

Понятійно-категоріальна система сучасного українського мистецтва в новій естетичній парадигмі XXI століття

ТЕТЯНА МІРОНОВА

кандидат мистецтвознавства, Київська міська галерея мистецтв «Лавра», директор

orcid.org/0000-0002-8847-1100

Анотація. Оновлення тематичного та стилістичного розмаїття візуальних мистецьких проявів зумовило оновлення понятійно-термінологічного та категоріального апаратів у сучасній мистецтвознавчій науці. Сучасне мистецтво є одним з найбільш динамічних культурних феноменів сьогодення, тож його дослідження постійно потребує оновлення осмислення та засобів аналізу задля орієнтації у його величезній кількості видів, напрямів та жанрів. Розвиток сучасного мистецтва нерозривно пов'язаний із технічним прогресом, цифровими інноваціями, при цьому у своєму традиційному спрямуванні мистецтво постійно перебуває у пошуку нових форм, вигадує нові жанрові системи, грає з контрастами та експериментує з матеріалами. Немає сумнівів, що всі ці процеси є цікавими для сучасних науковців і насамперед мають бути регламентовані певною термінологічною системою.

Ключові слова: термінологічний апарат, сучасне мистецтво, contemporary art, технологічний прогрес.

Постановка проблеми. Неоднорідність сучасного українського мистецтва зумовлює виникнення низки розбіжних течій, напрямів і явищ, що потребують оновлення та узгодження понятійно-категоріального апарату та нових підходів до їх наукового дослідження. Оновлення підходів до вивчення мистецтва contemporary насамперед викликане новими засобами художнього пошуку митців, що призвели до оновлення образотворчих прийомів. Чимало художників сьогодні відмовляються від точного змалювання реальності, звертаючись до експериментів, творчих асоціацій та філософських досліджень, відходячи від зображальних мистецтв до сфери візуального, а точніше, від раціональної творчості — до ірраціональної та інтуїтивної. Означена тенденція сформувала одну з головних характерних рис контемпорарного мистецтва і по суті сформувала образотворче мистецтво межі XX–XXI ст. Оскільки при дослідженні сучасного мистецтва завжди необхідно враховувати, що пізнавальні конструкти, у пара-

дигмі яких здебільшого працює вітчизняна наука, створені ще в епоху модерну і сьогодні під впливом докорінної трансформації суспільного буття й людської діяльності втрачають свій когнітивний потенціал і дієвість [10], то систематизація та встановлення узагальненого термінологічного ряду для дослідження сучасних візуальних мистецтв є першочерговим завданням сьогоденішнього мистецтвознавства.

Мистецтво є специфічною формою світосприйняття, що формує концептуальну картину світу для суспільства залежно від зміни епох та технічного прогресу [10]. Важливою специфічною характеристикою твору мистецтва межі XX–XXI ст. є його спрямованість на глядача, відкритість та комунікативність. Воно ж вимагає від реципієнтів певної освіченості та художнього смаку, таким чином розділяючи сфери свого впливу між мистецтвом масовим (візуальним) та елітарним (мистецтвом художніх образів). Ще з середини 1930-х років елітарна і масова культури стають

основним предметом досліджень іспанського філософа Х. Ортега-і-Гассета, який зосереджує увагу на творчій безплідності людини маси та її нездатності до глибокого осмислення реальності. Говорячи про сучасне мистецтво, Х. Ортега-і-Гассет звертає особливу увагу на «принципово непопулярний» його різновид, який ніколи не стане доступним масовій свідомості і не втратить свого змісту під впливом стандартів [13]. Дослідження іспанського філософа означили низку ключових тенденцій розвитку візуального мистецтва від самого його зародження, початку авангардних течій (нефігуративного мистецтва), і актуальні донині. «Дегуманізація» в розумінні філософа означала неможливість сприйняття нових (на той час) творів та співпереживання глядачів їхнім образами (позаяк в переважній більшості вони були відсутні), що призвело до творчих трансформацій художників, спрямованих на відхід від копіювання реальності. На думку Х. Ортега-і-Гассета, сучасне мистецтво виключило Людину, а саме гуманістичні настрої, що панували в натуралістичній та романтичній художніх практиках у попередні епохи. Єдиним «чистим мистецтвом» філософ вважав абстрактне, адже демонстроване у творах мистецтва уникнення реальності заперечує характерні для більшості глядачів співучасть і переживання, а «твір мистецтва, що не спонукає до такого втручання, залишає їх байдужими» [13, с. 48]. Таким чином, філософ позначив найважливіший аспект розвитку мистецтва та культури у ХХ столітті загалом — визначення межі між елітарним і масовим, а отже, застосовуючи його концепцію до сучасних реалій, — між традиційним та інноваційним, між художнім образом та візуальним.

