sarah Sze (USA), Jeppe Hein (Denmark), and Mathilde Deniz (France), who are actively engaged in the field of contemporary art practices, combining various visual media within their artistic projects. Particular attention is paid to artistic solutions that integrate installation, sculpture, kinetic elements, and painting, forming a complex, multi-layered spatial structure. Sarah Sze’s work is examined in the context of post-media aesthetics, which balances between the analytical and the poetic, visual oversaturation and subtle structural order. The artist’s projects are analyzed as an example of the unfolding of pictorial thinking in the field of spatial interventions, particularly through the use of elements of drawings, dynamic compositions, and light sources. Jeppe Hein’s artistic projects, based on minimalism and precision engineering, are examined in relation to their engagement with existential questions of human interaction with space and time. J. Hein’s works reveal the influence of conceptual art, which combines the viewer’s perception of space with interactivity, psychological sensitivity, and elements of irony.

In the fourth chapter, “The Authorial Art Project as a Form of Interaction Between Traditional and Contemporary Artistic Practices,” the main stages of creating the authorial project “Artificial Light” – which combines painting, drawing, digital sketches, installation, video art, and experiments with spatial elements. The conceptual content of the creative process is outlined, based on an exploration of the human inner psychological space, their transformational states in the modern world, and interactions with technologies and other subjects. An individual algorithm for the realization of the artistic concept is identified—from immersion in personal experiences and archetypal images to the synthesis of the traditional academic school and current forms of contemporary art. The project is considered as a practical result of reflection on the themes of dignity, memory, corporeality, and the search for inner support in times of crisis.

The scientific novelty lies in a comprehensive study of Ukrainian and foreign art projects that combine traditional and contemporary artistic practices, the identification of a vector for the development of visual language through the practice of combining figurative and non-figurative (abstract) painting, and the development of an authorial artistic project that functions as an ontological statement at the intersection of conceptual and visual artistic language.

The practical significance lies in the possibility of applying the research methodology and experience gained from creating an original project to teaching and artistic practice, as well as to the development of new project-based learning programs for students of fine arts.

Keywords: academic painting, realism, traditional art, contemporary art, contemporary artistic practices, installation, post-media, conceptual artistic expression, contemporary art of Ukraine, European art, late 20th – first quarter of the 21st century.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

Статті у наукових фахових виданнях України

- Доценко Д. Контемпорарні мистецькі практики у проєкті Сари Зе «Нові роботи». Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2025. Вип. 3. С. 98-103. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-11>. e

- Доценко Д. Академічний та реалістичний методи пластичного висловлення у творчості Арсена Савадова. Теорія та практика дизайну. Збірник Національного авіаційного університету. 2024. №3 (33). С. 148-160. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.16>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів кваліфікаційної роботи

1. Доценко Д. Особливості пластичної мови живопису Олега Голосія. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького : збірник матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (21 – 23.05.2025, Київ, Україна) [за ред. : К. М. Міхеєнко]. Київ, 2025. С. 366-367. <https://surl.lt/gaseen;>

2. Доценко Д. Поєднання традиційних та контемпорарних мистецьких практик у проєкті Нікити Кадана «Камінь б'є камінь. Дванадцять Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (30.11.2024, Київ, Україна) Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 214-215. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5>. ISBN 978-966-397-508-5. <https://surl.li/mxaupb;>

3. Доценко Д. Сучасні актуальні практики інсталяції та артоб'єкта у проєкті Жанни Кадирової «Траєкторії польотів». Одинадцять Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна

академія образотворчого мистецтва і архітектури (25.11.2023, Київ, Україна) – Львів-Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 127-128. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4>. <https://lnk.ua/Menlk0LNg>;

4. Доценко Д. Виставкові тенденції художніх проєктів 2023 рр. галерей, що входять до списку топ-10. Science of XXI century: development, main theories and achievements: collection of scientific papers «Scientia» with Proceedings of the IV International Scientific and Theoretical Conference, June 30, 2023. Helsinki, Republic of Finland: European Scientific Platform. Primedia E-launch LLC. Helsinki, 2024. С. 489-490. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.01.2024>.

Виставки-презентації мистецького проєкту «Штучне світло»

1. Персональна виставка «Простір невизначеності». Bereznitski Art Foundation, м. Київ, вул. Академіка Богомольця, 1.11.2024–10.11.2024;

2. Персональна виставка «Згустки часу». Мистецький простір «Center НАОМА», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 17.02-26.02.2025;

3. Персональна виставка «Невизначений простір». Національний музей «Київська картинна галерея», Київ, вулиця Терещенківська, 9. 10.10-7.11.2025.

4. Групова виставка «Only After Dark». Коворкінг Peremoga, Київ, Ярославів Вал, 15. 28.07-02.08.2025.

5. Групова виставка в межах проєкту «Книги та мистецтво фест». Торгівельно розважальний цент Гулівер. Київ, Спортивна площа, 1а. 28.03-06.04.2025.

6. Групова виставка «Крим: Вчора, сьогодні, завтра», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 21.05-06.06.2025.

7. Майстер-клас. Доценко Д. С. «Майстер-клас. Особливості організації персонального виставкового проєкту». МЦ «Шоколадний будинок» НМ ККГ, м. Київ, вул. Шовковична 17/2. 18.04.2024.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія дослідження	27
1.2. Джерельна база і теоретико-методологічні основи дослідження	33
1.3. Теоретичні засади застосування термінів «сучасне / контемпорарне мистецтво».....	38
Висновки до розділу 1	43
РОЗДІЛ 2. ЗАСТОСУВАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ І КОНТЕМПОРАРНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ	
2.1. Академічна традиція в постмодерному контексті на прикладі творчості А. Савадова.....	45
2.2. Практики фігуративного живопису в творчості О. Тістола, О. Голосія та нефігуративного (безпредметного) живопису в доробку Т. Сільваші	51
2.3. Постмодерністські та міжмедійні стратегії у творчості Ж. Кадирової та Н. Кадана	61
Висновки до розділу 2.....	78
РОЗДІЛ 3. ТРАДИЦІЙНІ ТА КОНТЕМПОРАРНІ ПРАКТИКИ ВТІЛЕНІ У МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ СУЧАСНИХ ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ.....	
3.1. Постмодерністський контекст та сучасні мистецькі практики проєкту С. Зе «New works».....	80
3.2. Постмодерна мультидисциплінарність та фрагментована фемінність творчості М. Деніз у проєкті «Never ending story».....	91
3.3. Тенденції інтерактивності в сучасному мистецтві на прикладі проєкту «You make me shine» художника Й. Гайна.....	97
Висновки до розділу 3.....	106

РОЗДІЛ 4. РОЗРОБКА ПЕРСОНАЛЬНОГО ПРОЄКТУ «ШТУЧНЕ СВІТЛО»	109
4.1. Концепція творчого мистецького проєкту.....	110
4.2. Джерельна база творчого мистецького проєкту.....	116
4.3. Розробка ідеї та реалізація творчого мистецького проєкту.....	119
Висновки до розділу 4.....	121
ВИСНОВКИ	123
ЛІТЕРАТУРА	128
ДОДАТКИ	148

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена певними культурно-мистецькими зрушеннями, що відбулися в галузі теорії та практики мистецтва упродовж останніх десятиліть. Вони пов'язані з формуванням різних концепцій та практик художньої діяльності й особливостями їхньої взаємодії. Оригінальність художнього висловлювання стала однією з ключових вимог до мистецьких проєктів, яка в сучасному контексті часто спирається на новаторські мистецькі практики. З метою самовираження сучасні художники часто застосовують форми, що тяжіють до авторської концептуальної стратегії. Пошук новизни у формуванні такого мистецького висловлювання спонукає митців оперувати сучасними художніми формами, подекуди відмовляючись від традиційної образотворчої пластики. Вони створюють ефект подиву та відчуття новизни від споглядання через неочікуване співставлення та взаємодію матеріалів, форм, сенсів і контекстів, що досягається шляхом використання різних матеріалів, практик та підходів. Деякі твори оперують максимально різноманітним образним рядом та мають оригінальну техніку, здійснюючи вплив на широкий спектр сенсорного сприйняття глядачів, не обмежуючись лише зоровим контактом.

Однак, незважаючи на активний розвиток нових мистецьких напрямів та візуальних форм у ХХ – на початку ХХІ ст., домінуючими у загальному художньому контексті досі залишаються традиційні види мистецтва, зокрема живопис, графіка, скульптура. Проте сучасні художники рухаються у напрямі оновлення сталих форм мистецтва, поєднуючи їх із сучасними медіа, комбінуючи з новітніми візуальними та невізуальними напрямками, наповнюючи їх новим емпіричним досвідом задля оновлення та осучаснення мови образотворення. Попри поширення нових мистецьких практик у ХХ ст., традиційні художні форми продовжують зберігати високу актуальність.

Сучасне мистецтво в цілому пропонує широке розмаїття мистецьких форм, змістів і форматів. Проте огляд виставкових проєктів у найбільш

рейтингових світових галереях та мистецьких інституціях останніх років демонструє наявність двох основних

тенденцій: широке застосування як традиційних форм образотворчого мистецтва, так і «некласичних» практик, зокрема інсталяцій, редімейду, відеоарту тощо. Варто зазначити, що традиційні мистецькі медіа, зокрема живопис, залишаються досі надзвичайно актуальними, про що свідчить аналіз діяльності однієї з найвагоміших міжнародних галерей «Gagosian»: упродовж півроку, з березня по серпень 2023 р., більш ніж 40% представлених у галереї проєктів були живописними [17, с. 489]. Водночас часто експонуються твори, виконані в контрастних техніках.

Процеси трансформації українського образотворчого мистецтва після 1991 р. демонструють, що традиційні мистецькі практики продовжують широко застосовуватися, набуваючи нових форм виразності у поєднанні з сучасними медіа. Українські художники активно розвивають академічні форми образотворчого мистецтва, наголошуючи на їхній дієвості та актуальності й прагнучи зберегти саму основу візуального мистецтва. Трансформація мистецьких висловлювань у проєктах, де підґрунтям є академічні живопис, графіка та скульптура, є одним із важливих напрямів розвитку сучасного мистецтва, у межах якого апробуються різноманітні просторово-образні та формальні рішення й відбуваються новаторські відкриття.

Також нагальною потребою наукового дискурсу є уточнення терміна «сучасне мистецтво», який потребує наукового осмислення та окреслення меж застосування.

З огляду на вищезазначені тенденції, розробка мистецького проєкту, заснованого на поєднанні традиційних та сучасних мистецьких практик, є актуальною темою дослідження та потребує наукового осмислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відповідно до тематичного

плану науково-дослідницької діяльності НАОМА. Роботу виконано в межах комплексної наукової теми Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0124U001515 від 07.02.2024 р.).

Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради НАОМА (протокол № 10 від 30.11.2023 р.).

Наукове завдання полягає у комплексному дослідженні мистецьких практик, у яких поєднуються класичні й сучасні засоби художнього висловлювання та підходи репрезентації на прикладі творчості вітчизняних і зарубіжних митців, а також в аналізі художніх проєктів, що поєднують обидва типи практик.

Творче завдання полягає у розробці персонального творчого проєкту «Штучне світло», що поєднує традиційні та контемпорарні мистецькі практики.

Мета дослідження – охарактеризувати особливості поєднання традиційних та контемпорарних практик у художніх проєктах кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- проаналізувати історіографію дослідження;
- окреслити джерельну базу і теоретичне підґрунтя застосування термінів «сучасне / контемпорарне мистецтво»;
- виявити особливості застосування традиційних і новітніх форм живопису та мистецьких практик на прикладі творчості таких сучасних українських митців, як А. Савадов, О. Тістол, О. Голосій, Т. Сільваші, Н. Кадан, Ж. Кадирова;
- висвітлити поєднання традиційних та контемпорарних підходів (інсталяції, артоб'єкти тощо) у процесі створення мистецьких проєктів, притаманних творчості сучасних зарубіжних митців, на прикладі робіт С. Зе, М. Деніз, Й. Гайна;
- розробити авторський проєкт «Штучне світло».

Об’єкт дослідження – художні проекти сучасних митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Предмет дослідження – застосування традиційних та контемпорарних практик у художніх проектах сучасних українських та зарубіжних митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця ХХ до першої чверті ХХІ століття.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження стали такі теоретичні та емпіричні методи: метод порівняння – для зіставлення можливостей пластичної виразності різних художніх напрямів і стилів; метод узагальнення – для визначення загальних властивостей різних мистецьких течій; метод класифікації – для розподілу досліджуваних мистецьких течій та форм пластичного вираження на окремі групи; метод аналізу – для огляду окремих тенденцій та мистецьких явищ у вітчизняному й зарубіжному мистецтві останніх десятиліть; метод статистики – для збору та впорядкування інформації щодо виставкових проектів та мистецьких галерей; метод синтезу – для поєднання різних практик у практичній частині дослідження; мистецтвознавчий метод – для виявлення в досліджуваних проектах художньої мови, системи образів і стилістичних особливостей авторів.

Теоретичну базу дослідження становлять мистецтвознавчі праці українських і зарубіжних авторів, які висвітлюють проблеми історії сучасного мистецтва, вивчають питання його періодизації, а також пропонують визначення поняття «сучасне мистецтво».

Аналізувалися праці таких дослідників, як Д. Скринник-Миська, А. Зіненко, Л. Наконечна, К. Бадянова, Дж. Блокер, А. Данто, Т. Сміт. Проблеми та тенденції сучасних (contemporary) мистецьких практик розглядалися у роботах таких фахівців, як Н. Ейніш, С. Ханг, Дж. Магліаро. Також у процесі дослідження вивчалися наукові розробки в галузі сучасного мистецтва та артринку (Н. Муро, М. Рьослер, Е. Вінкельман, С. Максимов); розвідки фахівців з питань кураторства (С. Кшис Акорд); публікації, а також

збірки, що висвітлюють питання філософії, теорії та психології сучасного мистецтва (С. Маринич, А. Барановська, М. Юр, Г. Мініссале, К. Стайлз); розглядалися аспекти взаємодії сучасного мистецтва з музейними інституціями, виставковими просторами та галереями (О. Сом-Сердюкова, А. Вельоха, А. Марш, С. Тернер); праці, присвячені питанням нових технологій та медіа у сучасному мистецтві (М. Юр, Г. Луті, М. Гронлунд); наукові розробки вітчизняних дослідників у контексті української специфіки розвитку сучасного мистецтва (Г. Скляренко, К. Бадянова, Л. Наконечна, Д. Панкратов, Л. Смирна); розвідки українських мистецтвознавців з питань діалогу контемпорарного (contemporary) та класичного мистецтва, а також взаємодії сучасного мистецтва і культури (Т. Міронова, Л. Горбатенко, Ю. Раєвська); відеокурси та презентації з історії та теорії сучасного мистецтва, а також інтерв'ю з митцями (А. Савадов, Т. Кларк).

Джерельна база дослідження складається з творів митців, що зберігаються у приватних та державних зібраннях, а також мистецьких проєктів, інформація про які перебуває у відкритому доступі (вебсторінки).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

– теоретично узагальнено практичний досвід мистецьких практик окремих найбільш яскравих сучасних українських художників з точки зору трансформації підходів до авторського самовираження на прикладі аналізу робіт персональних та групових проєктів;

– досліджено досвід персональних проєктів зарубіжних художників, що характеризуються взаємодією традиційних та контемпорарних мистецьких практик та окреслено спільні та відмінні риси у підходах до застосування класичних та контемпорарних мистецьких практик;

Набуло подальшого розвитку:

– аналіз напрямів сучасного українського мистецтва, художньою стратегією яких є поєднання академічного мистецтва із сучасними медіа в контексті застосування сучасних мистецьких підходів;

– осмислено науковий апарат сучасної термінології, зокрема поняття «сучасне мистецтво», а також «контемпорарна практика».

Уточнено:

– роль традиційних живописних практик у формуванні художньої мови сучасних українських митців, які працюють у контексті сучасного мистецтва;

– поняття «контемпорарна практика» як одного з характерних принципів художніх проєктів сучасності;

– значення фігуративного образу в умовах постмедійного мистецького середовища, де традиційні форми співіснують із новими медіа;

– особливості співвідношення понять «сучасне мистецтво» та «контемпорарне мистецтво», що дає змогу точніше окреслити специфіку мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Поглиблено:

– розуміння взаємозв'язку традиційних і сучасних мистецьких практик як основи формування індивідуального художнього висловлювання;

– дослідження трансформації академічної художньої мови під впливом постмодерних та постмедійних мистецьких стратегій;

– інтерпретацію фігуративного живопису в контексті сучасних мистецьких практик, що поєднують традиційні техніки з інсталяцією, арт-об'єктом та іншими формами сучасного мистецтва;

– розуміння художнього проєкту як комплексної форми мистецького висловлювання, що поєднує різні медіа та художні підходи;

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані для наукової, освітньої та методичної роботи в галузі теорії та практики образотворчого й візуального мистецтва; для підготовки лекцій з історії та проблематики сучасного українського мистецтва; у практичній і теоретичній діяльності, зокрема для підготовки наукових праць і методичних рекомендацій у сфері традиційного та сучасного (contemporary) мистецтва.

Відомості, наведені в тексті та додатках дисертації, можуть бути застосовані в індивідуальній і груповій мистецькій практиці, підготовці виставок та мистецьких проєктів, а також як основа для запровадження у закладах художньої освіти нових навчальних програм із дослідження та застосування класичних і сучасних (contemporary) мистецьких практик та нових способів їхньої взаємодії.

Особистий внесок здобувача. Дослідження є самостійною роботою, виконаною в галузі сучасного візуального мистецтва. Висновки та положення, що мають наукову новизну і практичне значення, ґрунтуються на результатах, отриманих автором у процесі дослідження.

Апробація результатів дослідження. Основні положення кваліфікаційної роботи було оприлюднено на чотирьох міжнародних конференціях та видано у збірнику тез:

1. Доценко Д. Особливості пластичної мови живопису Олега Голосія. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького : збірник матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (21 – 23.05.2025, Київ, Україна) [за ред. : К. М. Міхеєнко]. Київ, 2025. С. 366-367. <https://surl.lt/gaseen;>

2. Доценко Д. Поєднання традиційних та контемпорарних мистецьких практик у проєкті Нікити Кадана «Камінь б'є камінь. Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (30.11.2024, Київ, Україна) Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 214-215. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5>. ISBN 978-966-397-508-5. <https://surl.li/mxaupb;>

3. Доценко Д. Сучасні актуальні практики інсталяції та артоб'єкта у проєкті Жанни Кадирової «Траєкторії польотів». Одинадцяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (25.11.2023, Київ, Україна) –

Львів-Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 127-128. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4>. <https://lnk.ua/Menlk0LNng>;

4. Доценко Д. Виставкові тенденції художніх проєктів 2023 рр. галерей, що входять до списку топ-10. Science of XXI century: development, main theories and achievements: collection of scientific papers «Scientia» with Proceedings of the IV International Scientific and Theoretical Conference, June 30, 2023. Helsinki, Republic of Finland: European Scientific Platform. Primedia E-launch LLC. Helsinki, 2024. С. 489-490. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.01.2024>.

Основні положення роботи викладено у двох статтях у наукових фахових виданнях України (обидві – одноосібно).

1. Доценко Д. Контемпорарні мистецькі практики у проєкті Сари Зе «Нові роботи». Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2025. Вип. 3. С. 98–103. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-11>.

2. Доценко Д. Академічний та реалістичний методи пластичного висловлення у творчості Арсена Савадова. Теорія та практика дизайну. Збірник Національного авіаційного університету. 2024. №3 (33). С. 148–160. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.16>

Апробації творчого мистецького проєкту відбулися на виставках:

1. Персональна виставка «Простір невизначеності». Bereznitski Art Foundation, м. Київ, вул. Академіка Богомольця, 1.11.2024–10.11.2024;

2. Персональна виставка «Згустки часу». Мистецький простір «Center НАОМА», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 17.02–26.02.2025;

3. Персональна виставка «Невизначений Простір». Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ, вул. Терещенківська, 9. 10.10–7.11.2025;

4. Групова виставка «Only After Dark». Коворкінг Peremoga, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 15. 28.07–02.08.2025;

5. Групова виставка в межах проєкту «Книги та мистецтво фест». ТРЦ «Гулівер», м. Київ, Спортивна площа, 1а. 28.03–06.04.2025;

6. Групова виставка «Крим: вчора, сьогодні, завтра», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 21.05–06.06.2025.

Структура та обсяг роботи.

Дослідження складається з анотації (українською й англійською мовами), списку публікацій, вступу, чотирьох розділів (дванадцяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (168 найменувань), у тому числі 93 іноземними мовами, та додатків, що містять ілюстрації (144 позиції).

Повний обсяг кваліфікаційної роботи – 226 сторінок, з них основного тексту – 110 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Вивчення вітчизняних наукових джерел виявило широкий спектр праць за темою дослідження. На відміну від закордонних наукових праць, переважна більшість досліджень українських науковців присвячена «сучасному» мистецтву, серед яких доволі вузьке коло джерел фокусується саме на «актуальному» мистецтві. Проте варто зазначити, що чимало наукових матеріалів з окресленої тематики мають апробаційний характер і опубліковані у вигляді тез доповідей на наукових конференціях.

Важливим підґрунтям для проведення наукового дослідження стали теоретичні праці, в яких здійснюється аналіз сучасних мистецьких підходів на тлі мистецького та соціокультурного дискурсу. Зокрема, вивченню реалістичного живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст. присвячено дисертаційну роботу науковиці А. Барановської «Реалістичний живопис на рубежі ХХ–ХХІ століть: традиції та трансформації», яка «є комплексним дослідженням, що присвячене поліаспектному аналізу умов розвитку і трансформацій у сучасному реалістичному живописі України, Західної Європи та США під впливом взаємопроникнення класичних традицій і посткласичних художніх новацій крізь призму розмаїття мистецьких напрямів ХХ–ХХІ ст.» [6, с. 2]. У дисертації докладно аналізується понятійний апарат, окреслюється сутність поняття «реалізм», досліджуються чинники, що вплинули на генезу реалістичного живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст., розглядаються його трансформації під впливом мистецьких зрушень [с. 38].

У статті О. Афоніної «Сучасне мистецтво в теорії та практиці» (2021) узагальнено теоретичні підходи до вивчення творів сучасного мистецтва та проаналізовано методологію інтерпретації мистецьких практик, зокрема крізь призму кодування культури й парадоксів сучасного культурного простору [4]. Глибокий і ґрунтовний розгляд різних аспектів теоретико-методологічних засад контемпорарного (contemporary) мистецтва міститься у працях авторитетної дослідниці мистецтва О. Авраменко, зокрема в монографіях «Криволап. Метафізика чистого кольору» [1] та «Найбільша постать. Олег

Голосій. Живопис нон-стоп» [38]. Питання розвитку сучасного українського мистецтва в умовах постколоніальних реалій, а також процеси національного самовизначення розкриваються у наукових працях Г. Склярєнко, зокрема у статті «Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури: Українська версія» (2004) [52]. Збірки «Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 1, 2» за редакцією К. Бадянової, Л. Наконечної, Д. Панкратова (2017) [59; 60] містять статті й дослідження, в яких аналізуються розбіжності між художнім образом та дійсністю, а також переосмислення методу соцреалізму та його вплив на сучасне українське мистецтво.

Проблеми об'єктивації розглянуті в апробаційній праці С. Маринич «Побутування новаторського мистецтва» (2023) [28].

Еволюцію культури через призму зміни парадигм (методів, засобів та об'єктів дослідження), спираючись на теорію Т. Куна, досліджує науковиця Ю. Раєвська у праці «Зміна „глобальних“ парадигм як шлях поступу світової культури» (2015) [45]. Огляд проблем сучасного мистецтва з точки зору естетики здійснює А. Берлеант у статті «Естетика і сучасні мистецтва» (Berleant A. Aesthetics and the Contemporary Arts), де розглядаються зміни у ставленні до мистецтва та акцентується увага на особливостях його сприйняття та розуміння [86, с. 162]. У статті «Художній експеримент як творча стратегія українських митців» (2014) М. Юр розглядає експериментальність підходів українських митців в історичному контексті від ХІХ–ХХ ст. і до сьогодення [74].

Для окреслення методологічної бази наукового обґрунтування були досліджені праці відомих науковців – теоретиків сучасного мистецтва. Важливим теоретичним підґрунтям для розуміння термінологічних проблем у сфері сучасного мистецтва, а також контемпорарних (contemporary) практик стали наукові розвідки вітчизняних та іноземних авторів. Зокрема, було проаналізовано праці українських мистецтвознавців А. Барановської [6], Д. Скринник-Миськи [53], А. Зіненко [20], Л. Наконечної [37], Т. Міронової [33–36]. Науковиця та дослідниця мистецтва М. Юр у статті «Поліморфізм

художньої мови сучасного мистецтва», характеризуючи новітні засади мистецтва, пропонує термін «поліморфізм» художньої мови, який, за її словами, «дозволяє відтворювати світоглядні засади мистецтва постмодерну, з його акцентуванням радикальних, принципово нових, порівняно з традиційними, правил гри, де пріоритетними якостями виступають такі категорії, як дисонанс, дисгармонія, деформація, реконструкція, алогічність, абсурд і т. д.» [73, с. 287].

Теоретичне підґрунтя сучасних мистецьких практик ґрунтовно аналізується у статті Т. Міронової «„Художні“ та „візуальні“ образи у сучасному образотворчому мистецтві» (2023), де простежується перехід від класичного художнього образу до «візуального» (фантомного, медійного) в сучасній культурі через форми візуалізації та семіотичні системи [36].

Питання розвитку сучасного українського мистецтва в умовах постколоніальних реалій та процеси національного самовизначення висвітлюються у наукових працях Г. Складенко, зокрема, у статті «Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури: Українська версія» (2004) [52]. Осмислення національної ідентичності в сучасному українському мистецтві здійснює О. Перець у розвідці «Національне середовище – мотив, тема, жанр сучасного українського мистецтва» (2006) [41]. Серед іншого, автор досліджує, як національні мотиви трансформуються у новітні форми предметно-просторового середовища. Окремо варто акцентувати увагу на праці К. Гончар «Точки перетину образотворчого фольклору та contemporary art у новій формі презентації мистецтва» (2013), в якій окреслюється синтез українського образотворчого фольклору та сучасного мистецтва, а також показано, як традиційні народні мотиви переосмислюються у нових формах презентації – інсталяціях, перформансах і цифровому мистецтві [11].

Важливим додатковим матеріалом для дослідження є праці українських науковців, у яких розглядаються різнобічні питання сучасного мистецтва. Серед них виокремлюється дослідження Л. Горбатенко «Про призначення художника в культурі» про роль митця як творця, який через образотворче

мистецтво втілює ціннісно-пізнавальні уявлення та естетичні ідеали [12]. Мистецтвознавиця Л. Смирна у статті «Контемпоральне мистецтво у пошуках власної ідентичності: версія Антона Соломухи», опублікованій в онлайн-виданні «Art Ukraine» (2015), досліджує зв'язок між новими формами зображальності у творчості минулих поколінь і сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність на прикладі творчості сучасного українського митця Антона Соломухи [55].

Варто зауважити, що оскільки в дисертаційному дослідженні розглядається взаємодія сучасного мистецтва з експозиційним середовищем, було опрацьовано праці, присвячені саме зв'язку з виставковим простором. Серед таких джерел можна виокремити дослідження галеристів та арткураторів, зокрема праці В. Тузова «Розвиток сучасного українського мистецтва: На прикладі представлених у 2018 році візуальних матеріалів у просторі ІПСМ НАМ» (2018) [64] та «Аналіз візуальних матеріалів сучасного українського мистецтва, представлених у просторі ІПСМ НАМ України у 2018–2019 роках» (2019) [63].

Темі технологій у сучасному мистецтві також присвячені праці науковців: В. Бистрякової, А. Осадчої та О. Пільгук «Інновації та технології в сучасному мистецтві» (2017) [8]; М. Бабенко «Вплив нових медіа на сучасне мистецтво» (2020) [5]; І. Гребенюк «Сучасні напрямки візуального мистецтва України» (2018) [14].

Питання, пов'язані з історією сучасного мистецтва, розглядаються також у роботі мистецтвознавця і куратора В. Сахарука «Архів сучасного мистецтва» (2016) [49]. Дослідниця Н. Кохан у матеріалі «Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології „левкас“)» аналізує сучасне мистецтво крізь площину художніх технік [26].

Осмислення окремих питань сучасного мистецтва здійснюється у працях О. Чепелик «Сучасне мистецтво у громадському просторі» (2009) [68] та О. Горшкова «Ігри сучасного мистецтва» (2013) [13]. У праці О. Горшкова

як основу критичного аналізу сучасного художнього твору запропоновано «пластичний hi-tech пошук актуального змісту, виявленого під час формування відносин художнього автора та рецептивного середовища» [13, с. 36].

О. Сом-Сердюкова у праці «Музеї сучасного мистецтва Європи як міждисциплінарний та мультикультурний простір» досліджує питання сучасного мистецтва з точки зору інтеграції в музейний простір [58].

Сучасні мистецькі практики досліджуються у працях таких науковців та істориків мистецтва, як М. Гржініч, яка у матеріалі «Локалізовані практики сучасного мистецтва: мистецтво, теорія та активізм зі сходу Європи» (Marina Gržinić, 2004) розглядає практики активізму у Східній Європі [110] та Н. Еніх, яка у статті «Практики сучасного мистецтва. Прагматичний підхід до нової художньої парадигми» (Nathalie Heinich, 2014) розмірковує над темою мистецьких практик у контексті змін тенденцій в першій чверті ХХІ століття [111].

Фундаментально аналізує мистецтво останніх п'ятнадцяти років дослідниця М. Гронлунд у книзі «Сучасне мистецтво і цифрова культура» (Melissa Gronlund, 2020), у якій окреслює вплив інтернету та цифрових технологій на сучасну художню практику, її вбудованість в історію мистецтва та підсумовує вплив технологій на інфраструктуру світу мистецтва [109]. Подібна проблематика висвітлюється у статті Дж. Лугі «Цифрові медіа і сучасне мистецтво» (Giulio Lughì, 2014) [123], де розкривається вплив новітніх технологій на сучасні мистецькі практики.

Мистецька діяльність середини та другої половини ХХ ст. сформувала нову практичну спеціалізацію – кураторство, що значною мірою визначає сенс мистецьких проєктів і впливає на розуміння сучасного мистецтва. Саме цій проблематиці присвячена праця С. Кшис Акорд «Поza межами голови: практична робота куратора сучасного мистецтва» (Sophia Krzys Acord, 2010) [78]. Також серед іноземних дослідників розглянуто роботи теоретика культури і мистецтва Н. Папастеріадіса (Nikos Papastergiadis) [140; 141].

Розуміння мистецтва, зокрема у свідомості глядача, значною мірою формується такою традиційною інституцією, як музей. Проте у ХХ–ХХІ ст. відбулося переосмислення взаємодії музею із сучасним мистецтвом. Відповідно, дослідження мистецтва сучасності може бути суттєво доповнене дослідженнями наукових джерел, що висвітлюють особливості взаємодії сучасного мистецтва та музейних інституцій. Такими є праці А. Вєлохи «Колекціонування архівів предметів і історій: про життя і майбутнє сучасного мистецтва в музеї» (Aga Wielocha, 2021) [136], М. Баскірк «Креативний бізнес: сучасне мистецтво між музеєм та ринком» (Martha Buskirk, 2012) [92], Р. Дж. ДеРу «Музейний істеблїшмент і сучасне мистецтво: політика художньої експозиції у Франції після 1968 року» (Rebecca J. DeRoo, 2006) [101], М. Бунцл «У пошуках утраченого авангарду: антрополог досліджує музей сучасного мистецтва» (Matti Bunzl, 2016) [93], А. Марш «Прагматична естетика і нові бачення музею сучасного мистецтва: Тейт Модерн та Балтік» (Angela Eve Marsh, 2004) [126]. Також мистецькі практики досліджувалися у статті А. Карнака «Експертна думка у сучасному мистецтві».

Питання розширення меж самовираження митця через оновлений підхід та взаємодію з експозиційним простором досліджуються відомим британським художником Грейсоном Перрі у книзі «Не бійтесь галерей: усім, хто хоче зрозуміти сучасне мистецтво» [42], також Є. Гарднер і Ч. Грін у книзі «Бієнале, трієнале і Документа: виставки, що створили сучасне мистецтво» (Anthony Gardner, Charles Green, 2016) [108]. У праці «Вручну: використання ремесла в сучасному мистецтві» за редакцією Ш. Гун та Дж. Магліаро (Shu Hung, Joseph Magliaro 2010) автори досліджують тему використання ремесел у контемпорарних практиках [112].

1.2. Джерельна база і теоретико-методологічна основа дослідження

Джерельну базу дослідження склали передусім твори митців, створені в окреслених хронологічних межах, які перебувають у власності авторів або

колекціонерів та були представлені в межах персональних і колективних мистецьких проєктів. Серед них – живописні полотна, графічні аркуші, інсталяції, редімейди і артоб'єкти, а також персональні та колективні мультидисциплінарні виставкові проєкти.

Значну частину джерельної бази становлять твори вітчизняних митців, представлені у виставкових проєктах, мистецьких симпозиумах і резиденціях протягом останніх трьох десятиліть. Зокрема, йдеться про творчість представників «Нової хвилі» та «Паризької комуни» А. Савадова й О. Голосія, учасника угруповання «Живописний заповідник» А. Криволапа, а також представників групи «Р.Е.П.» Н. Кадана та Ж. Кадирової.

База візуальних джерел, де зібрані твори українських митців старшого покоління, здебільшого сформована на основі великих альбомів, присвячених окремим авторам, каталогів колективних виставок, а також інтернет-ресурсів. Зокрема, йдеться про працю О. Авраменко «Тістол» та книгу «Найбільша постать. Олег Голосій. Живопис нон-стоп», присвячену творчості О. Голосія.

Твори митців молодшого покоління – Н. Кадана та Ж. Кадирової – представлені власними фотознімками автора дисертаційного дослідження, які були зроблені під час відвідування персональних проєктів «Камінь б'є камінь» Н. Кадана (2021) та «Траєкторії польотів» Ж. Кадирової (2022–2023), експонованих у PinchukArtCentre. Були використані відеоінтерв'ю митців, опубліковані на платформі YouTube. Також джерелом дослідження стали персональні вебсайти художників.

Вагомою складовою для аналізу творчості Ж. Кадирової став каталог резиденції та симпозиуму BIRUCHIY, учасницею якого була художниця.

Джерельною базою дослідження творчості Т. Сільваші стали особисті знімки автора дослідження, зроблені на великій персональній виставці митця «Кола Сільваші» (НЦ «Український Дім», 2024), наукова праця В. Сахарука «Живописний заповідник» та каталог виставки «Протагоністи. Живописний заповідник/ Паризька комуна» (НЦ «Український Дім», 2024). Каталог цієї

виставки також став важливим джерелом для дослідження творчості О. Тістола.

Іншу частину візуальної складової дослідження становлять фото- та відеоматеріали проєктів зарубіжних митців, що експонувалися в галереях Gagosian, Perrotin та KÖNIG Galerie і були опубліковані на офіційних вебсайтах цих інституцій. Основним джерелом для дослідження проєкту С. Зе «New Works» (2021) стали матеріали, розміщені на сайті галереї Gagosian, а також на персональному сайті мисткині. Для аналізу творчості М. Деніз були використані матеріали галереї Perrotin, персональний сайт художниці, а також відеоінтерв'ю авторки, розміщені на сайті галереї у розділі, присвяченому проєкту «Never Ending Story» (2023). Джерельною базою для дослідження творчості Й. Гайна стали фотографії робіт митця, представлених у проєкті «You Make Me Shine» (2023), які опубліковані на сайті KÖNIG Galerie та на його персональному вебсайті.

Для розв'язання поставлених завдань було використано інтернет-ресурси та персональні сторінки митців у соціальних мережах Facebook та Instagram. Важливим джерелом інформації став вебсайт Інституту проблем сучасного мистецтва, де розміщені електронні версії фахових видань, зокрема «Сучасне мистецтво», «Художня культура. Актуальні проблеми», «Мистецтвознавство України».

Невід'ємною складовою візуальної частини джерельної бази є цифрові ескізи, створені за допомогою інструментів Adobe Photoshop, Adobe After Effects, Krea AI, а також замальовки й начерки, виконані графічними та живописними матеріалами. Важливе місце у джерельній базі посідають фотоматеріали реалізованих живописних, інсталяційних та відеотворів авторського проєкту «Штучне світло», а також світлини, що документують етапи роботи над створення творів практичної частини дослідження.

Важливим джерелом дослідження стали музейні та архівні колекції, що містять твори українських митців, а також документи та каталоги виставок, у межах яких вони експонувалися. Матеріали Національного художнього музею

України (NAMU) дають змогу простежити еволюцію українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема трансформацію живописних практик у контексті пострадянських художніх процесів. Окремі твори художників «Нової хвилі», зокрема А. Савадова, О. Тістола та О. Голосія, представлені в музейних колекціях і проаналізовані на підставі каталогів, виставкових проєктів та музейних публікацій.

Цінним матеріалом для дослідження сучасних мистецьких практик стали каталоги виставок та буклети великих музейних і галерейних проєктів, що документують творчість українських і зарубіжних митців. Серед них важливе місце посідають каталоги виставок, присвячених українському сучасному мистецтву, зокрема каталог виставкового проєкту «Permanent Revolution. Ukrainian Art Now», підготовлений PinchukArtCentre, який містить аналітичні тексти та репродукції творів провідних українських художників. Вагомим джерелом стали матеріали онлайн-ресурсів премії Future Generation Art Prize, що висвітлюють актуальні тенденції розвитку сучасного мистецтва.

Для дослідження творчості українських митців важливе значення мали матеріали виставкових каталогів та наукових публікацій Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. У них висвітлюються процеси розвитку українського сучасного мистецтва, а також представлено статті, присвячені творчості окремих митців та мистецьких угруповань кінця ХХ – початку ХХІ століття. Особливу увагу приділено фаховим виданням Інституту, зокрема журналам «Сучасне мистецтво», «Художня культура. Актуальні проблеми» та «Мистецтвознавство України», у яких регулярно публікуються наукові статті, інтерв'ю з митцями та аналітичні огляди мистецьких процесів.

Цінним джерелом стали інтерв'ю художників, опубліковані у спеціалізованих мистецьких виданнях та онлайн-медіа. Зокрема, інтерв'ю з Н. Каданом, представлені на платформі Центру візуальної культури (Visual Culture Research Center), розкривають погляди митця на взаємодію мистецтва з політичним та соціальним контекстом сучасності. Важливі інтерв'ю митців також представлені на платформах Arterritory, The Art Newspaper та в

медіапроектах PinchukArtCentre. Ці матеріали дають змогу простежити концептуальні підходи художників до створення мистецьких проєктів та зрозуміти їхню позицію щодо ролі сучасного мистецтва в культурному просторі.

У дослідженні використано також матеріали міжнародних галерей та артінституцій, що документують творчість зарубіжних митців. Каталоги виставок і онлайн-архіви галерей Gagosian, Perrotin та KÖNIG Galerie містять репродукції творів, тексти кураторів та інтерв'ю художників. Ці джерела дають змогу дослідити творчість С. Зе, Й. Гайна та М. Деніз у контексті міжнародного сучасного мистецтва й простежити використання ними різних медіа, зокрема інсталяції, артоб'єкта та просторових інтервенцій.

Окрему групу джерел становлять матеріали кіно- та медіаархівів, що містять відеодокументацію мистецьких проєктів. До джерельної бази дослідження українського медіамистецтва увійшов Відкритий архів українського медіа-арту (Open Archive of Ukrainian Media Art), що містить відеороботи, документальні матеріали та дослідницькі тексти, присвячені розвитку медіамистецтва в Україні [11]. У цьому архіві представлено, зокрема, відеороботу А. Савадова та Г. Сенченка «Голоси любові» (1992), що є важливим прикладом експериментального мистецтва періоду становлення українського сучасного мистецтва.

Деякі засади для концептуального осмислення дослідження вдалося знайти у матеріалах та на вебсайтах рейтингових світових галерей Gagosian, Perrotin, White Cube, де представлено проєкти митців, що експонувалися у 2021–2023 роках.

Джерельну базу дослідження також доповнено матеріалами спеціалізованих мистецьких онлайн-платформ, зокрема Artsy, Artforum, e-flux, які публікують аналітичні тексти, інтерв'ю та огляди виставок сучасних художників. Ці ресурси дають змогу простежити міжнародний контекст розвитку сучасного мистецтва та співвіднести творчість українських митців із глобальними мистецькими процесами.

Окрім того, джерелом дослідження стали відеоархіви публічних лекцій, презентацій та дискусій, присвячених сучасному мистецтву, що розміщені на платформах YouTube, Vimeo, а також на офіційних сайтах галерей і музейних інституцій. Ці матеріали містять виступи художників, кураторів та мистецтвознавців, що дає змогу глибше зрозуміти контекст створення мистецьких проєктів та концептуальні засади сучасного мистецтва.

Отже, джерельна база дослідження складається з широкого кола візуальних та текстових матеріалів: музейних колекцій, каталогів виставок, архівних матеріалів, опублікованих інтерв'ю митців, наукових публікацій, медіаархівів та онлайн-ресурсів, що формують комплексне уявлення про розвиток сучасних мистецьких практик та дають змогу розглянути творчість обраних художників у ширшому культурному й історичному контексті.

Для аналізу особливостей та визначення характеристик обраних для дослідження проєктів митців було сформовано теоретико-методологічну основу дослідження, яка має забезпечити обґрунтованість отриманих результатів.

Зокрема, у розв'язанні поставлених завдань були застосовані фактологічно-описовий та аналітичний методи наукового дослідження. Для виявлення спільних і відмінних рис у творчості, простеження розвитку окремих художніх практик, що використовуються сучасними українськими та іноземними митцями, застосовано порівняльно-типологічний метод аналізу художньо-стильових і технологічних особливостей.

У результаті структурування та аналізу зібраного матеріалу щодо мистецького доробку художників застосовано метод узагальнення, який дав змогу виявити найбільш характерні риси їхньої творчості, а також для визначення загальних тенденцій, властивих українському та західному мистецтву.

Серед спеціальних методів був використаний метод мистецтвознавчого аналізу.

Під час аналізу проєктів іноземних галерей також було застосовано метод статистики, що дав змогу як визначити основні тенденції, так і перевірити твердження щодо актуальності певних мистецьких практик.

Крім того, під час розробки творчої складової дослідження було використано евристичний метод для пошуку головної ідеї та змісту художнього висловлювання, а також емпіричний метод для ескізної розробки візуальної частини проєкту.

1.3. Теоретичні засади застосування термінів «сучасне / контемпорарне мистецтво»

Поступові трансформації, що відбувалися в мистецтві з кінця XIX ст. й до сьогодні, спричинили переосмислення усталених понять у мистецтвознавстві. У зв'язку з цим виникла потреба впорядкування понятійного апарату та термінологічного словника. У будь-якому науковому дослідженні в галузі сучасного мистецтва постає питання узгодження термінологічного апарату, зокрема щодо поняття «сучасне мистецтво», оскільки в цьому контексті виникає низка проблем.

