МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Зоя АЛФЬОРОВА

СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

,

Науково-методичний посібник

Електронне видання

Рекомендовано
Вченою радою ХДАДМ,
протокол № _ від ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,

Харків
ХДАДМ
2026

УДК 7.01+7.03'06-044.9]:004:159.9

Рецензенти:
Бабунич Юлія Ігорівна , кандидат мистецтвознавства, доцент,доцент кафедри історії та теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв
Томах Олександр Володимирович, головний зберігач фондів Музею сучасного українського мистецтва Корсаків

Рекомендовано до друку Вченою радою ХДАДМ від 04 червня 2026 р. протокол № 23

Алфьорова З.І.

Сучасне візуальне мистецтво науково-методичний посібник / З.І. Алфьоровaн. – Харків: ХДАДМ, 2026. –144 с.

У навчально-методичному посібнику «Сучасне візуальне мистецтво» розглянуто та проаналізовано основні тенденції, теоретичні концепції та художні практики сфери сучасного візуального мистецтва. У виданні розглядаються трансформації мистецького процесу в умовах глобалізації, цифровізації та розвитку новітніх медіа, а також проблеми репрезентації, інтерпретації та функціонування сучасних мистецьких практик в культурному просторі.. Особливу увагу приділено морфологічним аспектам формування сфери сучасного мистецтва та зміні статусу художника і глядача в контексті її розвитку.Видання призначено для здобувачів мистецьких спеціальностей, аспірантів, практиків у сфері сучасного мистецтва.

УДК 7.01+7.03'06-044.9]:004:159.9

© З. І.. Алфьорова, 2026

© Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2026

ISBN 978-617-7830-18-3

ЗМІСТ

Вступ

Розділ 1. Витоки становлення сучасного мистецтва як частини морфології візуального

1.1. Понятійний апарат курсу

1.2.Морфологічна еволюція сфери візуального: від морфологічної аморфності — до культурно-мистецького мономорфізму

Розділ 2. Сучасне візуальне мистецтво як поліморфна система

2.1. Розбалансування сфери візуального у модерну добу.

2.2. Основні принципи формування сучасного візуального мистецтва як поліморфної системи

2.3. Сучасні мистецькі практики: конфлікт ієрархій

Висновки

Бібліографічний список

ВСТУП

Сучасне візуальне мистецтво є складною багаторівневою системою художніх практик, що формується в умовах інтенсивних соціокультурних, технологічних та комунікативних трансформацій. Його морфологія визначається не лише сукупністю окремих видів мистецтва, але й характером взаємодії між традиційними та новітніми формами репрезентації, медіа і способами візуального досвіду. У сучасному культурному просторі візуальне мистецтво виходить за межі класичних жанрово-видових класифікацій, набуваючи гібридного, міждисциплінарного та процесуального характеру. Це зумовлює необхідність переосмислення морфологічних принципів його організації та функціонування.

Важливим аспектом сучасної морфології візуального мистецтва є трансформація структури художнього образу та зміна способів його виробництва і сприйняття. Розвиток цифрових технологій, мережевих комунікацій і мультимедійних платформ сприяв інтеграції різних художніх форм — інсталяції, перформансу, відеоарту, цифрового мистецтва, стріт-арту, соціально ангажованого мистецтва — у єдине поле сфери сучасного візуального мистецтва. У результаті сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як система взаємопов’язаних візуальних практик, де межі між ними стають умовними та рухомими. Морфологічна структура сучасного мистецтва визначається не стабільністю форми, а динамікою взаємодії художніх форм і мистецьких процесів, технологій та культурних контекстів.

У цьому контексті актуалізується проблема дослідження сучасного візуального мистецтва як відкритої системи, яка постійно трансформується під впливом глобалізаційних процесів, інституційних змін та нових моделей культурного виробництва. Морфологічний підхід дозволяє виявити закономірності формування нових художніх структур, способів репрезентації та типів візуальної комунікації. Саме тому вивчення сучасного візуального мистецтва потребує комплексного аналізу його жанрових, смислових та комунікаційних характеристик, а також осмислення ролі візуальності у формуванні сучасної культурної свідомості.

РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЧАСТИНИ МОРФОЛОГІЇ ВІЗУАЛЬНОГО

1.1. Понятійний апарат курсу

Сфера сучасного візуального мистецтва характеризується складною системою понять, які відображають багатовимірність художніх процесів, трансформацію художніх форм та практик та зміну способів культурної комунікації. Понятійний апарат цієї сфери формується на перетині мистецтвознавства, культурології, філософії, різноманітних гуманітарних теорій та концепцій, що зумовлює його міждисциплінарний характер. У сучасних дослідженнях поняття виступають не лише інструментами опису художніх явищ, але й механізмами конструювання нових моделей розуміння усієї сфери взагалі.

Одним із базових понять є «візуальність», яке визначається як система культурно зумовлених способів бачення та організації зорового досвіду. Візуальність не зводиться до фізіологічного акту сприйняття, а охоплює соціальні, історичні та ідеологічні механізми формування візуального образу. У сучасному мистецтві візуальність функціонує як середовище взаємодії між зображенням, глядачем і культурним контекстом.

Поняття «візуальний образ» є центральним елементом сучасного візуального мистецтва. Образ розглядається не лише як репрезентація об’єкта, але і як знакова структура, що продукує значення. У контексті постмодерної культури візуальний образ набуває рис фрагментарності, цитатності та інтертекстуальності, стаючи частиною мережі культурних кодів. У контексті метамодерну він формується під впливом осциляції.

Поняття «міждисциплінарність» теж характеризує сферу сучасного візуального мистецтва сьогодні. Це — взаємопроникнення мистецтва з іншими сферами знання і діяльності, зокрема філософією, соціологією, антропологією, медіазнавством, біотехнологіями, інформаційними технологіями та наукою. Художня практика в сфері сучасного мистецтва дедалі частіше формується на перетині різних дисциплін і методологій.

Поняття «поліморфність» — здатність сучасного мистецтва існувати у множинності форм, медіа та художніх практик без єдиної домінуючої візуальної практики. Поліморфність виявляється у співіснуванні живопису, інсталяції, перформансу, відеоарту, цифрового мистецтва, мережевих та гібридних форм творчості.

Важливим поняттям є «репрезентація», яка означає процес створення та функціонування образів у культурному просторі. Репрезентація в сучасному візуальному мистецтві розуміється як активне конструювання реальності, а не її пасивне відображення. Це дозволяє розглядати художній твір як форму дискурсивної практики.

Поняття «інтерактивність» входить в склад категоріального апарту сфери сучасного мистецтва. Це — зміна традиційної моделі художньої комунікації, за якої глядач із пасивного спостерігача перетворюється на активного учасника творення художнього смислу. У багатьох сучасних практиках твір набуває завершеності лише через взаємодію з аудиторією.

Поняття «процесуальність» — орієнтація сучасного мистецтва не лише на завершений художній об'єкт, але і на сам процес його створення, функціонування та сприйняття. У зазначеній сфері мистецтвом часто стає подія, дія, комунікація, досвід або соціальна взаємодія, а не лише матеріальний артефакт.

У сукупності категорії поліморфності, міждисциплінарності, інтерактивності та процесуальності найбільш повно характеризують специфіку сучасного візуального мистецтва як відкритої, динамічної та багаторівневої культурної системи.

Поняття «нові медіа» пов’язане з розвитком цифрових технологій та інтерактивних форм комунікації. До нових медіа належать цифрове мистецтво, відеоарт, VR- та AR-практики, мережеве мистецтво та подібні візуальні практики, які входять до сфери сучасного візуального мистецтва. Їхньою характерною рисою є інтерактивність, мультимедійність та відкритість до участі глядача.

Категорія «перформативність» характеризує сучасне візуальне мистецтво як процес дії та взаємодії. Перформативність акцентує увагу не на завершеному об’єкті, а на події, жесті та акті комунікації. Це поняття є особливо важливим для перформансу, акціонізму та інтерактивних практик.

Поняття «інсталяція» означає просторову художню композицію, що організовує взаємодію глядача з об’єктом і середовищем. Інсталяція змінює традиційне уявлення про твір мистецтва як автономний предмет, переводячи акцент на досвід перебування в художньому просторі.

Важливе місце займає поняття «відеоарт», яке позначає художні практики, що використовують відео як основний засіб вираження. Відеоарт поєднує елементи кінематографа, перформансу та цифрових технологій, формуючи нові режими часу й образу.

Поняття «цифрове мистецтво» охоплює художні практики, створені або модифіковані за допомогою комп’ютерних технологій. Воно характеризується алгоритмічністю, інтерактивністю та можливістю нескінченного відтворення і трансформації образу.