Аналіз попередніх досліджень та публікацій. Осмисленню загальних питань розвитку мистецтва присвячені роботи низки видатних діячів гуманітарної науки, зокрема відомих філософів А. Данто, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоза, Ж. Бодрієра та ін. Культурологічною базою при дослідженні та вивченні основних дефініцій сучасного мистецтва в епоху цифрових та інформаційних

технологій стали публікації З. Алфьорової, В. Бичкова, Н. Маньковської, Г. Скляренко, В. Скуратівського, В. Сидоренка та інших.

Основний текст. Вплив науково-технічного прогресу на зображення навколишнього світу в художніх образах дослідив американський вчений і філософ А. Данто в роботі «Твір мистецтва та історичне майбутнє» [19]. Зокрема, він вказує на безпосередній зв'язок між технічним прогресом та оновленням артпрактик і зазначає, що ці процеси відбуваються паралельно один одному. Розмірковуючи над змінами образотворчості, теоретик окрему увагу приділяє абстрактному та концептуальному мистецтву як таким, що менше рефлектують на зовнішні впливи і залишаються в рамках художніх традицій. Так, головним питанням у своїй роботі А. Данто ставить розуміння твору мистецтва як такого, вважаючи, що мистецькими творами сьогодні необхідно вважати усе, що називається «мистецтвом». Розділення мистецьких практик на «історичні» (традиційні, рефлексуючі) та «постісторичні» (абстрактні, концептуальні, нереклексуючі) не заважає йому називати ці обидва напрями мистецтвом, а порушує важливий аспект оновлення теоретичного осмислення цього питання відповідно до вказаного поділу. Саме це, на думку філософа, дозволить нарешті зрозуміти процес розвитку мистецтва як у культурно-історичному, так і в образно-понятійному планах. Розмірковуючи про взаємовплив історичного прогресу та тенденцій розвитку сучасного мистецтва, А. Данто підкреслює, що зазначений ним «плюралізм у сучасній художній культурі не перекреслює історичний прогрес, а навпаки — сприяє вивільненню художників та мистецтва як такого від стилістично та жанрово маркованих рамок» [19, с. 176].

На противагу переконанням А. Данто, французький філософ Ж. Бодрієр вважає, що широка орієнтованість мистецьких напрямів призводить до практичного нівелювання мистецтва, його посередності та вторинності. Навіть абстрактно-концептуальний напрям як новий естетичний рівень, на думку дослідника, не скасовує цього

процесу, адже «...мистецтво, що розігрує власне зникнення та зникнення об'єкта, — все ще можна вважати великим мистецтвом. <...> Сучасне мистецтво здебільшого практикує саме безкінечне відтворювання, жорстко розправляючись із реальністю, засвоює банальність, непотріб, посередність, вбачаючи в цьому систему цінностей і ідеологію. Нечисленні інсталяції та перформанси є нічим іншим, як грою на компромісі зі станом речей, так само, як і з усіма минулими формами мистецтва. Оригінальність, банальність та нищість, претендуючи на статус цінності, видають себе за естетичну насолоду» [4]. Вважаючи сучасні концептуальні мистецькі напрями абсолютним злом, філософ при цьому виокремлює «мистецтво зникнення сенсу» як виняткову, найрідкіснішу рису, властиву лише дуже небагатьом роботам і мистцям. Вони, на думку автора, спроможні незначність та нищість зробити подією, перетворюючи їх на фатальну образотворчу стратегію. Так виявляється дуальність сучасного мистецтва: беззмістовне доведення беззмістовності, яке суспільство при цьому приймає та сприймає як справжнє мистецтво, сфальсифіковане і без сенсів: «Коли ніщо виходить на поверхню, зростаючи у систему знаків — маємо справу з фундаментальною подією в мистецтві» [4]. Водночас стратегія усіх інших функціонерів мистецького процесу, за Ж. Бодріаром, — не більш ніж комерційна та рекламна «параноя мистецтва», заснована на вербальних та невербальних описах другорядних арткритиків та загорнута в мішуру вернісажів, тусовок, виставок, фуршетів, колекцій, меценатів і т. ін. Увесь цей процес філософ називає «змовою мистецтва», керованою і підтримуваною «злочиним посвячених», спекулюванням на тих, хто на мистецтві не розуміється, іншими словами, «мистецтво включилось (не лише з точки зору фінансових аспектів художнього ринку, а й при визначенні естетичної якості) в загальний процес, детермінований посвяченими. Так, політика, економіка, інформація таким же чином передбачають залучення вузького кола спілників і викликають настіль-