У науковому обґрунтуванні досліджується явище «контемпорарного мистецтва» в контексті його взаємозв'язку із соціальними, політичними та економічними умовами і суспільними процесами у США та країнах Західної Європи, тому проаналізовано наукові праці відповідної тематики.

В українських наукових джерелах поняття «сучасне мистецтво» здебільшого використовується у двох значеннях. По-перше, під цим визначенням розуміють мистецтво певного періоду, що створюється «в сучасності», тобто йдеться про мистецтво «теперішнього» часу. По-друге, термін застосовується для означення певної характеристики, а саме сукупності творчих практик другої половини XX ст., які мають змістовно-ідейні та формальні властивості, що відрізняє їх від попередніх мистецьких періодів.

Визначення «актуальне мистецтво» інтерпретується як сегмент «сучасного мистецтва», яке спрямоване на експеримент, актуальну соціальну критику та нерегламентовані засоби виразності. Проте поняття «актуальне

мистецтво» не ототожнюється з поняттям «контемпорарного мистецтва». Обидва поняття аналізує мистецтвознавець О. Собкович, яка зазначає наступне: «Варто зазначити, що доречність вживання терміна «актуальне мистецтво» як синоніму «контемпорарне мистецтво» викликає сумніви з огляду на його незрозумілість в європейському і американському мистецькому контексті...» [56, с. 55].

Одним із ключових питань теоретичного підґрунтя дослідження є осмислення терміна «контемпорарне мистецтво» в контексті обраної теми, яка окреслює проблематику взаємодії традиційних і сучасних мистецьких практик.

Серед наукових праць, які акцентують увагу на проблемі термінології у сфері сучасного мистецтва, варто зазначити статтю А. Зіненко «О, Tempora! Або знову до проблеми термінології сучасних мистецьких процесів», опубліковану у виданні «Художня культура. Актуальні проблеми» (2017) [20]. Авторка досліджує трактування та вживання понять, розглядає особливості функціонування мистецьких практик у контексті постмодернізму та пропонує впорядкувати термінологію.

Питанню термінології в галузі сучасного мистецтва присвячені також праці мистецтвознавців Д. Скринник-Миськи «Сучасне мистецтво, «сучасний художник»: трансформація понять» (2014) [53], Т. Міронової «Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі ХХІ століття» (2020) [34], художниці і дослідниці Л. Наконечної «Глядацтво» [37] та інших авторитетних науковців.

Як засвідчують наукові праці, в українському мистецтвознавстві немає усталеного понятійного апарату щодо використання зазначених термінів. Термінологічна проблематика визначення понять «сучасне мистецтво», «контемпорарне мистецтво» та «актуальне мистецтво» існує також у світовому, зокрема західному мистецтвознавстві. Відповідно, два поняття формально використовуються як синоніми, однак у науковому дискурсі

можуть застосовуватися для позначення різних понять. Ця проблематика визнається, а також пропонуються шляхи її вирішення.

Історик мистецтва Дж. Блокер у праці «Стаючи минулим: історія в сучасному мистецтві» (Jane Blocker, 2015) вважає проблему визначення «теперішнього» та «сучасного» мистецтва одним із викликів для історика мистецтва, адже незрозумілим від самого початку є те, з якого моменту сучасне починає вважатися «сучасним» (в англ. варіанті «contemporary») [88]. Р. Маєр у книзі «Що було сучасним мистецтвом?» (Richard Meyer, 2013) зазначає, що поняття сучасного мистецтва (в англ. варіанті «contemporary art») з точки зору хронологічних маркерів займає «нестабільне місце» через постійний рух часу [132].

Проте британський філософ П. Осборн у праці «Де завгодно або ніде: філософія сучасного мистецтва» (Peter Osborne, 2013) зазначає, що мистецтво має онтологічну та історично зумовлену природу, яка формується за певних історичних і соціальних умов. На думку автора, певний тип мистецтва «може існувати лише за певних історичних та інституційних умов, а соціальні відносини є конструктивними для нього» [140, с. 44].

Американський мистецтвознавець Т. Кларк (Timothy James Clark) у серії лекцій, присвячених сучасному мистецтву, зокрема у вступній лекції, пропонує теоретичний підхід до понять «контемпоранне мистецтво», «модерне мистецтво» (modern art) та виводить поняття «класичне мистецтво» (classic art), стверджуючи, що кожен тип мистецтва має принципово різне значення та естетично-концептуальний зміст. Терміном «контемпоранне мистецтво» автор пропонує позначати мистецтво, що має принципові змістовні та ідейні відмінності від «модерного мистецтва», наголошуючи, що цей різновид мистецтва зосереджений на питаннях ідентичності та самовираження [94]. Відповідно, термін «модерне мистецтво» має чітко окреслені межі застосування, позначаючи розвиток мистецтва історичним періодом 1860–1970-х рр., і не може використовуватися як синонім поняття «контемпоранне мистецтво» (contemporary art).

Суть явища контемпорарного мистецтва, від передумов його формального розвитку і до ідейного змісту, послідовно розкривається у розділах збірки наукових праць «Теорії та документи сучасного мистецтва: збірник художніх текстів» за редакцією К. Стайлз, П. Зельца (Kristine Stiles, Peter Selz), виданої в Берклі та Лос-Анджелесі у 1996 році, де кожен розділ трактує явище за тематичними ознаками [161]. Зокрема, трактування поняття «контемпорарне мистецтво» здійснюється у розділі «Geometric Abstraction», присвяченому дослідженню теоретичних засад абстрактного мистецтва та його ролі у формуванні художніх практик другої половини ХХ століття. У розділі аналізуються художні маніфести, програмні тексти та критичні висловлювання митців, у яких розкривається еволюція сучасного мистецтва.

Дослідник сучасного мистецтва Т. Сміт (Terry Smith) здійснює спробу визначити термін «сучасність» в контексті мистецтва та окреслити, з чого воно складається. У своїй книзі «Що таке сучасне мистецтво?» науковець розглядає явище сучасного мистецтва у різних аспектах: стосунків з музеєм, погляду з боку архітектури та скульптури, зв'язку з ринком мистецтва, дискурсів, пов'язаних з географічними особливостями тощо [156].

З точки зору комерційної складової сучасне мистецтво розглядається у статті В. Бойка та С. Максимова «Світовий артринок: реалії та тенденції» (2023) [9], в якій автори досліджують вплив глобалізації, цифровізації та нових інвестиційних стратегій на артіндустрію, і, відповідно, на сучасне мистецтво. Дослідник економіки мистецтва О. Велтгейс у статті «Вплив глобалізації на ринок сучасного мистецтва: криза традиційної галерейної моделі» (Olav Velthuis, 2012) [164] міркує над стрімкими змінами у сфері сучасного мистецтва, у його розумінні, формах, репрезентації, а також проблематиці художнього ринку.

Наприклад, мистецтвознавиця Л. Смирна, аналізуючи творчість А. Солонухи, висловлює думку про те, що контемпорарне мистецтво ХХІ ст. «...базується на структуруванні проєктів, тісній взаємодії творів і глядача, поверненні як до загального, так і до поп-мітів, цитування мистецьких,

літературних, загалом культурних символів, сюжетів – переважно в іронічному ключі, але й з певною мірою шанобливості до них...» [55, с. 348].

Історик мистецтва Г. Мініссале у монографічній праці «Психологія сучасного мистецтва» (Gregory Minissale, 2013) виділяє декілька головних трендів контемпорарного мистецтва, які можуть допомогти в аналізі сучасних артпрактик: наприклад, воно може бути «шоковим», бо досліджує табуйовані теми, які йдуть урозріз з естетичними поглядами; або ж, навпаки, заснованим на задоволенні, моральності та красі; має неоднозначні стосунки з художнім ринком через напругу між потребою в новизні та авангардністю, формальними та естетичними якостями; може бути розміщеним поза традиційним галерейним простором у специфічних, спеціально відібраних місцях [134].

Зазначені характеристики ідейно споріднені із визначеннями Л. Смирної у статті «Контемпоральне мистецтво у пошуках власної ідентичності: версія Антона Соломухи» для онлайн-видання «Art Ukraine» (2015) [55].

Водночас поняття «контемпорарне мистецтво» тісно пов'язане з культурними процесами постмодернізму, що сформували художню парадигму кінця ХХ – початку ХХІ століття. Постмодерний контекст суттєво вплинув на трансформацію мистецьких практик, зумовивши відмову від жорстких стильових меж та усталених художніх форм, а також посприявши утвердженню принципів міждисциплінарності, цитатності, іронії та відкритості. Відбувається активне поєднання традиційних і новітніх засобів виразності зі зміщенням акценту з суто естетичних характеристик твору на його концептуальні, соціальні та культурні смисли.

У цьому контексті контемпорарне мистецтво постає не лише як хронологічна категорія сучасного мистецтва, але і як специфічна художня система, сформована в умовах постмодерної культури та глобалізаційних процесів. Характерними ознаками такого мистецтва стають гібридність медіа, міждисциплінарність, інтеграція цифрових технологій та критичне переосмислення історії.

Відповідно, спираючись на вищезазначені дослідження, в науковому обігу пропонується використовувати термін «контемпоранне мистецтво» як результат осмислення наукового апарату сучасної термінології, зокрема понять «сучасне мистецтво», а також «контемпоранна практика», «проектність», «постмедійність». Адже термін «контемпоранне мистецтво» окреслює межі окремого культурно-історичного явища, яке у науковому дискурсі перебуває осторонь від понять «сучасне мистецтво» та «актуальне мистецтво». Він охоплює мистецьку творчість у межах сучасного мистецтва, спрямовану на пошук нових форм художнього висловлювання, проте не обов'язково включає соціальну критику та нерегламентовані засоби виразності, властиві актуальному мистецтву.

Висновки до розділу 1

Було проаналізовано історіографію і теоретичне підґрунтя дослідження, а також окреслено джерельну базу. Також було виявлено проблематику, пов'язану з питанням термінології понять «сучасне мистецтво/практики», а також запропоновано використання визначення «контемпоранне мистецтво/практики».

Щодо першого завдання, яке полягало в аналізі історіографії та теоретичного підґрунтя дослідження, було виявлено наступне: незважаючи на значний масив наукових праць і науково-популярних статей, присвячених традиційному і контемпоранному (contemporary – з англ. «сучасний») мистецтву, а також контемпоранним мистецьким практикам, можна констатувати обмеженість у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві наукових досліджень із проблематики взаємодії традиційних та новітніх мистецьких підходів як особливої форми художньої виразності. Зокрема, серед вітчизняних джерел лише одна наукова стаття стосується тематики поєднання традиційних та контемпоранних мистецьких практик, що свідчить про необхідність подальшої розробки означеної теми. Серед зарубіжних наукових джерел, які досліджують проблеми формування сучасної візуальної

мови, також не виявлено матеріалів, що розкривають тією чи іншою мірою проблеми поєднання традиційних та новітніх мистецьких форм.

Також зазначено відсутність загальноприйнятого розуміння поняття «сучасне мистецтво». Здійснено спробу розв'язання базових понятійно-теоретичних проблем, ґрунтуючись на наявності цілого переліку протиріч між поняттями «сучасне мистецтво» та «контемпорарне мистецтво», що спонукають до подальших пошуків у термінологічному напрямі. Запропоновано до використання поняття «контемпорарне мистецтво», що дає можливість окреслити специфіку мистецьких практик кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Робота над другим завданням, спрямованим на окреслення джерельної бази дослідження, виявила проблему відокремленості вітчизняної мистецтвознавчої науки у сфері сучасного мистецтва від світових наукових досліджень, наслідком чого є дезінтегрованість у формуванні цілісних знань. Це перешкоджає формуванню системної картини тенденцій розвитку контемпорарних мистецьких практик. Відповідно, джерельною базою дослідження слугують передусім фото- та відеорепродукції творів і проєктів українських та зарубіжних митців, що якнайкраще репрезентують різні контемпорарні та традиційні мистецькі практики.

Для досягнення мети дослідження, виконання поставлених завдань, а також для аналізу творчого доробку обраних митців були використані такі методи: фактологічно-описовий, методи аналізу, синтезу та узагальнення, а також мистецтвознавчий метод. Крім того, було застосовано статистичний метод, який дав змогу визначити важливі тенденції розвитку мистецьких проєктів, обраних для наукового обґрунтування. Для реалізації творчої складової дослідження були використані евристичний та проєктний методи. Використання зазначеної методології дало змогу ретельно дослідити проблематику контемпорарного мистецтва й практик, а також їхній зв'язок з класичними мистецькими практиками.

РОЗДІЛ 2

ЗАСТОСУВАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ І КОНТЕМПОРАРНИХ ХУДОЖНИХ ПРАКТИК У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

2.1. Академічна традиція в постмодерному контексті на прикладі творчості А. Савадова

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. українське мистецтво переживає трансформацію від модернізму до постмодернізму, що проявляється у тенденції розвитку нових форм виразності, поєднанні традиційних академічних візуальних форм із новітніми або трансформації реалістичних форм у фігуративні, нефігуративні та синтетичні форми виразності.

Українські художники по-різному пройшли цей шлях глибинного осмислення ідейних та візуальних зрушень. Варто зазначити, що важливою складовою творчої підготовки покоління митців, які навчалися в закладах вищої освіти України мистецького спрямування у другій половині ХХ ст., була ґрунтовна академічна школа, ознаками якої є здатність до ідейного осмислення твору, вільне володіння такими інструментами, як анатомія, формоутворення, пластика, лінійна перспектива, композиція та інші професійні критерії. Відповідно, упродовж 1980–2000-х рр. саме у творчості старшого покоління сучасних художників відбулися візуальні зміни, які засвідчили трансформацію художньої мови та засобів виразності.

У процесі дослідження творчості окремих сучасних митців простежується тенденція до поступової ідейної трансформації та зміщення в бік інтертекстуальності, але водночас художники продовжують послуговуватися законами перспективи, анатомії та рисунка. Зокрема, такий шлях трансформації від модернізму до постмодернізму демонструє творчість А. Савадова (нар. 1962) – одного з провідних українських художників «нової хвилі» [48]. У творах А. Савадова класична інтерпретація світу поступається місцем гротеску, а реалізм – карикатурі, перетворюючи класичну образотворчість на «алегоричний текст, який прочитується через інший текст», що детально описує у своїй науковій праці філософ В. Дадонова,

досліджуючи трансформацію способу мислення в епоху постмодернізму [16, с. 58]. Його картина «Печаль Клеопатри» (1987), у співавторстві з Ю. Сенченком (іл. 2.1.1), часто розглядається як маніфест українського постмодернізму [48].

А. Савадов здобув академічну освіту на живописному факультеті Київського державного художнього інституту, який закінчив у 1986 році (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Ця ґрунтовна академічна підготовка (реалістична манера письма, робота з моделлю, лінійна перспектива, світлотінь) лягла в основу всіх подальших проєктів художника [2].

Митець ніколи не заперечував свою академічну освіту: «Я був випускником живописного факультету... мене вчили академіки» [2]. Така професійна підготовка ґрунтувалася на ретельному моделюванні форми, використанні законів перспективи, а також детальній роботі з кольором та тінню. З художньої точки зору в його творах успадковані традиційні прийоми: плановість композиції, світлотінь (яку часом він трансформує під впливом барокових ремінісценцій) та реалістична передача фактури матеріалів.

У ранніх роботах та серіях – «Печаль Клеопатри» (1987), «Без назви» (1996) тощо – це проявляється у реалістичному зображенні фігур і чіткій структурі сцен. Навіть у найпровокативніших роботах А. Савадов робить ставку на пластично-класичний живопис. Як зауважує сам художник, скептики бояться реалізму, тоді як він умисно використовує дадаїстські елементи саме через «квазіакадемічний живопис» [48]. В одному зі своїх інтерв'ю А. Савадов розмірковує, що в Україні «набагато сильніша живописна школа», відзначаючи вплив сонячного світла та традицій пейзажного живопису на розвиток академічного письма [2]. У цей період А. Савадов використовував реалістичну пластику для створення театралізованих сцен. Наприклад, серія «Без назви» (1996) поєднує індустріальний колорит Донбасу з елементами балету (іл. 2.1.2) – у станковій композиції гірників зображено у тендітних балетних пачках, що створює ефект іронічного контрасту.

Аналогічно, у серії «Коллективний Червоний» (1998) художник протиставляє реалістичні кадри з кривавими відтінками червоного тла (іл. 2.1.3), чим викликає асоціації з пропагандистською палітрою тоталітаризму, яку митець переосмислює через гротеск («Коллективне червоне-1» і «Коллективне червоне-2»). У цих проєктах А. Савадов уже демонструє характерну стратегію: традиційні живописні прийоми та композиційні рішення набувають нового, іноді абсурдного змісту. Так, образ Марії Максакової в ролі Мерілін Монро чи виконання балетних па шахтарями вводять жанрові алюзії в «нереальний» контекст, створюючи пластику іронії.

Отже, класичні художні засоби залишаються для А. Савадова інструментом, а не самоціллю. Він володіє ними досконало, що дає йому змогу цілеспрямовано змінювати їхній зміст. Художник уникає банального цитування і перетворює академічну форму на платформу для гротеску, зокрема на прикладі гіпертрофованих фігур і атрибутів. У серії «Невинне вторгнення» (1996) А. Савадов спільно з О. Харченком створив багатофігурну сцену гіперреалістичного балету бодібілдерів у «кислотному» інтер'єрі, що апелює до мистецтва бароко (іл. 2.1.5) [51, с. 203]. Тут тіла атлетів розташовано у декорації, що нагадує естетику творів Караваджо та інших барокових художників, з бароковою завісою ліворуч і театральним освітленням [153]. Однак візуальне сприйняття ускладнюється наявністю атрибутів бодібілдерів та неоновими фарбами. Відтак, класична композиція і поза надають формі ваги, а дивацтва сюжету створюють додатковий парадоксальний ефект.

У полотнах 2000-х рр. А. Савадов повною мірою переносить цю стратегію на великоформатний живопис. Його «великі панелі», зокрема «Фіоландія» (2009), відкрито пародіюють принципи барокового живопису: експресивна манера, зовнішній пафос і гротеск між правдою й вигадкою (іл. 2.1.6) [51, с. 203]. Скульптурні фігури тут виписані з майже академічною точністю – і саме завдяки цьому гіпертрофовані жести й абсурдні символи стають відверто комічними. Як зауважує дослідниця Г. Скляренко, А. Савадов

упроваджує «ігорну» інтонацію бароко, де «метафори й аналогії визначають поетичний простір» [51, с. 203]. Він ніби дотискає барокову модель до «виснаження», коли всі знаки постають об'єктом іронічного рефлексування [51, с. 203].

Роботи А. Савадова демонструють описану динаміку академізму – постмодерну. У «Печалі Клеопатри» (1987) фігура цариці – нетипово повної жінки – зображена верхи на тигрі та натягує рибальську сітку, що перегукується з екзотичними образами Д. Веласкеса [51, с. 202]. Цей абсурдний мотив (реінтерпретація іконічного кінного портрета) одразу деконструює суворі канони реалізму: класична ідеалізація замінюється гротеском, а оптичний реалізм – наївною карикатурою. Фактура полотна насичена виразним світлотіньовим моделюванням і широкими мазками, які підкреслюють барокову «щільність» композиції. Проте кожен елемент сюжету – від рибальської мережі до лаконічної колючки – набуває метафоричної ваги. А. Савадов використовує образи з історії мистецтва («великий стиль» живопису), наділяючи їх новими, соціально-політичними чи гротескно-ліричними сенсами [51, с. 202]. У подібних творах простежується інтертекстуальність – вільне цитування відомих творів та алюзії на культурні міфи (від радянської пропаганди до комічних сюжетів) [51, с. 202].

У серії «Невинне вторгнення» (1996) барокова театральність поєднується з образами напівоголених бодібілдерів, а гіперреалістична естетика, декоративність і видовищність створюють ефект гротескного перенасичення образу [51, с. 203]. На полотні яскраво-пурпурове тло та різкі світлотіні утворюють спотворений «суворий стиль», а гіперреалізм деталей підсилює гротескний ефект. Наприклад, яскрава червона сережка формально перегукується з рельєфними хрящовими акцентами скульптурних мускулів.

Соціальний контекст у творах А. Савадова також передається через використання класичних нарративних схем. У фотоінсталяції «Шахтарська серія» (серія «Донбас-Шоколад», 1997) він ставить шахтарів у пози балерин, що містить алюзії на «Лебедине озеро» та розпад СРСР (іл. 2.1.7). Похмурість

індустріального побуту і тут озвучена бароково-палкою палітрою: коричневі, охристі та червоні кольори контрастують з білими балетними пачками, створюючи ефект іронічної безвиході. Подібно до цього в роботах «Голос любові» (2020; іл. 2.1.4) і «Мода на цвинтар» (2017–2018; іл. 2.1.8) А. Савадов поєднує пафос балетних поз із буденністю похоронних атрибутів, перетворюючи традиційний живописний задум на готичну метафору суспільної реальності.

Нарешті, проєкт «Сон Гуллівера» (2016–2019) є ілюстрацією метамодерного підходу, у якому класична тема сновидіння осмислюється через багат шарове тлумачення [153]. Гулівер зображений сплячим на узбережжі Ліліпуту, укритий кольоровими олівцями-фетишами, а поруч – барокова завіса з золотим тисненням, як у старих театральних декораціях (іл. 2.1.9). Колорит твору яскравий і насичений – постать Гуллівера виокремлена, а аксесуари виконані в бароковій палітрі (золоті та пурпурові тони). Академічна образність у проєкті використовується як основа для вільного символічного конструювання багат шарової сновидної реальності.

Важливими складовими образотворчої мови А. Савадова виступають такі класичні елементи ґрунтовної академічної освіти, як композиція, колір та пластичні особливості. Композиційно твори художника часто вибудовані як багатофігурні сцени, організовані за лінійним чи радіальним принципом із фокусом на центральній постаті. Навіть у фотопроектах відчувається ретельне опрацювання перспективи (фігури розташовані ярусами, утворюють своєрідну «сцену» перед глядачем). У живописі художника також чітко простежується використання лінійної перспективи, особливо в інтер'єрних сценах. Колористично він любить контраст – від приглушених відтінків радянської глибинки (коричневі, вугільні кольори шахти) до вибухових кислотних плям у «Невинному вторгненні» (1996). Особливо виразним є використання червоного кольору як символічного елемента в творах «Коллективне червоне» (1999) та «Голоси любові» (2020), а також модерація білого і чорного для драматизації композицій. Барокова пластика людського

тіла (занурені в світло напівоголені фігури) поєднується із деталізованими текстурами сучасних матеріалів – скла, тканин та металевої вишивки в уламках індустрії.

Геометрію і пластичність композицій часто підкреслюють театральні елементи: акцент на позах персонажів (балетні па, статуарні жести, експресивні рухи) та іконографічні реквізити (завіса, трон, хрест тощо). Наприклад, у проєкті «Сон Гуллівера» (2018–2019) ліворуч відкривається барокова завіса, ніби запрошує глядача до «постановки». Цей прийом продовжує традицію академізму, але в контексті сновидіння та гротеску набуває нового сенсу [153]. Комбінуючи академічно вивірену пластику з «залізними кубиками» сучасного абсурду (кольорові олівці та інші символічні об'єкти), А. Савадов створює візуальну метафору розриву між реальністю та уявою.

Отже, академічна художня мова творчості А. Савадова стає основою для сміливої іронії, метафоричності та нашарувань змістів. Митець прагне «звільнитися від канонів» («освітлювальних» ідеалів мистецтва), тому в його полотнах академізм увиразнюється через грайливість та сатиру [51, с. 202]. У підсумку його творчість репрезентує характерні риси постмодерної естетики: через карнавальну гротескную символіку художник ставить під сумнів традиційні наративи живопису й перетворює форму на «експоновану» театральну метафору. Навіть використовуючи канонічні композиційні схеми та реалістичні прийоми, А. Савадов реалізує їх у постмодерністському ключі – вони не слугують чистій ілюзії, а стають частиною іронічного, алюзійно насиченого наративу. Відтак, його живопис – це класична манера, яка постає як інструмент гри: втрата одвічної індивідуальності образу (гротеск, вигадка) набуває тут ідеї «ігрової» культури, де паралельно існують «реальне» та «уявне» [51, с. 203].

2.2. Практики фігуративного живопису в творчості О. Тістола, О. Голосія та нефігуративного (безпредметного) живопису в доробку Т. Сільваші

За визначенням В. Дадонової «Постмодернізм у поетичній раціональності маніфестує свої основні методологічні настанови: деконструкціоністську, номадологічну методологію, ризоматичність у розумінні реальності, плюралістичне бачення світу, дискурсивність та інтертекстуальність» [16, с. 60]. Відповідно, ознаками мистецтва постмодерного художнього світу є деконструкція смислів, еkleктика жанрів, іронія, пародія, а також глибока апорія між реальністю і образом. Постмодернізм у цьому контексті пропонує «гру традиційного та інноваційного» [75], поєднуючи національні архетипи з новітніми артпрактиками.

Мистецькі об'єднання «Нова українська хвиля» та майстерня «Паризька комуна» дали поштовх процесам, у контексті яких в Україні відбуваються зміни у формально-стильових підходах до живопису. Зокрема, у творчості таких українських художників, як Олег Тістол, Олег Голосій та Тіберій Сільваші, простежуються етапи абстрагування зображення – від стилізованого образу, що містить окремі ознаки реалістичності (О. Тістол), через експресивну знакову образність (О. Голосій) до повної відсутності предметного наповнення (Т. Сільваші).

Якщо розглядати закони лінійної перспективи, анатомії та пропорцій, а також світлотіньове моделювання як головні чинники, що формують реалістичне фігуративне зображення, то можна визначити якості, властиві практиці фігуративного живопису, позбавленого цих складових. Ними є:

– умовний простір, що може містити просторові ознаки, пов'язані з передачею відчуття відстані між об'єктами, проте не відтворює його властивостей такими, якими їх бачить наше око;

– відсутність передачі ілюзорної глибини простору за допомогою світлотіньової ліпки форм та середовища, що призводить до відмови від класичної плановості картини;

– відсутність точності рис рисунка та його тонально-просторових характеристик, а також одночасного використання точних силуетів форм і їхнього об'ємно-просторового наповнення;

– широке застосування стилізації об'єктів і силуетів, що можуть переходити у знакову форму;

– використання умовної та/або обмеженої світлотіньової трактовки форми або повна відмова від неї;

– порушення класичного принципу картинності через введення текстової складової у площину твору та застосування методу колажного зіставлення різних елементів;

– перебільшення та посилення експресивності образів;

– нарочито експресивна манера письма;

– використання та поєднання елементів упізнаваних правдоподібних силуетів із примітивними знаковими елементами;

– стилізація колористичного рішення відповідно до авторського задуму та/або відчуття.

Олег Тістол (нар. 1960) – український художник, один із лідерів «Нової української хвилі», представник українського необароко [61]. Здобув професійну освіту у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва, навчання в якому завершив у 1984 році (нині – Львівська національна академія мистецтв). У його живописі відображено звернення до національного минулого, зокрема козацької доби та іконописної традиції. У 1980–1990-х рр. він створював «народну ікону із залишками бароко», поєднуючи барокові орнаменти й мотиви з самобутніми формами [75].

Творчість О. Тістола глибоко пов'язана з пошуком національної української самоідентифікації у період розпаду СРСР і в наступні роки.

Критичне осмислення історичної спадщини СРСР та колоніального минулого України є центральними темами творчості митця. Бачення себе крізь налаштовану оптику метрополії, «старшого брата», що тримав «молодшого» в заручниках, отримало критичне переосмислення в таких творах, як проєкт «Українські гроші» (1984–2001), «Український червінець. Полтавська битва» (1988), «17 вересня 1939 року» (1994) та інших. Для художника 1990-ті роки стали періодом рефлексії щодо імперської міфотворчості про «об'єднання» чи «возз'єднання» «малої росії» з «великою», а також процесом виходу з колоніальної політичної, культурно-естетичної та ментальної залежності.

Водночас антитезою до патетичного національного архетипу постає легка іронія, адже художник «продовжував» елементи традиції, не копіюючи їх дослівно [75]. Усе це відбувається в постмодерному ключі «трансаваґарду»: національну ідею XVII ст. О. Тістол репрезентує як гру традиційного та інноваційного, притаманну трансавангардному маньєризму [75]. Звернення до модерністичних і постмодерністичних практик та підходів у роботі з традиційними медіа, такими як живопис, стало способом, що дав змогу О. Тістолу перемістити зримий образ зі сфери зображення у площину метафоричного висловлювання, здатного передавати складні особливості історичного процесу. Широке застосування колажу як методу та медіа також сприяло формуванню інакшого підходу до мистецького висловлювання, підкреслюючи звернення автора до нової естетики для відображення сенсів сучасної епохи.

Якщо ж провести пластичний аналіз творів митця, починаючи з 1988 р., то можна простежити наявність вищезгаданих ознак фігуративного живопису, позбавленого реалістичної ілюзорності об'єктів та простору. Так, у роботі «Возз'єднання» (1988) зображено дві постаті в центрі композиції та дві праворуч, біля краю полотна (іл. 2.2.1). Відтворено цілком природне пропорційне співвідношення частин тіла, проте трактування форми суттєво зміщує сприйняття зображення у бік абстракції. Голови центральних постатей містять ознаки часткового використання світлотіньової ліпки форми, яка все ж

залишається досить умовною, тоді як її характер – експресивним. Загалом вирішення фігур у роботі «Возз'єднання» формально позначене як буквальне злиття різноманітних кольорових плям, форм, текстур і силуетів, що утворюють майже хаотичну масу, зрозумілу завдяки додаванню незначної кількості візуально впізнаваних елементів, таких як булава, оголена частина ноги одного з персонажів, схематичне зображення кисті, оберемок польових квітів та хрест у руках одного з персонажів. Об'ємно-просторові характеристики твору в цілому свідчать про загальну площинність зображення: простір окреслюється групою постатей, блакитним тлом позаду, що можна назвати умовним небом, та рожевою «землею», а також незрозумілою конструкцією ліворуч, яка нагадує архітектурну споруду з ліхтарем на передньому плані та має шароподібний плафон. Водночас всі ці елементи мають ознаки реальності радше як інформаційні зачіпки для ока, що лише натякають на сюжет. Значно важливішою є формальна складова полотна, яка і є головною виражальною метою художника. Експресія мазка та енергія нанесеної на полотно фарби, стилізація, побудова простих пласких форм, інколи повна розмитість силуетів, використання умовного колориту, що не апелює до жодного класичного принципу кольорової побудови картинної площини, поєднання текстів із живописним зображенням – усе це, з одного боку, виводить твір за межі реалістичного зображення та, водночас, залишає його в межах фігуративного мистецтва.

Живопис О. Тістола та А. Савадова демонструє близькість до стратегій поп-арту через активну роботу з масовою культурою, цитатністю та переосмисленням знакових візуальних образів. Наприклад, О. Тістол часто застосовує трафарети й серійне тиражування, наприклад у серії «Гори» (1991–2022), він поєднує історичні мотиви з елементами масової культури – консервні етикетки, гроші тощо (іл. 2.2.2) [75]. Цей підхід формує художній простір твору, відмінний від класичного реалістичного простору. Яскравим прикладом використання такої стратегії є твори «Суворов» (1992; іл. 2.2.3), серія «Українські гроші» (1995–98), «Навіки разом», у співавторстві з

М. Маценком (1996; іл. 2.2.5), «В'єтнам» (2018; іл. 2.2.6). Наприклад, у серії «Українські гроші» О. Тістол створює модель ідеальної гривні за зразком карбованців 1918 р., використовуючи різні медіа – графіку, живопис, друк на металі тощо [75]. У своїх роботах він компілює козацьку символіку, масонські знаки, образи попкультури та власні автопортрети [75]. Подібне мультимедійне мислення відрізняє О. Тістола від традиційного академічного живопису – він перетворює працю над картиною на міждисциплінарний проєкт, формуючи в площині полотна справжній постмодерний «паліпсест» культури [75].

Творчість Олега Голосія (1965–1993) – ключового представника «Нової хвилі» українського живопису – також припадає на пізній СРСР і перші роки незалежності, що хронологічно збігаються із загальноєвропейськими напрямками неоекспресіонізму і трансавангару. Нові течії принесли в український живопис радикальну еkleктику, апропріацію, деконструкцію ірраціонального. Мистецький рух «Нова українська хвиля» визначається як «необароко трансавангардного типу», у якому національні корені поєднуються з актуальною інтернаціональною векторністю [57].

Художник навчався на відділенні монументального живопису Київського державного художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), яке завершив у 1990 році. Його ранні полотна (1989–1990) відзначені динамікою, напруженим колоритом і виразною експресією: мистецтвознавці підкреслюють поєднання потужної енергетики, внутрішньої рефлексії та екзистенційного пошуку [43].

Митця називали «символом і героєм» свого покоління кінця 1980-х – початку 1990-х р., що відображає постмодерне прагнення виявити індивідуальність через інтенсивну образність [39]. На відміну від декоративної кольорової системи О. Тістола, живопис О. Голосія тяжіє до ірраціональної та сновидної образності, де фігури й простір набувають нестійкого, майже галюцинаторного характеру [57]. Він оминає зображувальність і скоріше прагне встановити прямий емоційний зв'язок із глядачем – позасвідомий і

дуже безпосередній спосіб комунікації. Образи, що виринають, наче уривки щойно обірваного сну, з меж підсвідомості, перемішуючись, відображають глибинні емоції художника, а сам митець немовби поспіхом намагається зафіксувати їх якомога швидше. Ще мить і, здається, вони зникнуть та будуть втрачені назавжди.

Пластична мова О. Голосія характеризується більшою умовністю образів, що часто зводиться фактично до знакової форми. Для художника живопис був стихією, що «поглинала його цілком» [19]. Він працював у техніці *alla prima*, «інтуїтивно та спонтанно» [39]. Полотно кріпив на стіни майстерні й писав одночасно кілька робіт. За одну ніч його полотно 2×3 м могло постати в готовому вигляді [19]. Деякі образи нагадують малюнки з дитячих альбомів, наприклад, «Шість слонів» (1991; іл. 2.2.7), «Добре» (1991; іл. 2.2.8), «Вітаю (Слони)» (1991; іл. 2.2.9) або набір хаотичних дотиків пензля на поверхні полотна – «Пригоди рожевого кенгуру» (1989) та «Без назви» (1990). Середовище у полотнах митця може мати ознаки місця – «Жовта кімната» (1989; іл. 2.2.11), «Дівчина зі скрипкою» (1991, іл. 2.2.12), «Ж-жж...» (1991; іл. 2.2.13), однак подекуди воно позбавлене чітких просторових орієнтирів, як у роботах «Маскарон» (1990; іл. 2.2.14), «Психоделічна атака блакитних кроликів» (1990; іл. 2.2.15), «Біля озера» (1990; іл. 2.2.16), «Подорож. Муза» (1991; іл. 2.2.17).

Наприклад, у роботі «Жовта кімната» (1989) відтворюється жовте приміщення з червоно-жовтою орнаментованою підлогою на кшталт шахівниці. В глибині кімнати ледь проглядаються двері, також жовтого кольору. Ліворуч і праворуч зображені дві групи постатей, які найбільш точно можна схарактеризувати як «істоти», оскільки, попри пряму ходу та дві нижні кінцівки, вони навряд чи нагадують людей, і радше постають як химерні подоби. Погляди цих істот спрямовані ліворуч, у бік відчинених дверей, крізь які заходить інша група химер; за ними проступає криваво-червоний простір. Одна з цих істот випромінює з себе чорну-жовту рідину, що розливається по кімнаті. Дивлячись на цей твір, важко сказати що саме в ньому відбувається,

адже автор не дає жодного чіткого образу або зачіпки, які могли б натякнути на сюжет. Проте художник створює образ, який промовляє до глядача не через ясність зображення, а через емоційну експресію полотна. Ця експресія проявляється в насичених, практично відкритих кольорах – стронціанового або середнього жовтого та червоного кадміїв. Емоційність, з якою працює О. Голосій, розкривається через нерівномірне заповнення площини, енергійні й ніби знервовані доторки пензля до поверхні полотна.

Співвідношення жовтого та червоного кольорів, нанесених на чорну поверхню, створює емоційний настрій тривоги, непевності, занепокоєння, який додатково посилюється експресивною манерою письма. Чим довше вдивлятися в цю картину, дедалі очевиднішим стає внутрішній стан відчаю, який художник передає глядачеві. З формально-пластичної точки зору митець поєднує тут схематичний простір, що все ж зберігає ознаки класичної фронтальної перспективи кімнати, зі стилізованими, навіть дещо наївними постатями. Але образи залишаються дуже розпливчастими, нечіткими.

Його фантастичні та ірраціональні образи, насичені особистими емоційними й екзистенційними переживаннями, тяжіють до передачі підсвідомого та невизначеного внутрішнього досвіду [43]. Попри виразну образність, живопис О. Голосія залишається фігуративним – його «дивні образи» хоч і захоплюють ідеєю, але походять із певного особистісного контексту (наприклад, його кредо «жити без чому і навіщо») [39].

Тіберій Сільваші (нар. 1947) – провідний сучасний український художник-абстракціоніст, «лідер школи неоабстракції» та один з провідних учасників угруповання «Живописний заповідник» [50]. Творчий шлях митця демонструє послідовний перехід від реалізму до безпредметного мистецтва (non-object) через етапи предметного мистецтва, абстракції та нефігуративного живопису [76]. Ключова роль в індивідуальному авторському методі Т. Сільваші належить кольору, який має визначальне значення на всіх етапах його творчості: в ранніх фігуративних композиціях, в абстрактному та безпредметному періодах. Його підхід часто називають «тотальним

живописом»: полотно перестає бути межею твору, а малярство охоплює весь простір. Як зазначає К. Яковенко: «на живопис перетворюється все: підлога, стіни, поверхні столів, робочий одяг художника» [76]. Для Т. Сільваші мистецтво – це цілісний акт, що включає як сам процес творення, так і середовище. Значний доробок художника був представлений на масштабній ретроспективній виставці «Кола Сільваші» (НЦ «Український Дім», 2024), яка дала змогу ретельно дослідити риси авторського почерку майстра на безпосередньому джерельному матеріалі.

За освітою Т. Сільваші – класичний фігуративний живописець, який навчався в майстерні видатної української мисткині Т. Яблонської в Київському державному художньому інституті та завершив навчання у 1972 році (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Рання творчість митця представлена фігуративними композиціями, в яких зазвичай зображені побутові предмети або сцени з життя художника. Проте сам спосіб їхньої подачі перетворює звичайне зображення на простір, у якому реальність межує зі світом почуттів митця («Час приймати гостей»; 1984), що знаходять вираження як через абстрактні формальні елементи, так і через згаданий уже колір (іл. 2.2.19). Наприклад, у ранній роботі «Там, за вікном II» (1988) реальність також балансує між реальністю і абстракцією. І хоча роль формального абстрактного рішення тут є надзвичайно важливою, все ж предметне середовище дає натяки на існування реального простору через зображення кімнати, штори та жінки у візерунчастій спідниці, яка сидить біля вікна (іл. 2.2.22).

Проте поступово, завдяки досвіду діяльності в межах об'єднання «Живописний заповідник», Т. Сільваші відмовляється від зображення предметів та елементів упізнаваної дійсності та переключає увагу на формальні властивості живописного матеріалу. Митець зміщує сприйняття зображення як цілісної картини зсередини назовні – у простір. Цьому мистецькому акту передують глибокі теоретичні міркування щодо ролі картини та процесу її трансформації як способу втілення художнього образу.

Художник відстоює концепцію «чистого живопису», що полягає у перевазі базових формальних якостей фарби як матеріалу. Це, своєю чергою, дає змогу змістити акцент уваги зі сприйняття площини твору як вмістилища певного зображення, наділеного просторовими ознаками, на формальний об'єкт, який має самодостатнє значення. На думку автора, колір, текстура, фактура, спосіб накладання кольорового шару та маса фарби є самодостатніми безвідносно до зображення. Відповідно, художник починає своєїрідну «експансію» простору кольоровими об'єктами, утворюючи формальні композиції поза межами полотна – у просторі галереї або виставкової зали. Цей підхід нагадує творчий метод Казимира Малевича, де зображені геометричні форми переміщуються в реальні кольорові площини, а роль картинного простору переходить до реального виставкового середовища, де формуються об'ємно-просторові композиції.

Поряд із мистецькою практикою художник приділяє значну увагу теоретичній праці. Т. Сільваші розглядає живопис як процес споглядання та особливу форму переживання кольору [76]. У своїй творчості митець зосереджується на автономності кольору та нефігуративному живописі, де колір і ритм стають основними носіями художнього змісту. Його практика продовжує традицію авангардного безпредметного мистецтва, зокрема ідей Казимира Малевича [76]. Мистецька практика Т. Сільваші демонструє принципово відмінний підхід до естетичного сприйняття порівняно з картиною, де взаємодія з твором відбувається через посередництво зображення та формату, що було представлено на персональній ретроспективній виставці «Кола Сільваші» (НЦ «Український Дім», 2024). На зазначеній виставці, окрім творів, також були представлені теоретичні схеми митця, в яких він стисло формулює сутність своїх поглядів на філософію та теорію історичного розвитку живопису. Художник розмежовує картину як форму мистецького твору, а живопис як такий, що відображає суть художньої форми. Він розмежовує поняття картини як репрезентативного зображення та

живопису як автономної художньої реальності, що не виконує функції «вікна у світ», а існує як самоцінна взаємодія кольору, матеріалу та площини.

Підсумок творчого шляху Т. Сільваші – розгортання живопису як практики всепроникного кольору, де картина не обмежується полотном, а стає частиною простору. Відповідно, постмодерний контекст творчості Т. Сільваші – це курс на авто- та інтертекстуальність. Такий підхід докорінно відрізняється від традиційного, постаючи радше філософським осмисленням мистецтва.

Окреслюючи творчі здобутки зазначених художників у контексті використання традиційних живописних практик, можна зробити висновки про те, що їхній живопис помітно відходить від академічних канонів, незважаючи на академічну освіту кожного з них. Важливо акцентувати увагу на академічній професійній освіті досліджуваних митців: О. Голосій та Т. Сільваші в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, О. Тістол у Львівській національній академії мистецтв. Надзвичайно важливу роль у формуванні цього покоління художників відіграли викладачі НАОМА. Зокрема, серед учителів митців «Нової хвилі» і «Живописного заповідника» були Микола Стороженко, Віктор Зарецький, Віктор Шаталін та інші, які забезпечили міцну академічну основу для експериментальних пошуків своїх учнів.