Категорія «віртуальність» описує створення штучних цифрових середовищ, у яких відбувається художня взаємодія. Віртуальність змінює традиційні уявлення про простір і присутність, формуючи нові форми візуального досвіду.

Поняття «симулякр», розроблене Жаном Бодріяром, використовується для аналізу образів, що втратили зв’язок із реальністю і функціонують як самостійні знакові системи. У сучасному мистецтві симулякр є важливим інструментом осмислення медіареальності.

Категорія «деконструкція» пов’язана з критичним аналізом усталених структур і значень. У візуальному мистецтві деконструкція проявляється у руйнуванні традиційних компози Поняття «інтертекстуальність» визначає взаємозв’язок художнього твору з іншими текстами та образами культури. Сучасне мистецтво активно використовує цитування, ремікс і переосмислення вже існуючих візуальних форм.

Категорія «апропріація» позначає художню практику запозичення та переінтерпретації готових образів. Апропріація ставить під сумнів ідеї оригінальності та авторства, характерні для класичної естетики.

Поняття «кураторство» набуває особливого значення у сучасному мистецтві. Куратор виступає не лише організатором експозиції, але й інтерпретатором та співтворцем художнього висловлювання.

Категорія «артпростір» описує середовище функціонування сучасного мистецтва — музеї, галереї, цифрові платформи, публічні простори. Артпростір визначає режими взаємодії між твором, інституцією та аудиторією.

Поняття «публічне мистецтво» пов'язане з виходом художніх практик за межі інституційних просторів. Воно акцентує увагу на соціальній взаємодії, урбаністичному середовищі та комунікативній функції мистецтва.

Поняття «глядач» у сучасній теорії мистецтва зазнає трансформації. Глядач більше не є пасивним спостерігачем, а виступає активним учасником процесу створення значення та художнього досвіду.

Категорія «мережевість» характеризує сучасне мистецтво як систему взаємопов'язаних комунікацій і платформ. Художній твір функціонує в умовах постійного інформаційного обміну та цифрової циркуляції.

Поняття «архів» у сучасному мистецтві переосмислюється як динамічна структура пам'яті та інтерпретації. Архів стає не лише місцем збереження, але й простором виробництва нових значень.

Категорія «культурна пам'ять» визначає механізми фіксації та трансляції колективного досвіду через образи. У сучасному мистецтві вона тісно пов'язана з проблемами архівації, репрезентації та історичної реконструкції.

Отже, поняття «сфера сучасного візуального мистецтва» фіксує значні зміни у морфології візуального на сьогодні. Це складна, відкрита та поліморфна система художньої діяльності, інституцій, комунікаційних практик, технологій і культурних взаємодій, що забезпечують створення, функціонування, інтерпретацію та поширення візуальних образів у культурному просторі XX–XXI століть. Вона охоплює сукупність традиційних і новітніх форм мистецтва, зокрема живопис, скульптуру, інсталяцію, перформанс, відеоарт, цифрове та мережеве мистецтво, а також систему художніх інституцій, кураторських практик, артринку, медіаплатформ і глядацьких спільнот. Характерними ознаками цієї сфери є морфологічна відкритість, міждисциплінарність, технологічна інтеграція, культурна децентралізація та активна взаємодія мистецтва із соціальними, політичними й комунікативними процесами сучасного суспільства, що зумовлює її динамічний і постійно трансформований характер.

Понятійний апарат сучасного візуального мистецтва відображає складність і багатовимірність сучасної візуальної культури. Його категорії формуються в умовах міждисциплінарного діалогу та постійних технологічних і соціокультурних змін, що робить сучасне мистецтво відкритою системою смислового та медіального виробництва.

1.2.Морфологічна еволюція сфери візуального: від морфологічної аморфності — до культурно-мистецького мономорфізму

Формування сучасної сфери мистецтва є результатом тривалого історичного процесу, у межах якого відбувалася поступова трансформація морфологічної структури образотворчого мистецтва. До виникнення сучасної художньої системи мистецтво існувало в умовах морфологічної аморфності, коли межі між видами творчості, ремеслом, ритуалом і візуальною репрезентацією залишалися нестійкими та нерозмежованими. Саме ця аморфність створила передумови для подальшого формування автономної сфери мистецтва.