ки ж покірливе і одночасно іронічне ставлення потенційного «споживача» [4]. У своїй роботі Ж. Бодріяр наче дискутує зі своїм співвітчизником М. Мерло-Понті, який був опозиційно налаштований до мистецтва репрезентативного, адже «натуралістичні концепції зводять мистецький знак до знаку природного і намагаються обмежити мову виявом емоцій» [12, с. 185], вважаючи концептуалізацію образотворчості «здатністю оформлювати виклики та події найвищим рівнем мови» [12, с. 185]. Дослідник вважав, що художнику мало бути філософом і творцем, завданням художника, на його думку, є не імітація або репрезентація, — він має вміти пробуджувати досвід у свідомості інших [21, с. 61], а глядач — мати змогу його сприйняти та зрозуміти. Тож, художні засоби, на думку М. Мерло-Понті, розширюючи спектр виразності, вимагають від реципієнта високого рівня мислення — не поверхневого бачення, а саме заглибленої думки, що її дослідник порівнює зі своєрідним «архівом» образів, який зберігає «зображення» речей як образи, що безперервно діють і реагують один на одного, продукують та споживають. Ці образи мають свій внутрішній простір і відчуються та сприймаються підготованим глядачем «зсередини», на чуттєвому рівні [8].

Як художня критика, так і мистецтвознавча наука сьогодні прагнуть знайти узагальнене визначення явища / феномена / дефініції contemporary art («сучасне мистецтво»), яке в науковій літературі трактують доволі неоднозначно, нерідко — як розширене означення «актуального мистецтва». Образотворче мистецтво постійно змінюється під впливом історичних, соціальних, політичних, наукових і технологічних факторів. На межі ХХ–ХХІ ст. естетична модель мистецтва оновлюється, розширюючись за рахунок глобалізації культури, а також поглиблення проблем екологічного та соціокультурного характеру; мистецтво комбінує художні прийоми і техніки, його часто тиражують і відтворюють у різних формах, а рівень підготовленості глядацької аудиторії визначає межу елітарного і масового. Так, характеризу-

ючи мистецтво ХХ ст., німецький філософ В. Беньямін вказує, що мистецтво в час розвитку технологій продукує велику кількість методів, форм і засобів виразності, а фотографія, відеоарт, телебачення та інтернет стають основними засобами поширення сучасного мистецтва, адже саме вони беруть участь як у глобальному виробництві, так і в споживанні культури. Філософ вказує, що «з появою різних технічних методів експозиційні властивості мистецтва зросли настільки сильно, що якісно змінили його природу» [3, с. 76]. Порівнюючи сучасне образотворення з первісним мистецтвом, основою якого була культова функція, В. Беньямін означає його експозиційну роль, що робить його новим явищем із абсолютно новими функціями, з яких естетична найчастіше стає супутньою. На його думку, в епоху технологічного прогресу фото- і відеоарт стають важливими засобами зв'язку творів мистецтва з культурним досвідом аудиторії. Таким чином, можливо несподівано, в роботах філософа розрізняється мистецтво, зрозуміле широким масам (яке надалі назвуть public art), та мистецтво елітарне, доступне для глядача з певним споглядальним досвідом. Мистецтво публічне (експозиційне) суспільство сприймає в загальному контексті, часто залежно від соціокультурних обставин та з урахуванням прикладних функцій [18, с. 217–218]. Теоретичні висновки В. Беняміна дають змогу зробити акцент на розподілі статусності художніх творів сучасного мистецтва, адже втрачена в мультимедійному мистецтві «аура» неповторності компенсується у новій формі, у нових просторово-часових контекстах, на межі між «оригіналом» і «копією». «Демонстрація арт-продукту на різних реальних і віртуальних майданчиках розширює початковий контекст і семантичні межі твору. Таким чином, традиційне есенціальне розуміння сутності твору мистецтва заступає розуміння експозиційне: сенс мистецтва слід шукати не в ньому самому і його художній цінності, але в просторі його експозиції, що формує нове художнє мислення — серійність його сприйняття» [9]. Ця серійність у минулому здебільшого

природно проявлялась в мистецтві графіки, однак сьогодні бачимо її уже в будь-якому виді образотворення, позаяк новітні технології дозволяють множити й такі традиційні види мистецтва, як скульптура і живопис. При цьому це множення проявляється не в простому копіюванні, а «розгортається в умовах серійності та автоматичності погляду та сприяє накопиченню смислів і значень: складаються нові системні відношення між цими компонентами» [1].