На шляху трансформації від реалізму до новітніх сучасних мистецьких форм кожний з художників обрав свій шлях. Зокрема, О. Тістол і О. Голосій залишилися на засадах фігуративного живопису, апелюючи до символів поп-культури та історичної символіки. Натомість Т. Сільваші вийшов за межі фігуративного живопису, створюючи формальні абстрактні композиції і перетворивши живописання на своєрідний перформанс. Огляд творчості О. Тістола, О. Голосія та Т. Сільваші ілюструє еволюцію сучасної художньої практики від традиційного фігуративного живопису («предметного») до «нефігуративного». Цей перехід відбувався або як поступове послаблення сюжетності та об'єктності на користь кольорової площинності й тотального занурення в колір у живописі (Т. Сільваші), так і за допомогою

метамедіальних експериментів: наприклад, використання графіки, друку, шрифтових технік у живописі в творчості О. Тістола [75]; експерименти із різними підручними матеріалами (віник, ганчірка тощо) у творчості О. Голосія [19].

Митці працюють у постмодерністському контексті, який заперечує єдність символів культури та принципів раціоналізму, натомість проголошує плюралізм та гру, оскільки постмодернізм тяжіє до культурного палімпсесту й іронії [65]. Творчість О. Тістола, О. Голосія та Т. Сільваші розвивалася в контексті українського постмодернізму, однак кожен із митців по-своєму переосмислював межі живопису: через апропріацію та цитування культурних кодів (О. Тістол), експресивну фрагментарність образу (О. Голосій) або редукацію зображення до автономії кольору й площини (Т. Сільваші) [57].

2.3. Постмодерністські та міжмедійні стратегії у творчості

Ж. Кадирової та Н. Кадана

Жанна Кадирова (нар. 1981) – сучасна українська художниця, чия мистецька практика вирізняється постмодерністським підходом та міжмедійністю [77]. Художниця сформувалася на зламі епох – від пострадянського пробудження українського мистецтва до потрясінь революцій та війни, і її творчість є своєрідним дзеркалом цих трансформацій. Постмодерністський погляд уможливив вільну інтерпретацію спадщини минулого, дав змогу розкласти її на цитати і зібрати наново у несподіваних конфігураціях, тоді як міжмедійність дозволила говорити про складне простими, відчутними засобами.

Ж. Кадирова експериментує з різноманітними медіа – від скульптури й інсталяції до перформансу, фотографії та відео [77]. Її роботи зазвичай тісно пов'язані з контекстом місця і часу: художниця працює з нетиповими матеріалами (старі керамічні плитки, бетон, цегла, знайдені об'єкти) та перетворює їх на мистецтво, що відображає соціальні й культурні реалії [77]. Мисткиня не навчалася у закладах вищої мистецької освіти, проте у 1999 році

закінчила відділення скульптури Державної художньої середньої школи імені Тараса Шевченка в Києві. Ж. Кадирова – лауреатка премії художника Казимира Малевича (2012).

Творчість Ж. Кадирової характеризується міжмедійністю – вона вільно поєднує різні медіа та жанри, створюючи гібридні форми виразності. Художниця навчалася на відділенні скульптури Державної художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка, яку завершила у 1999 році. Проте у своїй практиці виходить далеко за межі традиційної скульптури [144].

Однією з ключових стратегій мисткині є робота з «редімейдом». Замість традиційних художніх матеріалів вона звертається до знайдених речей та будівельних елементів, надаючи їм нового сенсу. Кадирова у своїх скульптурах захоплено працює з буденним матеріалом – кольоровою кахельною плиткою, що була звичним декором радянських будівель [43]. Так, у 2005–2010 рр. художниця виконала серію об'ємних натюрмортів: зім'ята пачка цигарок, огризок яблука, пакетик чаю (іл. 2.3.1) – усе викладене з кахлів, цементу та цегли [24]. Інший приклад – серія «Second-Hand» (2014), де Кадирова використовує автентичні кахлі та бетон, зняті зі старих будівель, щоб створити скульптурні «одягнені» форми на вішаках (іл. 2.3.2) [76]. У цьому проєкті вона буквально перетворює фрагменти архітектурного оздоблення на предмети гардероба, підкреслюючи нове життя матеріалу та перенос значень з архітектури на тілесність.

Інсталяція та робота з простором – ще одна визначна складова її художньої стратегії. Багато творів Ж. Кадирової створюються як інсталяційні проєкти, котрі враховують специфіку оточення і активно взаємодіють з глядачем. Художниця нерідко влаштовує свої роботи поза традиційними галерейними умовами, безпосередньо у міському середовищі чи у нестандартних виставкових просторах. Наприклад, проєкт «Market» (2017–2019) був реалізований у форматі торговельної ятки на ярмарках сучасного мистецтва (іл. 2.3.3). Ж. Кадирова продавала «товари» власного виробництва – фрукти, овочі, хліб, виготовлені з бетону, кераміки та каменю – і призначала

ціну не за об'єкт, а за вагу (1 грам = 1 євро) [24]. Така інсталяція-перформанс підривала усталені правила артринку, вводячи елемент іронії та критики комерціалізації мистецтва. Ще один приклад – інсталяція «За парканом» (2014), створена на косі Бірючий острів на Азовському морі (іл. 2.3.4). Художниця встановила реальний сегмент паркану просто на пляжі, перегородивши лінію горизонту для глядача [62]. Отже, комбінування різних медіа, залучення знайдених об'єктів і творення просторових інсталяцій становлять основу художньої мови Кадирової, даючи їй змогу доносити складні ідеї через відчутні, матеріальні форми.

Контекст – соціальний, політичний, культурний – відіграє вирішальну роль у творчості Ж. Кадирової. Її становлення відбулося у пострадянський період, коли українське мистецтво шукало нові шляхи вираження після розпаду СРСР. На початку кар'єри, у 2004 р., Кадирова стала співзасновницею художньої групи Р.Е.П. («Революційний експериментальний простір»), що виникла на хвилі Помаранчевої революції [43]. Учасники цієї групи, серед яких була і Ж. Кадирова, використовували естетику та атрибути вуличних протестів (мегафони, транспаранти, намети) як художні засоби, впроваджуючи елемент соціальної дії в артпрактику [43]. Цей досвід визначив орієнтацію Ж. Кадирової на публічний простір і актуальну проблематику. Вже з середини 2000-х очевидним став зсув у бік соціально ангажованого мистецтва: покоління Ж. Кадирової висунуло на перший план суспільну тематику, звертаючись до документалістики, акції, перформансу [43]. Отже, пострадянський український контекст – з його політичними зламами, пошуком нової ідентичності та переосмисленням історії – став підґрунтям, на якому визрів творчий метод художниці.

Окремо слід відзначити звернення Ж. Кадирової до архітектурної спадщини та «пам'яті місць». Багато її робіт прямо чи опосередковано працюють з матеріальною культурою радянської доби, яка досі присутня в українському міському просторі. Найпомітніше це проявляється через використання радянських оздоблювальних матеріалів – керамічної плитки

(кахлів) та мозаїки. Ці матеріали, широко застосовувані в архітектурі УРСР, несуть на собі відбиток епохи, і Кадирова інтегрує їх у сучасні артоб'єкти як носії історичної пам'яті [43]. Наприклад, проєкт «Заповнення» (бл. 2009 р.) полягав у тому, що художниця замурувала яскравими кахлями тріщини та пробоїни у стінах старих будівель [24]. Ця акція була одночасно жестом естетичної реставрації і коментарем до поступового руйнування радянського міського ландшафту: заповнюючи «рани» будинків, мисткиня ніби намагалася зберегти фрагменти минулого, привертаючи увагу до нашарувань історії в міському просторі.

Інша знакова робота – «Пам'ятник старому пам'ятнику» (2009) – встановлена у місті Шаргород (іл. 2.3.5). Ця публічна скульптура була задумана і як пародія, і як переосмислення традиційного монумента: без конкретного героя чи ідеологічного послання, вона мала узагальнену абстрактну форму, що нагадувала то постать людини, то фігуру Діви Марії, то воїна [62]. Тож, Кадирова поставила під питання саму концепцію пам'ятника, «деполітизувавши» його та надавши громаді простір для власних інтерпретацій [62]. Цей жест відображає складний діалог із радянською монументальною спадщиною та архітектурою пам'яті: художниця критично осмислює, як історія матеріалізується у публічних просторах і як її можна переосмислити в сучасному контексті.

Починаючи з 2014 р., коли в Україні розгорілася війна на Донбасі, а особливо після повномасштабного російського вторгнення 2022 р., у творчості Ж. Кадирової виразно проявився воєнний контекст. Війна безпосередньо вплинула на вибір тем, матеріалів і форм висловлювання. Роботи Ж. Кадирової цього періоду часто створюються з реальних артефактів війни або присвячені досвіду конфлікту. Знаковим твором, що відреагував на перші трагічні події, стала вже згадана інсталяція «За парканом» (2014) – художня реакція на анексію Криму [62]. Встановивши паркан на березі моря, Ж. Кадирова символічно позначила недоступність окупованої території: паркан перекрив лінію горизонту й унаочнив поділ простору, який відтепер

став реальністю. Цей мінімальний об'єкт у природному оточенні набув глибокого політичного змісту, відобразивши травму втрати частини батьківщини. У наступні роки мисткиня продовжила осмислювати тему війни через різні проекти. Зокрема, після 2022 р. вона свідомо залишилася працювати в Україні, часто виїжджаючи на прифронтові території, щоб створювати твори безпосередньо на місці подій [169]. Серія робіт «Паляниця» (2022) стала гуманітарно-мистецькою акцією: Ж. Кадирова збирала в річці округлі камені, за формою схожі на традиційний український хліб – паляницю – і перетворювала їх на скульптурні «буханці» (іл. 2.3.6) [169]. Ці кам'яні хліби вона виставила на продаж у межах виставки під час 59-ї Венеційської бієнале, продаючи їх на вагу, а виручені кошти (понад 230 тисяч євро) спрямувала на допомогу Збройним силам України [24]. Акція «Паляниця» є показовою для практики Кадирової: вона поєднала глибоко символічну форму (хліб як символ життя і одночасно пароль, що відрізняє українця від ворога) зі справжнім матеріалом, взятим з природи, і спрямувала мистецький жест на реальну суспільну користь. Інші роботи цього періоду включають, до прикладу, серію стікерів Russian Rocket (2022) у вигляді зображень ракет, які наклеюються на вікна і створюють ілюзію польоту ракети – тим самим нагадуючи європейцям про війну, що триває (іл. 2.3.7) [24]. Через подібні проекти Ж. Кадирова інтегрує соціально-політичний контекст у художню форму настільки тісно, що він стає невіддільним від естетичного змісту. Пострадянська урбаністика, травма війни, колективна пам'ять та архітектурні метафори – усе це переплітається у її творчості, визначаючи мотиви та матеріали кожного твору.

Для Ж. Кадирової матеріали і просторове середовище є своєрідною мовою, якою вона «висловлює» ідеї та історії. Кожен вибір матеріалу у її роботах є глибоко вмотивованим і несе семантичне навантаження. Наприклад, керамічна плитка – один з улюблених матеріалів мисткині – використовується не лише через естетичні властивості, а й через культурні асоціації. Покриваючи скульптури мозаїкою зі старих радянських кахлів або

використовуючи уламки плитки, художниця апелює до пам'яті про радянську монументальну декорацію та масову культуру тієї доби [77]. Поверхня, складена з керамічних фрагментів, «цитує» мову радянської архітектури, вписуючи її в новий, сучасний контекст. Ба більше, Ж. Кадирова тонко працює з фактурою і пошкодженнями матеріалу, перетворюючи їх на значущі елементи образу. Вона свідомо включає тріщини, щербини, ефект кракелюру в естетичну мову твору – те, що могло би вважатися дефектом, у її роботах стає носієм сенсу. У серії «Проломи» (2009) скульптурні куби та панно Кадирової пронизані штучно створеними тріщинами, які імітують сліди ударів [43]. Ці «рани» матеріалу можна сприймати як метафору – і водночас вони надають формі особливої самодостатньої краси. Показово, що тріщини на розбитих кахлях у деяких військових роботах Ж. Кадирової нагадують обрисами географічні кордони, ніби карта, розірвана війною [62]. У результаті, буквально пошкоджена речовина (битий камінь, куля, що пробила метал чи плитку) перетворюється на символічний знак, який «промовляє» про досвід насильства і втрат.

Простір – як соціальний, так і фізичний – у творчості Ж. Кадирової теж виконує роль мови або полотна, на якому вона «пише» свої висловлювання. Багато її проєктів є прив'язаними до конкретного місця, і черпають з нього свій зміст [144]. Художниця часто досліджує локальний контекст – історію, призначення, атмосферу простору – і інтегрує його в роботу. Прикладом може слугувати вже згаданий проєкт «За парканом» на узбережжі: обраний простір (порожній пляж, лінія горизонту, вид на окупований берег) став невід'ємною частиною сенсу твору [62]. Інший цікавий випадок – інтеграція реальних урбаністичних елементів до галерейного простору. У роботі «Data Extraction» (2017) мисткиня перемістила фрагменти дорожнього асфальту до виставкової зали, буквально перенісши шматок міської вулиці у сферу мистецтва (іл. 2.3.8) [24]. Цей жест можна розглядати як своєрідний переклад матеріального контексту (міського ландшафту) мовою експозиції. Подібно, у проєкті «Заповнення» її втручання в міський простір (замуровані плиткою діри у

стінах) саме по собі стало мистецькою акцією в публічному середовищі [24]: тут простір міста заговорив новими барвами, а мистецтво виступило як «мовний» акт, зрозумілий мешканцям на інтуїтивному рівні. В цілому, художниця демонструє надзвичайно чутливе ставлення до простору – вона не просто розміщує об'єкти, а працює з середовищем як з текстом або сценографією, вписуючи свої твори у ширший ландшафт значень. Такий підхід перегукується з ідеями постмодерністської теорії про те, що контекст (просторовий, культурний) є частиною твору і впливає на його сприйняття. Ж. Кадирова робить цей контекст видимим і читабельним: матеріал і простір у неї – це мова, якою артикулюється діалог між минулим і сучасністю, між мистецтвом і реальністю.

Творчість Ж. Кадирової органічно вписується у русло постмодерністського мистецтва та одночасно відображає актуальні тенденції сучасного мистецтва. Її метод можна охарактеризувати як контекстуальний мінімалізм [77]: з одного боку, вона тяжіє до лаконічних форм, простих матеріалів та ясних образів, а з іншого – кожна робота міцно пов'язана з конкретним контекстом і насичена смислами, що виходять за межі форми. Постмодерністський підхід у Ж. Кадирової проявляється передусім у тому, як вона деконструює усталені наративи та працює зі зміщенням значень. Наприклад, беручи об'єкти масової культури або радянської традиції та перетворюючи їх у мистецтво (будь то діаманти з будівельної піни, чи пам'ятник без лиця, чи хліб із каменю), художниця вдається до прийому культурної цитати, характерного для постмодернізму. В її «Діамантах» (2006) дорогоцінні коштовності виконані з дешевих матеріалів – кахлю, цементу, монтажної піни (іл. 2.3.9) [24], і цим підважується поняття цінності та автентичності у мистецтві. У «Пам'ятнику новому пам'ятнику» (2009) традиційна форма монументу позбавлена конкретного змісту, що кидає виклик великим ідеологіям та майстер-наратавам історії [62]. Цей твір свідомо багатозначний і відкритий для інтерпретацій – риса, що суголосна з постмодерністською недовірою до єдиної «правди» і з повагою до

множинності смислів. За свідченнями кураторів, саму ідею цього пам'ятника публіка сприйняла як запрошення до діалогу і жваво обговорювала, «ким» або «чим» він може бути [62]. Отже, залучення глядача до співтворчості значення – ще одна характеристика постмодерністського та партисипаторного підходу, яким послуговується Ж. Кадирова.

Як сучасна художниця, Ж. Кадирова також демонструє актуальні практики соціальної ангажованості та критичного осмислення інститутів мистецтва. Вона не цурається прямих висловлювань на злобу дня, іноді перетворюючи свої проєкти на форму активізму. Як вже згадувалося, у розпал війни мисткиня говорить мовою мистецтва про гуманітарні й політичні проблеми, будь то через документування руйнувань, перформативні жести підтримки або створення творів, що втілюють досвід переселенців і солдатів [169].

Отже, постмодерністські та сучасні підходи у творчості Ж. Кадирової проявляються на кількох рівнях. Вона поєднує іронічну переоцінку минулого, властиву постмодернізму, із живою реакцією на теперішнє, притаманною соціально орієнтованому мистецтву. Її роботи працюють як інтелектуальні ребуси, але водночас чуттєві і безпосередньо хвилюючі; вони мінімалістичні за формою, але максималістичні за смислом. Ж. Кадирова вписує локальний український досвід у глобальний художній контекст, використовуючи універсальну «мову» матеріалу та образу, зрозумілу широкій аудиторії, і цим стверджує місце українського мистецтва у світовому культурному дискурсі.

Мисткиня піднесла буденний матеріал до рівня художньої метафори, змусивши «заговорити» кахлі, бетон, камінь і простір навколо нас мовою про пам'ять та реальність [42]. Її інсталяції та акції вписані у тканину міста і громади, перетворюючи глядача з пасивного спостерігача на співучасника смислотворення. В умовах війни мистецтво авторки набуло ще більшого значення як жест опору і документ епохи – вона показала, як мистецький акт може бути водночас і політичним, і глибоко людяним [169].

Нікіта Кадан (нар. 1982) – український художник, який працює у різних медіа, зокрема, створює інсталяцію, скульптуру, живопис, колаж та інші твори мистецтва. Н. Кадан є учасником мистецького об'єднання Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір), що виник у 2004 році під час Помаранчевої революції. З 2008 р. є учасником об'єднання Худрада. Представляв Україну на Венеційській бієнале у 2015 році, є лауреатом премії ім. Т. Г. Шевченка (2022) [165].

Н. Кадан є випускником кафедри живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, яку завершив у 2007 році. Навчався в майстерні монументального живопису М. Стороженка.

Для аналізу теми дослідження обрана персональна виставка Н. Кадана «Камінь б'є камінь» (PinchukArtCentre, 2021), яка стала першою масштабною ретроспективою художника на батьківщині, в межах якої були представлені нові роботи, створені спеціально для проєкту, а також твори автора останніх років разом із різними музейними артефактами. Виставка увібрала в себе ключові теми творчості митця – переосмислення української історії та авангарду, політичне насильство і утопії, радянську спадщину та сучасні національні наративи. Такий міждисциплінарний підхід відповідає зацікавленості художником темами історичної пам'яті, архіву та музеєфікації минулого, що простежується в його висловлюваннях та мистецьких проєктах середини 2010-х років [23].

Проєкт було реалізовано в межах Дослідницької платформи PinchukArtCentre. У супровідній книзі до виставки були опубліковані дослідження тем історії, пам'яті, інтерпретації минулого й насильства, а також спадщини авангарду для сьогодення, здійснені дослідниками У. Блекером, Б. Гельдгофом, К. Міщенко та К. Яковленко. Виставка «Камінь б'є камінь» не випадково відкривалася своєрідним «флешбеком» – експозицією артефактів українського авангарду 1920–1930-х рр., яка виступала прологом до розмови про історичну пам'ять. Виставка була пронизана діалогом між минулим і теперішнім: Н. Кадан інструментально використовував історію, аби

висвітлити нагальні проблеми сучасності та уявити можливі сценарії майбутнього. За твердженням куратора виставки Б. Гельдгофа, експозиція – це не про «історію, якою вона була насправді», а радше про спогад, що спалахує в момент небезпеки, освітивши наше сьогоднішнє і спрямовуючи нас у майбутнє [25]. Такий концептуальний підхід споріднений із тезою В. Беньяміна про те, що історик має хапатися за спогад «у мить небезпеки», а не прагнути об'єктивного відтворення минулого [85, с. 255].

Виставка Н. Кадана будується на зіткненні різних мистецьких медіа та епох, створюючи напругу між традиційним і сучасним. У залах PinchukArtCentre художник буквально цитував матеріали та форми минулого, вводячи їх у новий контекст поруч із сучасними візуальними елементами. Наприклад, експозиційний пролог – «музейна зала» авангардного мистецтва 1920-х – включала роботи Василя Єрмілова, Софії Налепинської-Бойчук, Віктора Пальмова (Іл. 2.3.10), Івана Падалки, Мануїла Шехтмана, Марка Шагала та інших митців, твори яких були дбайливо дібрані й розміщені в «уявному музеї на рухливому фундаменті». Кожен об'єкт цієї історичної колекції вступав у діалог з іншими, утворюючи нову конфігурацію для прочитання історії – з її революціями, авангардними жестами та погромами.

Серед цих музейних експонатів художник експонував і власну скульптурну інсталяцію – «Стрибок тигра» (2018). Ця робота складається з трьох залізних списів – реконструкції саморобної зброї горлівських робітників, викуваної зі знятих праці під час повстання 1905 р. на Донбасі (Іл. 2.3.11). Помістивши такі редімейди в експозицію поруч із картинами й графікою авангарду, Н. Кадан матеріально процитував історичний епізод та фактично переніс автентичні форми минулого (архаїчні списи) у простір сучасної виставки. Цей жест одночасно відновлював пам'ять про незавершену революційну подію та надавав їй нових смислів у нинішньому контексті. Символічно, що списи в інсталяції були розташовані так, ніби вони повторювали три основні обриси невідомого «Монументу Ленінської епохи» Василя Єрмілова, створюючи місток між конструктивістською формою 1920-х

і «концептуальним зусиллям» художника у 2018 році. Ця робота демонструвала поєднання традиційного матеріалу (метал, ковальська техніка) з актуальним художнім прийомом апропріації. Назва «Стрибок тигра» відсилала до поняття з праць В. Беньяміна, підкреслюючи суть роботи – стрибок у минуле заради осмислення теперішнього [85, с. 261]. Н. Кадан продемонстрував, що матеріальні артефакти минулого можуть служити «зарядом енергії» для сучасності, якщо вирвати їх із оригінального контексту та помістити у нові смислові зв'язки.

Інший приклад діалогу традиції й сучасності – скульптура «Перемога», також відома як «Біла полиця» (2017), що була центральною у проєкті. Цей об'єкт виріс із переосмислення авангардної спадщини: автор взяв за основу нереалізовану конструктивістську композицію В. Єрмілова «Три російські революції: 1825, 1905, 1917» і створив свою версію, радикально трансформувачи оригінал. Н. Кадан створює суцільну білосніжну структуру без чітких відмінностей. «Три революції» в інтерпретації художника перетворилися на одну «Перемогу» (2017), втративши упорядкованість і логіку історичного наративу (іл. 2.3.12). Важливою складовою цього жесту є матеріал: замість традиційних матеріалів авангарду (дерево, метал) Н. Кадан використав білі гіпсокартонні плити – масовий промисловий матеріал, типовий для сучасних ремонтів («євроремонтів»). Гіпсокартон не має «благородної» фактури чи міцності, його внутрішня будова ніяк не відповідає зовнішній формі, що дисонує з конструктивістськими ідеями про правдивість матеріалу. Як результат, традиційна форма авангардної скульптури заповнена сучасним матеріалом, позбавленим ідеологічного заряду – «Перемога» постає порожньою оболонкою. Ця оболонка, втім, несе важливий меседж: вона ніби очищена від «старої» ідеології, щоб стати простором для (пере)осмислення утопії або гострої критики ставлення України до власної історії. На «полиці» всередині білої форми Н. Кадан розмістив реальний фрагмент зруйнованого будинку з Лисичанська – міста, що постраждало від війни на сході України (іл. 2.3.13). Цей фрагмент виступає матеріальною «цитатою» вже не з

мистецтва, а з живої історії: уламок будівлі, знищеної в ході сучасного воєнного конфлікту і безпосередньо вносить актуальний контекст війни в інсталяцію [22]. Унаслідок цього «Перемога» перетворилася на своєрідний монумент-гібрид, що одночасно пам'ятає минуле (революційні пориви, авангардні мрії), слугує доказом болісного теперішнього (фізична присутність сліду війни) і залишається відкритим знаком для непевного майбутнього. Така багатошарова матеріальна композиція демонструє, як традиційна мистецька форма і сучасні реалії можуть зливатися в єдине висловлювання.

Виставковий проєкт «Камінь б'є камінь» – це не лише синтез різних матеріалів, а й тонко продумана реляційна структура, що впливає на сприйняття глядача. Експозиція була вибудована у такий спосіб, що роботи перегукувалися одна з одною, формуючи єдиний наративний простір, де відвідувач ставав активним учасником розгортання сенсів. Н. Кадан використовував звук, зображення і просторові інсталяції для створення ефекту занурення та постійного переосмислення побаченого. Показовим є приклад роботи «Мешканці Колізею» (2018), яка фігурувала двічі на виставці (іл. 2.3.15). Спершу відвідувачі мали змогу почути цю роботу як звукову інсталяцію на самому початку експозиції: у порожньому приміщенні лунав ритмічний гуркіт, наче одночасна хода сотень дерев'яних черевиків по кам'яному мосту. Ніяких пояснень до звуку не було подано, тому спершу він сприймався інтуїтивно – як фон до експозиції про селянські рухи чи революційні події (дерев'яні черевики можуть асоціюватися з ходою селян чи робітників). Лише наприкінці виставки, в останній залі, «Мешканці Колізею» з'являлися знову, але вже у вигляді документації перформансу, з якого глядач дізнається, що цей звук – запис акції пам'яті, проведеної Н. Каданом у 2018 році в м. Регенсбург (Німеччина). Під час тієї акції 400 пар дерев'яних сабо одночасно простукали по кам'яному мосту, відтворюючи маршрут українських в'язнів концтабору «Флоссенбюрг», яких у 1945 році примушували ходити до місця примусових робіт [40]. Отже, спочатку звук інтерпретувався відвідувачами виставки в контексті українських селянських

бунтів чи марксистських ідей (адже на початку експозиції йшлося про революції й утопії), але в фіналі він набув конкретного історичного контексту – виявилось, що йшлося про ходу жертв нацизму. Цей кураторський прийом умисного зміщення контексту змушував глядача переглянути власне сприйняття попередніх експонатів: дізнавшись про нацистську трагедію, людина мусила ментально повернутися до побаченого раніше й переосмислити тему насильства та ідеології у кожній роботі. Така побудова експозиції є глибоко реляційною, адже смисли виникають у відносинах між частинами і змінюються залежно від залучення глядача до цього процесу. Виставка, по суті, пропонувала не лінійний огляд, а діалог з відвідувачем, який розгортається у часі: мистецькі роботи «розмовляють» між собою, а глядач виступає співрозмовником, змушеним коригувати інтерпретації при отриманні нових знань. Такий підхід співзвучний концепції «відкритого твору» Умберто Еко, відповідно до якої мистецький твір передбачає множинність інтерпретацій та активну роль глядача у процесі формування смислу [103, с. 21]. Це також відповідає і принципам реляційної естетики, за якими мистецтво створює ситуації взаємодії і спонукає до колективного осмислення пережитого досвіду [90, с. 13].

Крім того, виставка «Камінь б'є камінь» стала яскравим мультидисциплінарним проектом, в якому було задіяно широкий спектр медіа: живопис і графіка (картини авангардистів та великоформатні рисунки самого Н. Кадана), скульптура й інсталяція (об'ємні об'єкти, архітектонічні конструкції, ready-made предмети), фотографія та архівні документи (історичні світлини, газетні вирізки), текст (пояснювальні написи, цитати на стінах), а також вже згаданий звук.

Особливого значення надає Н. Кадан способам презентації матеріалів, що теж підпорядковані ідеї реляційності, які описує Ніколя Бурріо [90, с. 13]. Скульптура «Архітектон Лисої гори» (2021) – це інсталяція, створена у співпраці з Даною Косміною. до складу якої входив макет згорілого будинку (іл. 2.3.17). було встановлено світловий лайтбокс

Скульптура «Архітектон Лисої гори» (2021), створена у співпраці з Даною Косміною, являє собою інсталяцію, до складу якої входив макет згорілого будинку (іл. 2.3.17). Роботу доповнював світловий лайтбокс із фотографією та газетною вирізкою, що документували реальний напад радикалів на ромське поселення в Києві у 2018 році. Цей лайтбокс прямо вказував на сучасний контекст представленого об'єкта – спаленого саморобного житла – й знімав будь-які алегоричні двозначності: перед глядачами поставав конкретний факт насильства, названий «сучасним погромом», здійсненим групою С14. Через таке сусідство артоб'єкт набував додаткового виміру: з однієї сторони, він явно викривав небезпеку насильства групою людей з ультраправими поглядами в сьогоденні (аналогія з погромами минулого), а з іншої – демонстрував крихкість утопічних ідей, на місце яких приходить хаос і руїна (адже архітектони К. Малевича були пов'язані з ідеєю безпредметності та пошуком універсального пластичного порядку, що у супрематизмі набував метафізичного й просторового виміру [125, с. 7-8], а тут замінений на обгорілий каркас дому). Н. Кадан, у такий спосіб, досягає багатоголосся експозиції, де кожен елемент – звук, зображення, предмет чи текст – вступає у взаємодію з іншими. Виставка функціонує як єдиний інтерактивний простір пам'яті, що не диктує однозначних висновків, а радше спонукає аудиторію самостійно встановлювати зв'язки між минулим і теперішнім, між різними історичними сюжетами, шукаючи паралелі та роблячи власні висновки. Такий підхід формує критично налаштованого глядача, який усвідомлює, що сенс народжується в діалозі – між твором і контекстом, між різними творами в просторі виставки, між художником і публікою.

Концепція мистецького проєкту «Камінь б'є камінь» вирізняється виразною постмодерністською чутливістю до історії та пам'яті, що перегукується з концепцією історії В. Бен'яміна, зокрема його увагою до фрагментарності історичної пам'яті, досвіду травми та критики історії «переможців» [85, с. 255–256]. Замість лінійної розповіді про минуле Н. Кадан

запропонував поліфонічне, монтажне прочитання історії, де різночасові події і образи накладаються один на одного. «Монтаж цитат» стає його методом роботи – у виставці такий підхід співвідноситься з методом монтажу В. Беньяміна, у межах якого історія постає не як цілісний лінійний наратив, а як зіткнення фрагментів, цитат і свідчень, що формують множинне та суперечливе бачення минулого [85, с. 255–256]. Подібне розуміння історії співвідноситься з критикою «великих наративів» Ж.-Ф. Ліотара, який визначав постмодерний стан як «недовіру до метанаративів», тобто до універсальних моделей пояснення історії та культури [124, с. 24]. Така стратегія дала змогу показати історію не як цілісний наратив переможців, а як поле боротьби пам'яті, травм та ідеологій. Н. Кадан цілеспрямовано звертається до «темних» сторінок – насильства, тоталітарних експериментів, воєн – аби витягнути їх у публічний простір і не дати витіснити з колективної пам'яті. Виставка «Камінь б'є камінь» зацентрувала увагу на тому, що національна пам'ять завжди сконструйована і часто маніпульована владою. Художник протиставляє цьому власну «політику пам'яті», основу на відкритому конфлікті інтерпретацій і свідомому оголенні болючих тем. Як було зазначено в тексті до виставки, пам'ять у Н. Кадана постала «інструментом визначення суспільства», через що боротьба за неї перетворилася на ключове ідеологічне поле битви [25]. У цьому сенсі мистецтво художника можна трактувати як форму опору офіційному дискурсу: виставка дає голос тим аспектам минулого, які не вписуються в героїчний наратив, і тим самим децентрує усталені історичні міфи. Це відповідає прагненню художника перетворити музей на простір внутрішньої дискусії та конфлікту інтерпретацій [25].

Характерною рисою постмодерністського підходу є використання цитат і образів минулого з новою метою – для критики сьогодення [124]. Саме це і зробив Н. Кадан через серію «тигрових стрибків» у межах експозиції. Художник привласнює (апропріює) історичні події, об'єкти і форми, щоб надати їм актуального звучання, зокрема спрямувати проти сучасних загроз, таких як імперіалістична агресія, неонацизм чи політичні утопії. Наприклад, у

концепції виставки відчутно звернення до футуристичної опери «Перемога над сонцем» (1913) М. Матюшина та О. Кручених, і пов'язаного з нею образу «Чорного квадрату» (1915) К. Малевича. Опера «Перемога над сонцем», яка проголошувала необхідність «захопити сонце» задля повалення старого ладу, стала програмним маніфестом авангарду, де вперше з'явився образ чорного квадрату, що інтерпретується як символ радикального розриву з попередньою художньою традицією та переосмислення усталених моделей часу й історії [89, с. 143]. Н. Кадан своєю творчістю ніби полемізує з авангардним пафосом. Якщо футуристи прагнули знищити традицію заради утопічного майбутнього [31], то Н. Кадан, навпаки, продемонстрував, як утопічні проєкти минулого можуть обернутися пасткою для наступних поколінь. У фінальній залі виставки поруч із чорним «Анонімний. Засмолений» експонувався великий рисунок вугіллям «Пам'яті Інтернаціоналу» (2021), – деякою мірою некролог радянській утопії, намальований самим художником під враженням від музичного символу пролетарської єдності (іл. 2.3.18). Зведений воєдино, засмолений авангардний «монумент» і звуковий спогад про нацистський злочин («Мешканці Колізею») представляли дві ідеології, що визначили обличчя ХХ ст. – радянський комунізм і фашизм. Обидві ці сили, візуалізовані Н. Каданом як осквернений чорний об'єм і монотонний гуркіт кроків смерті, у фіналі ніби зливалися в єдиний застережливий образ. Автор нагадує, що попри поразку гітлеризму і крах СРСР, бінарна логіка та насильство, притаманні тоталітарним проєктам, досі живуть серед нас і розділяють світ.

Отже, постмодерністський підхід Н. Кадана до історії проявляється у відмові від єдиної «правильної» версії минулого та викритті механізмів конструювання пам'яті. Його виставка – це радше запитання, ніж відповідь: вона проблематизує те, «як слід пам'ятати» і «хто контролює пам'ять». У контексті постмайданної України така мистецька стратегія є особливо актуальною. Як зазначає дослідниця Ева Сулек, після 2014 р. українські художники, зокрема Н. Кадан, активно втручаються в «політику пам'яті», реагуючи на декомунізацію, війну та суспільні трансформації, чим кидають

виклик як радянським, так і новітнім міфам [159, с. 5–7]. Мова мистецтва дає їм змогу говорити про складне минуле багат шарово, метафорично і водночас відверто. У проєкті «Камінь б'є камінь» ця багат шаровість досягається за рахунок накладання різних історичних шарів, залучення різних медіа та створення простору відкритої інтерпретації. Н. Кадан не просто ілюструє історичні факти – він створює нові зв'язки між ними, виявляючи повторювані патерни насильства і утопії. В його роботах минуле стає активною частиною теперішнього. Художник постає своєрідним «анти-музеєм», який не консервує артефакти, а переінтерпретує їх, змушуючи «фундамент хитатися». Отже, постмодерністська багат шаровість у проєкті «Камінь б'є камінь» проявляється як на рівні змісту (множинність голосів, цитат, версій минулого), так і на рівні форми (поєднання стилів, жанрів, медіа). Все це підпорядковано одній меті – актуалізувати минуле як невід'ємну частину гострих питань сьогодення, тобто перетворити історію на «нагальне теперішнє».

Персональний проєкт Н. Кадана «Камінь б'є камінь» є прикладом глибоко концептуальної та дослідницької художньої практики, що вдало поєднує елементи різних епох і дисциплін. Виставка вибудована як складний вислів: традиційні медіа (живопис, графіка, скульптура) і історичні матеріали інтегровані в сучасні мультимедійні інсталяції, утворюючи нові смислові нашарування. Логіка експозиції залучає глядача до активного діалогу – через просторові та часові перемикання відвідувач переживає досвід співучасті в осмисленні історії, сам стає інтерпретатором побаченого. Н. Кадан демонструє постмодерністський підхід до минулого, де історія не подається лінійно або авторитарно, а постає як конструкція, що потребує критичного прочитання. Художник майстерно працює з «матеріальними цитатами» – від архівних фото до уламків будівель – показуючи, як через їхній перегляд та переосмислення можна викрити сучасні суспільні хвороби: фанатизм, насильство, імперіалізм, маніпуляцію пам'яттю. Проєкт «Камінь б'є камінь» вказує на те, що сучасне українське мистецтво відіграє важливу роль у формуванні культурної пам'яті та критичної свідомості суспільства. Виставка пропонує складне, багатоголосе

прочитання історії, здатне «поставити під удар» будь-яку догматичну ідеологію. Такий мультидисциплінарний і рефлексивний формат експозиції сприяє глибшому розумінню того, як пам'ять про минуле формує наше теперішнє.

Висновки до розділу 2

Під час дослідження застосування традиційних і контемпорарних практик у творчості сучасних українських митців, а також трансформації фігуративного та нефігуративного живопису було виявлено низку особливостей.

Встановлено, що традиційна академічна живописна школа не зникає у творчості сучасних українських митців, проте втрачає статус самодостатньої естетичної системи і трансформується в інструмент формування нових художніх висловлювань. Зокрема, у творчості А. Савадова академічна пластика (композиція, перспектива, світлотінь, анатомія) зберігається на високому рівні, однак використовується як засіб створення гротескної, іронічної та інтертекстуальної образності, що відповідає постмодерній естетиці. У роботах О. Тістола реалістична основа поступово втрачає ілюзорність і підпорядковується формальній організації зображення, перетворюючись на складову постмодерного «паліпсесту», де історичні, культурні та візуальні коди поєднуються у багат шаровій структурі. Водночас у творчості О. Голосія фігуративність переходить до знакової, майже інтуїтивної образності, де відбувається відмова від класичної просторовості та раціональної побудови форми на користь емоційного, підсвідомого жесту. Отже, виявлено поступову трансформацію фігуративного живопису – від академічної пластики до умовної, знакової та експресивної форми, що свідчить про зміну підходів до застосування живопису: від відтворення реальності до створення смислових і метафоричних конструкцій.

Виявлено, що одним із ключових векторів розвитку сучасного мистецтва є поступова відмова від традиційного розуміння картини як

замкненої візуальної системи. Зокрема, у творчості Т. Сільваші відбувається принциповий перехід від предметного зображення до автономії кольору та живописного матеріалу, що призводить до трансформації картини у просторовий та процесуальний феномен. Живопис у цьому разі виходить за межі площини полотна і функціонує як середовище, що охоплює простір та залучає глядача до процесу сприйняття.

Суттєвою відмінністю творчості представників молодшого покоління, зокрема Ж. Кадирової та Н. Кадана, є радикальне розширення меж мистецького висловлювання завдяки міжмедійності, роботи з матеріалом та документальності. В їхній практиці живопис втрачає статус домінуючого медіа і інтегрується в ширший контекст інсталяції, об'єкта, архіву та дослідницького проекту. Зокрема, Ж. Кадирова працює з матеріалами, що мають історичну та соціальну пам'ять (кахель, бетон, камінь), трансформуючи їх у художні об'єкти, які функціонують у взаємодії з простором і контекстом. Н. Кадан застосовує метод цитування, монтажу та документування, перетворюючи мистецький твір на інструмент критичного осмислення історії, пам'яті та ідеології.

Отже, встановлено, що розвиток сучасного українського мистецтва характеризується переходом від традиційного живопису як зображальної практики до міждисциплінарного художнього висловлювання із застосуванням контемпорарних практик. Картина втрачає свою автономність і стає частиною складних візуально-концептуальних систем. Цей процес супроводжується зміщенням акценту з технічної майстерності на концепцію, контекст і взаємодію з глядачем, що відповідає загальним тенденціям розвитку контемпорарного мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ТРАДИЦІЙНІ ТА КОНТЕМПОРАРНІ ПРАКТИКИ ВТІЛЕНІ У МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ СУЧАСНИХ ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ

3.1. Постмодерністський контекст та сучасні мистецькі практики проєкту С. Зе «New works»

Мистецтво 2000-х років перебуває під впливом масштабних глобальних змін – культурних, технологічних, соціальних. Процеси глобалізації, розвиток цифрового суспільства та усвідомлення планетарних проблем значною мірою визначають коло тем, які досліджують сучасні митці [140]. Культура постмодерну увібрала в себе явища гібридності та транснаціонального обміну: в умовах глобальних комунікацій художні образи й ідеї швидко циркулюють між різними частинами світу, формуючи нову, амбівалентну картину культурного простору [140]. Відбувається зміна «глобальних» парадигм розвитку культури, що відображає перехід до полікультурності, діалогу між локальним і глобальним, переосмислення ролі людини в масштабі планети [45]. Сучасне мистецтво чутливо реагує на ці зрушення: у тематичному спектрі актуальних художніх практик з'являються питання глобальної взаємопов'язаності, ідентичності в епоху глобалізації, критика споживацького суспільства, а також проблеми екології та майбутнього цивілізації.

Однією з ключових ознак сучасного мистецтва є активне використання змішаних медіа та новітніх технологій, а також вихід за межі традиційних форматів на користь інсталяційних і навіть перформативних практик [8, с. 444]. Відзначають, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. художники все частіше поєднують у своїх проєктах різні медіа – живопис, скульптуру, фотографію, відео, звук, об'єкти побуту – створюючи інсталяції та мультимедійні середовища, що є специфічно інтегрованими для конкретної локації [8, с. 444]. Подібна міждисциплінарність розширює межі художньої мови та залучає нову аудиторію, адже глядач отримує комплексний сенсорний досвід. Перформативність у такому контексті проявляється в акценті на

процесуальності й участі самого глядача: твір мистецтва часто конструюється як подія, що розгортається в часі та просторі, а не як статичний об'єкт.

У цьому дослідженні проаналізовано проєкт «New Works» Сари Зе (Sarah Sze, 1969 р.н.) – американської художниці, відомої масштабними інсталяціями та мультидисциплінарними проєктами.

С. Зе здобула міжнародне визнання саме завдяки новаторському осмисленню скульптури та інсталяції. Її роботи неможливо вписати в межі одного жанру – мисткиня вільно оперує категоріями часу і простору, поєднує у творах елементи різної природи і активно переглядає роль художнього об'єкта у взаємодії з середовищем. Такі підходи є характерними для контемпорарі арту в постмодерністському контексті, де акцент зміщується з формальних властивостей твору на його концептуальний вимір та взаємодію з глядачем і середовищем [99]. Отже, творчість С. Зе варто розглядати як частину ширшого культурного процесу переосмислення мистецтва, що триває у глобальному масштабі з кінця ХХ століття.

Творчість С. Зе розгортається в руслі постмодерністського світогляду і широкого поля сучасного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. Після так званого «кінця мистецтва», про який писав А. Данто, художня практика позбавлена єдиного лінійного наративу розвитку і домінуючих стилів, натомість характеризується плюралізмом і концептуальною свободою самовираження [99]. За цих умов митець не обмежений традиційними медіа (живопис, скульптура тощо) і жанрами – натомість він вільно комбінує різні засоби, зосереджуючись на передачі ідеї та сенсу твору.

С. Зе яскраво уособлює такий підхід: вона розмиває межі між видами мистецтва, поєднуючи у своїх інсталяціях елементи реального фізичного світу – об'єкти, зображення та матеріали – із цифровим середовищем [133]. Дослідники відзначають її як своєрідного bricoleur – збирачку різномірних фрагментів, з яких вибудовуються складні мультимедійні конструкції, що одночасно вимагають від глядача уваги до деталей і відкривають макроперспективу, спонукаючи до роздумів про безмежне [133]. Постійне

експериментування з матеріальністю та простором, відмова від вузької спеціалізації і звернення до ідейного контексту – все це відповідає тій новій естетичній парадигмі, у межах якої функціонує сучасне мистецтво після доби модернізму [99].