Етап морфологічної аморфності пов’язаний із первісною синкретичною культурою, у якій візуальні форми не існували як окрема художня практика. Наскельний живопис, орнамент, ритуальні маски та пластичні об’єкти виконували одночасно магічні, комунікативні та сакральні функції. Морфологічна невизначеність полягала в тому, що образотворчість ще не була відокремлена від релігійного ритуалу, тілесної практики чи соціальної організації спільноти. Перший етап пов’язаний із первісно-синкретичним станом культури. На цьому рівні образотворчі практики ще не були відокремлені від магічних, ритуальних і побутових дій. Наскельні зображення, орнаменти, тотемічні символи та ритуальні предмети функціонували як частина єдиного сакрального комплексу. Морфологічна структура мистецтва залишалася аморфною, а художній образ виконував передусім колективно-ритуальну функцію.

Морфологічна аморфність раннього мистецтва є однією з ключових характеристик первісної художньої культури. Вона означає відсутність чіткої диференціації між окремими видами мистецтва, а також нерозмежованість художньої, ритуальної, сакральної та комунікативної функцій образу. У первісному суспільстві мистецтво ще не існувало як автономна сфера культурної діяльності, а було інтегроване в загальну систему колективного життя.

Аморфність морфологічної структури проявлялася передусім у синкретизмі культурних практик. Наскельний живопис, танець, музика, ритуальні дії та тілесні практики функціонували як елементи єдиного сакрального комплексу. Візуальний образ не сприймався ізольовано, а був частиною колективної дії, пов'язаної з магічними, мисливськими чи культовими обрядами. У первісній культурі не існувало чітких меж між художником і спільнотою. Авторство мало колективний характер, а створення образів було елементом спільної ритуальної практики. Це означає, що художній образ виконував не індивідуально-естетичну, а соціально-інтегративну функцію.

Важливим проявом морфологічної аморфності була нероздільність мистецтва і релігії. Візуальні форми використовувалися не для естетичного споглядання, а як інструменти взаємодії з сакральним світом. Наскельні зображення тварин, тотемічні символи та ритуальні предмети виконували магічну функцію забезпечення успішного полювання або підтримання космічного порядку.

Колективно-ритуальний характер образу визначав і специфіку його сприйняття. Глядач у сучасному розумінні ще не існував, оскільки всі члени спільноти були учасниками ритуалу. Візуальний образ функціонував не як предмет дистанційного споглядання, а як елемент спільної дії та переживання.

Аморфність художньої системи була пов'язана також із міфологічним типом мислення. У міфологічній свідомості не існувало чіткої межі між реальним і символічним, між образом і предметом. Зображення тварини могло сприйматися як форма реальної присутності цієї тварини у сакральному просторі.

Важливу роль відігравала тілесність як складова художньо-ритуального комплексу. Розпис тіла, маски, костюми та пластичні рухи були частиною єдиної системи візуальної комунікації. Це свідчить про нероздільність образотворчого мистецтва, театральності та ритуальної дії.

Колективно-ритуальна функція мистецтва була спрямована на підтримання соціальної єдності спільноти. Ритуальні образи виконували інтегративну функцію, зміцнюючи спільні уявлення, цінності та моделі поведінки. Через них формувалася колективна ідентичність групи.

Морфологічна аморфність також означала нестабільність матеріальних меж мистецтва. Художні образи могли існувати у вигляді малюнків, предметів, рухів, звуків і

просторових композицій одночасно. Така поліфункціональність є характерною рисою ранніх форм культури. Художній образ у первісному суспільстві мав передусім функцію символічної комунікації. Через образи спільнота передавала знання, міфи, колективний досвід та уявлення про світ. Таким чином, образ виступав не лише естетичним елементом, а механізмом соціальної пам'яті та культурної спадкоємності. Особливе значення мала ритуальна функція мистецтва. Ритуал структурував життя первісної спільноти, а візуальні образи були його невід'ємною частиною. Маски, татуювання, орнаменти та наскельні композиції створювалися не для індивідуального сприйняття, а для колективного переживання сакрального акту.

Морфологічна аморфність також проявлялася у відсутності жанрової системи. У первісному мистецтві не існувало окремих категорій живопису, скульптури чи декоративного мистецтва в сучасному розумінні. Візуальні форми були функціонально інтегровані в архітектуру, побут і ритуальне середовище.