У. Еко наголошує, що особливості різних типів художніх повторень (маючи на увазі і серійність, і копіювання), представлених в історії мистецтва, слід враховувати під час дослідження критеріїв художньої цінності сучасних творів як певне явище, що визначає сучасність як «епоху повторень». Дослідник виділяє в мистецтві низку сформованих типів повторень, як-от: «retake» (повторна зйомка), «remake» (переробка), «серія», «сага», «інтертекстуальний діалог» та ін. На переконання філософа, естетичне задоволення глядача має отримувати від усвідомлення того, як твір зроблений, від упізнавання знайомих мотивів, від вибудовування інтертекстуальних зв'язків із соціальними змінами [16; 9], а не від безкінечних описових концепцій, заснованих на надмірності. Такі нарративні твори запрошують глядача насамперед відпочити та розважитись, а розумовий процес стає другорядним. Водночас філософ підкреслює, що «однотипні повторення можуть породити як досконалість, так і банальність: вони можуть змусити глядача вступити в конфлікт із самим собою і з інтертекстуальною традицією загалом; вони можуть дати йому втіху, проєкцію і безпроблемне впізнавання; вони можуть укласти особливу угоду з наївним або грамотним читачем, або навіть з обома одночасно на різних рівнях континууму рішень, який неможливо звести до рудиментарної типології» [15, с. 51]. Акцент при цьому зроблено на відкритості сучасних творів для аудиторії будь-якого рівня, без прив'язки до жорстких моделей та встановлених обмежень. Транскордонними елементами новоутвореного естетичного простору стають елементи гри, іронії, кри-

тики, що породжують змішання елементів масової культури та елітарної і нівелюють дистанцію між аудиторією і мистецьким твором, згуртовуючи публіку навколо себе. В цьому аспекті художники (особливо в творах public art) все більше звертаються до широких мас, на противагу переконанню Х. Ортега-і-Гассета, що «нове мистецтво» має зустрічати неприйняття, розділяти суспільство. Найважливішим аспектом сприйняття творів мистецтва ХХ ст. є факт, що реципієнтами тепер стають не тільки окремі особистості, а й великі і малі соціальні групи [13]. Творчість художників у сучасному мистецтві орієнтована на широку аудиторію, а не на конкретного глядача.

Доктор філософських наук В. Бичков, характеризуючи сучасне образотворення, посилається на слова естетика Дж. Дікі: «Мистецький твір — це об'єкт, про який хтось сказав: я називаю цей об'єкт твором мистецтва». Він вказує на розмиття критеріїв оцінки сучасного мистецтва, адже естетичність та краса вже не є критеріями у традиційному смислі: сучасне мистецтво, за твердженням В. Бичкова, «вже часто і не називає себе мистецтвом, а арт-практиками, арт-проектами, арт-виробництвом та ін., відмовилось від головних естетичних принципів образотворення: міметизму, символізму та відповідно від художньої образності, орієнтації на духовні реалії, красу та величчє, майже повністю дегуманізувалося» [5, с. 10]. «Відкритий твір» сучасного мистецтва сприяє усвідомленню особливої свободи в глядача, спонукає його до формування власної моделі світу [16, с. 107]. Така позиція підтверджує, що твори сучасного мистецтва ініціюють розширення пізнання і розвивають уяву, активізують потребу в усвідомленні свободи індивіда як частини соціального світу, але є й інша «сторона медалі», позаяк усе перелічене призвело до поширення в сучасному мистецтві маргінальності, симуляцій, інтертекстуальності, полістилізму, цитатності, змішання форм елітарної та масової культур, а отже, панування кітчу і кемпу, нівелювання традиційних ціннісних критеріїв та перебільшення фігури художника.

Окресливши магістральні тенденції розвитку сучасного мистецтва як «орієнтованість на широкі маси» та «відкритість», розглянемо та уточнимо термінологічний апарат, який буде визначальним у подальшому дослідженні. З. Алфьорова, поряд з уже традиційним для означення творів сучасного мистецтва поняттям «об'єкт», використовує термін «артефакт» (від лат. ars — ремесло, мистецтво і factum — зроблене) для визначення творів мистецтва, які виходять за усталені морфологічні межі і є продуктом трансгресивних художньо-мистецьких практик [2].