Внесок С. Зе у розвиток сучасного мистецтва в контексті окресленої теми досліджується на прикладі її виставки «New Works», яка експонувалася восени 2021 р. (20 вересня – 13 листопада 2021) в галереї Gagosian у Базелі (Швейцарія). Ця експозиція, що стала першою персональною презентацією мисткині у Швейцарії, репрезентувала новий етап її творчості та водночас узагальнювала підхід художниці до мистецтва на початку ХХІ століття. Виставка також була синхронізована з ярмарком Art Basel.

Творчий проєкт С. Зе розглядається у науково-аналітичному ключі – з акцентом на постмодерністському й сучасному контексті творів авторки, використанні нею змішаних медіа та інсталяцій, формуванні цілісного висловлення у виставковому просторі, відображенні глобальних культурних зрушень і екологічної проблематики, а також на композиційних особливостях цього проєкту порівняно з іншими роботами авторки.

Твори С. Зе є показовими з погляду інтеграції різних медіа. Художниця працює з інсталяціями, що можуть включати одночасно фізичні об'єкти, живописні фрагменти, відеопроекції та освітлення, звук й кінетичні елементи. У проєкті «New Works» (2021) ця міжмедійна стратегія проявилася особливо виразно: виставка об'єднала живопис, скульптуру та відеоінсталяцію у межах єдиного простору. Наприклад, С. Зе представила нову серію творів, створених у змішаній техніці, де поєднано олійний живопис із колажем з фотографій та друкованих зображень, наклеєних безпосередньо на поверхню [99]. Таке переплетення фотографічних образів і живописних жестів породжує динамічні, багатошарові композиції, що передають фрагментований характер сучасного візуального досвіду. Попри «цифрову» природу багатьох елементів (фото- та відеофрагменти), ці роботи зберігають ауру ручної роботи – сліди пензля, фактуру фарби, матеріальність носія [99]. Сама мисткиня підкреслює,

що не визнає чітких меж між медіа: «скульптура – це все фізичне, що існує за межами уяви... Зображення – це теж скульптура, витворена нашими відчуттями... Скульптура – це радше лінза, портал, а не медіум», – зазначає С. Зе, описуючи свій підхід [150]. В її руках живопис перетворюється на об'єкт, а цифрові проєкції набувають скульптурної якості – усі елементи працюють разом, формуючи єдине середовище.

Виставка «New Works» стала своєрідним підсумком і водночас новим поворотом у творчості художниці. До експозиції увійшли роботи, що репрезентують різні медіа: скульптури, полотна та відеоінсталяції, об'єднані спільними темами часу, простору і матерії. Композиційно проєкт побудований на контрасті між стаціонарними об'єктами (скульптурами і картинами) та динамічними проєкціями (відео, світло, рухомі елементи). Однак ці елементи не існували ізольовано: С. Зе поєднала їх у просторі галереї.

Центральне місце на виставці посіла нова відеоінсталяція під назвою «Travelers by Streams and Mountains» («Мандрівники вздовж струмків та гір»; іл. 3.1.1), створена 2021 року. Вже сама назва апелює до відомого твору китайського живопису (пейзаж Фань Куаня XI ст.), що вводить ідею багатопланової перспективи – близького, середнього і далекого планів – у зображенні природи [133]. С. Зе привносить цей принцип у тривимірний простір: її інсталяція розгортається у затемненій залі, де на стінах і предметах рухаються фрагментарні відеозображення, подібні до блукаючих променів прожекторів [133]. У центрі композиції – імпровізована конструкція, з якої на довгому маятнику підвішено кулю; маятник гойдається, відраховуючи час і окреслюючи простір, наче метроном у масштабі кімнати. Основою інсталяції слугує кругла «арена», вкрита тонким шаром солі, по якій проходить маятник. Довкола можна помітити розкидані дрібні предмети, обривки паперу, фрагменти матеріалів – це ніби залишки творчого процесу, уламки та сміття, які стали частиною твору. Ледь чутний звуковий супровід – окремі тихі шуми, електричні імпульси чи кроки – підкреслює живу, нехай і роботизовану, кінетику цього механізму. Усі складові створюють враження загадкового

наукового експерименту чи модельного всесвіту, де глядач стає спостерігачем плину часу. «Travelers by Streams and Mountains» належить до серії робіт С. Зе під назвою «Timekeeper» (Хранителі часу; іл. 3.1.3), що досліджують способи фіксації і переживання часу через мистецтво. Порівняно з попередніми інсталяціями цієї серії, новий твір вирізняється більшим масштабом і складністю: художниця вперше винесла «хранителя часу» в такий широкий простір галереї, залучивши не лише проєкції на столі, як це було в ранніх варіаціях Timekeeper (2015–2017), але й весь периметр кімнати та архітектуру стелі для рухомих образів і маятника. У такий спосіб, вона наблизила свою роботу до формату повномасштабної інсталяції, що цілком занурює глядача у свою внутрішню динаміку.

Окрім медійно-кінетичного ядра, «New Works» включає кілька скульптур та серію живописних робіт, які розміщувалися у сусідніх залах, але органічно доповнювали загальну тему. Найбільш помітна скульптурна робота – «Wider Than the Sky» («Ширше за небо»; іл. 3.1.4) була виконана з литого металу і входить до серії «Fallen Sky» (2020–2021) [151]. Вона безпосередньо перегукується з уже згаданою інсталяцією Fallen Sky у Storm King: фактично, ця скульптура є «фрагментом» тієї ідеї, перенесеною в галерейний простір. Натхненна мотивами стародавньої архітектури та руїн, вона має вигляд вигнутих поверхонь чи уламків склепіння, що лежать на підлозі, подібно до частин зруйнованої будівлі [133]. Поверхня цих об'єктів відполірована так, що вловлює найменші відблиски світла й тіней у приміщенні – завдяки цьому скульптури здаються ефемерними, ніби розчиняються в просторі або вже перебувають у стані розпаду. Ці роботи додають виставці мотив руїни і відродження: вони одночасно нагадують артефакти з минулого (апелюючи до археології і пам'яті історії) і виглядають як футуристичні форми, що чекали свого глядача в сучасній залі. Порівняно з монументальною дзеркальною півсферою Fallen Sky під відкритим небом, базельські скульптури є камернішими за масштабом, але втілюють ту саму ідею – взаємодію небесного і земного, цілого і фрагмента, присутність змін та ентропії в матеріалі твору.

Живописні твори, представлені в «New Works», стали для С. Зе поверненням до двовимірного медіа, яким вона починала свою кар'єру (художниця має освіту живописця). Втім, її підхід до полотна сформований скульптурним мисленням. Картини С. Зе – це своєрідні «плоскі інсталяції», де полотно слугує базою для накопичення різномірних елементів. У новіших роботах 2021 року вона використала техніку колажу: на поверхню полотна наносились надруковані або вирізані зображення, зафіксовані скотчем чи клеєм, поверх яких нашаровувалися фарба, лінії, плями, а також додавалися фрагменти кольорового скотчу, паперу тощо [133]. Виникає враження незавершеності й одночасно безперервного становлення образу – композиції відкриті для продовження, їхні елементи ніби перебувають у русі. Криві лінії, дуги, калейдоскопічні фрагменти фотографій утворюють ритмічні структури, що розгортаються по площині. С. Зе свідомо поєднує кілька способів створення зображення: фотографічний (механічно відтворені образи реальності) і малярський (суб'єктивний жест художника), щоб дослідити межу між ними. Як зазначають оглядачі, ці «неспокійні» картини С. Зе передають плинність цифрової доби (де зображення нескінченно змінюються і накладаються одне на одне), але водночас зберігають тепло аналогового дотику, присутність руки автора, матеріалу, фактури [133]. У контексті виставки живописні роботи відігравали роль своєрідних вузлів, що зв'язували теми скульптур і відеоінсталяції: в них також йшлося про час (шари пам'яті й образів), про матеріальність (текстури, частини речей), про руйнування і формування нового.

Просторова цілісність проекту проявилась у продуманому розташуванні творів та створенні наскрізних візуальних і смислових зв'язків між ними. Художниця фактично сконструювала простір, де глядач занурювався в особливу атмосферу: стіни, підлога, освітлення – все працювало на єдиний художній наратив. Такий метод формування експозиції співзвучний ідеї «тотального твору», де межі між окремими об'єктами умовні, а виставка сприймається як одна велика інсталяція. Науковці відзначають, що в

сучасному мистецтві арт-проекти нерідко оформлюються як site-specific середовища, які враховують специфіку локації та залучають глядача до активного досвіду переживання мистецтва [35, с. 86]. Уміння С. Зе трансформувати простір стало однією з причин, чому критики говорять про зміну потенціалу скульптури в її доробку [149], адже вона виходить за межі окремого об'єкта, оперуючи цілим просторовим контекстом. В «New Works» ця якість проявилась у повну силу: різнорідні компоненти об'єдналися у єдиний художній вислів, адресований безпосередньо тому місцю і часу, де відбувалась виставка.

Інсталяції С. Зе також нерідко включають рухомі та мінливі компоненти, що додає твору перформативного характеру. В деяких проектах художниця використовує механізми, які активують рух елементів, або фактори середовища – наприклад, потоки повітря від вентиляторів, що рухають підвішені об'єкти. Крім того, її інсталяції часто перебувають у процесі тонкого налаштування: відомо, що команда асистентів С. Зе може регулярно «доглядати» за виставленими об'єктами: приміром, доливати воду в посудини, або поправляти нитки і дрібні деталі, що змістилися. Ця увага до плинності матеріалу і змін фактично робить час і процес частиною твору. Як результат, межа між твором і процесом його існування розмивається, що цілком узгоджується з естетикою сучасного мистецтва, де процесуальність та досвід глядача цінуються не менше, ніж кінцевий артоб'єкт [8, с. 444].

Художня інсталяція за своєю суттю інтегрує твір і простір, тож сучасні експозиційні практики докорінно переосмислюють роль виставкового середовища. Згідно з дослідженнями Т. Міронової, сьогодні співвідношення між твором мистецтва і виставковим оточенням змінюється: окрім класичного нейтрального «білого куба» галереї виникають гнучкі простори, що змінюються під впливом концепції проекту, а іноді сам простір стає частиною художнього висловлення [35, с. 86–89]. Виставка «New Works» (Gagosian Gallery, 2021) продемонструвала саме такий підхід: усі роботи були не просто розміщені в залах Gagosian Gallery, а об'єднані в цілісну просторову

композицію. Експозиція перетворила галерею на єдиний насичений образами ансамбль, що дає можливість відвідувачам відчутти й досягнути різноманітні формальні та концептуальні грані практики С. Зе [150]. Іншими словами, окремі витвори – живописні, скульптурні, медійні – вступили у діалог як один з одним, так і з архітектурою залу, створюючи синергетичне середовище.

У творчості С. Зе простежується віддзеркалення багатьох із цих актуальних викликів. Зокрема, її масштабні інсталяції, що поєднують тисячі дрібних деталей з усього світу, інтерпретуються як коментар до епохи перенасичення інформацією, до ефекту глобальної мережі Інтернет, яка об'єднала різні куточки планети й водночас спричинила відчуття хаосу та перенасичення образами [133]. С. Зе конструює свого роду моделі всесвіту з уламків повсякденності – і в цих «мініатюрних світах» проглядається тема глобалізації та взаємозалежності. Її роботи містять образи з різних культур і середовищ, що натякає на різноманітність і одночасно абсурдність надмірно взаємопов'язаного світу. Як зазначає Дж. Арн, у доробку мисткині можна знайти відгуки на такі явища, як історична пам'ять, неоліберальна глобальна економіка, розвиток цифрових технологій, «кінець історії» і навіть можливий «кінець світу» – настільки широким є коло тем, які може навіяти її мистецтво [80].

Проект «New Works» також засвідчив зростаючу увагу С. Зе до діалогу з ландшафтом і архітектурою. Якщо її ранні роботи часто будувалися як автономні «всесвіти» всередині нейтрального простору, то тут вона дедалі більше враховує контекст: її скульптури безпосередньо пов'язані з конкретною локацією (Storm King), а відеопроекції реагують на архітектуру галереї. Такий підхід зближує її з тенденціями лендарту. Цікаво, що 2023 року С. Зе реалізувала великий виставковий проєкт «Timelapse» у музеї Гуггенхайма (Нью-Йорк), де інсталяції розміщені вздовж спіральної рампи музею. Це свідчить про подальший розвиток ідей, апробованих у Базелі: С. Зе дедалі повніше інтегрує середовище в свої роботи, стираючи межу між мистецтвом і дійсністю.

Важливою складовою концептуального змісту проєктів С. Зе є соціально-екологічна проблематика. Мисткиня часто акцентує на крихкості людського існування перед силами природи, на темі часу, тлінності і ентропії – ці ідеї пронизують її інсталяції. Наприклад, у масштабній роботі «Fallen Sky» (2021), встановленій просто неба в артцентрі Storm King (США), С. Зе створила дзеркальну напівсферу, що відбиває небо й ландшафт та виглядає як фрагмент небосхилу, що «впав» на землю. Супровідна інсталяція «Fifth Season» – «П'ятий сезон» (2020–2021), інтерпретує класичний жанр пейзажу крізь призму сучасності: цей п'ятий, «новий» сезон в її роботі позначає стан невизначеності природи в епоху кліматичних змін (іл. 3.1.6) [151]. Кураторський текст до виставки в Storm King підкреслює, що С. Зе відмовляється зображувати природу як щось упорядковане чи заспокійливе – навпаки, ландшафт у її творі постає крихким і мінливим, відображаючи наше усвідомлення екологічної кризи [151]. Інсталяція апелює до відчуття дезорієнтації, яке людина переживає в природному оточенні, коли стикається з величчю стихій і одночасно з особистісними моментами сприйняття світу [151]. Через фрагментарні образи стихій, зміну світла і тіні, ефекти руйнування С. Зе спонукає глядача замислитися над вразливістю природи та роллю людини в її трансформації.

У проєктах С. Зе простежується мотив впливу людини на довкілля та наслідків такого втручання. Її інсталяції часто складаються з матеріалів і об'єктів, що нагадують про повсякденне життя сучасної людини – пластикові пляшки, папірці, дроти, інструменти. Включаючи ці прозаїчні елементи в художню структуру, авторка ніби відбиває портрет нашої цивілізації споживання і надлишку. Крихкість і тимчасовість цих матеріалів – випаровування води, вигорання світла, руйнування крихких конструкцій – підкреслюють ідею неминучості розпаду і зміни. Тому враження від інсталяцій С. Зе часто двоїсте: з одного боку – подив і захоплення складністю створених нею світів, з іншого – відчуття даремності та хиткості людських зусиль перед обличчям часу (що сама мисткиня окреслює як поєднання «диву і марності» у

прагненні осягнути світ). У такій багатошаровості прочитань її мистецтво резонує з філософськими дискусіями про антропоцен – нову епоху, де людство усвідомлює свій вплив на планету і переглядає світоглядні орієнтири.

Показово, що проєкт у Базелі збігався в часі з великою мистецькою подією – ярмарком Art Basel 2021, і фактично став частиною культурного ландшафту міста у ті дні. С. Зе також презентувала свою роботу в секції Art Basel Parcours – зокрема, масштабну відеоінсталяцію просто неба [150]. Отже, її мистецьке висловлення вийшло за стіни галереї, інтегруючись у міський простір. Така багаторівнева присутність творчості художниці – водночас у камерному виставковому приміщенні та у публічному середовищі – підкреслює універсальність її художньої мови. Її інсталяції органічно існують як у класичному галерейному «білому кубі», так і у відкритому просторі, залучаючи найширшу аудиторію та модифікуючи навколишнє середовище [35, с. 86–89]. Цей підхід відповідає тенденціям сучасного кураторства, коли експозиція мислиться як наратив або досвід, а не просто демонстрація творів у нейтральному залі. «New Works» є прикладом саме такої експозиційної практики, де кожен компонент набуває повноти значення лише у взаємодії з іншими в межах цілісного простору.

Порівнюючи «New Works» з попередніми проєктами С. Зе, можна помітити як спадкоємність, так і розвиток її художніх ідей. Виставка у Базелі продемонструвала ту саму авторську мову, що прославила художницю на міжнародній арені – мову ретельно організованого хаосу, де кожна дрібниця має значення. Ще у 1990-х – 2000-х рр. мисткиня створювала інсталяції зі сотень побутових предметів, наприклад, робота «Потрійна точка» (іл. 3.1.7), яка була представлена на Венеційській бієнале 2013 року. Уже тоді критики відзначали здатність художниці перетворити кластер випадкових об'єктів на космос сенсів. У «New Works» ця здатність досягла нового рівня завдяки використанню відео та цифрових технологій: тепер до фізичних об'єктів додалися рухомі зображення і світло, що розширило палітру візуальних засобів. Проте базовий принцип залишається той самий – агломерація

повсякденного в масштабну скульптурну форму, яка осмислює буття сучасної людини. С. Зе продовжує досліджувати тему часу і пам'яті: маятник у «Travelers by Streams and Mountains» перекликається з мотивацією її попередніх «хранителів часу», а руйнівні форми скульптур Fallen Sky апелюють до ідеї кінця та початку, що звучала і в її ранніх проєктах. Водночас художниця не боїться експериментувати – повернення до живопису та створення нових форм відеоінсталяції свідчать про еволюцію її стилю.

Отже, виставка «New Works» С. Зе у базельській галереї Gagolian стала визначною подією, що репрезентує характерні риси постмодерного і сучасного мистецтва. Проєкт продемонстрував, як художниця працює на перетині різних медіа, поєднуючи скульптуру, живопис, відео, об'єкти та просторові інсталяції та втілюючи принципи міждисциплінарності й мультимедійності, які притаманні контемпорарному мистецтву [8, с. 444]. С. Зе створила цілісний художній простір, де кожен елемент набув нового сенсу через взаємодію з іншими, що узгоджується з актуальними експозиційними практиками і прагненням до іммерсивності в мистецтві [152]. В її роботах відобразився дух часу: глобальні культурні зрушення, інформаційне перенасичення, екологічна тривога та переоцінка стосунків між людиною і світом стали невід'ємною частиною смислового поля виставки [151]. «New Works» підсумував багаторічні пошуки С. Зе, яка ще з кінця 1990-х конструює свої «всесвіти» з уламків реальності, і водночас ознаменував нові повороти – зокрема, глибше занурення у цифрові технології та діалог з доквіллям. Проєкт підтвердив репутацію мисткині як однієї з найоригінальніших художниць постмодерністської доби, що розширює межі скульптури й інсталяції та пропонує глядачам багатовимірний досвід мистецтва. Її «нові роботи» стали відображенням сучасного стану мистецької мови – фрагментованої, інтегративної, концептуально насиченої – і водночас глибоко особистим висловлюванням про час, простір і людське становище у світі.

3.2. Постмодерна мультидисциплінарність та фрагментована фемінність творчості М. Деніз у проєкті «Never ending story»

Зміна глобальних культурних парадигм наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. відкрила нові шляхи розвитку мистецтва і культури [45, с. 222-223]. На практиці це проявляється у дедалі сміливішому міксі жанрів і впливів: сучасне мистецтво оперує синкретичною мовою, де можуть співіснувати живописні цитати класики, елементи масової культури, етнічні мотиви та новітні технології. Така міжмедійна стратегія зумовлена не лише індивідуальним пошуком форми, а й загальною ситуацією «глобалізованої візуальної культури», в якій художники дедалі частіше апелюють до універсальних образів, технік та матеріалів, зрозумілих у різних частинах світу.

Як відзначає мистецтвознавиця Марина Юр, експансія постмодернізму у другій половині ХХ ст. започаткувала «багатовекторний діалог» у культурі – мистецтво почало синтезувати різні види і техніки, спиратися на колажне цитування та поєднання образів із різних культурних контекстів [73, с. 285–287]. Полотно, скульптура, об’єкт, перформанс – всі ці елементи можуть інтегруватися в єдину інсталяційну форму.

Означені художні стратегії максимально повно проявляються у творчості французької художниці Матільди Деніз (Mathilde Denize, 1986 р.н.), надаючи змогу проаналізувати соціально-культурний контекст постмодерного мистецтва – зокрема, у дискурсах тілесності, травми, ідентичності й глобалізованої візуальної культури.

Творчість М. Деніз є яскравим прикладом притаманної сучасному мистецтву мультидисциплінарності. Художниця «звільняє живопис від рамок», виходячи за межі площини полотна до тривимірних об’єктів і перформативних жестів [130]. Працюючи на перетині живопису, об’єктної скульптури, текстилю, відео та перформансу, М. Деніз творить власний художній світ без жорсткого поділу на жанри [130]. Подібна поліморфність художньої мови відповідає естетиці постмодерну, яка не винаходить

принципово нових форм, а програмно переосмислює наявний «арсенал форм» у новий спосіб.

М. Деніз позиціонує себе як «фрустровану» живописицю, що вийшла за межі полотна і традиційної техніки, інтуїтивно віднайшовши власний художній голос у ширшому полі сучасного візуального мистецтва [130]. Її практики ґрунтуються на поєднанні різних медіа – живопису, скульптури, інсталяції, текстилю, відео та перформансу – що розмиває межі між жанрами і дисциплінами. Такий мультидисциплінарний підхід, характерний для постмодернізму, поєднується із авторською стилістикою М. Деніз: колажуванням та «рециклінгом» матеріалів, фрагментацією форми і мотивами фемінності образів.

У січні–березні 2023 р. паризька галерея Perrotin представила першу персональну виставку М. Деніз у Франції «Never Ending Story» [129]. Експозиція об'єднала живописні роботи та інсталяції авторки, доповнені елементами перформансу та текстилю [128]. Назва «Never Ending Story» («Нескінченна історія») натякає на відкритий процес творчості, який ніколи не завершується остаточно. Живопис, скульптура, перформанс та інсталяція були об'єднані в одній «особистій географії» художниці [128]. За словами куратора Олів'є Саяра, відколи Деніз знайшла свій метод, «тіло стало п'єдесталом» для її творів, а традиційні музейні стіни вже не могли бути єдиною опорою. Відтак практика авторки стала множинною та експериментальною [128].

У межах виставки «Never Ending Story» (іл. 3.2.2) цей принцип проявився, зокрема, через поєднання традиційного олійного живопису на полотні з нестандартними матеріалами (тканина, одяг, знайдені предмети), а також через залучення перформерів, що «оживляють» об'єкти. Отже, М. Деніз вписується у широкий тренд контемпорарі арт, де художня ідея реалізується на перетині різних медіа і потребує від глядача готовності сприймати твір у множинних вимірах [73, с. 286].

Центральною художньою стратегією М. Деніз є колажування та повторне використання матеріалів, що прямо відображено у проєкті «Never

Ending Story». Поштовхом до формування її унікальної техніки стало переосмислення власного живописного доробку. Після навчання в Академії мистецтв М. Деніз опинилася перед питанням – що робити з численними навчальними полотнами? Рішення художниці було радикальним і новаторським: розрізати картини і використати фрагменти з них у нових творах [130]. «Саме тоді й почалася гра в колаж», – згадує авторка. Спершу з фрагментів полотен склалися прості двовимірні фігури, згодом – складніші композиції, що імітують силует жіночого купальника [130]. Із цих вирізаних шматків полотна, використаних як «низький рельєф», народжувалися цілком нові об'єкти. Перехід від площини картини до просторових форм ознаменував появу тривимірних «скульптур-картин», які М. Деніз називає «фігурами» або «бароковими оболонками» [130]. Вона підкреслює, що більше не створює просто колажі на площині – відтепер в її роботи інтегровано тіло, адже ці живописні фрагменти набувають форми одягу, які носять перформери [130].

Рециклювання – повторне використання старих матеріалів – стало для М. Деніз методом перетворення минулого досвіду на новий зміст. Вона буквально «дає нове життя» обірваним полотнам і вуличним знахідкам, дбайливо «перебинтовуючи» уламки покинутого світу в своїх творах [149]. Художниця захоплюється колекціонуванням вуличного мотлоху та покинутих речей, які інші відкинули як непотріб [149]. В її майстерні ці «побиті, розбиті, неповні» об'єкти вигнаного побуту отримують «притулок» та нове призначення [149]. Так, серед матеріалів зустрічаємо дерев'яний блок для капелюха, згоріле листя, клапти паперу – М. Деніз komponує їх із фрагментами полотна, перев'язуючи краваткою, гумкою чи мотузкою [149]. Цей жест зшивання розрізнених частин можна розглядати як метафору травми і зцілення: культура посттравматичного суспільства часто прагне зібрати розбиті уламки пам'яті. Мистецтвознавиця Джилл Беннетт зазначає, що афективна візуальна мова сучасного мистецтва здатна формувати нове розуміння досвіду травми – через емпатійне залучення глядача у процес співпереживання фрагментам і слідам травматичних подій [84]. У роботах

М. Деніз шматки старих полотен із залишками зображень та пошкоджені об'єкти виступають саме такими «носіями пам'яті» – вони зберігають сліди колишнього життя і разом створюють новий наратив, що звертається до глядача емоційною мовою форми і матеріалу.

Фрагментація у творчості М. Деніз набуває позитивного сенсу творчого визволення. Якщо модерністи початку ХХ ст. прагнули до цілісності та чистоти форми, то постмодерний підхід, який поділяє художниця, навпаки, розглядає світ як «фрагментовану присутність», з якої можна виводити нові значення [149]. Художниця свідомо залишає свої твори відкритими для подальших трансформацій: вона зізнається, що жодна робота не є завершеною остаточно – якщо картини не знаходять свого глядача (не продаються), вона знову їх розріже і переробить [130]. Це і є причина, чому виставка називається «Never Ending Story»: історія твору не закінчується, він може отримати нове прочитання у наступній інкарнації. Така «нескінченність» художнього процесу співзвучна постмодерній відмові від фіксованих смислів і фінальних версій. Замість завершеного шедевр маємо процесуальність, гру зі значеннями, потенціал для безкінечного переосмислення – своєрідний арт-еквівалент палімпсеста. Деніз діє, комбінуючи залишкові форми своїх старих робіт з дріб'язковими об'єктами повсякдення. Разом ці уламки утворюють нову естетичну цілість [130]. Колаж у її виконанні – не руйнування, а спосіб побачити нові обриси сенсів, що проступають при несподіваному монтажі різнорідних частин [149].

Важливою особливістю стилістики М. Деніз є фемінність її образів та акцент на людському тілі. Багато творів художниці народжуються на перетині живопису і моди: вона вирізає з полотен форми, що нагадують предмети одягу – сукні, піджаки, купальні костюми [149]. Ці «картини-одяг» часто мають антропоморфні обриси, натякаючи на відсутнє тіло, яке могло б їх носити. Олів'є Саяр відзначає, що згруповані М. Деніз фрагменти полотна, нашвидкуруч зшиті у подобу вбрання, справляють враження «покинутого гардероба», де кожна річ зберігає відчуття відсутності свого власника [149]. Ця

відсутність особистості підкреслює універсальність досвіду, але водночас відсилає до теми ідентичності – зниклої чи прихованої за об'єктами. У перформансі «Haute Peinture» («Високий живопис», 2019) М. Деніз одягла моделей у свої мальовані «костюми», перетворивши їх на живі картини: людські постаті були зафарбовані в чорне як анонімні силуети, на яких композиційно розміщено фрагменти «абортованого» одягу – незавершених полотен (іл. 3.2.1) [149]. Обличчя моделей сховано під капелюхами-капюшонами, що робить їх безіменними носіями форми [149]. У такий спосіб, художниця досягає ефекту «безособового тіла», яке стає медіумом для живопису. Тіло тут лише рухомий манекен, своєрідний п'єдестал для автономного мистецького висловлювання. З одного боку, це говорить про знеособлення як художній прийом (що може інтерпретуватися як критика об'єктивації жіночого тіла в культурі), а з іншого – про пошук нової суб'єктності: М. Деніз буквально вписує живопис у тіло, повертаючи йому фізичну присутність у просторі мистецтва.

Жіночий досвід і тілесність вплетені в тканину творів М. Деніз не випадково. Художниця надихається видатними експериментаторками, зокрема Каролі Шнеєман – класиком феміністичного перформансу, яка відома радикальним використанням власного оголеного тіла у мистецтві [128]. Як і К. Шнеєман, М. Деніз розглядає тіло як повноцінний художній матеріал, нарівні з фарбою чи полотном [128]. Її «живописний гардероб» часто апелює до сексуалізованих жіночих форм (наприклад, жіночий купальник, корсет тощо), але ці форми трактуються неоднозначно – вони є водночас «обладунком і камуфляжем» [128]. Тобто, жіночий образ у М. Деніз завжди двоїстий: він і вразливий, і захищений; присутній через натяк на одяг, але відсутній як конкретна особа. Таку подвійність можна тлумачити в контексті феміністичного мистецтва: образ жінки деконструюється, розкладається на фрагменти (одяг як частковий знак тіла) і знову реконструюється авторкою за власними правилами. Фрагментація жіночого образу тут – спосіб звільнити його від стереотипного цілого, зібрати заново на власних умовах. Саме це і

робить М. Деніз, жартома називаючи себе «кутюр'є від живопису», недарма назва її попередньої виставки – «Haute Peinture» («Високий живопис») – іронічно відсилала до поняття «haute couture», тобто високої моди [130]. Художниця «приміряє» живопис на тіло, руйнуючи зайву сакралізацію живопису як піднесеного жанру та зближуючи його з утилітарною сферою одягу [130].

Через цей процес М. Деніз фактично віднаходить власну ідентичність як митця. Її фрустрація щодо традиційного живопису обернулася каталізатором творчого самовираження: відмовившись від «фронтального», «академічного» підходу до картини, вона почала грати з формою, матеріалами й простором – і знайшла себе в цій грі [130]. «Я – радше візуальна художниця, ніж просто живописець, бо моя практика набуває різних пластичних форм», – каже Деніз [130]. Власне, приклад її шляху відображає характерну для сучасного митця ситуацію, коли особиста ідентичність формується через подолання обмежень однієї медіа і освоєння мови поліморфного мистецтва. У глобальному артсередовищі ХХІ ст. митці більше не прив'язані до однієї техніки чи національної традиції – натомість вони конструюють глобально зрозумілі образи, звертаючись до універсальних тем тіла, пам'яті, травми, ідентичності. М. Деніз, французька художниця з досвідом роботи в кіно, з резиденцією в Римській академії (Villa Medici) та виставками у Нью-Йорку і Шанхаї, є продуктом цієї глобалізованої культури. Її мистецтво знаходить відгук на різних рівнях: як особиста сповідь (відчутна в інтимному характері «живописного щоденника» художниці [149]), як відлуння колективної травми (у ретельно «перев'язаних» уламках покинутого життя) та як коментар до становища жінки-мисткині (через іронічне цитування моди і оголення механізмів творення жіночого образу).

Підсумовуючи, можна зробити такі висновки: проект «Never Ending Story» (іл. 3.2.3) Матільди Деніз у галереї Perrotin – це багатоплановий художній вислів, що синтезує постмодерністські стратегії та актуальні проблематики сучасного мистецтва. Мультидисциплінарний характер

виставки проявився у вільному поєднанні живописних, скульптурних, текстильних та перформативних елементів, що відповідає полімедійній природі контемпорарі арт і руйнує традиційні межі між видами мистецтва [73]. Колажність та повторне використання матеріалів стали для М. Деніз способом «переписування» історії – своїх власних художніх пошуків і ширшої історії забутих речей та образів. Через фрагментацію і рециклінг вона створює нові сенси з уламків минулого, тим самим рефлексуючи над темами пам'яті та травматичного досвіду в художній формі [149]. Фемінні мотиви та тілесність у її роботах вписуються в тривалу лінію феміністичного мистецтва, переосмислюючи жіноче тіло як простір експерименту, а не об'єкт споглядання [149]. Водночас М. Деніз формує власну ідентичність як художниці нового покоління – гнучкої, іронічної, здатної говорити «мовою фрагментів» про цілісні людські переживання. Її «нескінченна історія» – це історія сучасного мистецтва, яке не має фінальної крапки, постійно розгортається у діалозі з минулим і теперішнім, особистим і колективним, локальним і глобальним. Така практика демонструє, як постмодерні художні стратегії – колаж, апропріація, фрагментація – можуть слугувати інструментами осмислення складної реальності нашого часу, де тілесність, травма та ідентичність набувають нових візуальних проявів у глобальному культурному просторі.

3.3. Тенденції інтерактивності в сучасному мистецтві на прикладі проєкту «You make me shine» художника Й. Гайна

Як зазначає дослідник О. Горшков, сучасне мистецтво нерідко постає у формі гри, приховуючи ідею «безліччю варіантів» [13, с. 33]. Постмодерному мистецтву властива тенденція до пошуку нових форматів взаємин між «художником і та твором, а також твором та сприйняттям глядача» [13, с. 33].

Саме в такому постмодерністському контексті доцільно розглядати творчість данського художника Йеппе Гайна (Jerre Hein, 1974 р. н.) – однієї з найпомітніших постатей інтерактивного мистецтва початку XXI століття.

Особливу увагу в межах дослідження приділено його персональному виставковому проєкту «You Make Me Shine», що проходив у галереї KÖNIG Seoul (MCM Haus, Сеул) з 16 червня по 18 липня 2021 року [117]. Проєкт Й. Гайна варто розглядати в руслі ідей постмодернізму та актуального мистецтва, що переглядають роль глядача, простору і самого твору. Відкидаючи суворі канони модернізму щодо «чистої» форми та ізольованого експонування, Й. Гайн впроваджує в мистецтво елементи гри, іронії та взаємодії, притаманні постмодерністській культурі. У «You Make Me Shine» цей грайливий підхід проявився в кожній деталі: лавка, на якій неможливо нормально сидіти, іронічно «підсміюється» над звичкою відвідувача пасивно спостерігати мистецтво; дзеркальні кульки перетворюють серйозний виставковий зал на веселий ярмарок відображень; навіть серйозні екзистенційні послання на неонових табличках подані у формі простих, майже дитячих фраз. Така «несерйозність» як художній метод слугує не для знецінення смислів, а навпаки – для їхньої демократизації.

У роботах Й. Гайна така логіка простежується виразно: він грає з традицією мінімалізму, надає їй «оживленого» і людського характеру, іронічно переосмислює функції об'єктів та сам формат виставки.

Критика традиційних експозиційних моделей, зокрема концепції «білого куба», у практиці Й. Гайна проявляється як створення альтернативних сценаріїв для мистецтва. «Білий куб» у виставковому дизайні – це нейтральний модерністський простір, що мав ізолювати твір від зовнішнього світу. Сучасні художники дедалі частіше виходять за межі цього нейтралітету, інтегруючи виставку в реальне життя і залучаючи публіку до співтворчості [35, с. 88]. Проєкт «You Make Me Shine» є прикладом саме такого підходу: галерейний інтер'єр перетворився на інтерактивний майданчик. Замість суворої тиші – дзвінкий сміх і рух; замість відстороненого споглядання – безпосередній досвід. Цей жест можна розглядати як критику інституції мистецтва у м'якій формі: Й. Гайн не протестує агресивно, а граційно змінює правила гри в середині самої галереї, показуючи, що інакша модель можлива. Така практика

співзвучна з ідеями «реляційної естетики», запропонованої Ніколя Бурріо, суть якої в тому, що основою твору мистецтва можуть бути міжлюдські взаємини і спільний досвід [90, с. 27]. Й. Гайн, подібно до представників цього напрямку (Рікріта Тіраванії, Олафура Еліассона та ін.), конструює ситуації, де комунікація і взаємодія стають головним «матеріалом». Сам Й. Гайн підкреслює, що «спільні переживання – центральний компонент його мистецтва і філософії життя» [117]. Отже, проєкт Й. Гайна вписується в контекст сучасного мистецтва як зразок творчої інтервенції, що переосмислює простір і глядача: мистецтво стає процесом взаємодії, а виставка – веселим і задумливим середовищем, де стираються межі між високим і повсякденним, серйозним і грайливим.

Після навчання в Королівській академії мистецтв у Копенгагені та Штедельшуле у Франкфурті Й. Гайн розвинув унікальний художній почерк, що поєднує мінімалістичну естетику зі сміливою інтерактивністю. Його скульптури та інсталяції вирізняються формальною простотою і гумором, але водночас свідчать про активний діалог із спадщиною мінімал-арту та концептуалізму 1970-х років [115]. Вплив художників-мінімалістів і концептуалістів (як-от Д. Джадда чи Р. Серри) відчутний у строгих геометричних формах Й. Гайна, проте він переосмислює їх у дусі постмодернізму, залучаючи глядача як співтворця. Роботи художника часто містять несподівані, захопливі елементи, що ставлять публіку в центр подій та стимулюють її безпосередню взаємодію з мистецтвом [117].

Важливою віхою у житті митця стала особиста криза, після якої він звернувся до йоги та медитації і переорієнтував свою практику на дослідження внутрішнього стану людини [117]. Відтоді твори Й. Гайна набули виразного рефлексивного й емпатичного характеру: художник використовує мистецтво як засіб поставити питання перед собою і глядачами. В його інсталяціях з'являються текстові звернення та дзеркальні поверхні, що спонукають до самосвідомості (наприклад, неонові написи «Breathe with me» («Дихай разом зі мною»), «I am right here right now» («Я тут і зараз») [117]. Й. Гайн поєднує

впливи східної філософії та практики усвідомленості зі здобутками західного сучасного мистецтва, формуючи свій стиль на перетині мистецтва, архітектури та технічних винаходів. Його творчість – це переважно експериментальні жанри: інтерактивна інсталяція, кінетична скульптура, site-specific проєкти у громадському просторі, а також графіка і живопис як медитативна практика. Загалом Й. Гайн зарекомендував себе як художник, що розширює межі скульптури та виставкового простору, адже його роботи «оживають» лише за участі глядача.

Назва «Ти змушуєш мене сяяти» натякає на ключову роль глядача: мистецтво «засяє» лише у присутності публіки, яка його активує. Експозиція складалася з низки об'єктів і інсталяцій Й. Гайна, спеціально підібраних і створених для цього простору, що відступав від традиційного формату «білого куба». Замість нейтральних стін і відстороненого огляду, відвідувачів чекало середовище, наповнене світлом, рухом і дзеркальними відображеннями, яке вимагало їхньої участі.

У центрі проєкту – взаємодія людини з простором і собою. Одним із перших елементів, що привертав увагу глядачів, були неонові текстові бокси на стінах, які зверталися безпосередньо до відвідувачів. Фрази на кшталт «Breathe with me» («Дихай зі мною») чи «I am right here right now» («Я тут і зараз»; іл. 3.3.2) вирізнялися неоновим світлом і відбивалися в полірованих поверхнях, тому буквально ставили людину перед власним відображенням [117]. Ці тексти слугували одночасно декоративним освітленням і концептуальними маркерами: вони пропонували глядачеві зупинитися, усвідомити своє «тут-і-зараз», розділити з мистецтвом момент спільного дихання. Отже, суто світловий елемент (неон) набував глибокого сенсу медитативної практики.

Проєкт також включав серію акварельних робіт. На перший погляд, це грайливі абстрактні малюнки з яскравими плямами кольору; однак, придивившись, глядач помічає фрагменти тексту, короткі нотатки та образні символи, вплетені в композицію. Текстові інсталяції Й. Гайна мають

медитативний характер і пов'язані з темами усвідомленості, внутрішнього досвіду та самоспостереження. Акварелі запрошують відвідувача долучитися до цього діалогу: прочитати уривки думок, зіставити їх зі своїми почуттями, можливо, впізнати в абстрактних контурах відгуки власного настрою. Відтак, текстові елементи експозиції доповнюються новим виміром – не лише яскравими неоновими закличками, а й тонкими письмовими рефлексіями, що вимагають уважного, зосередженого погляду.

Однією з найхарактерніших ознак «You Make Me Shine» стало активне залучення тілесного досвіду відвідувачів через інтерактивні об'єкти. Зокрема, на даху будівлі й у залах галереї розташували три «модифіковані соціальні лавки» (Modified Social Benches, 2023) – об'єкти зі відомої серії Гайна (іл. 3.3.4) [117]. На перший погляд, ці роботи нагадують звичайні паркові лавочки, проте їхня конструкція химерно викривлена: сидіння може підійматися догори хвилиною, а спинка перетворюється на коло. Або ж лавка взагалі не має спинки і вигинається дугою над підлогою. Художник навмисне позбавив лавку її утилітарної функції зручного місця відпочинку – натомість перетворив на мистецький атракціон. Щоб сісти на таку лавку, глядачу доводиться підійти ближче, пошукати зручну позу, утримувати рівновагу або навіть взаємодіяти з іншими відвідувачами, якщо конструкція того вимагає. Відтак, традиційний поділ на «експонат» і «глядацьку зону» зруйнувався: лавки-об'єкти запрошували грайливо порушити дистанцію й тілесно відчувати простір галереї. Під час виставки ці «соціальні лавки» стали місцем живого спілкування – люди фотографувалися, сміялися, ділилися враженнями, фактично стаючи частиною інсталяції. Це яскравий приклад трансформації виставкового простору, що змінюється під впливом самої аудиторії [35, с. 89].

Ще один блок робіт у експозиції був присвячений дзеркалам та оптичним ілюзіям – темам, до яких Й. Гайн звертається упродовж усієї кар'єри. У серії настінних об'єктів «Fold» («Складка», 2023) художник досліджує закони складання площин (натхненною теоремою Кавасакі з оригамі) і створює дзеркальні панелі зі складками (іл. 3.3.5) [117]. На перший

погляд, це гладкі геометричні дзеркала, проте варто трохи змінити кут огляду – і площина ламає відображення, демонструючи свій прихований рельєф. Глядач бачить спотворене зображення себе і оточення, що змушує сумніватися у сталій «картині реальності». Подібного ефекту досягають і інші роботи: «Mirror Angle Fragments» («Фрагменти дзеркальних янголів», 2014) дає незвичний ракурс на простір, розбиваючи відображення на фрагменти (іл. 3.3.6), а «Light Drops» («Краплі світла», 2023) віддзеркалюють не лише приміщення, а й світлові промені експозиції (іл. 3.3.7) [117]. Оригінальне враження справляють «Mirror Balloons» («Дзеркальні кулі», 2012) – кольорові дзеркальні кулі, що ніби ширяють під стелею (іл. 3.3.8). Вони створюють ефект «риб'ячого ока». Вся зала навколо відображається в її опуклій поверхні, а рухи глядача спотворюються, наче в атракціонному кривому дзеркалі [117]. Ці кулі не лише грають роль яскравого декоративного акценту, а й концептуально створюють відчуття розширення простору – у віддзеркаленні здається, ніби стеля щезає, і кулі от-от злетять у небо, продовжуючи відображати довкілля до нескінченності [117]. Як результат, просторові та світлові елементи проєкту працюють спільно: дзеркала і неон, тінь і колір, рухомі об'єкти і звичайні речі (як лавки) – все це інтегрується у єдиний ігровий простір, де глядач є співучасником. Проєкт «You Make Me Shine» демонструє відхід від стерильної модерністської «кубічної» експозиції до динамічного, трансформованого середовища, що існує у взаємодії з публікою. Такий підхід узгоджується із загальною тенденцією сучасних експозиційних практик: сьогодні межі між простором, твором і аудиторією розмиті, вони разом утворюють нові смислові зв'язки у художньому процесі [35, с. 86].