«Найкласичнішим» терміном при згадках про сучасне мистецтво є, звичайно, така особлива форма організації окремих елементів, що поєднує їх єдиним смислом, в єдиний мистецький об'єкт, як артінсталяція (від англ. to install та франц. installation — встановлювати). Часто термін «інсталяція» замінюють дефініціями land art та environment design, говорячи про мистецький твір, створений у природному ландшафті. Визначаючи інсталяції як жанр мистецтва ХХІ ст., Л. Вольська та Н. Ковальова тлумачать їхні технічні аспекти, застосовуючи дієслова «встановлювати», «складати», «формувати» (мистецький твір з окремих різнорідних частин) [7]. Історично інсталяції складали з готових (побутових) предметів і «перенесли» реальні речі у музейний простір, а з розвитком мистецтва і технологій до реальних предметів додалась віртуальна складова.

З появою штучних оптичних систем — посередників між оком та дійсністю — почала збагачуватись і термінологічна система мистецтвознавства, невідповідність і нечіткість якої призвели спочатку до порушення фахових контактів та розбіжностей у тлумаченні мистецьких процесів [2, с. 166–170]. Так, «відкритість» сучасного мистецтва, в сукупності з розвитком інформаційних та цифрових технологій, зумовила залучення до термінологічної системи образотворення поняття «медіа». У звичайному розумінні медіа (від лат. medium — середній, посередник) — це інформаційний канал або засіб масової комунікації (ЗМІ), воно включає засоби комунікації,

засоби передачі інформації, а також створюване ними певне середовище — медіапростір. У контексті ж сучасного мистецтва цей термін здебільшого вживають для означення технічних засобів, а також орієнтованості на велику аудиторію. Так, дослідник термінології медійної сфери А. Федоров вказує, що «медіа» — це засоби масової комунікації: «технічні засоби створення, запису, копіювання, тиражування, зберігання, поширення, сприйняття інформації та обміну її між суб'єктом (автором медіатексту) і об'єктом (масовою аудиторією)» [14, цит. за 17]. «Функція інформування в цьому випадку виконує другорядну роль, а на перший план виходять можливості медіа встановлювати зворотний зв'язок між глядачем і автором, а також зв'язок між глядачами за допомогою технічних засобів, посилюючи значення розважальної та просвітницької ролі» (за М. Маклюеном, виховної. — Т. М.) [11, с. 124–163].

Дослідниця феномену медіаекономіки О. Вартанова, розширюючи функціональне навантаження дефініції, визначає медіа як «засіб здійснення комунікації між різними групами та постачання будь-яких змістовних продуктів аудиторії». Також вона класифікує медіа на засоби масової інформації (газети, журнали, книжки, телебачення, кабельні мережі, радіо, кінематограф), окремі носії інформації і даних (листи, аудіо- та відеозаписи на будь-яких носіях, компакт-диски), комунікаційні системи суспільства (телеграф, телефон, пошта, комп'ютерні мережі) [6, с. 73], акцентуючи увагу на значенні терміну як «посередника». У подальшому дослідженні ми використовуємо максимально широке визначення терміну «медіа» як комплексу технічних засобів та новітніх технологій, що дозволяє створювати, редагувати і передавати інформацію та здійснювати комунікацію в суспільстві.

Слідом за дефініцією «медіа» в науковий обіг увійшов термін «медіамистецтво» («медіаарт»), який інспірував виникнення терміну «медіахудожник». У науковій та науково-популярній літературі це поняття трактують по-різному, часто синонімічно до всього технічного арсеналу створення:

«відеоарт», «аудіовізуальні мистецтва», «екранні мистецтва» та ін. А. Федоров, наприклад, у своїх дослідженнях визначає його як «різні комунікативні мистецтва, побудовані на медійних образах, тобто образах, створюваних засобами відтворення дійсності» [14, с. 18]. Такими засобами дослідник називає друк (принт), фотографію, відеозапис, кіно, телебачення, відеоарт, комп'ютерну графіку та ін. Об'єднавчим фактором тут стає саме специфіка «медійного образу», створюваного цими засобами, а не вибір використаних технічних засобів. Попри різну техніко-технологічну основу, а отже, і специфічний творчий інструментарій, сьогодні художні практики із застосуванням медіазасобів розглядають як загальне поле творчих експериментів (що інколи не виходить навіть за межі цього експерименту, переходячи в сферу «художніх практик») на підставі нових ідей, концепцій, специфіки художнього мислення та художньої мови. Дослідження взаємодії артпрактик та мистецтва визначає оновлення специфіки мистецького процесу, адже художня практика — це, по суті, процес, взаємодія між автором і твором, між твором і глядачем, а відтак між глядачем і автором — невиключний елемент художнього творіння, але її результатом не обов'язково буде мистецький твір у традиційному розумінні. Близьким до медіамистецтва за значенням та часом виникнення є термін «мультимедіа». Частіше за все в науковій літературі його застосовують для позначення робіт, створених за допомогою електронних засобів. Цей термін охоплює і комп'ютерну техніку, в якій реалізований набір засобів, необхідний для обробки аудіовізуальної інформації. Прикметник «мультимедійний» щодо твору медіамистецтва означає, що твір поєднує в собі кілька, найчастіше цифрових, технологій і складається з різних компонентів, таких як звук, текст, графіка, анімація, відео, інтерактивність.

«Найсвіжішим» за часом появи в науковому обігу є термін «нове медійне мистецтво». Його ввів у 1994 р. медіахудожник і теоретик мистецтва М. Трайб, позначаючи наступ нового етапу розвитку медіамистецтва, в якому використано

нове покоління медіатехнологій — нові медіа. Ще одним із перспективних напрямів у застосуванні сучасних медіаформ є «трансмедіа» — поєднання різних медіа, таких як телебачення, вебсайти, соціальні мережі, комп'ютерні ігри та ін. У художній практиці трансмедіа застосовують як новий спосіб нарації, що дозволяє розширити концептуальний простір, а також посилити особисту участь глядача в розкритті наративу [17]. Розвиток комп'ютерних і цифрових технологій, що дозволяють сьогодні художникам створювати нові просторові виміри, а відтак і нову реальність, привели до появи у термінологічному апараті сучасного мистецтва терміну «віртуальний» (англ. *virtual reality* від *virtual* — фактичний; лат. *virtus* — потенційний, можливий, уявний; лат. *realis* — речовий, дійсний, існуючий) — технічно сконструйоване за допомогою комп'ютерних засобів інтерактивне середовище, симуляцію самостійної присутності людини у просторі і часі, створену засобами спеціального комп'ютерного устаткування [2, с. 167]. Всі означені напрями розвиваються в річці глобальної тенденції XXI ст., що полягала в руйнуванні меж між різними середовищами, змішуванні виражальних засобів різних видів мистецтв.

Висновки. Одним із першочергових у теоретичному дискурсі естетики й філософії мистецтва залишається питання формулювання дефініції «сучасне мистецтво». Осмислення теоретичного підґрунтя мистецтва як форми відображення

дійсності дозволить виявити певні контекстуальні закономірності, що діють та розвиваються в культурологічних вимірах наприкінці XX — на початку XXI ст. Сучасне мистецтво є одним з найбільш динамічних культурних феноменів сьогодення, тож його дослідження постійно потребує оновлення осмислення та засобів аналізу задля орієнтації у його величезній кількості видів, напрямів та жанрів. Розвиток мистецтва *contemporary* нерозривно пов'язаний із технічним прогресом, цифровими інноваціями, при цьому у своєму традиційному спрямуванні воно постійно перебуває у пошуку нових форм, вигадує нові жанрові системи, грає з контрастами та експериментує з матеріалами. Немає сумніву, що всі ці процеси є цікавими для сучасних науковців і насамперед мають бути регламентовані певною термінологічною системою.

У процесі формування понятійно-категоріального апарату сучасного образотворчого мистецтва важливу роль зіграли філософські роздуми Ж. Бодріяра, М. Мерло-Понті, Х. Ортега-і-Гассета та ін. Теоретичні основи, запропоновані в рамках їхньої філософської рефлексії, отримали розвиток у мистецтві постмодернізму і художніх практиках початку XXI ст. Мистецтво і концептуальні принципи модернізму і постмодернізму стали прологом до формування феномену сучасного образотворчого мистецтва як відображення актуальних тенденцій культурної, духовної, соціальної сфер часу.

Література

1. Алфьорова З. Візуальне мистецтво кінця XX — початку XXI ст.: дис... д-ра наук: 26.00.01. Харків, 2008.
2. Алфьорова З. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2009. Вип. 10. С. 166–170.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., Медиум, 1996. С. 66–91.
4. Бодрийяр Ж. Заговор искусства // URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1496> (дата обращения: 04.11.2020).