Виходячи за межі суто естетичних новацій, «You Make Me Shine» також відгукується на ширші соціокультурні і навіть політичні питання сучасності. Одне з них – проблема ідентичності та присутності людини в глобалізованому світі. Й. Гайн у своїх роботах часто прямо апелює до питань «Хто я? Де я знаходжуся? Куди прямую?» – ці слова фігурують у назвах його творів та неонових написах, пропонуючи глядачеві замислитися над власним «я» [116].

У постмодерній культурі, що вирізняється плюралізмом і нестабільністю, відчуття себе нерідко стає хитким; глобальні інформаційні потоки й міграційні процеси розмивають традиційні ідентичності, викликаючи амбівалентність та пошук нових точок опори. Мистецтво Й. Гайна відповідає на цей виклик, пропонуючи глядачеві просту універсальну основу для самоідентифікації – власне тіло і відчуття у поточній миті. Коли відвідувач виставки бачить себе у вигнутому дзеркалі чи слідує напису «Я тут і зараз», він фактично проходить акт самовизначення у просторі й часі. Це резонує з ідеями про «космополітичну уяву» в сучасному мистецтві, де замість великих наративів пропонується особистий досвід «тут-і-зараз» як джерело сенсу [140, с. 54].

Тематика взаємодії та емоційної підтримки є чи не головною у цьому проєкті, що й відображено в його назві. «You Make Me Shine» можна інтерпретувати як послання глядачам: «Це ви – джерело мого сяйва». Художник тим самим визнає залежність мистецтва від аудиторії, але й висловлює вдячність, комплімент публіці. У соціальному контексті, де стрімко зростає роль віртуального спілкування, а багато людей відчувають самотність серед натовпу, такий акцент на живому контакті та позитивних емоціях набуває особливого значення. Й. Гайн свідомо створює ситуації, що викликають у людей усмішку, подив, радість відкриття – ці миттєві емоції стають частиною твору. Мистецтво на думку автора може приваблювати людей, створюючи радісні ситуації та приємні моменти взаємодії. Якщо витвір мистецтва викликає у глядача усмішку і піднімає настрій, це робить його життя кращим – хай навіть на мить [117]. Ця філософія емпатії відображає ширшу тенденцію до терапевтичних, об'єднавчих практик у культурі. Сьогодні, на тлі травматичних глобальних досвідів – від пандемії COVID-19 до викликів прискореної глобалізації – сучасне мистецтво дедалі частіше функціонує як простір колективного переживання, емпатії та формування глобальної свідомості [127].

Сам Й. Гайн реалізовував ініціативи, прямо спрямовані на об'єднання людей і подолання травматичного досвіду через мистецтво. Показовим є його

всесвітній проєкт «Breathe with Me» («Дихай зі мною»), вперше проведений у 2019 році (Нью-Йорк) і продовжений у наступні роки. У його межах художник закликав людей по всьому світу спільно малювати довгі сині лінії, синхронізовані з власним диханням – як символ єдності людства у спільному диханні планети [158]. У жовтні 2024 р. Й. Гайн організував акцію «Breathe with Me» в амфітеатрі Університету Каліфорнії (Сан-Дієго), де сотні учасників разом малювали лінії-дихання, усвідомлюючи спільний ритм життя. Ця масштабна інтерактивна картина стала платформою для колективної медитації та солідарності, наголошуючи: попри всі відмінності, нас об'єднує базовий акт дихання і саме життя [158]. Подібні проєкти демонструють соціальну позицію Й. Гайна: мистецтво має слугувати засобом подолання ізоляції, розвитку емпатії та взаєморозуміння. У «You Make Me Shine» ця позиція виявилася в камернішому форматі, але з тією ж суттю – встановити місток між незнайомими людьми в галереї, дати їм відчуття радості спільного переживання, бодай на якийсь час.

Що стосується політичного контексту, то роботи художника не містять прямої політичної сатири чи активістських гасел, однак у ширшому сенсі його практика має політичне забарвлення як критика відчуженості та роз'єднаності сучасного суспільства. Проти споживацької логіки артринку, де об'єкти мистецтва часто сприймаються як товар, Й. Гайн висуває на перший план нематеріальний аспект – досвід, емоцію, взаємодію. Так, він дематеріалізує мистецтво, що співзвучно ідеям концептуалістів, але надає цьому процесу гуманістичного виміру. Крім того, залучаючи до творчого процесу широке коло людей, художник фактично демократизує мистецький простір. Галерея у його інтерпретації перестає бути елітарною «святиною» – вона перетворюється на публічний парк атракціонів для розуму і відчуттів. Такий підхід узгоджується з принципами мультикультурності та інклюзії у сучасній культурі, що полягають у залученні різних аудиторій та поглядів до мистецького дискурсу [154]. Інтерактивні роботи Й. Гайна в різних країнах (Європа, Азія, Америка) також долають культурні та мовні бар'єри – мова

успішки, здивування чи спільної гри зрозуміла повсюди. У глобалізованому світі, де мистецтво стає міжнародним феноменом, така універсальна комунікація набуває особливої ваги. За словами критиків, відбувається розширення загальносвітових контекстів артсцени – художники подібні до Й. Гайна, мандруючи світом, створюють роботи, що апелюють до загальнолюдського досвіду і водночас враховують локальний контекст [140, с. 57–58]. Цим вони сприяють формуванню справді космополітичного культурного простору.

Отже, соціокультурний вимір «You Make Me Shine» проявився через теми ідентичності, взаємодії та емоційної близькості, а політичний – через негласну критику відчуження та спробу зцілити спільноту через досвід співучасті. У післяпандемічний період 2021 р., коли світ поступово виходив з ізоляції, цей проєкт набув особливої актуальності: він фактично став святом повернення до живої комунікації, таким потрібним після вимушеної соціальної дистанції.

Варто зазначити, що виставковий проєкт «You Make Me Shine» Й. Гайна – приклад того, як сучасне мистецтво синтезує естетичні, соціальні і філософські аспекти в єдиному переживанні для глядача. У формальному плані Й. Гайн продемонстрував, що мінімалістичні форми і концептуальні жести можуть заграти новими барвами, якщо наповнити їх інтерактивністю, світлом і рухом. Він відступив від формату «білого куба», перетворивши галерею на простір, де мистецтво і життя взаємопроникають – глядач фізично і емоційно залучений до творення сенсів. Аналіз проєкту свідчить, що такі рішення не є хаотичними: за ігровою оболонкою стоїть чітка постмодерна програма переосмислення ролі мистецтва. «You Make Me Shine» вписується в контекст критики традиційних моделей експозиції та розвитку підходів, де взаємини між людьми стають твором мистецтва [90, с. 13]. Водночас він резонує з нагальними соціокультурними темами – пошуком ідентичності у глобальному світі, потребою в емпатії та єдності, подоланням колективних травм через спільну творчість.

Значення цього проєкту в сучасному мистецтві полягає в тому, що він демонструє трансформаційну силу мистецтва: здатність перетворювати галерейний простір на поле міжособистісної взаємодії, а пересічний глядацький візит – на подію, що запам'ятовується спільними переживаннями. Проєкт «You Make Me Shine» засвідчив, що мистецтво може напряму впливати на емоційний стан і свідомість людей, нехай навіть у масштабах однієї виставки – отже, виконувати важливу культурну та соціальну місію. У контексті постмодерної парадигми, де стираються межі між високим і масовим, між серйозним і грайливим, проєкт Й. Гайна є переконливим прикладом гармонійного поєднання глибини й доступності. Він змушує нас – глядачів – всміхнутися і задуматися водночас, відчутти себе частиною мистецького дійства. Недаремно назва виставки звернена до кожного з нас: «Ти змушуєш мене сяяти». У цих словах – квінтесенція підходу Й. Гайна, для якого сучасне мистецтво – це дзеркало, що починає світитися лише від присутності людини.

Висновки до розділу 3

Аналізуючи творчість обраних сучасних зарубіжних художників, встановлено наступне: ключовою характеристикою сучасного міжнародного мистецтва є не відмова від класичних художніх медіа, а їхня принципова трансформація та включення до ширших міждисциплінарних структур. На прикладі проєкту Сари Зе «New Works» доведено, що живопис, скульптура та інсталяція функціонують не як автономні види мистецтва, а як взаємопов'язані елементи єдиного просторово-часового середовища. Традиційні засоби живопису (фактура, жест, композиція) інтегруються у мультимедійні інсталяції, де поєднуються з відео, світлом, кінетичними елементами та об'єктами, формуючи складні іммерсивні системи. Аналіз проєкту Матільди Деніз «Never Ending Story» дав змогу виявити вектор синтезу традиційного і сучасного через фрагментацію, колажування та рециклінг матеріалу. У цьому разі традиційний живопис втрачає завершеність і трансформується у процесуальну структуру, яка

може бути деконструйована та зібрана заново у вигляді об'єктів, текстильних форм або перформативних практик. Отже, живопис перестає бути фінальним результатом і стає матеріалом для подальших художніх дій.

На прикладі проекту Йєппе Гайна «You Make Me Shine» встановлено, що трансформація традиційних художніх підходів відбувається також через зміну ролі глядача: мистецький об'єкт перестає бути самодостатнім і набуває значення лише в процесі взаємодії з аудиторією. Традиційна скульптурна форма – об'єкт у просторі – переосмислюється як інтерактивна система, що функціонує через тілесний досвід, рух та емоційну реакцію глядача.

У підсумку доведено, що поєднання традиційних і контемпорарних підходів у сучасному мистецтві реалізується через такі кроки:

- міжмедійність і синтез різних художніх практик;
- процесуальність і відкритість твору до трансформації;
- просторову інтеграцію мистецтва та середовища;
- активну участь глядача як співтворця художнього висловлювання.

На основі аналізу досліджених проєктів виокремлено три основні типи інтеграції традиційного образотворчого мистецтва з contemporary-практиками. Зокрема:

– перший тип представлено проєктами, у яких традиційні медіа інтегруються у мультимедійні інсталяційні середовища (Сара Зе), де живопис і скульптура функціонують як елементи складної просторової структури.

– другий тип характеризується трансформацією живопису через його матеріальну деконструкцію та включення в об'єктно-перформативні практики (Матільда Деніз), де твір набуває відкритого, незавершеного характеру і може змінюватися у часі.

– третій тип пов'язаний із розвитком інтерактивного мистецтва (Йєппе Гайн), у якому традиційні форми набувають значення лише у процесі взаємодії з глядачем, а художній простір перетворюється на середовище комунікації та спільного досвіду.

Узагальнення цих підходів дало змогу встановити, що сучасне мистецтво функціонує як відкрита система, в межах якої традиційні художні практики не зникають, а переосмислюються відповідно до нових культурних, технологічних та соціальних умов. Визначальною стає не належність до певного медіа, а здатність художнього висловлювання інтегрувати різні форми, контексти та способи взаємодії.

Отже, дослідження зарубіжного досвіду та його систематизація дали змогу стверджувати, що сучасні мистецькі проєкти формуються на перетині традиції та інновації, де класичні засоби художньої виразності виступають не як кінцева мета, а як інструмент створення комплексних, багаторівневих художніх систем.

РОЗДІЛ 4

РОЗРОБКА ПЕРСОНАЛЬНОГО ПРОЄКТУ «ШТУЧНЕ СВІТЛО»

Сучасний авторський мистецький проєкт «Штучне світло» постає на перетині теоретичних досліджень і практичної творчості, де глибоке концептуальне осмислення доповнюється художнім експериментом із новими формами виразу. Проєкт реалізовано в руслі практично-орієнтованого дослідження, в межах якого абстрактні концепції трансформуються у візуальні образи. Такий підхід сприяє ретельному дослідженню потенціалу живописних, графічних та інсталяційних засобів для відображення складних психологічних явищ та архетипів. Отже, у проєкті поєднуються концептуальні інтерпретації з емпіричними експериментами, спрямованими на візуалізацію абстрактних психологічних концептів.

Тематично проєкт зосереджений на «внутрішньому просторі» сучасної людини – тих невидимих психологічних станах, емоціях і мотиваціях, що визначають її самосприйняття у світі високих технологій. Під внутрішнім світом розуміється сукупність думок, почуттів і уявлень особистості, що формується під впливом зовнішніх обставин. Мистецтво безпосередньо впливає на цей внутрішній простір: через символічні образи твір торкається глибинних психологічних і емоційних станів людини [46, с. 8]. Тому, мистецький досвід стає каталізатором глибинних рефлексій над цими внутрішніми переживаннями.

Проєкт також акцентує перехід від суто внутрішнього досвіду до міжособистісної взаємодії. Серія робіт із чоловічо-жіночими образами побудована як діалог двох начал: вона демонструє, як внутрішні світи різних людей перетинаються і резонують. У цих творах через символіку тіла й світла розкриваються теми близькості, конфлікту та єдності партнерів. Такий міжсуб'єктивний вимір відображає прагнення до пошуку балансу між індивідуальною самотністю і потребою у спільності, що корелює з сучасними ідеями діалогізму та взаємодії у мистецтві.

Особливого значення набуває назва «Штучне світло», яка працює на двох рівнях сенсів. З одного боку, «штучне світло» трактується буквально у технологічному ключі: це символ технічного прогресу й цивілізаційної еволюції – від штучного освітлення давніх осель до сучасних ламп і екранів. Контрольоване світло метафорично означає владу людини над природою та етапи її технологічного поступу. З іншого боку, слово «світло» тут розуміється як метафора внутрішнього просвітлення і життєвої енергії особистості. Л. Габора підкреслює, що метафора фізичного і внутрішнього світла «поєднує фізичні та психологічні аспекти людської природи» і відкриває нові шляхи до глибшого розуміння людського буття [107, с. 15]. Важливим контекстом проєкту є сьогодення війни росії проти України, що надає проєкту «Штучне світло» додаткового змісту. Після повномасштабного вторгнення у 2022 році багато українців зіткнулися з глибокою втратою звичного життя та безпеки, що посилює потребу у внутрішній опорі. За таких обставин мистецтво стає не лише засобом художнього осмислення болю, а й інструментом пошуку психологічної підтримки: арттерапевтичні практики доводять, що занурення у творчість знижує рівень тривожності та активізує внутрішні ресурси людини [3]. Схожі ініціативи на міжнародному рівні демонструють важливість мистецтва в кризових обставинах: зокрема, чеський Національний інститут психічного здоров'я реалізував програму Art Therapy, спрямовану на зменшення посттравматичного навантаження серед українських біженців і ветеранів [83]. Отже, проєкт «Штучне світло» пропонує мистецьке осмислення шляху до духовного відродження і відновлення внутрішньої цілісності особистості.

4.1. Концепція творчого мистецького проєкту

Проєкт Дмитра Доценка «Штучне світло» (2023–2025) постає як художня відповідь на сучасну екзистенціальну кризу, пов'язану з глобальними політичними, соціально-економічними, безпековими, культурними та етичними та технологічними змінами.

У «Штучному світлі» автор звертається до глядачів не як до маси, а як до його індивідуального сприйняття, фокусуючись на внутрішньому світі людини як невід'ємної складової реальної дійсності.

У руслі філософів Фрідріха Ніцше та Мішеля Фуко художник осмислює себе через концепт «мистецтва існування» [18, с. 293]: коли класичні метафізичні опори втрачені, людині доводиться творити сенс життя як власний витвір. М. Фуко навіть попереджав про кризу суб'єкта у ХХ ст., зазначаючи, що «людина буде стерта, як лице накреслене на піску на березі моря» [18, с. 294]. Саме ці питання порожнечі, невизначеності та внутрішнього пошуку визначили концепцію та поступовий розвиток художнього проєкту.

Проєкт «Штучне світло» ґрунтується на розгляді штучного освітлення у двох взаємопов'язаних вимірах – як технологічного символу сучасності та як метафори внутрішньої, екзистенційної сили. Згідно з думкою Т. Міронової, розвиток образотворчого мистецтва ХХ–ХХІ ст. «нерозривно пов'язаний із технічним прогресом і цифровими інноваціями, унаслідок чого мистецтво постійно перебуває у розвитку нових форм та експериментує з матеріалами» [34, с. 179]. Це означає, що цифрові технології та «штучні» медіа стали не просто засобом, а новим середовищем для живопису, в якому традиційні прийоми функціонують разом із генеративними і проєктивними техніками. Водночас В. Бистрякова та інші науковці відзначають, що інновації в мистецтві часто постають антиподом до традиції [8, с. 441], що відповідає художній стратегії проєкту: усвідомлене поєднання академічних прийомів живопису з сучасними цифровими інструментами.

Отже, серії «Простір невизначеності» та «Згустки часу» розглядаються не як окремі блоки, а як взаємопов'язані частини єдиної концепції, де кожна відображає певний аспект метафори «штучного світла». Узагальнено можна сказати, що перша серія задає просторові умови та дискурсивну «атмосферу» невизначеності сучасності, друга фокусує увагу на часі та технологіях, що постають як його «скупчення», а третя звернена до внутрішнього світу та архетипних наративів. Водночас вони послідовно розгортають загальний

нарратив: від зовнішніх технологічних явищ до персональних сенсів, від образу світла екранів до метафоричного світла душі.

Концепція авторського художнього проєкту «Штучне світло» формується навколо центральної метафори, яка об'єднує два фундаментальних виміри: технологічний і екзистенційний. У технологічному вимірі «штучне світло» уособлює символічну модель сучасного технологічного поступу, діджиталізації людського досвіду, поширення віртуального середовища, що стає невід'ємною частиною буття сучасної людини. В екзистенційному вимірі це поняття звернене до внутрішнього життя індивіда, метафоризуючи внутрішні духовні пошуки, особистісні кризи та потенціал особистості до збереження гідності, емоційної цілісності та моральної сили у складні історичні періоди.

Проєкт об'єднує дві серії – «Простір невизначеності», «Згустки часу». Кожна серія розглядається як елемент єдиного художнього задуму, що послідовно розкриває концепцію проєкту через різні тематичні та візуальні аспекти. Відтак, ці серії є взаємопов'язаними частинами цілісного художньо-філософського висловлювання.

У «Просторі невизначеності» художник працює з образом простору, який немов заливається штучним світлом невизначеної природи. Тут використовуються прийоми інтерактивної геометрії та динаміки світлоподібних форм, що натякають на сучасні медіа. Зауважимо, що цифрові технології істотно впливають на сприйняття часу й простору, організовуючи їх у новий спосіб [123]. Тому візуальні засоби серії підкреслюють парадокс: цифрове «штучне» світло одночасно і відкриває нові просторові перспективи, і створює відчуття «розпорошеності»/«нестабільності» простору. Більше того, Дж. Лугі застерігає, що нові медіа не варто сприймати лише як технічне оновлення традицій (приклад «безкінного візника» – автомобіль, який спершу називали «безкінним екіпажем») [123]. Саме так «Простір невизначеності» використовує цифрову техніку не як просте оновлення живопису, а як ресурс для втілення образотворчих ідей. Наприклад, застосування інструментів

цифрового живопису дає художникові можливість поєднувати мазок пензля з обчислювальним процесом – фактично творити графічні «сигнали» у просторі полотна [8, с. 441].

Отже, серія демонструє, як технологічний символ сучасності – холодне, системне «світло» цифрової машини – зливається з органічними формами живопису, породжуючи відчуття невизначеності буття. Важливо, що в цій серії акцент зроблено на постмедійності: межі між матеріальною текстурою фарби і віртуальним світловим дискурсом майже стерті, що відповідає ідеї новітніх постмедійних практик. Цей підхід підкреслює тілесність образу – фактурність фарбового покриття на тлі «кольорового» імпульсу – і водночас задає гру контрастів світла й тіні, реального й віртуального.

«Простір невизначеності» (іл. 4.3.38–52) фокусується на темі невизначеності сучасного людського існування, яка поглиблюється у контексті швидких змін, зокрема через повномасштабну війну в Україні. В основі серії – відчуття втрати цілісності, фрагментації та психологічної адаптації до нових реалій. Візуальна мова серії характеризується використанням нестандартних форматів, багаторівневої фактури живописних поверхонь та експериментів із просторовою композицією. Пластичні рішення підкреслюють взаємодію традиційного живопису з простором. Живописні твори трансформуються у просторові об'єкти, створюючи інтерактивне середовище, де глядач опиняється в умовах зламу звичних меж сприйняття. Це дає змогу фізично пережити невизначеність як домінуючий стан сучасного світу. Важливою є рефлексія щодо змін просторових і часових координат буття під впливом тиску реальності, що не лише відкриває нові перспективи сприйняття, а й поглиблює відчуття нестабільності й тривоги сучасної людини.

Серія «Згустки часу» (іл. 4.3.53-61) відрізняється від попередньої тим, що в ній автор більш глибоко та змістовно працює з простором експозиції. Якщо у «Просторі невизначеності» зберігається традиційна експозиційна практика репрезентації творів, то у «Згустках часу» Д. Доценко застосовує

іншу модель. Її суть полягає у ставленні до кожного експоната, як до формального елемента композиції в просторі. Тому, простір експозиційної зали постає не як середовище репрезентації творів, а як поле композиційної взаємодії об'єктів.

Подібно до того, як відзначав Дж. Лугі, цифрові технології одночасно звернені і «до минулого» (перетворюючи накопичення знань з аналогових носіїв), і «до майбутнього» (породжуючи нові форми, закладені в програмованості і взаємодії) [123], так і в «Згустках часу» художній засіб поєднує ретроспективне та авангардне. Тут використовуються шари інтерфейсів комп'ютерних програм та їхніх фрагментів як натяк на невід'ємність цифрового середовища від сучасного буття людини. Накладені на традиційні портретні композиції, вони утворюють синтетичний образ сучасності. У цьому сенсі серія постає візуальним колажем, у якому «штучне світло» пронизує кожен фрагмент, об'єднуючи їх спільною концептуальною ниткою. Прагнення відмови від точного відтворення реальності на користь експериментальної візуалізації також підтверджує спостереження Т. Миронової про тенденцію художників до асоціативності та інтуїтивності [34, с. 179]. Отже, «Згустки часу» осмислюють час і простір технологій як художню категорію, трансформуючи їх у пластичний об'єкт – «густий» та світлоподібний водночас – і продовжують розкривати ідею поєднання зовнішнього (технократичного) і внутрішнього (особистого) світла. Це просторово-часовий експеримент, де автор поєднує традиційні форми портретного жанру з цифровими технологіями, зокрема цифровими накладками, глітч-ефектами, що втілюють нестабільність і множинність суб'єкта в постмедійній реальності. У «Згустках часу» портрет постає способом збереження людського обличчя, символізуючи опір зникненню у сучасному світі, де технологія починає займати домінуюче місце. Візуальні рішення серії – багат шаровість зображення, мерехтливість і контрастність світла та тіні – передають складність і неоднозначність сучасного людського

досвіду. Отже, серія демонструє взаємодію людини і технології, де остання є дзеркалом, що підкреслює фрагментарність та складність сучасного суб'єкта.

Узагальнюючою стратегією проєкту є поєднання академічного живопису з елементами цифрового середовища, а також застосування мультимедіа та сучасних експозиційних практик. Відповідно до зауважень фахівців, подібне змішування традиційної «ручної» техніки та сучасних інструментів відкрило нові можливості для художнього експерименту [26, с. 119]. «Головним для сучасного художника-інноватора стає не авторське вираження, а бажання виразити почуття» і це стає головною метою митецького висловлювання Д. Доценка [8, с. 444]. Відзначимо також, що сучасні автори наголошують на відкритості сучасного мистецтва до глядача та потребі інтерактивності [34, с. 179]. Саме ці принципи реалізовано у проєкті через просторові інтервенції: експозиція серій ніби запрошує глядача сканувати кожен окрему роботу й експозицію в цілому, розуміючи їх і як технологію, і як внутрішній символ.

Отже, інтегрована концепція проєкту «Штучне світло» ґрунтується на синергії між різними серіями, об'єднаними ідеєю єдиного художнього експерименту. Кожна серія по-своєму віддзеркалює обрані аспекти метафори: «Простір невизначеності» фокусується на внутрішніх просторах як місцях народження «штучного світла» і водночас тла для його прояву, «Згустки часу» – на просторі як «густині» досвіду і цифровому плинні, «Особистий міф» – на внутрішньому світлі й архетипних наративах, як простору дії та переживань людської душі. Узгодженість досягається завдяки спільній техніко-композиційній основі – синтезу живописного письма та цифрових знаків, а також завдяки наскрізному художньому задуму. Згідно з сучасними дослідженнями, мистецька практика XXI ст. полягає, зокрема, у пошуку такого синтезу протилежностей і подоланні традиційних меж (між матеріалом і медіа, елітарним і масовим тощо) [34, с. 185]. У проєкті «Штучне світло» саме через поєднання академічних технік і новітніх технологій художні засоби, тематика та структура серій втілюють цей фундаментальний контраст: світло

технологій і світло духу з'єднуються в єдину художню мову. Важливою особливістю проєкту є його принципова міждисциплінарність, що виявляється у поєднанні традиційних та контемпорарних мистецьких практик: академічного живопису, рисунка, цифрового друку, інсталяції, відео та артоб'єкта. Вибір такого підходу зумовлений не лише прагненням до художнього експерименту, а й бажанням адекватно висловити складність і неоднозначність сучасного людського досвіду, що формується у точці перетину традиції та інновації. Це дає змогу розглядати проєкт як актуальну художню відповідь на виклики сучасності, де технологічні зміни і психологічні рефлексії тісно взаємопов'язані.

Три серії проєкту «Штучне світло» послідовно розкривають центральну метафору через різні візуальні й тематичні аспекти: від просторової й екзистенційної невизначеності («Простір невизначеності») через часову складність і взаємодію з технологіями («Згустки часу»). Об'єднані в єдину концепцію, ці серії формують цілісне художнє висловлювання, що відповідає актуальним викликам сучасності та пропонує глядачеві не лише естетичний досвід, а й простір для глибоких рефлексій над станом сучасної людини, її духовними пошуками та можливостями особистісного розвитку в умовах глобальних змін.

4.2. Джерельна база творчого мистецького проєкту

Особиста мистецька та світоглядна позиція автора формувалася під впливом багатьох чинників. Їхнє глибоке осмислення в поєднанні з індивідуальними якостями митця сприяло формуванню нових наративів, пов'язаних з особистими переживаннями та відчуттями буття і часу.

Велике значення на становлення пластичного мислення Д. Доценка мала школа монументального малярства Майстерні живопису та храмової культури (надалі – МЖХК) Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (надалі – НАОМА), заснована професором М. Стороженком, видатним українським художником. Творчий метод М. Стороженка

ґрунтувався на синтезі різних історичних стилів – від класичних форм візантійського мистецтва, Середньовіччя та Відродження до барокового світовідчуття [32, с. 9–10]. Його філософія мистецтва сповідувала ідеї тісного зв'язку людини із небесними началами. Саме це надихало його на створення масштабних розписів із численними символами та знаками. Наприклад, під час оздоблення храму святого Миколи Притиски в Києві (1997–2000) він застосовував цілу низку символічних образів. У 1994 році митець ініціював відкриття «Майстерні живопису і храмової культури» в НАОМА. Такий підхід – увага до символізму, сакральних сюжетів та барокового емоційного насичення – став характерною ознакою МЖХК під керівництвом М. Стороженка. Усе це скеровує академічну школу до відродження символіки і образотворення, зорієнтованих на духовні теми. Важливу роль у становленні символічного бачення автора дослідження відіграла творчість відомого українського художника О. Цугорка. Його підхід, пов'язаний із фокусуванням уваги на використанні візуальних елементів-образів для вираження внутрішнього світу, став важливим інструментом, що допоміг автору проєкту знайти образно-пластичну мову для передачі універсальних узагальнених сенсів. Творчість О. Цугорка послугувала також прикладом чіткого композиційно-структурного поділу картинної площини при вирішенні завдання організації простору живописних композицій.

Кольорові рішення, зокрема, у серії «Простір невизначеності», були натхненні творчістю українського живописця О. Солов'я. Митець у своїй творчості притримується монументального підходу з використанням насиченої колористики та акцентів. Такий підхід допомагає створювати ефект енергії у формуванні кольорового середовища. Схожий принцип, хоча й не буквально, було застосовано автором дослідження в окремих роботах серії «Особистий міф», що у поєднанні з класичним бароковим прийомом *chiaroscuro* створює виразний візуальний ефект глибини та психологічного драматизму.

Теоретичні джерела. Мішель Фуко в есе «Інші простори» («Des espaces autres») вводить поняття гетеротопії – реальних «інакших» просторів, які насичені символізмом і функціонують за власними правилами. М. Фуко зазначає, що гетеротопія здатна створити «інший реальний простір, такий же досконалий, такий же ретельно влаштований, як наш безладний світ» [106, с. 8]. Йдеться про простір-утопію або простір-компенсацію, який існує «паралельно» із звичайною реальністю. Ця концепція сприяє осмисленню авторського проєкту як своєрідну автономну «ігрову» архітектуру символів і образів – окремий світ, де сконцентровані інші правила та сенси.

Вчення Карла Юнга про колективне несвідоме і архетипи суттєво вплинуло на розуміння універсальних образів. Згідно з теорією К. Юнга, колективне несвідоме включає «юнгіанські архетипи – вроджені символи, зрозумілі від народження всім людям» [95], що свідчить про існування універсальних моделей, які «викарбовуються» у свідомості кожного. Крім того, філософ Мірча Еліаде розглядав міф як основу архаїчного світосприйняття, у межах якого реальність набуває значення через зв'язок із сакральними архетипами [105]. На його думку, періодичне «повернення до міфу» і споглядання священного (еріга) створюють орієнтири й образи, через які людина надає сенс буттю. Ці ідеї резонують із художньою практикою, що шукає універсальний символізм: архетипні образи забезпечують глибину та «знайомість» новим композиціям.

Сучасні медіатеорії констатують зміну парадигми від класичної «середовищності» до постмедійного стану. Авторитетна мистецтвознавиця Розалінд Краус, стверджує про існування «постмедійної умови», за якої традиційні види мистецтва втрачають чіткі межі, а художник вільно використовує будь-які матеріали та технології [121, с. 21]. Також поширення набула концепція «постцифрового» чи «постдиджитального» мистецтва. Зокрема, теоретик мистецтва Мел Алекзенберг визначає «постцифрове мистецтво» як таке, що спрямоване на надання людських рис цифровим технологіям через взаємодію «між цифровими, біологічними, культурними і

духовними системами, між кіберпростором і реальним простором»[145]. Це означає, що сучасні мистецькі практики створюють новий інтегративний досвід, поєднуючи віртуальне й реальне. Всі ці теоретичні підходи вказують на те, що формотворення сьогодні орієнтується не лише на технічні засоби, а на комплексні, багаторівневі медіасинтези та взаємодії, що пов'язано з авторською ідеєю постмедійного підходу.

Стрічка «Той, що біжить по лезу 2049» розглядається як культурний артефакт епохи «постлюдської» ідентичності. У ній порушуються питання, актуальні й для проєкту: що означає бути людиною у світі технологій та як відрізнити живе від штучного. Наприклад, автори фільму підкреслюють, що найважливішим є внутрішній, психологічний світ особистості, а не її біологічне походження: «важить не тіло, а свідомість і спогади» [87]. Герої стрічки вирізняються наявністю душі саме завдяки глибині пережитого досвіду. У фільмі значна увага приділяється символічним об'єктам та їхній «археології» в цифрову добу. Як зазначає оглядач, «у міру того, як ми стаємо дедалі більш цифровими і постлюдськими, археологія наших речей змінюється, аби вмістити синтетичне і нематеріальне» [79, с. 1]. Зрештою, стрічка «Той, що біжить по лезу 2049» демонструє, що навіть у суто віртуальному світі емоції залишаються реальними: «наші емоції залишаються реальними... наші зв'язки з цифровими речами досить реальні» [79, с. 3] Фільм слугує метафорою майбутнього, де ідентичність визначається не стільки тілом, скільки внутрішнім «світлом» свідомості, що цілком резонує з тематикою проєкту «Штучне світло».

4.3. Розробка ідеї та реалізація творчого мистецького проєкту

Розробка проєкту тривала упродовж 2023–2025 рр. і була пов'язана з персональними мистецькими пошуками автора. Робота над творчим проєктом проходила декілька етапів і відбувалася в пластичній, ідейній та концептуальній площині. Автор прагнув акумулювати та трансформувати весь попередній пластичний досвід у нову якість особистісного висловлювання.

Початкова розробка здійснювалася у напрямі монументалізації та єдності робіт, оскільки витoki художнього мислення автора пов'язані саме з цим підходом, засвоєним під час навчання у Майстерні живопису та храмової культури НАОМА. Ескізні напрацювання передбачали створення чотирьох послідовних блоків, кожен із яких відповідав певному технологічному та історичному етапу розвитку людства і мав власне характерне кольорове позначення. Вони являли собою пошуки абстрактного та асоціативного середовища, в яке передбачалося ввести людські постаті або впізнавані реалістичні елементи (іл. 4.3.1–12).

Наступним етапом став перехід від цифрових ескізів, виконаних в Adobe Photoshop, до графічних та живописних замальовок, виконаних олівцем, гуашшю, акрилом або темперою (іл. 4.3.13–37). В них з'явилася постать/ті – герой/ї, що блукають пустинними пейзажами. Ці роботи стали прообразом першого блоку робіт «Простір невизначеності».

«Простір невизначеності» включає сім робіт (іл. 4.3.46–52). Ця назва відображає екзистенціальну тривогу сучасної людини: світ сприймається як хаотичний та нестабільний, позбавлений усталених орієнтирів. У цьому циклі використано класичні живописні засоби, зокрема, абстрактні форми, насичена кольорова палітра, текстура олійного живопису. Водночас у композиції присутня дуальність – стандартний чотирикутний формат полотна замінюється абстрактними неправильними формами, контури яких розмиваються. Метафорично полотна можна розглядати як спробу пошуків відповіді на твердження Ж. Фуко про «смерть людини»: у пошуках «світла» людина втрачає певні фіксовані межі власного «Я», стаючи малопомітною фігурою на тлі нескінченності [18, с. 293]. У роботах серії «Простір невизначеності» простір практично не має жодних ознак предметної дійсності, що пов'язували б його з реальністю.

У цьому циклі художник прагне передати свій внутрішній стан – почуття невизначеності, коли «наступного кроку» не видно, а вихід полягає у внутрішній ясності, опорі на себе і власному творчому мисленні. У роботах

відсутній сюжет як такий. Глядач спостерігає образи постатей-станів, що розкривають окремі епізоди. Фактура фарби та нерівності поверхні підкреслюють тілесність і матеріальність переживань, тоді як композиційні рішення залишають глядача у стані непевності – відбувається зміщення фокусу з традиційного прямокутного формату на об'єкт неправильної форми за допомогою виносних панелей. Отже, на першому етапі проєкт зберігає форму традиційного полотна, однак уже «підґрунтям» для роздумів слугує не сюжет, а стан тривоги та невизначеності сучасного світу.

На наступному етапі було прийнято цілеспрямоване рішення відійти від класичного живопису на користь міждисциплінарних форм. Тема серії «Згустки часу» – це спроба вловити сприйняття часу у вигляді згустків, кожен з яких відповідає певному технологічному етапу розвитку людства. З огляду на трансформацію форми у мистецтві, втілення проєкту було спрямовано на об'єкт – живопис, інсталяції, відео та цифрові техніки (цифровий графічний дизайн, комп'ютерні ескізи тощо). У роботах серії «Згустки часу» простір експонування (галерея, кімната) стає самодостатнім засобом виразності нарівні з елементами експозиції.

На цьому етапі була сформована логіка поєднання медіа творчого мистецького проєкту, в якому були задіяні як традиційний живопис, так і новітні мистецькі форми: інсталяції (три роботи) та відео (один твір), у яких образний пласт поєднаний із фізичним простором. В інсталяціях графічні роботи доповнено виносними елементами з пластику та поліетилену, що дає змогу глядачеві перебувати всередині простору твору, як у часово-просторовому зрізі. Відповідно, творчий мистецький проєкт сприймається як частина мережі: роботи, з одного боку, зберігають ручну, тактильну характеристику завдяки традиційним медіа, а з іншого – перетворюються на модульні складові коду або технологічне «штучне світло» (іл. 4.3.62).

Висновки до розділу 4

Упродовж усіх етапів створення творчого мистецького проєкту «Штучне світло» чітко простежується логіка еволюції: від класичної

матеріальності до поєднання різних медіа та технологій. Початкові полотна втілюють світ відчуттів через колір і фактуру; далі – ідея часу і прискореності відкривається через перемішування живопису з реальними об'єктами і відеомедіа; на фінальному ж етапі художник занурюється у сферу символу й архетипу, де кожен елемент стає знаком. Змінюються і матеріали: від традиційного полотна з олійними фарбами до металу, пластику та світлодіодів в інсталяціях, а також цифрового коду (pixels) у відео- та графічних ескізах. Щоб передати задуману метафоричну напругу, автор оперує контрастами – грубих і ніжних фактур, статичних і рухомих зображень, «природного» рисунка і комп'ютерних текстур.

Кожна фаза проєкту відрізняється. Серія «Простір невизначеності» ґрунтується на перетині полотна та артоб'єкта, тоді як «Згустки часу» – на поєднанні традиційних та контемпорарних мистецьких практик (інсталяції, живопису, графіки, відео та просторової композиції). Синтез медіа відіграє ключову роль у реалізації творчого мистецького проєкту: традиційні художні засоби у поєднанні із сучасними матеріалами та практиками. У такий спосіб крок за кроком розширювалася художня практика автора: перехід до інсталяції та медіамистецтва став логічним продовженням екзистенційних пошуків у малюнку й живописі.

Логіка розвитку творчого мистецького проєкту «Штучне світло» проявляє поступову трансформацію стилю й техніки: від інтимного поетичного живопису до широкого інтерактивного нарративу, що поєднує різні мистецькі медіа. Кожна серія присвячена певній проблемі – невизначеності, часу, особистому сенсу, що змінює технічну палітру та символічну мову відповідно до завдання.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження на тему «Традиційні та контемпорарні практики у художніх проєктах кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття» були зроблені наступні висновки:

1. Проаналізовано низку джерел, автори яких вивчають сучасне мистецтво та пов'язані з ним аспекти, зокрема через призму культурологічних процесів у світовому та українському контекстах. Розглядалися джерела, які висвітлюють творчі практики вітчизняних та зарубіжних художників, окреслюють технічні особливості реалізації творів сучасного мистецтва, характеризують експозиційні властивості їхньої репрезентації у галерейних та експозиційних просторах. З'ясовано, що в українському мистецтвознавчому дискурсі існує недостатня кількість наукових праць, дотичних до тематики поєднання традиційних та контемпорарних мистецьких практик, що свідчить про необхідність подальшої розробки означеної теми. Серед зарубіжних наукових праць, які досліджують проблеми формування сучасної візуальної мови у поєднанні традиційних та новітніх мистецьких форм, також не виявлено матеріалів, що розкривають проблему повною мірою. Відповідно, в українському і закордонному мистецтвознавстві можна констатувати значну обмеженість праць, які вивчають зв'язок традиційних та контемпорарних практик у мистецьких проєктах.

2. Виявлено проблему відокремленості вітчизняної мистецтвознавчої науки від світових наукових досліджень у сфері сучасного мистецтва, що перешкоджає формуванню системної картини розвитку контемпорарних творчих практик, які ґрунтуються на трансформації реалістичних та академічних форм з новітніми тенденціями. Встановлено, що підґрунтям для джерельної бази запропонованого дослідження слугують фото- та відеорепродукції творів українських та іноземних митців, які демонструють взаємодію традиційних та контемпорарних мистецьких практик.

Окрему увагу було приділено уточненню термінології сучасного мистецтва, зокрема, були виявлені протиріччя щодо розуміння і вживання

понять «сучасне» та «контемпоране мистецтво» у працях вітчизняних науковців. Здійснено спробу вирішити вказані понятійно-теоретичні проблеми. Визначено, що поняття «контемпоране мистецтво» дає змогу окреслити специфіку мистецьких практик кінця XX – початку XXI століття.

3. Під час вирішення третього завдання, що полягало у виявленні особливостей застосування традиційних і контемпоранних форм живопису та практик на прикладі творчості сучасних українських митців А. Савадова, О. Тістола, О. Голосія, Т. Сільваші, Н. Кадан і Ж. Кадирової, виявлено поступову трансформацію фігуративного живопису від академічного методу до умовної, знакової та експресивної форми. Це свідчить про зміну функції живопису: від відтворення реальності до створення смислових і метафоричних конструкцій. Традиційні методи художнього висловлювання трансформуються, проте зберігають свою актуальність у формуванні мистецького висловлювання. Встановлено, що у творчості А. Савадова академічна пластика (композиція, перспектива, анатомія, світлотінь) зберігається на високому рівні, однак використовується як засіб створення гротескної, іронічної та інтертекстуальної образності, що відповідає постмодерній естетиці. У творчості О. Тістола реалістична основа поступово втрачає ілюзорність і підпорядковується формальній організації зображення, перетворюючись на складову постмодерного «паліпсесту», де історичні, культурні та візуальні коди поєднуються у багат шаровій структурі. Натомість у творчості О. Голосія фігуративність редукується до знакової, майже інтуїтивної образності, де відбувається відмова від класичної просторовості та раціональної побудови форми на користь емоційного, підсвідомого жесту.

4. У процесі дослідження творчості сучасних зарубіжних художників, які поєднують традиційні та контемпоранні практики (інсталяцій, артоб'єктів тощо) у втіленні мистецьких проєктів, встановлено, що ключовою характеристикою сучасного зарубіжного мистецтва є не відмова від традиційних медіа, а їхня принципова трансформація та включення до

ширших міждисциплінарних структур. Традиційні живописні засоби (фактура, жест, композиція) інтегруються в мультимедійні інсталяції, де поєднуються з відео, світлом, кінетикою та об'єктами, формуючи складні іммерсивні системи. Як результат, живопис перестає бути фінальним результатом і перетворюється на матеріал для подальших художніх дій. На прикладі проєкту Сари Зе «New Works» доведено, що живопис, скульптура та інсталяція функціонують у сучасному контексті не як автономні види мистецтва, а як взаємопов'язані елементи єдиного просторово-часового середовища. Аналіз проєкту Матільди Деніз «Never Ending Story» дав змогу виявити вектор синтезу традиційного і сучасного через фрагментацію, колажування та рециклінг матеріалу. На прикладі проєкту Йєппе Гайна «You Make Me Shine» встановлено, що трансформація традиційних художніх підходів відбувається також через зміну ролі глядача: мистецький об'єкт перестає бути самодостатнім і набуває значення лише у процесі взаємодії з аудиторією. У підсумку доведено, що поєднання традиційних і новітніх підходів у сучасному мистецтві реалізується через наступні кроки:

- міжмедійність і синтез різних художніх практик;
- процесуальність і відкритість твору до трансформації;
- просторову інтеграцію мистецтва та середовища;
- активну участь глядача як співтворця художнього висловлювання.

У результаті систематизації та структуризації розглянутих зарубіжних мистецьких проєктів було виявлено, що вони формуються на перетині традиції та інновації, де класичні засоби виразності виступають як інструмент створення комплексних, багаторівневих художніх систем, а не як кінцева мета творчих проєктів. Визначальною стає не належність до певного медіа, а здатність художників інтегрувати різні форми, контексти та способи взаємодії.

Було окреслено три основні підходи інтеграції традиційного образотворчого мистецтва з контемпорарними практиками:

- перший представлений проєктами, в яких традиційні медіа інтегруються в мультимедійні інсталяційні середовища (Сара Зе), де

живопис і скульптура функціонують як елементи складної просторової структури;

– другий характеризується трансформацією живопису через його матеріальну деконструкцію та включення у об'єктно-перформативні практики (Матільда Деніз), де твір набуває відкритого, незавершеного характеру і може змінюватися у часі;

– третій пов'язаний із розвитком інтерактивного мистецтва (Йеппе Гайн), у якому традиційні форми набувають значення лише під час взаємодії з глядачем, а художній простір перетворюється на середовище комунікації та спільного досвіду.

Це дало змогу встановити, що сучасне мистецтво функціонує як відкрита система, в якій традиційні художні практики не зникають, а переосмислюються відповідно до нових культурних, технологічних та соціальних умов.

5. У процесі розробки творчого проєкту «Штучне світло» було практично реалізовано принцип поєднання традиційних та контемпорарних методів візуального висловлювання. Узагальнювальною стратегією проєкту стало поєднання академічного живопису з елементами цифрового середовища, а також застосування мультимедіа та сучасних експозиційних практик. Логіка проєкту побудована на розширенні меж живописного та графічного медіа та залученні глядача до просторового переживання досвіду. Водночас кожен із представлених творів цілком самодостатнім та може існувати як самостійний художній об'єкт. У процесі створення проєкту було досліджено можливості інтеграції академічного методу художнього висловлювання з такими контемпорарними практиками, як інсталяція та відеоарт. Живописні твори у проєкті трансформувалося в артоб'єкти, що залучають глядача до просторового відчуття. Графічні роботи, втілюючи принципи класичного академічного рисунка, інтегруються з сучасними матеріалами та перетворюються на мультимедійне висловлювання, репрезентуючи широкий спектр виражальних можливостей.

Проект демонструє значний потенціал у поєднанні традиційних мистецьких практик академічного живопису з контемпорарними та може стати вагомими підґрунтям для подальших творчих пошуків митців, які майстерно володіють академічною школою, практикою реалістичного зображення та прагнуть до розширення меж візуального висловлювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко О. Криволап. Метафізика чистого кольору / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Атлант-ЮЕМСі, 2018. 168 с. : 142 іл.
2. Боборикін А. Арсен Савадов. Голос любові та смутку. *Амнезія*. URL: <https://amnesia.in.ua/arsen-savadov> (дата звернення: 01.06.2025).
3. Арттерапія: там, де оживає внутрішній голос – 5 кроків до світла. Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». 2023. URL: <https://nupp.edu.ua/news/artterapiya-tam-de-ozhivae-vnutrishniy-golos-5-kroktiv-do-svitla.html> (дата звернення: 15.06.2025).
4. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. Київ : [б. в.], 2020. 240 с.
5. Бабенко М. Д. Вплив нових медіа на сучасне мистецтво : випускова робота (медіа-проект). Вінниця, 2021. 14 с. URL: <https://jarch.donnu.edu.ua/article/view/10586> (дата звернення: 15.04.2025).
6. Барановська А. С. Межі мистецтва: від теорії до практики на прикладі сучасних мистецьких течій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 221 с. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1920> (дата звернення: 03.06.2025).
7. Батрак Т. В. Сучасне мистецтво як засіб естетичного виховання студентів педагогічних вузів у позанавчальній діяльності. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*. 2015. Вип. 67. С. 176–180. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2015_67_33 (дата звернення: 15.04.2025).
8. Бистрякова В. М., Осадча А. М., Пільгук О. А. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Народознавчі зошити*. 2017. № 2(134). С. 442–455.
9. Бойко В. І., Максимов С. Й. Світовий артринок: реалії та тенденції. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 115–124.

10. Відкритий архів українського медіа-арту (ВАУМА). URL: <https://www.mediaartarchive.org.ua/about/> (дата звернення: 15.03.2026).

11. Гончар К. В. Точки перетину образотворчого фольклору та contemporary art у новій формі презентації мистецтва. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 2(38). С. 296–304.

12. Горбатенко Л. М. Про призначення художника в культурі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2015. Вип. 11. С. 73–81.

13. Горшков О. В. Ігри сучасного мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. Вип. 12. С. 33–35.

14. Гребенюк І. В. Сучасні напрямки візуального мистецтва України. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали II Всеукр. наук.-практ. симпозиуму (Івано-Франківськ, 20 квітня 2018 р.). Івано-Франківськ : Ун-т Короля Данила, 2018. С. 12–15.

15. Давидюк М. Я переконаний, що Ройтбурд як особистість більш впливовий на міжнародному рівні, ніж Одеська обласна рада інтерв'ю з Миколою Давидюком / спілкувалася І. Софіюк. *ArtsLooker*. URL: <https://artslooker.com/mikola-davidyuk-ya-perekonaniy-shho-roytburyak-osobystist-bilsh-vplivovuyi/> (дата звернення: 15.03.2026).

16. Дадонова В. Методологічні настанови постмодернізму: від поетичного мислення до поетичної раціональності. *Versus : наук.-теорет. часопис* / Мелітопол. держ. пед. ун-т ім. Богдана Хмельницького. 2014. № 2 (4). С. 55–61.

17. Доценко Д. Виставкові тенденції художніх проєктів 2023 р. галерей, що входять до списку топ-10. *Science of XXI century: development, main theories and achievements: collection of scientific papers «Scientia» with Proceedings of the IV International Scientific and Theoretical Conference, June 30, 2023. Helsinki, Republic of Finland: European Scientific Platform. Primedia E-launch LLC. Helsinki, 2024. С. 489-490. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.01.2024>.*

18. Дубина О. О. Криза культури: естетичні і аскетичні практики її подолання (Ф. Ніцше, М. Фуко). *Актуальні проблеми природничих та*

гуманітарних наук у дослідженнях молодих вчених «Родзинка-2013» : зб. матеріалів XV Всеукр. наук. конф. молодих вчених. Серія: Історія. Філософія / М-во освіти і науки України, Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси : Брама-Україна, 2013. С. 293–294.

19. Жмурко Т. Олег Голосій. Резюме. *PinchukArtCentre*. URL: archive.pinchukartcentre.orgarchive.pinchukart_centre.org (дата звернення: 15.06.2025).

20. Зіненко А. О, tempo! Або знову до проблеми термінології сучасних мистецьких процесів. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2017. Вип. 13. С. 37–47. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.133806> (дата звернення: 03.06.2025).

21. Карнак А. Експертна думка у сучасному мистецтві: проблеми об'єктивації. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 66–83. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_8 (дата звернення: 03.06.2025).

22. Кадан Н. Камінь б'є камінь: минуле як нагальне теперішнє. *Artslooker*. URL: <https://artslooker.com/nikita-kadan-stone-hits-stone-the-past-as-an-urgent-now> (дата звернення: 03.06.2025).

23. Кадан Н. Потрібно зробити так, щоб музей почав сперечатися сам з собою : інтерв'ю з Микитою Каданом / спілкувалася Є. Смірнова. *Art in Ukraine*. 02.04.2017. URL: <http://artinukraine.com/uk/mikita-kadan-istoriya-sposobiv-rozpovidati-istoriyu/> (дата звернення: 15.03.2026).

24. Кадирова Жанна Ельфатівна. *Вікіпедія: вільна енциклопедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кадирова_Жанна_Ельфатівна (дата звернення: 15.05.2026).

25. Камінь б'є камінь. Персональна виставка Нікити Кадана, 27 лютого 2021–15 серпня 2021. *PinchukArtCentre*. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua> (дата звернення: 05.06.2025).

26.Кохан Н. М. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 116–121.

27.Кригель М. Режим тиші в Засупоївці. Історія Тіберія Сільваші та ритуалів, що рятують, «коли над тобою повзе туша танка». *Українська правда*. 2025. 13 трав. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/05/13/7511594/> (дата звернення: 01.06.2025).

28.Маринич С. І. Побутування новаторського мистецтва : тези доповіді. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Мистецтвознавчі читання 2023»*. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 114–115.

29.Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 34–37. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2020_37_8 (дата звернення: 03.06.2025).

30.Малевич К. Чорний квадрат, 1915. Вікіпедія. URL : <https://www.wikiart.org/uk/kazimir-malevich/chorniy-kvadrat-1915-0> (дата звернення: 04.06.2025).

31.Марінетті Ф. Маніфест футуризму / пер. з італ. О. Мокровольський. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/639/41/> (дата звернення: 04.06.2025).

32.Микола Стороженко – художник, педагог, людина : тези доповідей Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 90-річчю від дня народження М. А. Стороженка / Нац. акад. мистецтв України ; Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2018. 37 с.

33.Миронова Т. Проблема пошуку діалогу контемпорарного і класичного мистецтва у традиційному музеї. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 47–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2013_9_9 (дата звернення: 03.06.2025).

34.Міронова Т. Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі XXI століття. *Сучасне мистецтво*.

2020. Вип. 16. С. 179–188. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219999> (дата звернення: 03.06.2025).

35. Міронова Т. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура і мистецтво*. 2021. № 37. С. 86–92. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/444> (дата звернення: 15.04.2025).

36. Міронова Т. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 64–70. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3282/> (дата звернення: 03.06.2025).

37. Наконечна Л. Глядацтво / упоряд. К. Бадянова, Л. Наконечна. *Словник сучасного мистецтва*. Київ : ФОП Лопатіна О.О. 2021. С. 12–17.

38. Найбільша постать. Олег Голосій. Живопис нон-стоп. Київ : Мистецький арсенал, 2019. 248 с.

39. Олег Голосій. *Imagine Point*. URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/558> (дата звернення: 18.05.2026).

40. Онлайн-екскурсія Нікити Кадана виставкою «Камінь б'є камінь» в PinchukArtCentre : відео // YouTube. PinchukArtCentre. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5FJng7uEGd8> Дата публікації: 12.07.2021 (дата звернення: 15.05.2026).

41. Перець О. О. Національне середовище – мотив, тема, жанр сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. Вип. 13. С. 259–266.

42. Перрі Г. Не бійтесь галерей / пер. з англ. А. Ящук. Київ : ArtHuss, 2017. 113 с.

43. Петрашик В. 2-й Інтернаціональний легіон: естетика бойового братерства. *Fine Arts Ukraine*. 05.05.2025. URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com/author/marischuscha/> (дата звернення: 15.05.2026).

44. Поліщук Т. Олег Голосій. Живопис нон-стоп. *День*. 2019. № 98. URL: <http://day.kyiv.ua> (дата звернення: 03.06.2025).

45. Раєвська Ю. Зміна «глобальних» парадигм як шлях поступу світової культури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2015. Вип. 11. С. 217–224. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2015_11_16 (дата звернення: 03.06.2025).

46. Рябчук С. М. Вплив взаємодії з мистецтвом на внутрішній світ людини на прикладі музейної роботи з біженцями в умовах війни : магістерська робота / наук. кер. І. І. Семків ; Укр. катол. ун-т ; ф-т наук про здоров'я ; каф. психології та психотерапії. Львів, 2024. 93 с. URL: <https://er.ucu.edu.ua/items/417df7de-d26a-4162-8e16-b92cf1453bd3/full> (дата звернення: 15.06.2025).

47. Савадов А. Мистецтво падає першим. Повне інтерв'ю «Фантастичним українцям» : [відео] // You Tube. Фантастичні українці. URL : https://youtu.be/2dUDe_QFYTYA Дата публікації: 19.07.2021 (дата звернення: 03.06.2025).

48. Савадов А. Мої персонажі – це особистості з нечітким розумінням реальності : інтерв'ю з художником Арсеном Савадовим / спілкувалася Аліса Ложкіна. *Art Ukraine*. 2011. № 1(1). URL: <https://artukraine.com.ua/eng/a/arsen-savadov-moi-geroi-eto-personazhi-s-razmytym-ponyatiem-realnosti/> (дата звернення: 01.06.2025).

49. Сахарук В. Г. Архів сучасного мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. Вип. 15. С. 224–230.

50. Сільваші Т. Art Now: Тіберій Сільваші про філософський живопис, безжальну ринкову систему та кризу антропоцентризму. *Art Ukraine Magazine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/art-now--tiberiy-silvashi-pro-filosofskiy-zhivopis-bezzhalnu-rinkovu-sistemu-ta-krizu-antropocentrizmu/> (дата звернення: 19.04.2026).

51.Скляренко Г. «Neobaroque» in Ukrainian Art in 1980s–2000s: Analysis of National Experience. *Art: Metamorphoses and Discourses*. Riga : Baltija Publishing, 2021. С. 192–215. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-065-0-15>

52.Скляренко Г. Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури: українська версія. *Сучасне мистецтво*. 2004. Вип. 1. С. 83–96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_9 (дата звернення: 03.06.2025).

53.Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2014. Вип. 5. С. 55–59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2014_5_15 (дата звернення: 03.06.2025).

54.Словник сучасного мистецтва : посібник. Вип. 1 / упоряд. К. Бадянова, Л. Наконечна. Київ : ФОП Лопатіна О.О., 2021. 144 с.

55.Смирна Л. Контемпоральне мистецтво у пошуках власної ідентичності: версія Антона Соломухи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 343–351. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/артпртн_2010_3_51 (дата звернення: 03.06.2025).

56.Собкович О. Сучасне/актуальне мистецтво в художній критиці Києва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34, Т. 4. С. 50 – 57.

57.Соловійов О. Шлях Голосія. *Український дім (UADIM)*. 2023. 23 березня. URL: <https://www.uadim.in.ua/post/shliakh-holosii> (дата звернення: 03.06.2025).

58. Сом-Сердюкова О. С. Музеї сучасного мистецтва Європи як міждисциплінарний та мультикультурний простір. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. С. 245–253.

59.Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 1 / за ред. К. Бадянової, Л. Наконечної, Д. Панкратова. Київ : АДЕФ, 2017. 88 с.

60.Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 2 / за ред. К. Бадянової, Л. Наконечної, Д. Панкратова. Київ : АДЕФ, 2017. 84 с.

61. Тістол О. Насправді я – дуже скромна лінза зі всесвіту на якусь маленьку частину території : інтерв'ю з художником Олегом Тістолом / авторка

Інга Естеркіна. *Craft*. URL: <https://www.craftmagazine.net/oleg-tistol> Дата публікації: 05.04.2022 (дата звернення: 15.06.2025).

62.Траєкторії польотів. Персональна виставка Жанни Кадирової. *PinchukArtCentre*. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/ua/flying-trajectories> (дата звернення: 03.06.2025).

63.Тузов В. О. Аналіз візуальних матехріалів сучасного українського мистецтва, представлених у просторі ІПСМ НАМ України у 2018–2019 роках. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2019. Вип. 15. С. 261–279. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_20 (дата звернення: 03.06.2025).

64.Тузов В. О. Розвиток сучасного українського мистецтва: на прикладі представлених у 2018 році візуальних матеріалів у просторі ІПСМ НАМ України. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2018. Вип. 14. С. 220–232. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2018_14_20 (дата звернення: 03.06.2025).

65.Український постмодерн. *Studies.in.ua*. URL: <https://studies.in.ua/shpora-culture/588-61-ukrayinskiy-postmodern.html> (дата звернення: 19.05.2026).

66.Фрагменти Володимира Яковця. *Вікка*. URL: <https://www.vikka.ua/novini-na-vikka/vikka-novini/fragmenti-volodimira-yakovcya/> (дата звернення: 05.06.2025).

67.Цупко А. У Києві відбудеться ретроспективна виставка Тіберія Сільваші. *Don't Take Fake*. URL: <https://donttakefake.com/u-kyyevi-vidbudetsya-retrospektyvna-vystavka-tiberiya-silvashi/> Дата публікації: 13.09.2024 (дата звернення: 05.06.2025).

68.Чепелик О. Сучасне мистецтво у громадському просторі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. С. 46–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2009_6_7 (дата звернення: 03.06.2025).

69.Черничко А. Штучний інтелект уже створив стільки ж зображень, скільки фотографи зробили за 150 років : [новина]. *Bird In Flight*. URL:

<https://birdinflight.com/novini/20230818-ai-images.html> Дата публікації:
18.08.2023 (дата звернення: 15.04.2025).

70.Шкепу М. В. Проблема «смерті мистецтва» в контексті розвитку естетичного досвіду. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2008. Вип. 5. С. 19–27.

71.Шпитковська Н. Сучасне українське мистецтво у світовому культурному просторі як форма спадкоємності національних традицій. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. Вип. 10. С. 247–254. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2014_10_20 (дата звернення: 03.06.2025).

72.Шоста київська бієнале. *Центр візуальної культури (Visual Culture Research Center)*. URL: <https://vcrc.org.ua/> (дата звернення: 15.06.2025).

73.Юр М. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 285–291. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2013_9_26 (дата звернення: 03.06.2025).

74.Юр М. М. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 243–248. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2014_10_26 (дата звернення: 15.04.2025).

75.Яковленко К. Олег Тістол. Резюме. *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. URL: archive.pinchukartcentre.orgarchive.pinchukartcentre.org. (дата звернення: 15.04.2025).

76.Яковленко К. Як зрозуміти та полюбити абстрактне та нефігуративне мистецтво: ключові імена та роботи. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/834811-ak-zrozumiti-ta-polubiti-abstraktne-ta-nefigurativne-mistectvo-klucovi-imena-ta-roboti> (дата звернення: 05.06.2025).

77.About Zhanna Kadyrova. *Uppsala. Art Museum*. URL: <https://konstmuseum.uppsala.se/en/exhibitions/past-exhibitions/exhibitions-2024/border-memory/about-zhanna-kadyrova/> (дата звернення: 15.05.2026).

78.Acord S. K. Beyond the head: The practical work of curating contemporary art. *Qualitative Sociology*. 2010. Vol. 33, № 4. P. 447–467. URL:

<https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-010-9164-y> (дата звернення: 05.06.2025).

79. Andrew Reinhard. The heritage futurism of Blade Runner 2049. *Journal of Geek Studies*. 2018. № 5(1). P. 1–12. URL: <https://jgeekstudies.org/2018/01/02/the-heritage-futurism-of-blade-runner-2049> (дата звернення: 15.06.2025).

80. Arn J. Sarah Sze's Worlds of Wonder and Futility. *The New Yorker*. 10.08.2023. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-art-world/sarah-szes-worlds-of-wonder-and-futility> (дата звернення: 03.06.2025).

81. Artistic practices: Social interactions and cultural dynamics / ed. T. Zembylas. Bielefeld : Transcript Verlag, 2013. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=P_dEAwAAQBAJ (дата звернення: 05.06.2025).

82. Art, money, parties: New institutions in the political economy of contemporary art / ed. J. P. Harris. Liverpool : Liverpool University Press, 2004. URL : <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=Gel8xCRjMDoC> (дата звернення: 05.06.2025).

83. Art therapy. National Institute of Mental Health, Czech Republic. 2024. URL: <https://www.nudz.cz/en/research/public-mental-health-research-program/grants-and-projects/art-therapy> (дата звернення: 15.06.2025).

84. Bennett J. Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art. Stanford : Stanford University Press, 2005. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=Nk8dxPtWInSc> (дата звернення: 05.06.2025).

85. Benjamin W. Theses on the Philosophy of History. *Illuminations* / trans. H. Zohn ; intro. H. Arendt. New York : Schocken Books, 1969. P. 253–264. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/08/Illuminations-Essays-and-Reflections-Walter-Benjamin-edit-by-Hannah-Arendt-Harry-Zohn.pdf> (дата звернення: 05.06.2025).

86. Berleant A. Aesthetics and the Contemporary Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1970. Vol. 29, № 2. P. 155–168. URL: <https://www.jstor.org/stable/428596> (дата звернення: 14.03.2026).

87. Blade Runner 2049: identity, humanity and discrimination. *Pursuit – University of Melbourne*. URL: <https://pursuit.unimelb.edu.au/articles/blade-runner-2049-identity-humanity-and-discrimination> (дата звернення: 15.06.2025).

88. Blocker J. Becoming past: History in contemporary art. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=eZB0DwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).

89. Bowlton J. E. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902–1934. New York : Viking Press, 1976. 360 p.

90. Bourriaud N. Relational aesthetics. *Woods with the participation of Mathieu Copeland*. Dijon : Les presses du réel, 2002. P. 57. URL: <https://kyl.neocities.org/books/%5BART%20BOU%5D%20relational%20aesthetics.pdf> (дата звернення: 15.05.2026).

91. Breathe with Me (Jeppe Hein) – About the project. *Stuart Collection, UC San Diego*. 2024. URL: <https://stuartcollection.ucsd.edu/artist/hein.html> (дата звернення: 04.06.2025).

92. Buskirk M. Creative enterprise: Contemporary art between museum and marketplace. London : Continuum, 2013. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=heGoAwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).

93. Bunzl M. In search of a lost avant-garde: An anthropologist investigates the contemporary art museum. Chicago : University of Chicago Press, 2014. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=5eU_BAAAQBAJ (дата звернення: 05.06.2025).

94. Clark T. J. ARTH 3120 Introduction to Contemporary Art // YouTube. Art History with Travis Lee Clark. 2021, January 14. URL: <https://youtu.be/LjzS7bc7Sok> (дата звернення: 15.04.2025).

95. Collective unconscious. *Wikipedia : the free encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Collective_unconscious (дата звернення: 15.06.2025).
96. Contemporary art: 1989 to the present / eds.: A. Dumbadze, S. Hudson. Chichester : Wiley-Blackwell, 2013. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=k30lJbQdihkC> (дата звернення: 05.06.2025).
97. Contemporary art and multicultural education / ред. S. Cahan, Z. Кочур. New York : Routledge, 2011. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=zsE6nE5ELVкC> (дата звернення: 05.06.2025).
98. Carroll N. Art and globalization: Then and now. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007. Vol. 65, № 1. P. 131–136. URL: <https://academic.oup.com/jaac/article/65/1/131/5957637> (дата звернення: 05.06.2025).
99. Danto A. C. After the end of art: Contemporary art and the pale of history (Updated ed.). Princeton : Princeton University Press, 2021. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=hskkEAAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
100. Dempster A. M. Risk and uncertainty in the art world. London : Bloomsbury Publishing, 2014. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=6lMTAwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
101. DeRoo R. J. The museum establishment and contemporary art: The politics of artistic display in France after 1968. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=doVJExsLUEUC> (дата звернення: 05.06.2025).
102. Dominguez Rubio F., Silva E. B. Materials in the field: Object-trajectories and object-positions in the field of contemporary art. *Theory, Culture & Society*. 2013. Vol. 30, № 7–8. P. 121–145. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1749975512473287> (дата звернення: 05.06.2025).
103. Eco U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni ; with an introduction by D. Robey. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. 285 p.

104. Elkins J. On the strange place of religion in contemporary art. London : Routledge, 2004. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=QT6TAgAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
105. Eternal return (Eliade). *Wikipedia : the free encyclopedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eternal_return_\(Eliade\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Eternal_return_(Eliade)) (дата звернення: 15.06.2025).
106. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture /Mouvement/ Continuité*. 1984. URL: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/> (дата звернення: 15.06.2025).
107. Gabora, L. Physical light as a metaphor for inner light. *Aisthesis*. 2014. Vol. 7, № 2. P. 43–61.
108. Gardner A., Green C. Biennials, triennials, and Documenta: The exhibitions that created contemporary art. Wiley-Blackwell, 2016. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=Bto9CgAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
109. Gronlund M. Contemporary art and digital culture. London : Routledge, 2020. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=6i0IDwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
110. Gržinić M. Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe. Ljubljana : ZRC SAZU, 2004. URL: https://www.researchgate.net/publication/389335791_Situated_Contemporary_Art_Practices (дата звернення: 05.06.2025).
111. Heinich N. Practices of contemporary art: A pragmatic approach to a new artistic paradigm. *Artistic practices: Social interactions and cultural dynamics* / ed. T. Zembylas. London : Routledge, 2014. P. 32–43. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=P_dEAwAAQBAJ (дата звернення: 14.03.2026).

112. Hung S., Magliaro J. *By hand: The use of craft in contemporary art*. New York : Princeton Architectural Press, 2007. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=aB-eAgVJPacC> (дата звернення: 05.06.2025).
113. Giulio L. Digital media and contemporary art. *Mimesis Journal*. 2014. V. 3, N. 2. P. 43–52. URL: <https://ojs.unito.it/index.php/mimesis/article/view/9649> (дата звернення: 15.06.2025).
114. *Globalization and contemporary art* / ed. J. Harris. Chichester : Wiley-Blackwell, 2011. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=At06bxtFTLsC> (дата звернення: 05.06.2025).
115. Jeppe Hein – Biography. *303 Gallery*. URL: <https://www.303gallery.com/artists/jeppe-hein/biography> (дата звернення: 04.06.2025).
116. Jeppe Hein. *Ocula*. URL: <https://ocula.com/artists/jeppe-hein/> (дата звернення: 15.05.2026).
117. Jeppe Hein. You Make Me Shine. *KÖNIG Galerie*. 2021. URL: <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine> (дата звернення: 03.06.2025).
118. Jung C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. *Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 9, Part 1 / R. F. C. Hull, Trans. Princeton University Press, 1968. 589 p. URL: https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-9i_-The-Archetypes-of-the-Collective-Unconscious.pdf (дата звернення: 03.06.2025).
119. Kadyrova Zhanna. *Artworks*. URL: <https://www.kadyrova.com/> (дата звернення: 04.06.2025).
120. Kester G. H. *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley : University of California Press, 2004. 239 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=j7EwDwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
121. Krauss R. *Voyage on the North Sea': Art in the Age of the Post/Medium Condition*. New York : Thames & Hudson Inc., 1999. 65 p.

122. Li H. Tensions and transformations: Mapping the intersection between contemporary art and the network society. *ResearchGate*, 2020. URL: <https://www.researchgate.net/publication/345628164> (дата звернення: 05.06.2025).
123. Lughì G. Digital media and contemporary art. *Mimesis Journal*. 2006. № 1. P. 43–52. URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/686> (дата звернення: 05.06.2025).
124. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* / trans. by G. Bennington and B. Massumi ; foreword by F. Jameson. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 126 p.
125. Malevich K. *The Non-Objective World*. Chicago : Paul Theobald and Company, 1959. 102 p.
126. Marsh A. Pragmatist aesthetics and new visions of the contemporary art museum: The Tate Modern and the Baltic Centre for Contemporary Art. *Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38, № 3. P. 91–106. URL: <https://www.jstor.org/stable/3527445> (дата звернення: 05.06.2025).
127. Marshall J. *Globalization and Contemporary Art* . Globalization, Art, and Education / ed. by Kit Grauer. Reston : National Art Education Association, 2009. P. 88–96.
128. Mathilde Denize – “Never Ending Story” : Press Release / Galerie Perrotin, Paris, 2023. *Ocula*. URL: <https://ocula.com/art-galleries/perrotin/exhibitions/mathilde-denize-never-ending-story/> (дата звернення: 04.06.2025).
129. Mathilde Denize: Never Ending Story. *Artsy*. URL: <https://www.artsy.net/show/perrotin-mathilde-denize-never-ending-story/info> (дата звернення: 15.05.2026).
130. Mathilde Denize – An Intuitive Visual Artist. *Say Who*, 07.02.2023. URL: <https://saywho.co.uk/interviews/plasticienne-intuitive/> (дата звернення: 04.06.2025).

131. Meskimmon M. Contemporary art and the cosmopolitan imagination. London : Routledge, 2010. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=WpNdBwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
132. Meyer R. What was contemporary art ?. Cambridge : MIT Press, 2013. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=VhGK5-ZLHvEC> (дата звернення: 05.06.2025).
133. Michalarou E. Preview: Sarah Sze. *Dreamideamachine*. 07.09.2022. URL: <http://www.dreamideamachine.com/?p=81357> (дата звернення: 05.06.2025).
134. Minissale G. The psychology of contemporary art. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=AavqAAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
135. Moureau N., Sagot-Duvauroux D. Four business models in contemporary art. *Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2012. Vol. 42, № 3. P. 124–135. URL: <https://univ-angers.hal.science/hal-03066720/> (дата звернення: 05.06.2025).
136. Munk A. B. W. Collecting archives of objects and stories: On the lives and futures of contemporary art at the museum. Bern : Bern University of the Arts, 2020. URL: <https://arbor.bfh.ch/17578/> (дата звернення: 05.06.2025).
137. Munoz Vinas S. Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art* / eds. : A. Weyer, U. Schaedler-Saub. London : Archetype, 2010. P. 23–34. URL: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/65186741> (дата звернення: 05.06.2025).
138. O’Doherty B. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. San Francisco : The Lapis Press, 1986. 113 p.
139. Osborne P. Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art. London : Verso, 2013. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=OHjB1MlCeMsC> (дата звернення: 05.06.2025).
140. Papastergiadis N. Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture. *Theory, Culture & Society*. 2005. Vol. 22, № 4. P. 39–

64. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0263276405054990> (дата звернення: 05.06.2025).

141. Papastergiadis N. Modernism and contemporary art. *Theory, Culture & Society*. 2006. Vol. 23, № 2–3. P. 35–44. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/026327640602300286> (дата звернення: 05.06.2025).

142. Perry G. *Playing to the gallery: Helping contemporary art in its struggle to be understood*. London : Penguin Books, 2014. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=Bck6BAAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).

143. Philipsen L. *Globalizing contemporary art: The art world's new internationalism*. Aarhus : Aarhus University Press, 2010. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=K9sKEAAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).

144. Polikarchuk I. Zhanna Kadyrova. *Secondary Archive*. 2021. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/zhanna-kadyrova/> (дата звернення: 15.05.2026).

145. Postdigital. *Wikipedia: the free encyclopedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Postdigital> (дата звернення: 15.06.2025).

146. Preece C. *The rise of the contemporary art market: Art investment and the artist*. Cheltenham : Edward Elgar Publishing, 2010. 152 p.

147. Rosler M. Money, power, contemporary art – Money, power, and the history of art. *Darkmatter*, 2011. URL: <https://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/ROSLER.Moneypower.MYmarkup.pdf> (дата звернення: 05.06.2025).

148. Revisiting the ethnographic turn in contemporary art / Rutten K., Rutten K., Dienderen A. van, Soetaert R. *Critical Arts*. 2013. Vol. 27, № 5. P. 459–473. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/02560046.2013.855513> (дата звернення: 05.06.2025).

149. Saillard O. Mathilde Denize – Never-Ending Story. Paris: Galerie Perrotin, 2023. URL: <https://ocula.com/art-galleries/perrotin/exhibitions/mathilde-denize-never-ending-story/> (дата звернення: 03.05.2026).

150. Sarah Sze: New Works. Ocula. URL: <https://ocula.com/art-galleries/gagosian-gallery/exhibitions/sarah-sze-new-works/> (дата звернення: 15.05.2026).

151. Sarah Sze: Fifth Season. *Storm King Art Center*. 2021. URL: <https://collections.stormking.org/Detail/occurrences/153> (дата звернення: 03.06.2025).

152. Sarah Zse: New Works. *My Art Guides*. 2021. URL: <https://myartguides.com/exhibitions/basel/sarah-zse-new-works/> (дата звернення: 03.06.2025).

153. Savadov A. Gulliver's Dream. *MIRA Art Platform*. URL: <https://milarabij.com/gullivers-dream-by-arsen-savadov/> (дата звернення: 18.05.2026).

154. Schurig E. Review of the book «Artistic Practices: Social interactions and cultural dynamics» / ed. by T. Zembylas. *Music and Arts in Action*. 2017. Vol. 6, № 1. P. 99–102.

155. Siedell D. A. Contemporary art criticism and the legacy of Clement Greenberg: Or, how artwriting earned its good name. *Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38, № 4. P. 1–11. URL: <https://www.jstor.org/stable/3301564> (дата звернення: 05.06.2025).

156. Smith T. What is contemporary art? Chicago : University of Chicago Press, 2009. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=zs5KWPkWUHgC> (дата звернення: 05.06.2025).

157. Steyerl H. Politics of art: Contemporary art and the transition to post-democracy. 2009. URL: https://asmedia.s3.amazonaws.com/c7745b0e21bdda11e19c1a3341014933/rV3lcv2_yD.pdf (дата звернення: 05.06.2025).

158. Stuart Collection Hosts Inaugural Public Program “Breathe with Me”. *UC San Diego Today*. 2024. URL: <https://today.ucsd.edu/story/stuart-collection-hosts-inaugural-public-program> (дата звернення: 15.05.2026).
159. Sulek E. The Past Living in the Future: Ukrainian Politics of Memory in Visual Arts after Maidan. *Switch (on Paper)*. 2020. URL: <https://www.switchonpaper.com/the-past-living-in-the-future-ukrainian-politics-of-memory-in-visual-arts-after-maidan/> (дата звернення: 18.05.2026)
160. The Art Story: Relational Aesthetics. URL: <https://www.theartstory.org/movement/relational-aesthetics/> (дата звернення: 04.06.2025).
161. Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings / eds.: K. Stiles, P. Selz. 2nd ed. Berkeley : University of California Press, 2012. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=5qkIDQAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
162. Timms P. What's wrong with contemporary art ?. Sydney : UNSW Press, 2004. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=1JQcIJbSSQQC> (дата звернення: 05.06.2025).
163. Round table: The projected image in contemporary art / Turvey M., Foster H., Iles C. and all. *October*. 2004. Vol. 109. P. 69–98. URL: <https://www.jstor.org/stable/3397582> (дата звернення: 05.06.2025).
164. Velthuis O. The impact of globalisation on the contemporary art market: The traditional gallery model at risk. *Risk and uncertainty in the art world* / ed. A. M. Dempster. London : Bloomsbury, 2012. P. 87–107. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=6lMTAwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).
165. Nikita Kadan. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nikita_Kadan (дата звернення: 04.06.2025).
166. Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art / eds. A. Weyer, U. Schaedler-Saub. London : Archetype, 2010. 221 p.

167. Winkleman E. Selling contemporary art: How to navigate the evolving market. New York : Allworth Press, 2018. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=TjmCDwAAQBAJ> (дата звернення: 05.06.2025).

168. Zhanna Kadyrova. Palianytsia. *Artsy*. URL: <https://www.artsy.net/artwork/zhanna-kadyrova-palianytsia-5> (дата звернення: 15.05.2026).

169. Zhanna Kadyrova Points to Strategic Locations Rooted in Resistance at Continua. *STIRpad*. URL: <https://www.stirpad.com/news/galleries/zhanna-kadyrova-points-to-strategic-locations-rooted-in-resistance-at-continua/> (дата звернення: 15.05.2026).

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Доценко Д. Контемпорарні мистецькі практики у проєкті Сари Зе «Нові роботи». Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2025. Вип. 3. С. 98-103. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-11>. e
2. Доценко Д. Академічний та реалістичний методи пластичного висловлення у творчості Арсена Савадова. Теорія та практика дизайну. Збірник Національного авіаційного університету. 2024. №3 (33). С. 148-160. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.16>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів кваліфікаційної роботи

3. Доценко Д. Особливості пластичної мови живопису Олега Голосія. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького : збірник матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (21 – 23.05.2025, Київ, Україна) [за ред. : К. М. Міхєєнко]. – Київ, 2025. – 437 с. С. 366-367. <https://surl.lt/gaseen>;
4. Доценко Д. Поєднання традиційних та контемпорарних мистецьких практик у проєкті Нікити Кадана «Камінь б'є камінь. Дванадцять Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (30.11.2024, Київ, Україна) Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. 270 с. С. 214-215.

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5>. ISBN 978-966-397-508-5.

<https://surl.li/mxaupb>;

5. Доценко Д. Сучасні актуальні практики інсталяції та артоб'єкта у проєкті Жанни Кадирової «Траєкторії польотів». Одинадцяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (25.11.2023, Київ, Україна) – Львів-Торунь: Liha-Pres, 2023. – 158 с. С. 127-128. DOI:

<https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4>. <https://lnk.ua/Menlk0LNng>;

6. Доценко Д. Виставкові тенденції художніх проєктів 2023 рр. галерей, що входять до списку топ-10. Science of XXI century: development, main theories and achievements: collection of scientific papers «Scientia» with Proceedings of the IV International Scientific and Theoretical Conference, June 30, 2023. Helsinki, Republic of Finland: European Scientific Platform. Primedia E-launch LLC. Helsinki, 2024. – 510 с. С. 489-490. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.01.2024>.

Виставки-презентації мистецького проєкту «Штучне світло»

1. Персональна виставка «Простір невизначеності». Bereznitski Art Foundation, м. Київ, вул. Академіка Богомольця, 1.11.2024-10.11.2024;

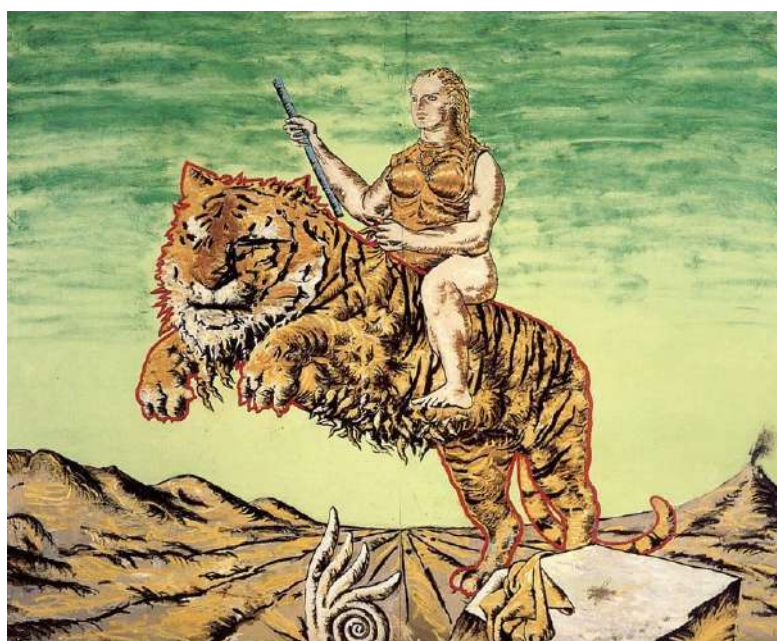
2. Персональна виставка «Згустки часу». Мистецький простір «Center НАОМА», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 17.02-26.02.2025;

3. Персональна виставка «Невизначений простір». Національний музей «Київська картинна галерея», Київ, вулиця Терещенківська, 9. 10.10-7.11.2025.

4. Групова виставка «Only After Dark». Коворкінг Peremoga, Київ, Ярославів Вал, 15. 28.07-02.08.2025.

5. Групова виставка в межах проєкту «Книги та мистецтво фест». Торгівельно розважальний цент Гулівер. Київ, Спортивна площа, 1а. 28.03-06.04.2025.

6. Групова виставка «Крим: Вчора, сьогодні, завтра», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20. 21.05-06.06.2025.



Додаток Б

Іл. 2.1.1. А. Савадов, Ю. Сенченко. Печаль Клеопатри. 1987. Олія, полотно
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/painting.htm>)



Іл. 2.1.2. А. Савадов. Без назви. 1996. Олія, полотно
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/painting.htm>)



Іл. 2.1.3. А. Савадов. Котелективне червоне. 1998. Кольорова фотографія
(Джерело – https://savadov.com/projects/projects/c_red.htm)



Іл. 2.1.4. А. Савадов. Голоси любові. 2020. Відео-арт
(Джерело – <https://m17.kiev.ua/painters/golosy-lyubovi/>)



Іл. 2.1.5. А. Савадов, О. Харченко. Невинне вторгнення. 1996. Кольорова
фотографія

(Джерело – Склярєнко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети
художників. Київ : Huss, 2018. 472 с)



Іл. 2.1.6. А. Савадов. Фіоландія. 2009. Олія, полотно
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/painting.htm>)



Іл. 2.1.7. А. Савадов. Донбас-Шоколад. 1997. Кольорова фотографія
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/donbass.htm>)



Іл. 2.1.8. А. Савадов. Мода на цвинтарі. Кольорова фотографія
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/fashion.htm>)



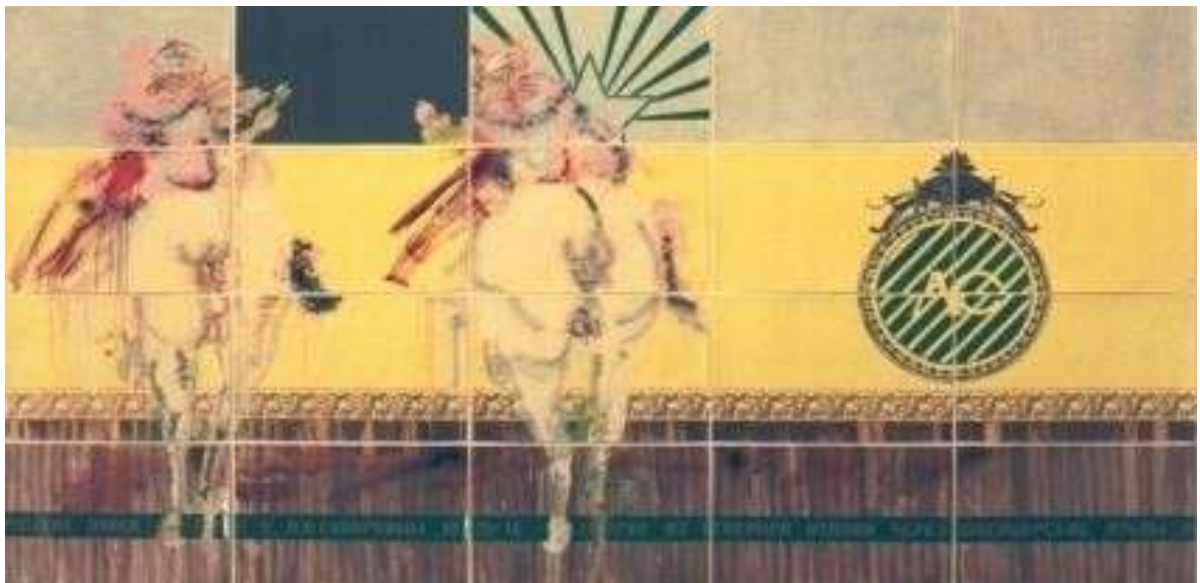
Іл. 2.1.9. А. Савадов. Сон Гулівера. 2016. Олія, полотно
(Джерело – <https://savadov.com/projects/projects/painting.htm>)



Іл. 2.2.1. О. Тістол. Возз'єднання. 1988. Олія, полотно
(Джерело – <https://korydor.in.ua/ua/stories/mistetstvo-jake-poslugovuyetsya-surzhikom.html>)



Іл. 2.2.2. О. Тістол. Серія «Гори». 1991–2022. Олія, полотно
(Джерело – <https://abramovych.art/articles/view/65>)

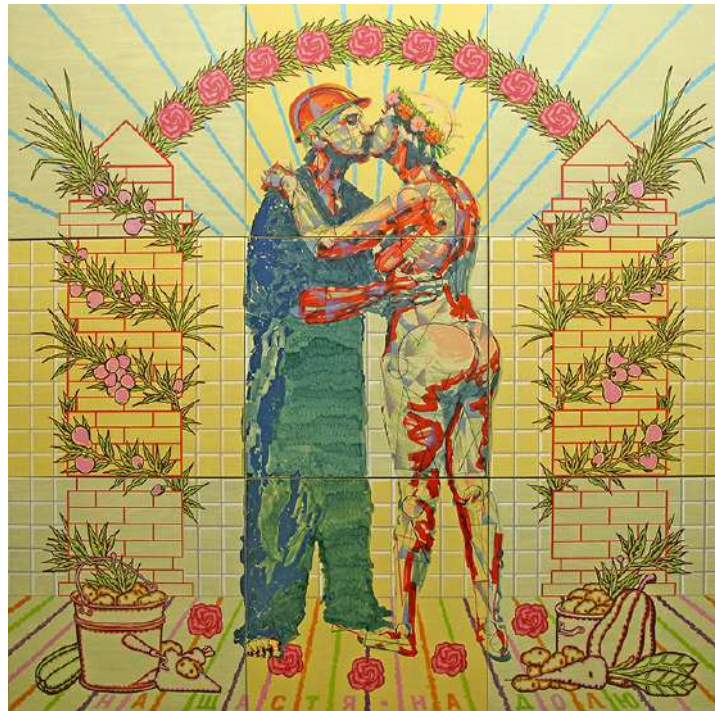


Іл. 2.2.3. О. Тістол. Суворов. 1992. Олія, папір
(Джерело – Скляренко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети
художників. Київ : Huss, 2018. 472 с)



Іл. 2.2.4. О. Тістол, М. Маценко (Нацпром). 17 вересня 1939.