5. Бычков В., Маньковская В., Иванов В. Триалог: Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. 240 с.
6. Вартанова Е. Медиаэкономика зарубежных стран: глоссарий. М.: Аспект Пресс, 2003. 335 с.
7. Вольская А., Ковалева Н. Инсталляция как жанр в искусстве XXI в. // Творчество и современность: сетевое издание. 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/installyatsiya-kak-zhanr-v-iskusstve-hhi-v/viewer> (дата обращения: 04.11.2020).
8. Делез Ж. Переговоры. 1972–1990: сборник / пер. с фр. и вступ. ст. В. Ю. Быстров. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 240 с.
9. Жевак А. Тенденции развития современного изобразительного искусства второй половины XX — начала XXI вв.: культурфилософский анализ // дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры». Саратовский госуд. ун-т им. Н. Чернышевского, 2015.
10. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX — початок XXI ст.) // дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018.
11. Маклюэн М. Законы медиа // История философии. Вып. 8. Москва, ЦОП Института философии РАН, 2001. С. 124–163.
12. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия, 1945 / пер. с франц. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999. С. 185.
13. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Дегуманизация искусства: сборник. М.: Радуга, 1991. С. 40–229
14. Федоров А. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. 62 с.
15. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 48–73.
16. Эко У. Открытое произведение. М.: Академический проект, 2004. С. 102–135.
17. Югай И. Медиа искусство: истоки, специфика, художественные стратегии // дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09. Санкт-Петербург, 2018.
18. Benjamin W. The Theory of Criticism. Cambridge, Massachusetts London, England, 1966. P. 217–218.
19. Danto A. The Work of Art and the Historical Future // The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World. University of California Press, 2001. P. 176.
20. Higgins D. Synesthesia and Intersenses: Intermedia // Something Else Newsletter, 1967. Vol. 1. № 1. 4 p.
21. Merleau-Ponty M. Cezanne's doubt // The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting / ed. by G. Johnson. Illinois: Northwestern University, 1993. P. 59–75.

References

1. Alf'orova Z. Vizual'ne my'stecztvo kincy XX — pochatku XXI st.: dy's... d-ra nauk: 26.00.01. Xarkiv, 2008.
2. Alf'orova Z. Terminologichni igry' shhodo vizual'ny'x my'stecztv // My'stecztvoznavstvo Ukrainy': zb. nauk. pr. / IPSM NAMU. Ky'yiv, 2009. Vy'p. 10. C. 166–170.
3. Benyamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti. M., Medium, 1996. S. 66–91.
4. Bodriyyar Zh. Zagovor iskusstva // URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1496> (last accessed: 04.11.2020).
5. Byichkov V., Mankovskaya V., Ivanov V. Trialog: Razgovor pervyy ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kul'turyi. M.: IF RAN, 2007. 240 s.
6. Vartanova E. Mediaekonomika zarubezhnyih stran: glossariy. M.: Aspekt Press, 2003. 335 s.
7. Volskaya L., Kovaleva N. Installyatsiya kak zhanr v iskusstve XXI v. // Tvorchestvo i sovremennost: setevoe izdanie. 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/installyatsiya-kak-zhanr-v-iskusstve-hhi-v/viewer> (last accessed: 04.11.2020).
8. Delez Zh. Peregovoryi. 1972–1990: sbornik / per. s fr. i vstup. st. V. Yu. Byistrov. Sankt-Peterburg: Nauka, 2004. 240 s.
9. Zhevak A. Tendentsii razvitiya sovremenno go izobrazitelno go iskusstva vtoroy poloviny XX — nachala XXI vv.: kulturfilosofskiy analiz // dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.13 «Filosofskaya antropologiya, filosofiya kul'turyi». Saratovskiy gosud. un-t im. N. Chernyishevskogo, 2015.
10. Kopyevs'ka O. Transformacijni procesy' v kul'turny'x prakty'kax Ukrainy': global'ny'j, glokal'ny'j kontekst ta lokal'ni osobly'vosti (kinecz' XX — pochatok XXI st.) // dy's... d-ra kul'turologiyi: 26.00.06. Ky'yiv, Nacional'na akademiya kerivny'x kadriv kul'tury' i my'stecztv, 2018.
11. Maklyuen M. Zakonyi media // Istoriya filosofii. Vyip. 8. Moskva, TsOP Instituta filosofii RAN, 2001. S. 124–163.
12. Merlo-Ponti M. Fenomenologiya vospriyatiya, 1945 / per. s frants. pod red. I. Vdovinoy, S. Fokina. Sankt-Peterburg: Yuventa, Nauka, 1999. S. 185.
13. Ortega-i-Gasset H. Vosstanie mass // Degumanizatsiya iskusstva: sbornik. M.: Raduga, 1991. S. 40–229
14. Fedorov A. Slovar terminov po mediaobrazovaniiyu, mediapedagogike, mediagramotnosti, mediakompetentnosti. Taganrog: Izd-vo Taganrog. gos. ped. in-ta, 2010. 62 s.
15. Eko U. Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna / Filosofiya epohi postmoderna. Minsk, 1996. S. 48–73.
16. Eko U. Otkrytoe proizvedenie. M.: Akademicheskii proekt, 2004. S. 102–135.
17. Yugay I. Media iskusstvo: istoki, spetsifika, hudozhestvennyie strategii // dis. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.09. Sankt-Peterburg, 2018.
18. Benjamin W. The Theory of Criticism. Cambridge, Massachusetts London, England, 1966. P. 217–218.
19. Danto A. The Work of Art and the Historical Future // The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World. University of California Press, 2001. P. 176.
20. Higgins D. Synesthesia and Intersenses: Intermedia // Something Else Newsletter, 1967. Vol. 1. № 1. 4 p.
21. Merleau-Ponty M. Cezanne's doubt // The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting / ed. by G. Johnson. Illinois: Northwestern University, 1993. P. 59–75.