Серія «Українські гроші». 1993–1995. Папір, колаж
(Джерело – <http://www.kiev-foto.com/ukr/articles/view/2>)



Іл. 2.2.5. О. Тістол, М. Маценко (Нацпром). Навіки разом. 2013. Акрил,
ПОЛОТНО

(Джерело – <https://artukraine.com.ua/a/art-now--oleg-tistol-pro-kulturu-i-ii-vishchiy-sens/>)



Іл. 2.2.6. О. Тістол. В'єтнам.

(Джерело – <https://ua.museum-digital.org/object/58863>)



Іл. 2.2.7. О. Голосій. Шість слонів. 1991. Олія, полотно

(Джерело – <https://gs-art.com/exhibitions/Collectible-Ukrainian-Contemporary-Art-2019/catalog/9440/>)



Іл. 2.2.8. О. Голосій. Добре. 1991. Олія, полотно
(Джерело – <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiya/dobre-1991>)



Іл. 2.2.9. О. Голосій. Вітаю (слони). 1991. Олія, полотно
(Джерело – <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiya/vitayu-1991>)



Іл. 2.2.10. О. Голосій. Омовіння. 1989. Олія, полотно
(Джерело – <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/oleg-golosij-omovinnya/>)



Іл. 2.2.11. О. Голосій. Жовта кімната. 1989. Олія, полотно
(Джерело – <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiya/zhovta-kimnata-1989>)



Іл. 2.2.12. О. Голосій. Дівчинка зі скрипкою. Олія, полотно
(Джерело – <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/oleg-golosij-divchynka-zi-skrupkoju/>)



Іл. 2.2.13. О. Голосій. Ж-ж-ж. 1992. Олія, полотно
(Джерело – <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/oleg-golosij-zh-zhzh/>)



Іл. 2.2.14. О. Голосій. Маскарон. 1990. Олія, полотно
(Джерело – https://rus.lb.ua/culture/2019/07/10/431718_cho_dak_krome.html)



Іл. 2.2.15. О. Голосій. Психоделічна атака блакитних кроликів. 1990. Олія,
ПОЛОТНО
(Джерело – <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiy/psikhodelichna-ataka-blakitnikh-krolikiv-1990>)



Іл. 2.2.16. О. Голосій. Біля озера. 1990. Олія, полотно
(Джерело – <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiya/bilya-ozera-diptikh-1990>)



Іл. 2.2.17. О. Голосій. Подорож. Муза. Олія, полотно
(Джерело – <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/oleg-golosij-podorozh-muza/>)



Іл. 2.2.18. Т. Сільваші. Вечір на Русанівці. 1978. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.19. Т. Сільваші. Час приймати гостей. 1984. Олія, полотно
(Джерело – <https://zprz.city/news/view/u-zaporizhzhii-vidkriyut-vistavku-klasika-ukrainskogo-mistetstva-vchivsvya-u-tetyani-yablonskoi>)



Іл. 2.2.20. Т. Сільваші. Портрет Т. Яблонської. 1987. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.21. Т. Сільваші. Відображення. 1988. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.22. Т. Сільваші. Там за вікном II. 1988. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.23. Т. Сільваші. Поле I–II. 1991. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



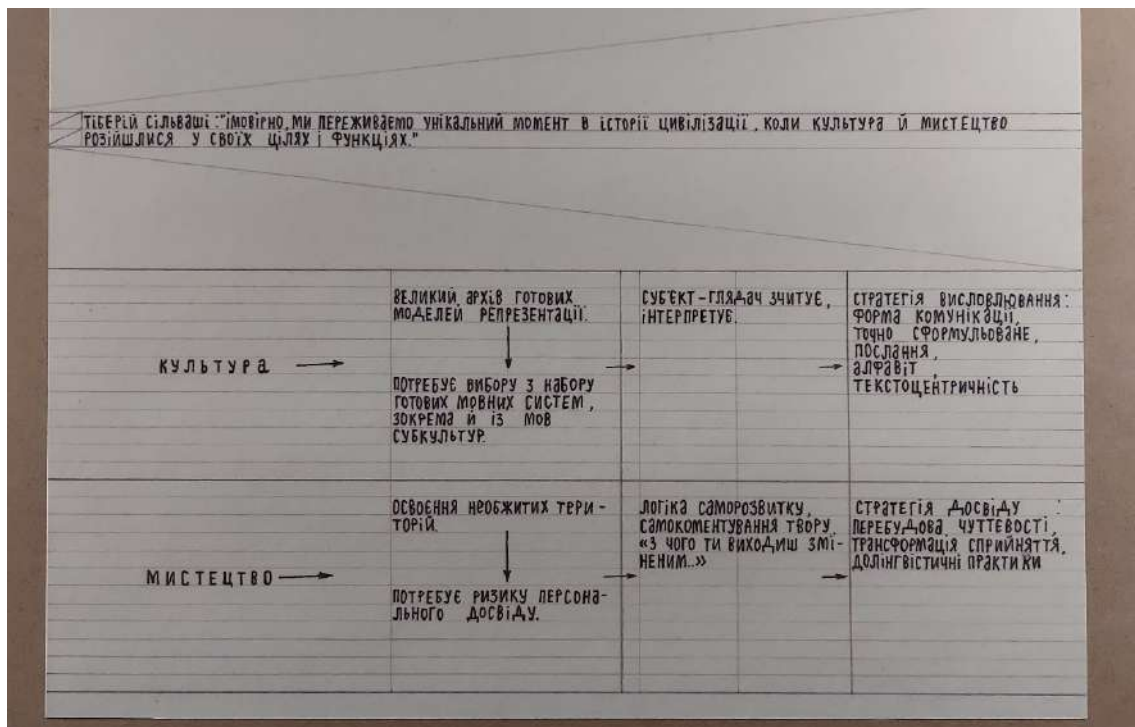
Іл. 2.2.24. Т. Сільваші. Живопис. 1992–1996. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.25. Т. Сільваші. Без назви (до проєкту «Обрамлення»). 2012. Олія,
ПОЛОТНО
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.26. Т. Сільваші. Без назви. 2014. Олія, полотно
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.2.27. Т. Сільваші. Теоретичний конспект
(З особистого фотоархіву автора дослідження)



Іл. 2.3.1. Ж. Кадирова. Пакетик чаю. 2008–2010. Керамічна плитка,
поліуританова піна, цемент
(Джерело – <https://www.kadyrova.com/trash-monuments-2005–2009>)



Іл. 2.3.2. Ж. Кадирова. Second Hand. 2015. Керамічна плитка, поліуританова
піна, цемент
(Джерело – <https://www.artsy.net/artwork/zhanna-kadyrova-untitled-number-2-from-the-series-second-hand>)



Іл. 2.3.3. Ж. Кадирова. Market. 2019. Керамічна плитка, поліуританова піна,
цемент

(Джерело – <https://www.kadyrova.com/market-2017>)



Іл. 2.3.4. Ж. Кадирова. За парканом. 2014. Метал
(Джерело – <https://www.biruchiyart.com.ua/zhanna-kadyrova.html>)



Іл. 2.3.5. Ж. Кадирова. Пам'ятник старому пам'ятнику. 2009. Керамічна плитка, поліуританова піна, цемент
(Джерело – <https://www.kadyrova.com/public-art/monument-to-a-new-monument-2009>)



Іл. 2.3.6. Ж. Кадирова. Паляниця. 2022. Камінь
(Джерело – <https://pragmatika.media/news/mystetskyj-proiekt-zhanny-kadyrovoi-palianytsia-zibrav-ponad-420-tys-dlia-potreb-zsu/>)



Іл. 2.3.7. Ж. Кадирова. Russian Rocket. 2022. Стікер
(Джерело – <https://donttakefake.com/hudozhnytsya-zhanna-kadyrova-stvoryla-novuj-projekt-seriyu-nalipok-rosijskyh-raket/>)



Іл. 2.3.8 Ж. Кадирова. Data extraction. 2017. Асфальт
(Джерело – <https://donttakefake.com/zhanna-kadyrova-ya-ne-mozhu-zajmatysya-myrnymu-krasuvymu-rechamy-ne-pro-ukrayinu/>)



Іл. 2.3.9. Ж. Кадирова. Diamonds. 2006. Керамічна плитка, поліуританова піна, цемент

(Джерело – <https://culturalproject.org/znay-svoikh-3-tvory-3-ukrainskykh-khudozhnyts/>)



Іл. 2.3.10. В. Пальмов. В селі (об'їджають коня). 1927. Олія, полотно
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.11. Н. Кадан. Стрибок тигра. 2018. Метал
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.12. Н. Кадан. Перемога. 2017. Фанера, гіпс, біла фарба
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.13. Н. Кадан. Перемога. 2017. Фанера, гіпс, біла фарба
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.14. Н. Кадан. Анонімний. Осмолений. 2021. Мармур, дерево, фарба,
ДЬОГОТЬ

(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.15. Н. Кадан. Мешканці Колізею. 2018. Аудіоінсталяція
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.16. Н. Кадан. Погром. 2016–17. Вугілля, папір
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.17. Н. Кадан, Д. Косміна. Архітектон Лісої гори. 2021.
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)



Іл. 2.3.18. Н. Кадан. Анонімний, Осмолений, Інтернаціонал 2021 Мармур,
дерево, фарба, дьоготь, папір, вугілля
(Джерело – <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/stone-hits-stone-ua>)

Ілюстрації до розділу 3



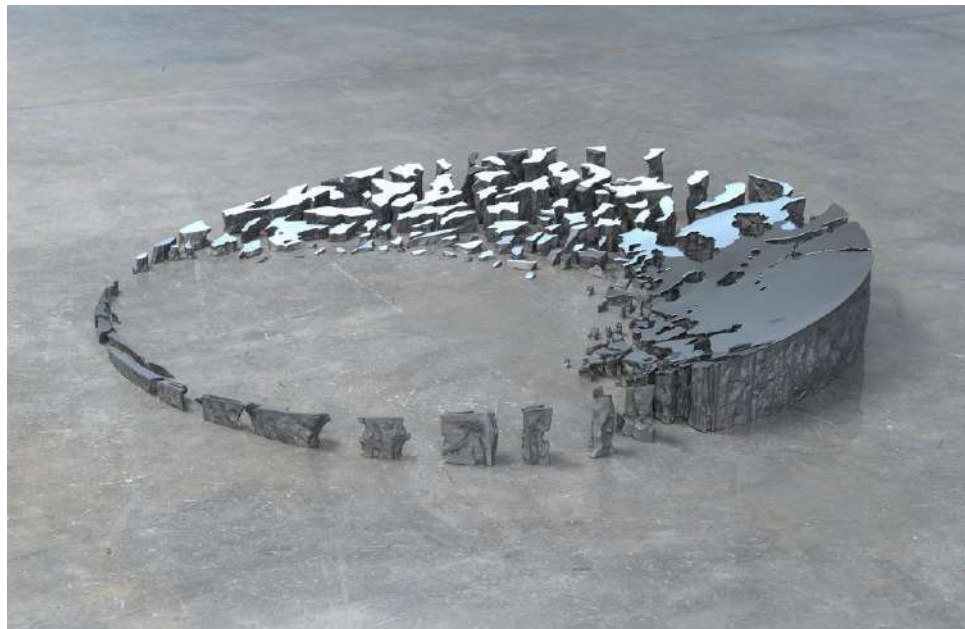
Іл. 3.1.1. С. Зе. Мандрівники вдвох стрибають та гір. 2021. Відеоінсталяція
(Джерело – <https://gagosian.com/exhibitions/2021/sarah-sze-new-works/>)



Іл. 3.1.2. С. Зе. Мандрівники вдвох стрибають. 2021. Відеоінсталяція
(Джерело – <https://gagosian.com/exhibitions/2021/sarah-sze-new-works/>)



Іл. 3.1.3. С. Зе. Хранителі часу. 2015–2017. Інсталяція
(Джерело – <https://www.artsy.net/show/copenhagen-contemporary-sarah-sze-timekeeper>)



Іл. 3.1.4. С. Зе. Ширше за небо (серія Небо, що впало). 2021–2022. Метал
(Джерело – <https://gagosian.com/exhibitions/2021/sarah-sze-new-works/>)



Іл. 3.1.5. С. Зе. Небо що впало. 2020–2021. Метал
(Джерело – <https://gagosian.com/exhibitions/2021/sarah-sze-new-works/>)



Іл. 3.1.6. С. Зе. П'ятий сезон. 2020–2021. Інсталяція, папір, полотно, акрил,
колаж
(Джерело – <https://collections.stormking.org/Detail/occurrences/153>)



Іл. 3.1.7. С. Зе. Потрійна точка. 2013. Інсталяція
(Джерело – <https://www.moma.org/calendar/events/5863>)



Іл. 3.2.1. М. Деніз. Високий живопис. 2019. Акрил, полотно
(Джерело – <https://www.yellowoverpurple.com/artist/mathilde-denize/>)



Іл. 3.2.2. М. Деніз. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://ocula.com/art-galleries/perrotin/exhibitions/mathilde-denize-never-ending-story/>)



Іл. 3.2.3. М. Деніз. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://www.artdubai.ae/gallery/perrotin-special-edition/>)



Іл. 3.2.4. М. Дені́з. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://masdearte.com/mathilde-denize-never-ending-story-perrotin-paris/>)



Іл. 3.2.5. М. Дені́з. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://saywho.co.uk/interviews/plasticienne-intuitive/>)



Іл. 3.2.6. М. Деніз. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://www.artnet.com/galleries/galerie-perrotin/mathilde-denize-never-ending-story>)



Іл. 3.2.7. М. Деніз. З проєкту «Історія, що ніколи не закінчується». 2023.

Загальний вид експозиції

(Джерело – <https://ocula.com/art-galleries/perrotin/exhibitions/mathilde-denize-never-ending-story/>)



Іл. 3.3.1. Й. Гайн. Ти змушуєш мене світитися (З проекту «Ти змушуєш мене світитися»). 2023. алюміній з порошковим покриттям, неонові трубки, двостороннє дзеркало, сталь з порошковим покриттям, трансформатори (Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



Іл. 3.3.2. Й. Гайн. Я прямо тут прямо зараз (З проекту «Ти змушуєш мене світитися»). 2023. Алюміній з порошковим покриттям, неонові трубки, двостороннє дзеркало, сталь з порошковим покриттям, трансформатори (Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



Іл. 3.3.3. Й. Гайн. Акварелі проєкту «Ти змушуєш мене світитися». 2023.

Акварель, папір

(Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



Іл. 3.3.4. Й. Гайн. Модифікована соціальна лавка (з проєкту «Ти змушуєш мене світитися»). 2023. Оцинкована сталь з порошковим покриттям

(Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



Іл. 3.3.5. Й. Гайн. Складка (З проєкту Ти змушуєш мене світитися). 2023.

Дзеркало, інсталяція

(Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



Іл. 3.3.6. Й. Гайн. Фрагменти дзеркальних янголів. 2014. Дзеркало, інсталяція

(Джерело – [https://www.jeppehein.net/fullscreen.php?](https://www.jeppehein.net/fullscreen.php?name=Mirror%20Angle%20Fragments%20%283x60%C2%B0%29&path=img_w)

[name=Mirror%20Angle%20Fragments%20%283x60%C2%B0%29&path=img_works&id=227&index=1](https://www.jeppehein.net/fullscreen.php?name=Mirror%20Angle%20Fragments%20%283x60%C2%B0%29&path=img_works&id=227&index=1))



Іл. 3.3.7. Й. Гайн. Краплі світла (З проєкту «Ти змушуєш мене світитися»)
2023. Дзеркало, лампи накаливання
(Джерело – <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/jeppe-hein-you-make-me-shine>)



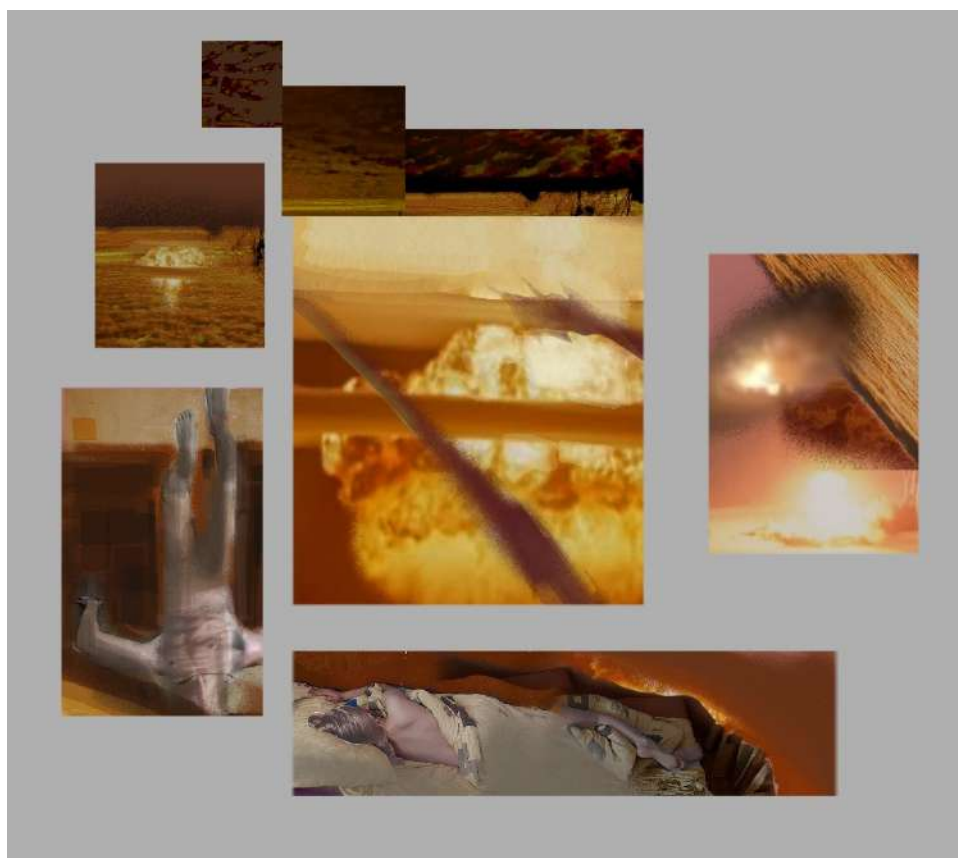
Іл. 3.3.8. Й. Гайн. Дзеркальні кулі. 2012. Армований скловолоком пластик,
хромований лак, магнит, стрічка
(Джерело – <https://www.artsy.net/artist-series/jeppe-hein-balloons>)



Іл. 4.3.1. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.2. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.3. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



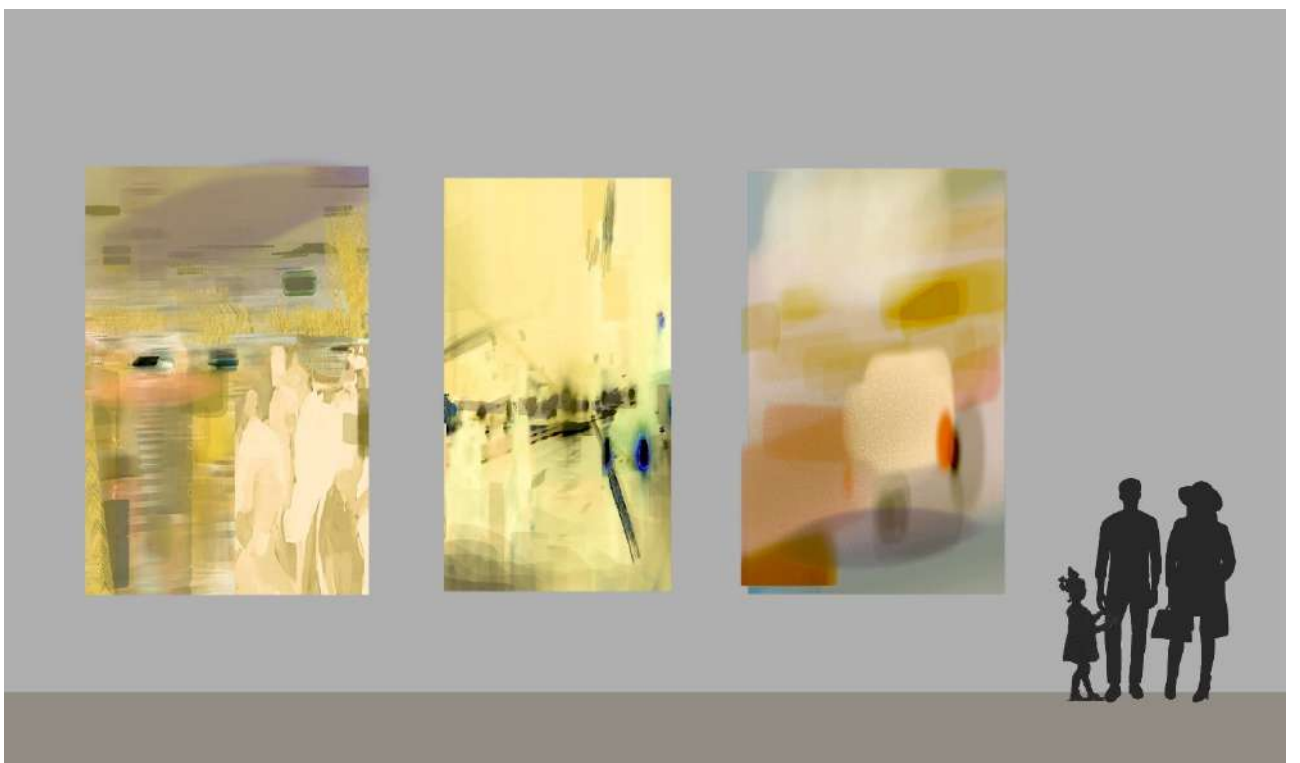
Іл. 4.3.4. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



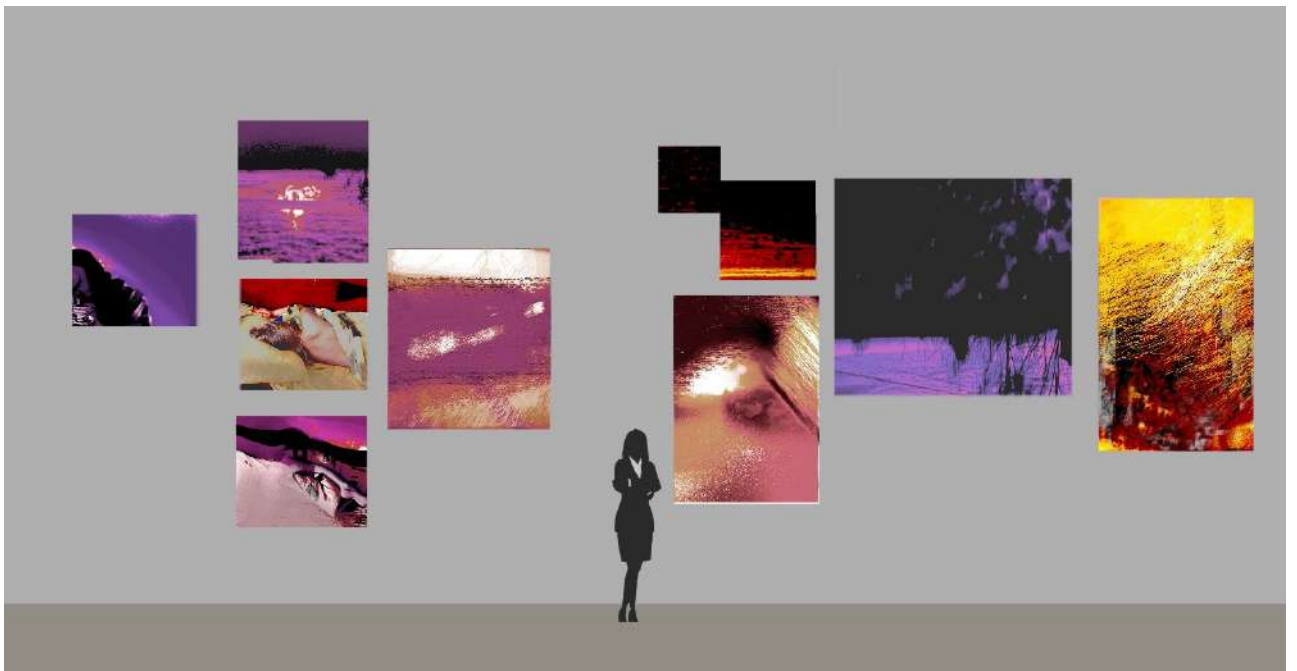
Іл. 4.3.5. Д. Доценко. Ескіз-візуалізація. 2023. Adobe Photoshop



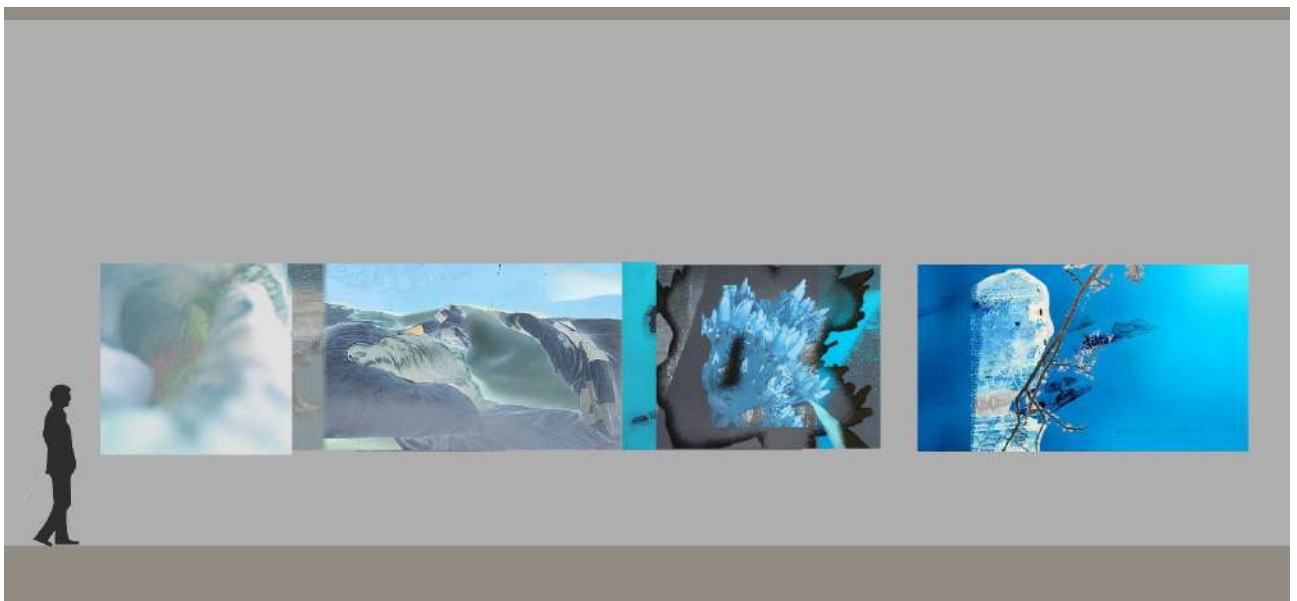
Іл. 4.3.6. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.7. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



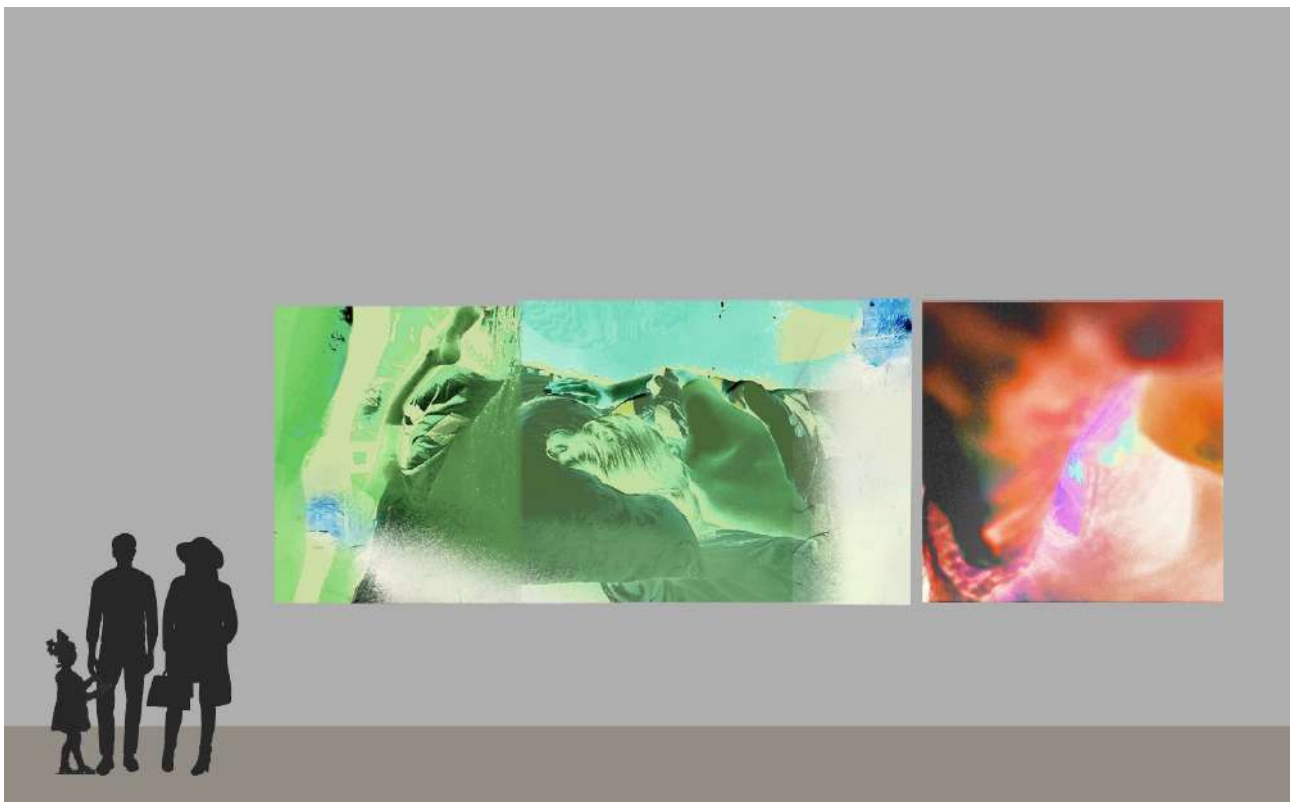
Іл. 4.3.8. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



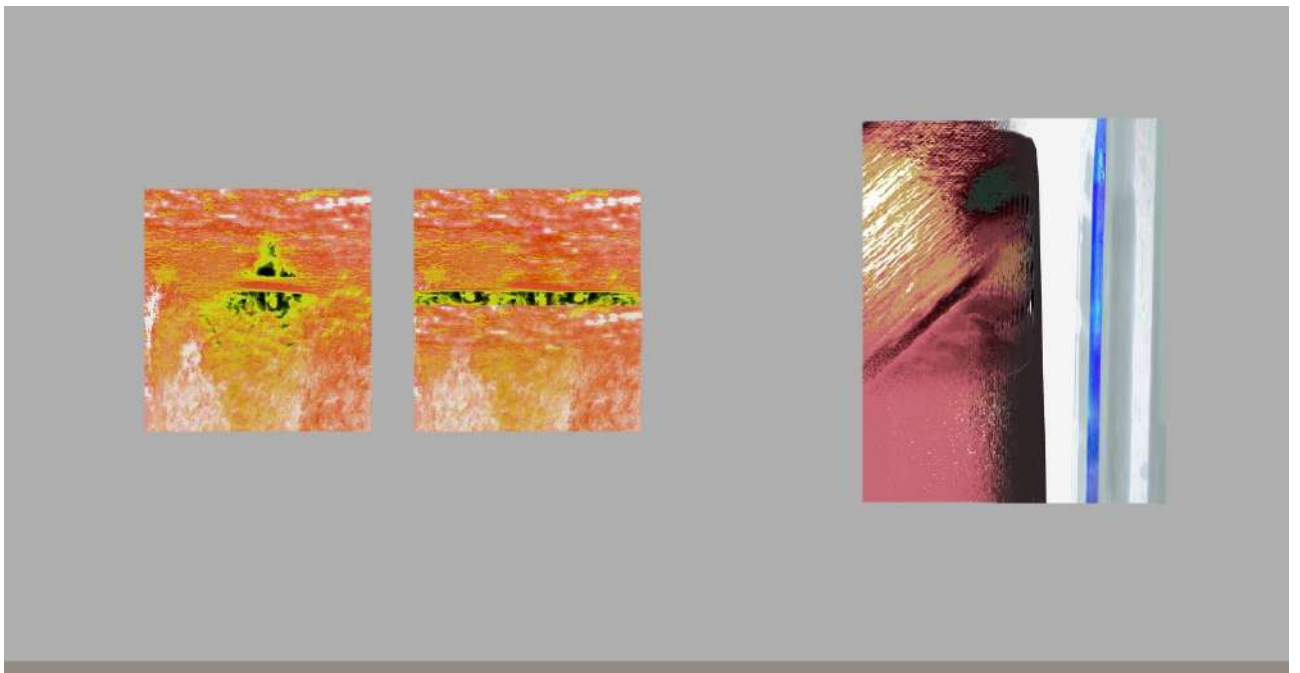
Іл. 4.3.9. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.10. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.11. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.12. Д. Доценко. Ескіз. 2023. Adobe Photoshop



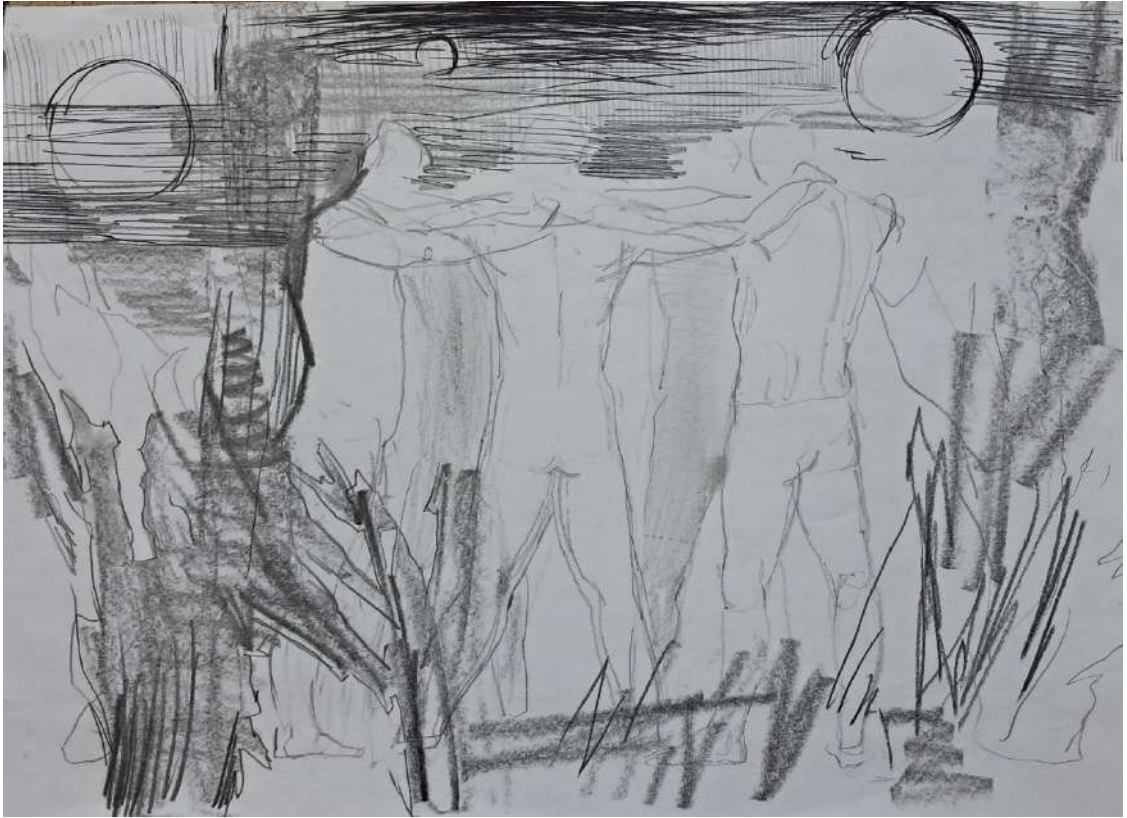
Іл. 4.3.13. Д. Доценко. Шукач. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.14. Д. Доценко. Червоне сонце. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.15. Д. Доценко. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.16. Д. Доценко. Клятва. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.17. Д. Доценко. Шукачі. Ескіз. 2024. Олівець, папір



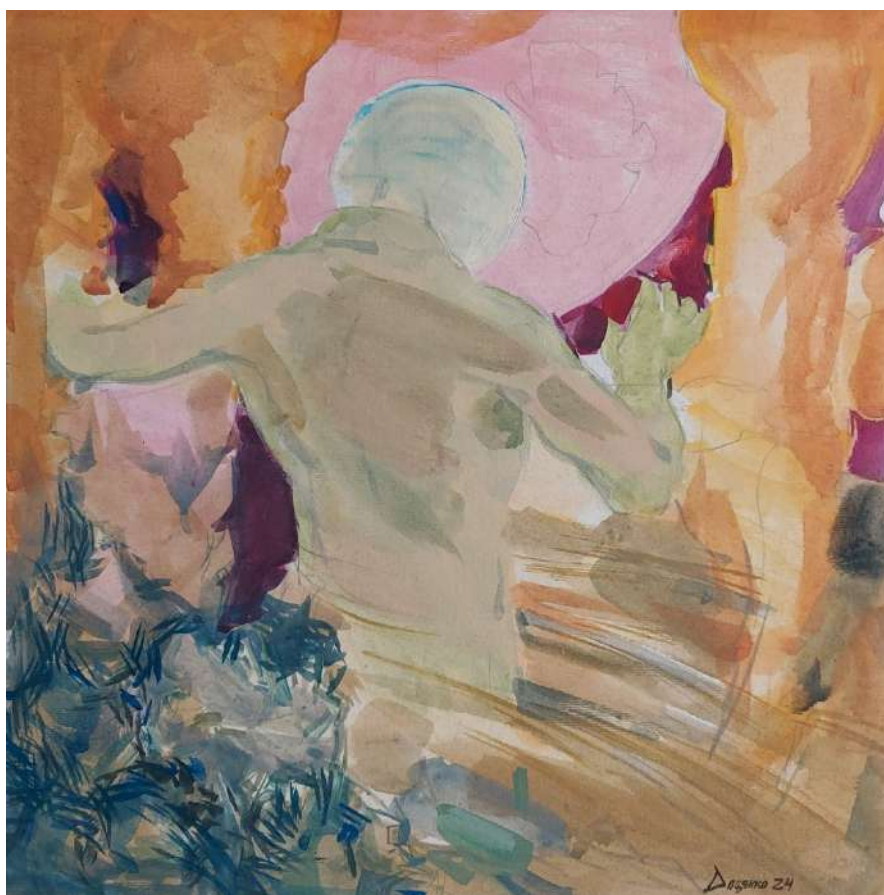
Іл. 4.3.18. Д. Доценко. Шукачі. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.19. Д. Доценко. Трансформація. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.20. Д. Доценко. Шукач. Ескіз. 2024. Олівець, папір



Іл. 4.3.21. Д. Доценко. Той, що шукає. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



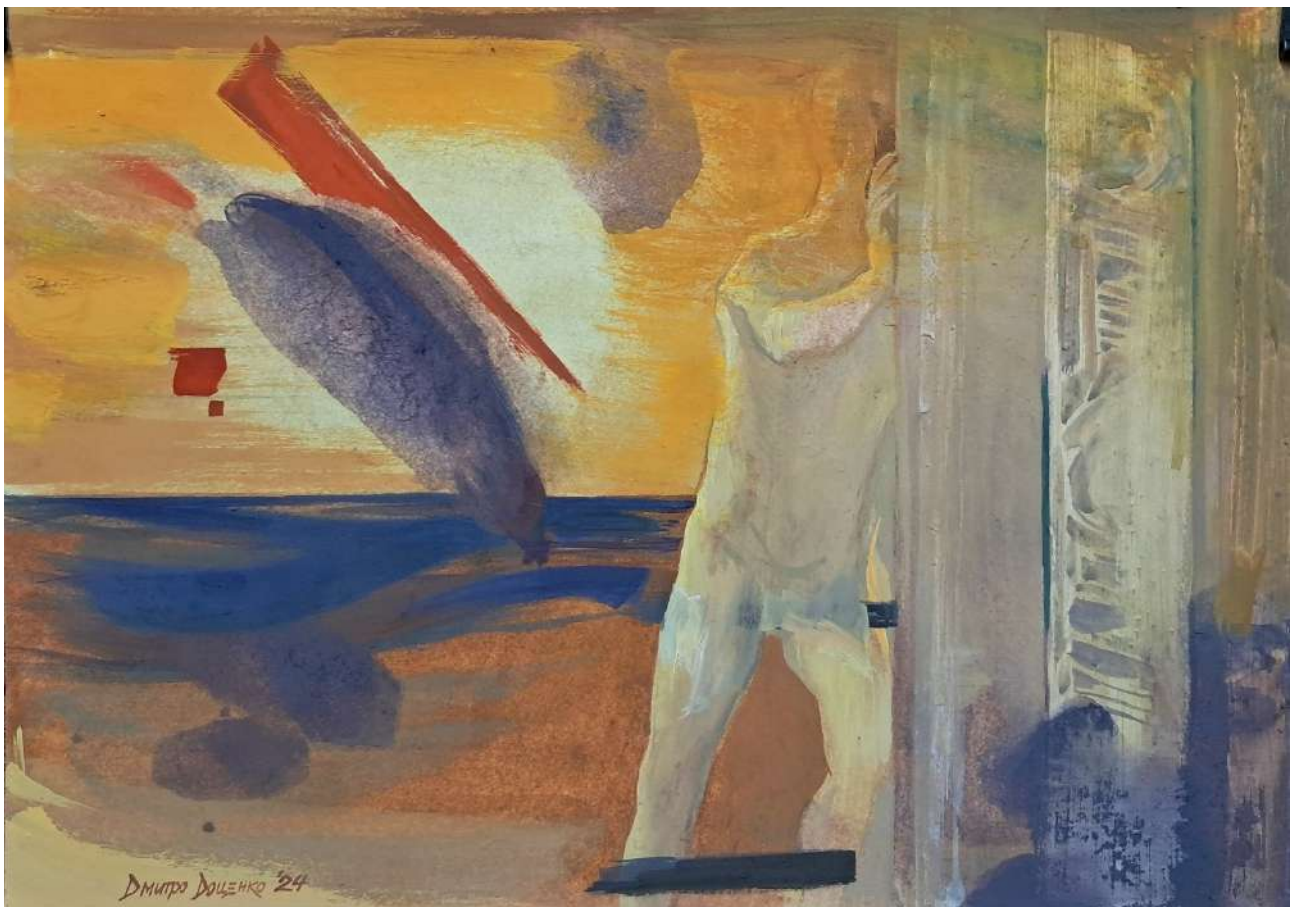
Іл. 4.3.22. Д. Доценко. Шукачі. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