Миронова Т. В. **Понятийно-категориальная система современного украинского искусства
в новой эстетической парадигме XXI века**

Аннотация. Обновление тематического и стилистического разнообразия визуальных арт-проявлений обусловило обновление понятийно-терминологического и категориального аппаратов современного искусствоведения. Современное искусство — один из наиболее динамичных культурных феноменов современности и его исследование постоянно требует обновления осмысления и методов анализа для ориентации в огромном количестве его видов, направлений и жанров. Развитие современного искусства неразрывно связано с техническим прогрессом, цифровыми инновациями, при этом в своем традиционном направлении оно постоянно находится в поиске новых форм, придумывает новые жанровые системы, играет с контрастами и экспериментирует с материалами. Все эти процессы интересны ученым и в первую очередь должны быть регламентированы определенной терминологической системой.

Одним из первоочередных в теоретическом дискурсе эстетики и философии искусства остается вопрос формулировки дефиниции «современное искусство». В процессе формирования понятийно-категориального аппарата современного изобразительного искусства важную роль сыграли философские исследования Ж. Бодрийяра, М. Мерло-Понти, Х. Ортеги-и-Гассета и др. Теоретические основы, предложенные в рамках их философских рефлексий, получили развитие в искусстве постмодернизма и художественных практик начала XXI века. Искусство и концептуальные принципы модернизма и, особенно, постмодернизма легли в основу формирования феномена современного искусства как отражения актуальных тенденций культурной, духовной, социальной сфер времени.

Ключевые слова: терминологический аппарат, современное искусство, contemporary art, технологический прогресс.

Mironova T. V. **Conceptual and categorical system of contemporary Ukrainian art
in the new aesthetic paradigm of the twentieth century**

Abstract. The renewal of the thematic and stylistic diversity of visual art manifestations led to the renewal of the conceptual, terminological and categorical apparatuses of contemporary art history. Contemporary art is one of the most dynamic cultural phenomena of our time, so it needs to be updated constantly study reflection and analysis tools, to its orientation in the huge number of species, trends and genres. The development of contemporary art is inextricably linked with technological progress, digital innovations, and in its traditional direction, it is constantly looking for new forms, inventing new genre systems, playing with contrasts and experimenting with materials. There is no doubt that all these processes are of interest to modern scholars and above all must be regulated to some terminological system.

One of the priorities in the theoretical discourse of aesthetics and philosophy of art is the question of formulating the definition of “contemporary art”. The philosophical reflections of J. Baudrillard, M. Merleau-Ponty, J. Ortega y Gasset, and others played an important role in the formation of the conceptual and categorical apparatus of modern fine arts. The theoretical foundations proposed in the framework of their philosophical reflection were developed in the art of postmodernism and artistic practices of the early XXI century. Art and conceptual principles of modernism and postmodernism have become a prologue to the formation of the phenomenon of modern art as a reflection of current trends in cultural, spiritual, social spheres of time.

Keywords: terminological apparatus, contemporary art, contemporary art, technological progress.