Іл. 4.3.23. Д. Доценко. Невагомі. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



Іл. 4.3.24. Д. Доценко. Червоне сонце. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



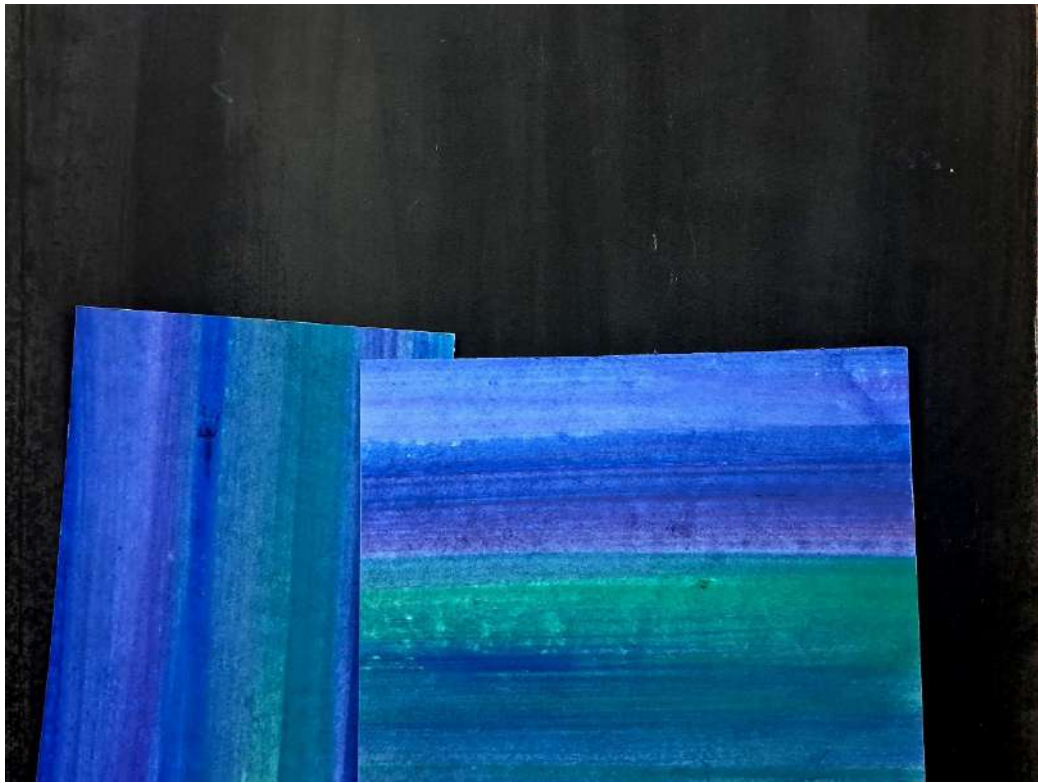
Іл. 4.3.25. Д. Доценко. Затемнення. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



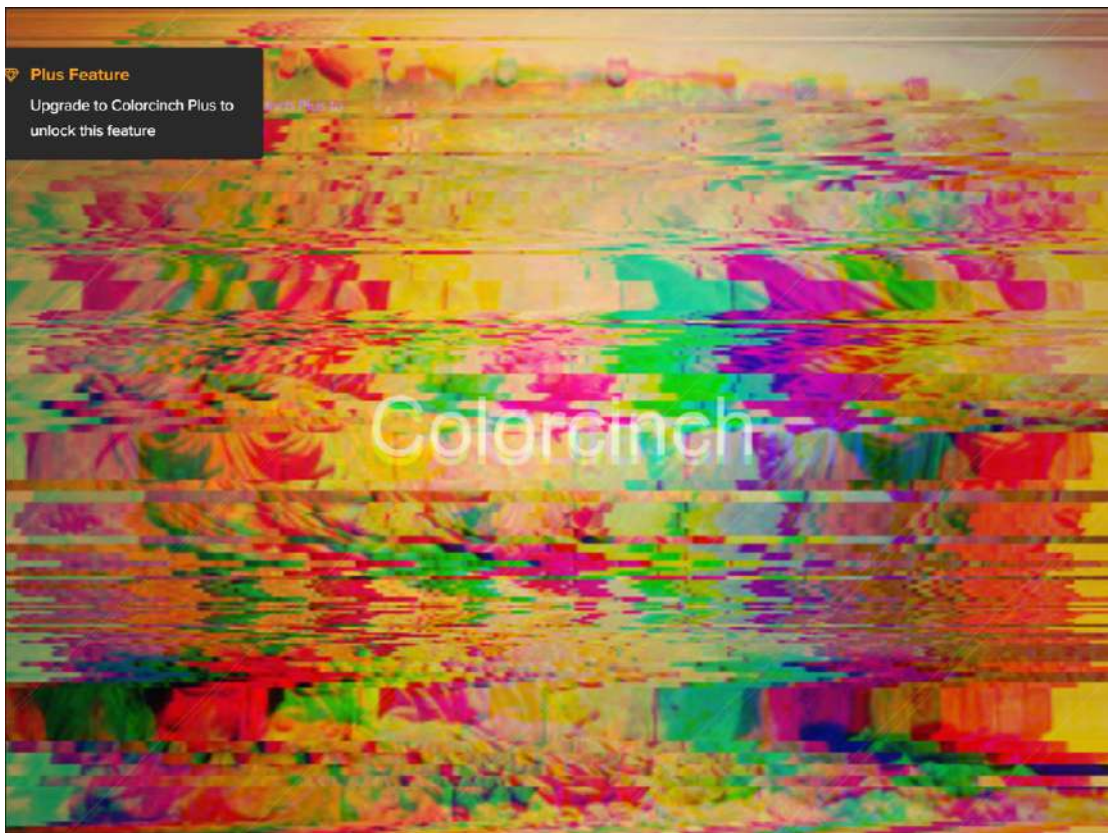
Іл. 4.3.26. Д. Доценко. Трансформація. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



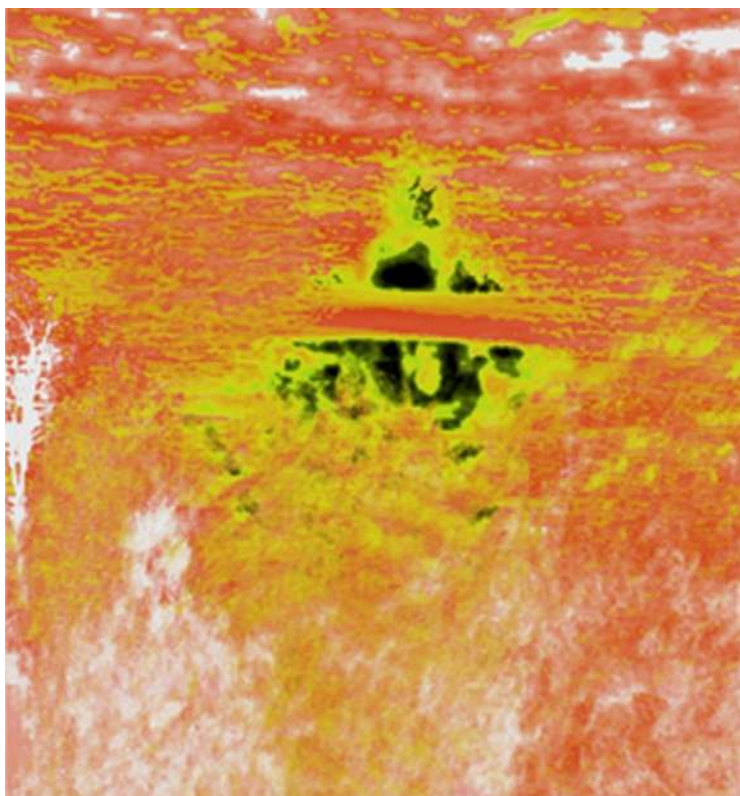
Іл. 4.3.27. Д. Доценко. В безодню. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



Іл. 4.3.28. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Гуаш, акрил, темпера, папір



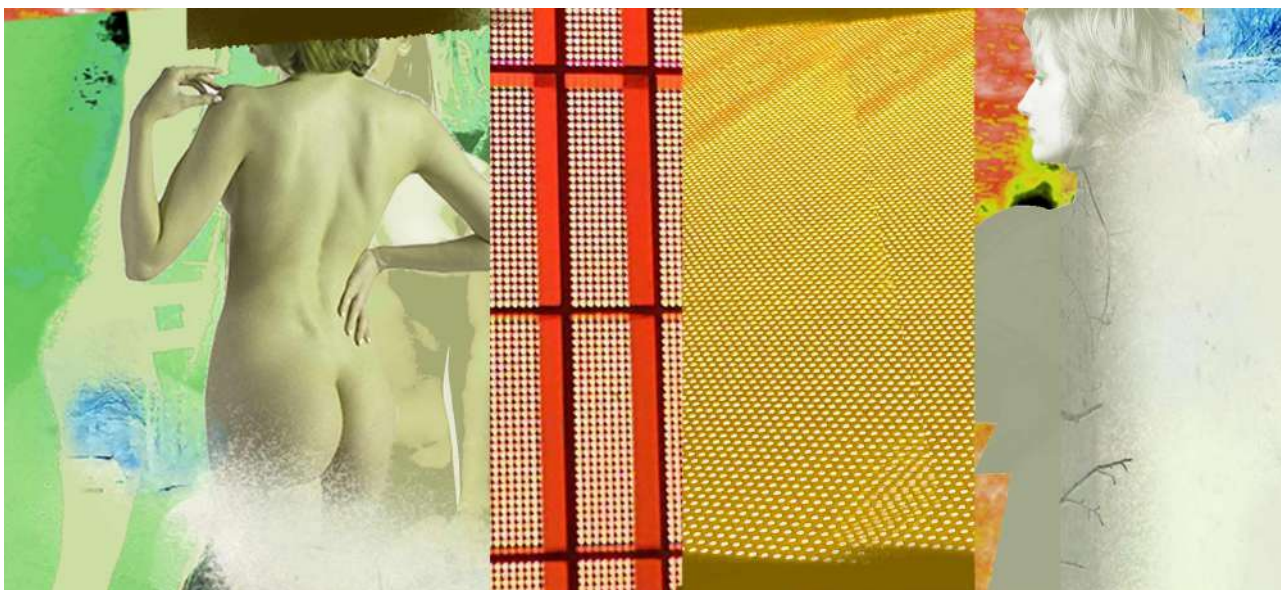
Іл. 4.3.29. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Adobe Photoshop



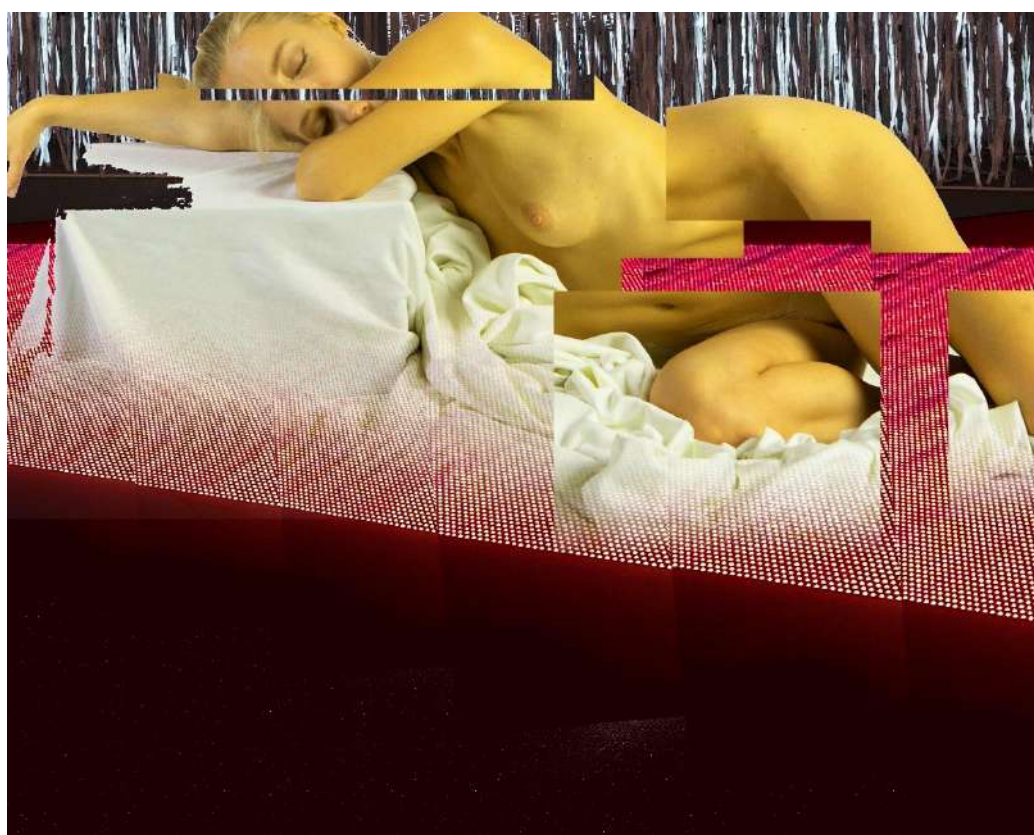
Іл. 4.3.30. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.31. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.32. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Adobe Photoshop



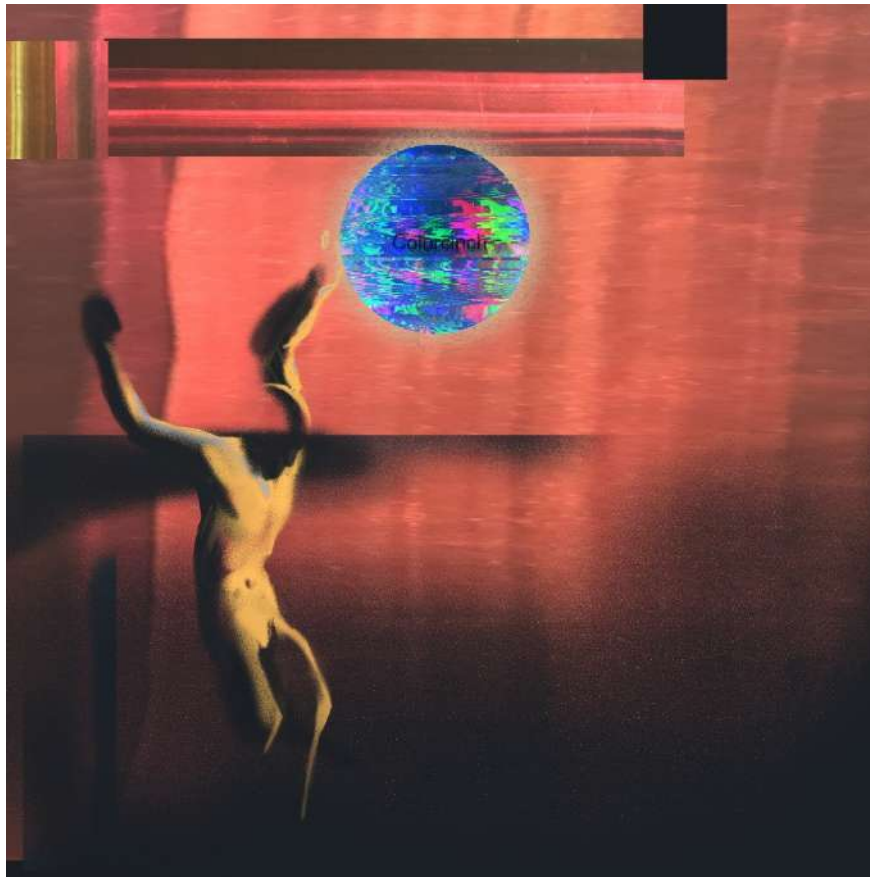
Іл. 4.3.33. Д. Доценко. Ескіз-пошук. 2024. Adobe Photoshop



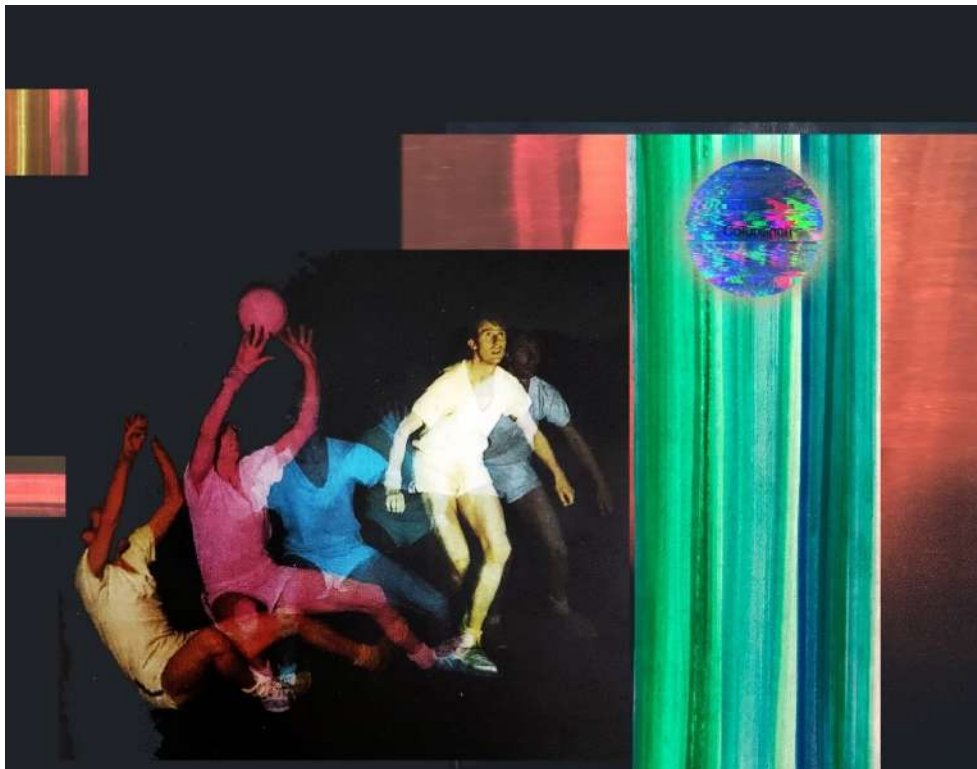
Іл. 4.3.34. Д. Доценко. Провалля у цифру. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.35. Д. Доценко. Провалля у цифру. 2024. Adobe Photoshop



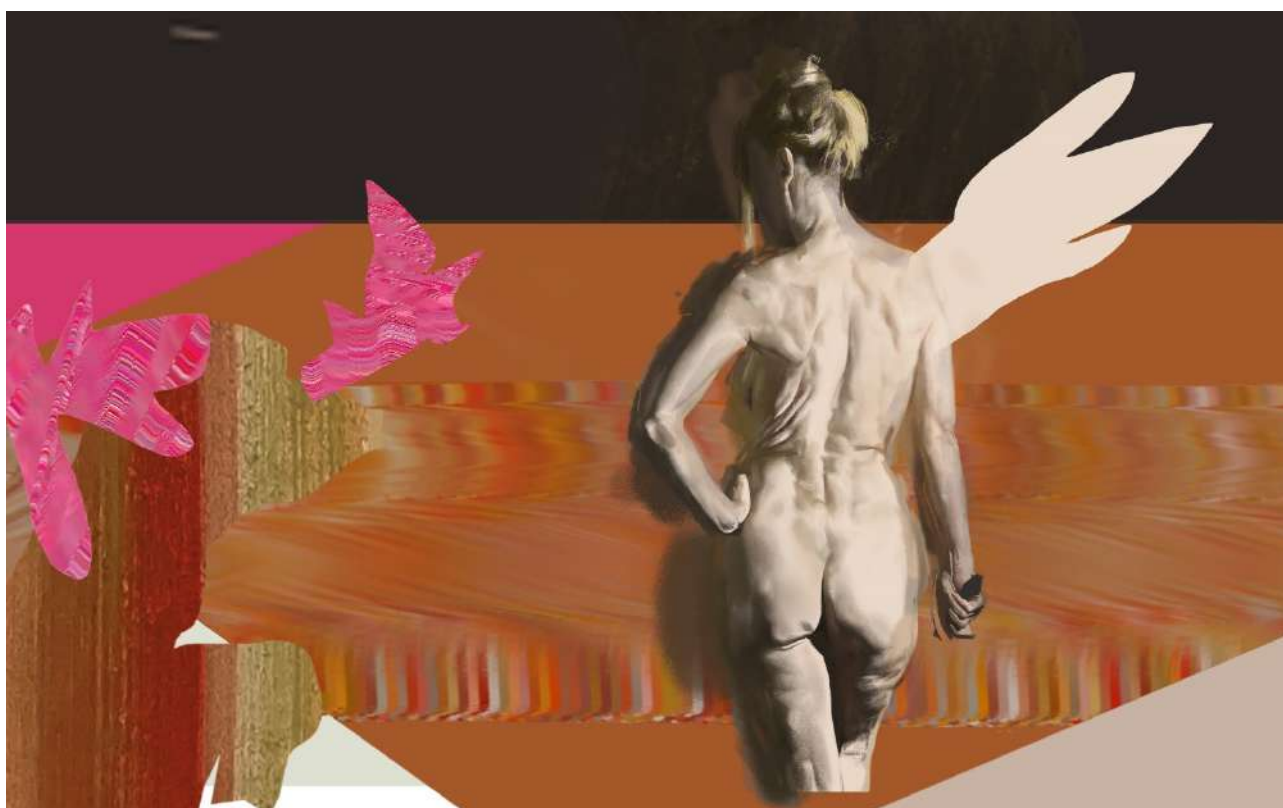
Іл. 4.3.36. Д. Доценко. Провалля у цифру. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.37. Д. Доценко. Провалля у цифру. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.38. Д. Доценко. Дефрагментація. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.39. Д. Доценко. Метелик. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



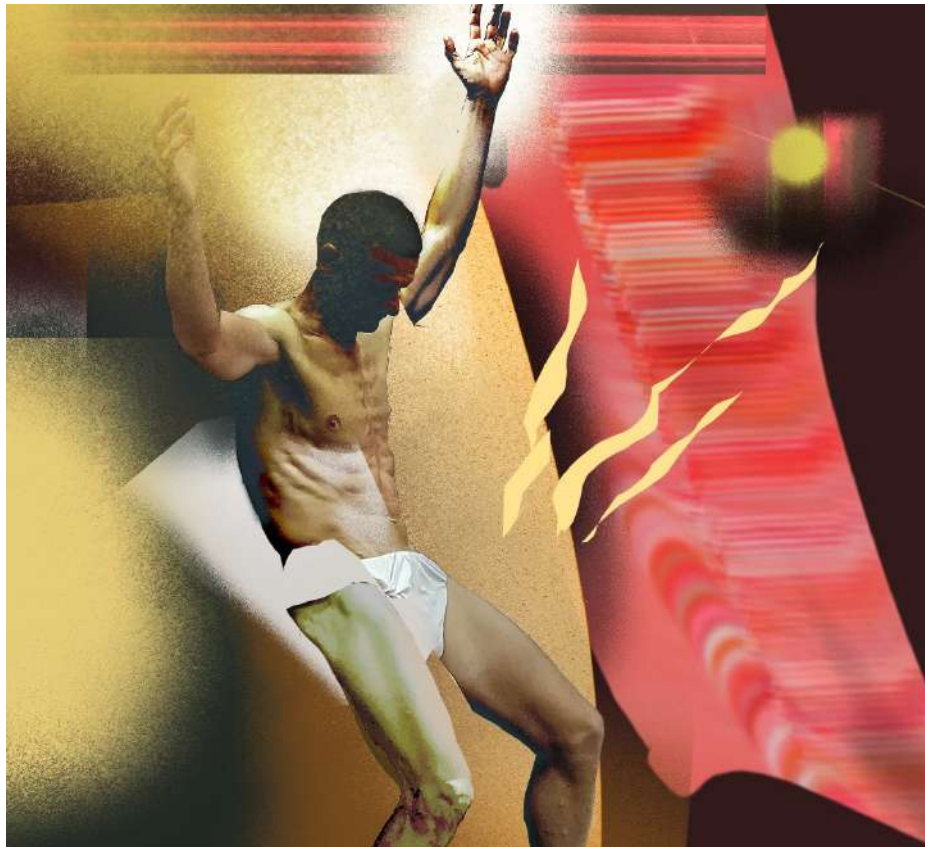
Іл. 4.3.40. Д. Доценко. Сонях. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



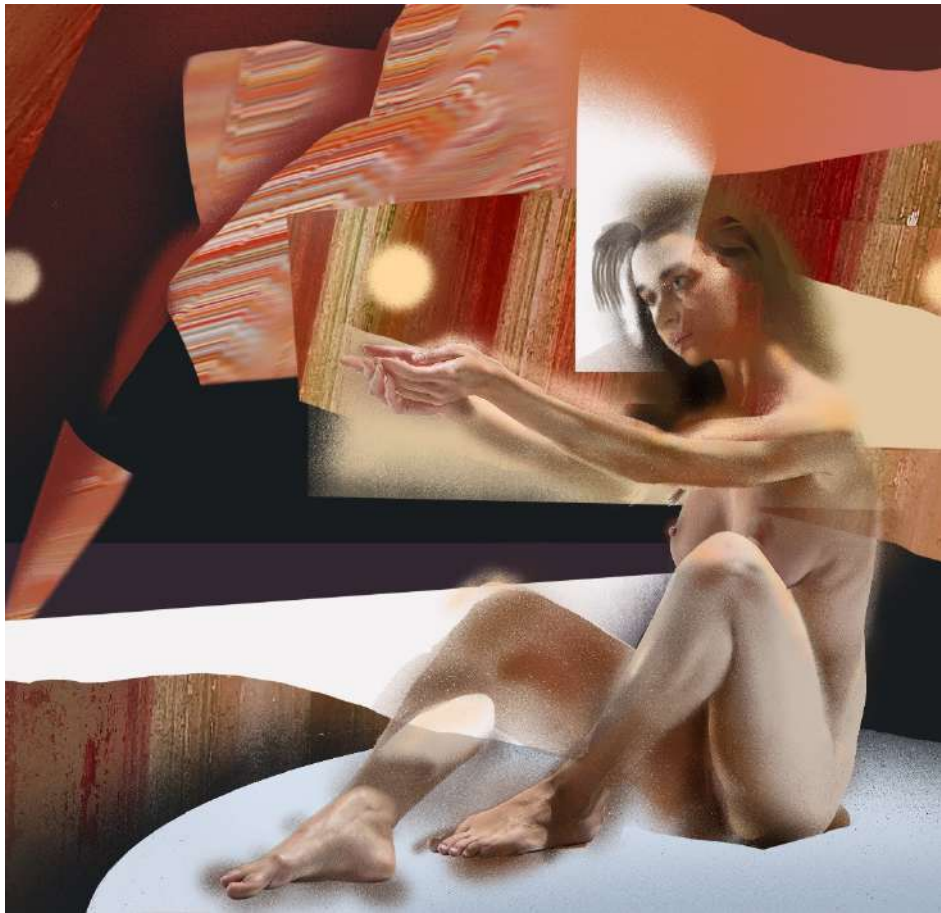
Іл. 4.3.41. Д. Доценко. Невизначений простір. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



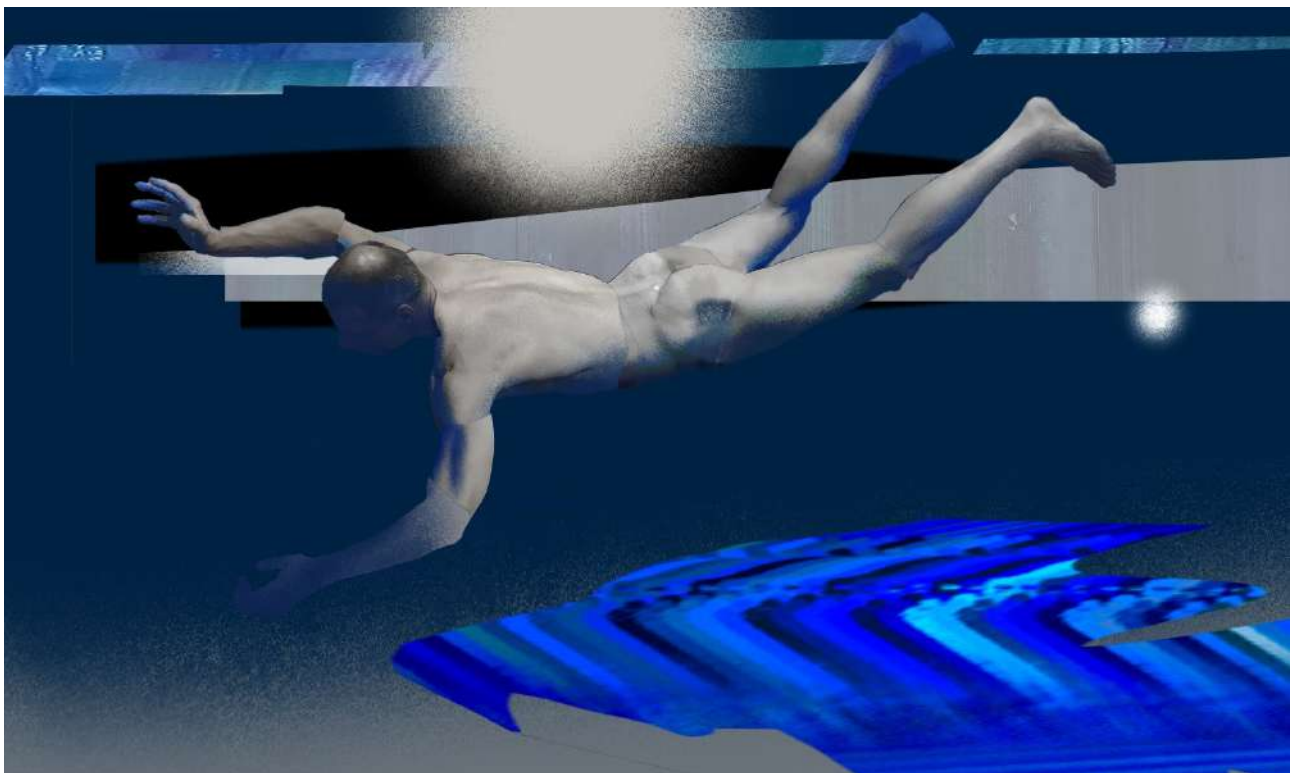
Іл. 4.3.42. Д. Доценко. Небезпечне місце. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.43. Д. Доценко. На краю. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



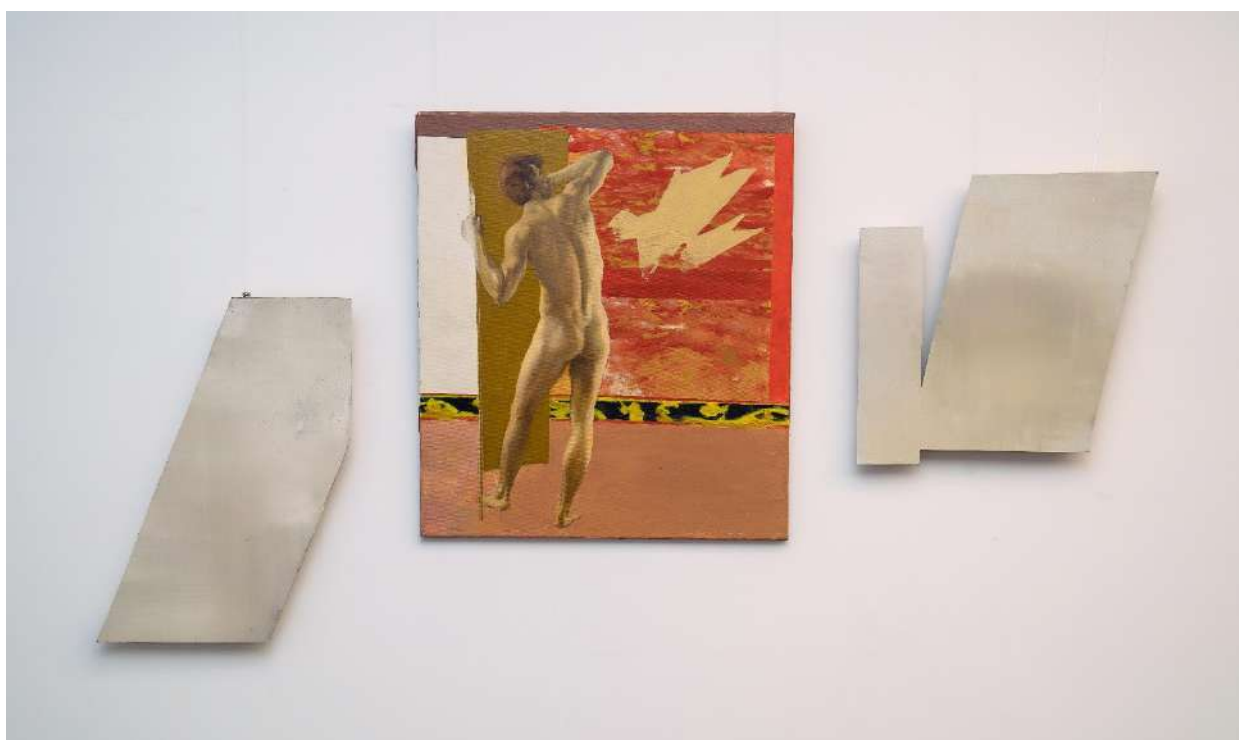
Іл. 4.3.44. Д. Доценко. Штучне сонце. Ескіз. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.45. Д. Доценко. Провалля у цифру. 2024. Adobe Photoshop



Іл. 4.3.46. Д. Доценко. На краю. 2024. Олія, акрил, полотно, пластик, ДВП



Іл. 4.3.47. Д. Доценко. (Не)безпечне місце. 2024. Олія, акрил, полотно, ДВП



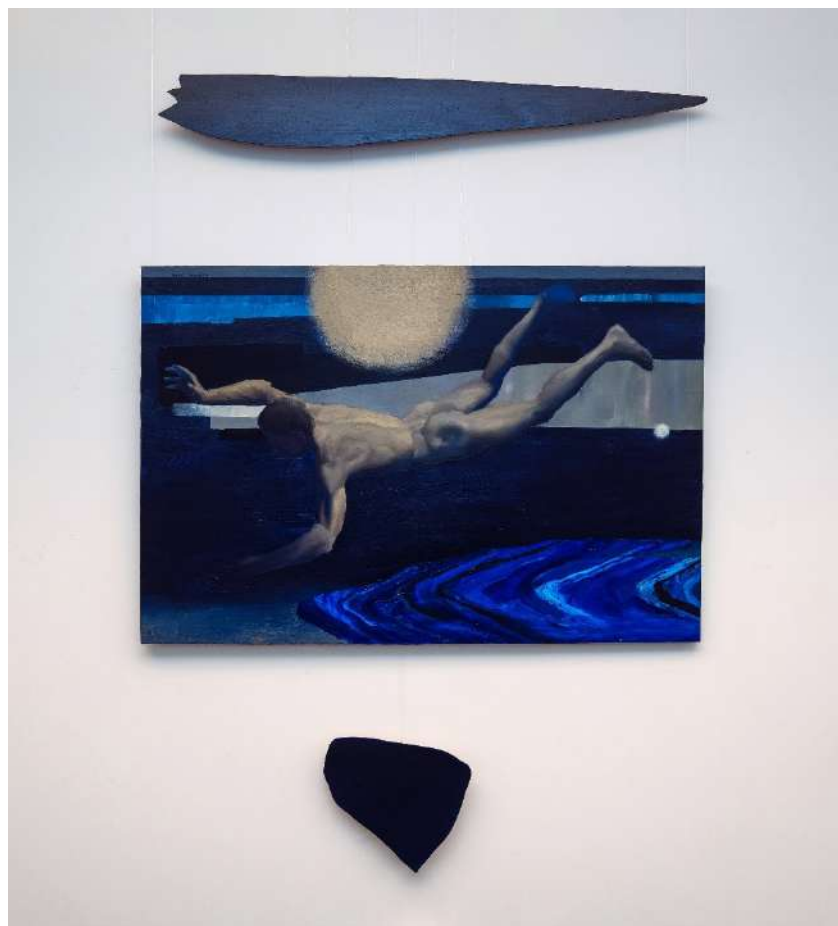
Іл. 4.3.48. Д. Доценко. Уламки. Дефрагментація. 2024. Олія, акрил, полотно, ДВП



Іл. 4.3.49. Д. Доценко. Невизначений простір. 2024. Олія, акрил, полотно



Іл. 4.3.50. Д. Доценко. Сонях. 2024. Олія, акрил, полотно, ДВП



Іл. 4.3.51. Д. Доценко. В безодню. 2024. Олія, акрил, полотно, ДВП



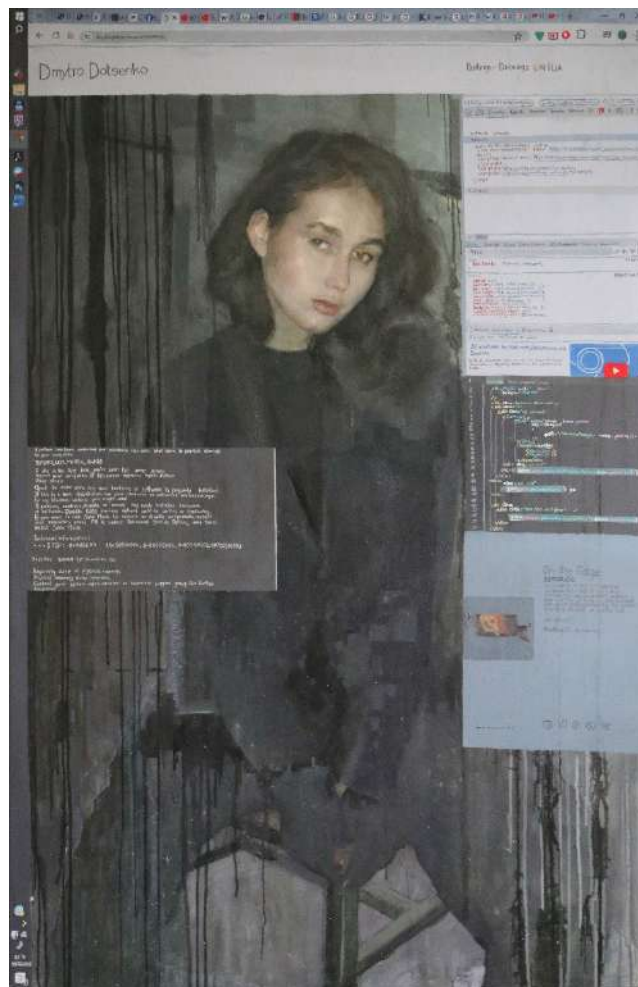
Іл. 4.3.52. Д. Доценко. Метелик. 2024. Олія, акрил, полотно, ДВП



Іл. 4.3.53. Д. Доценко. Valerkaa. 2024. Соус, графітний олівець, папір



Іл. 4.3.54. Д. Доценко. Мета. 2024. Соус, графітний олівець, папір, шовкодрук



Іл. 4.3.55. Д. Доценко. Dmytrodotsenko.com/paintings. 2025. Олія, полотно



Іл. 4.3.56. Д. Доценко. Meta-projection. 2025. Графіка, поліетилен



Іл. 4.3.57. Д. Доценко. Фрагмент експозиції проекту «Згустки часу». 2025



Іл. 4.3.58. Д. Доценко. Фрагмент експозиції проекту «Згустки часу». 2025



Іл. 4.3.59. Д. Доценко. Трансформація. 2025. Графіка, пластик, друк на
пластику



Іл. 4.3.60. Д. Доценко. Фрагмент експозиції проєкту «Згустки часу». 2025



Іл. 4.3.61. Д. Доценко. Фрагмент експозиції проєкту «Згустки часу». 2025



Іл. 4.3.62. Д. Доценко. Персефона. 2025. 100 × 70 см. Полотно, олія;
Adobe Photoshop

АФІШІ МАЙСТЕР-КЛАСІВ



Іл. 1. В. Афіша майстер-класу. Д. Доценка «Майстер-клас. Особливості організації персонального виставкового проєкту». 18.04.2024. 16:00–18:00.

МЦ «Шоколадний будинок» НМ ККГ, м. Київ, вул. Шовковична, 17/2

**ВИСТАВКИ-АПРОБАЦІЇ ТВОРЧОЇ СКЛАДОВОЇ МИСТЕЦЬКОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ**



Іл. 1. Г. Афіша персональної виставки. Д. Доценко «Сон-Пробудження». Квітень–червень 2024. МЦ «Шоколадний будинок» НМ ККГ, м. Київ, вул. Шовковична, 17/2



Іл. 2. Г. Афіша персональної виставки. Д. Доценко «Простір невизначеності». 1.11.2024–12.11.2024. Bereznitsky Art Foundation, м. Київ, вул. Богомольця, 4



Іл. 3. Г. Афіша персональної виставки. Доценко Д. С. «Згустки часу».
17.02.2025–26.02.2025. CENTER НАОМА, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20



Іл. 4. Г. Афіша виставки публічного представлення мистецької складової творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого рівня Доктор мистецтв. Д. Доценко «Традиційні та контемпорарні практики у художніх проєктах кінця ХХ–першої чверті ХХІ століття». 25.03.2026–04.04.2026.

Музей НАОМА, м. Київ, Вознесенський узвіз, 20