Важливою характеристикою раннього художнього образу була його функціональність. Образ оцінювався не за критеріями краси чи художньої майстерності, а за його здатністю виконувати магічну або соціальну функцію. Ефективність образу визначалася його участю у ритуалі та впливом на колективну свідомість. Функціональність раннього художнього образу є однією з фундаментальних характеристик первісної художньої культури. На ранніх етапах розвитку людського суспільства образ не існував як автономний естетичний об'єкт, призначений для споглядання або індивідуального переживання краси. Його значення визначалося насамперед практичною, магічною та соціальною роллю в житті спільноти.

У первісному суспільстві мистецтво було інтегроване в систему ритуалів, міфів і колективних практик. Саме тому художній образ оцінювався не за критеріями композиційної досконалості чи індивідуальної майстерності автора, а за здатністю впливати на реальність відповідно до міфологічних уявлень спільноти. Образ мав бути «дієвим», а не «красивим» у сучасному розумінні.

Магічна функція образу була тісно пов'язана з анімістичним і міфологічним світоглядом. У первісній свідомості зображення не відокремлювалося від предмета або істоти, яку воно репрезентувало. Зображення тварини могло сприйматися як спосіб впливу на саму тварину, а створення її образу — як частина магічної підготовки до полювання.

Наскельний живопис палеоліту є одним із найяскравіших прикладів такої функціональності. Зображення бізонів, коней чи оленів у печерах Ласко або Альтаміра, ймовірно, виконували не декоративну, а ритуально-магічну функцію. Їхнє створення було пов'язане з вірою в можливість символічного контролю над природою та забезпечення успішного полювання.

Важливою рисою раннього образу була його колективна спрямованість. Художня практика не орієнтувалася на індивідуальне самовираження автора, а функціонувала як механізм підтримання соціальної єдності. Образ був частиною спільного ритуального досвіду, що об'єднував членів громади навколо спільних міфів і цінностей.

Функціональність образу проявлялася також у його участі в обрядах переходу — ініціаціях, поховальних церемоніях, сезонних ритуалах. Маски, орнаменти, татуювання та скульптурні об'єкти використовувалися як інструменти символічної трансформації людини та закріплення її соціального статусу.

Особливого значення набувала ритуальна ефективність образу. Важливим було не те, наскільки реалістично чи естетично виконано зображення, а те, чи здатне воно виконати свою сакральну функцію. Ефективність визначалася вірою спільноти в дієвість символу та його здатність впливати на порядок світу.

У цьому контексті художній образ виступав формою колективної комунікації. Через систему знаків, символів і ритуальних дій спільнота передавала знання про світ, структуру соціальних відносин та міфологічні уявлення. Образ був не лише елементом візуальної культури, а механізмом організації колективної свідомості.

Функціональність раннього мистецтва також проявлялася у його нероздільності з тілесними практиками. Розпис тіла, використання масок і костюмів були частиною ритуальних дійств. У цьому випадку образ не існував окремо від людського тіла та колективної дії, а функціонував як елемент сакрального перформансу. Візуальна репрезентація тут не існувала окремо від дії, а ставала частиною перформативного сакрального акту.

Соціальна функція художнього образу полягала у підтриманні структури спільноти. Через ритуальні образи закріплювалися уявлення про владу, гендерні ролі, зв'язок із предками та природними силами. Таким чином, мистецтво виступало інструментом соціальної регуляції та культурної стабільності.

Важливо зазначити, що поняття краси у сучасному естетичному розумінні ще не було визначальним критерієм оцінки образу. Естетична цінність не відокремлювалася від сакральної та функціональної ефективності. Краса могла сприйматися як наслідок правильного виконання ритуальної функції, а не як самостійна художня категорія.

У сучасній науці функціональність раннього художнього образу розглядається як важливий етап розвитку візуальної культури. Дослідники підкреслюють, що первісне мистецтво не можна аналізувати виключно через категорії сучасної естетики, оскільки його значення визначалося іншими принципами — ритуальністю, колективністю та сакральною дієвістю.

Отже, теза про функціональність раннього художнього образу означає, що мистецтво первісної доби було насамперед інструментом магічної, соціальної та ритуальної взаємодії. Образ оцінювався за його здатністю впливати на колективну свідомість, підтримувати соціальний порядок і забезпечувати символічний зв'язок між людиною, природою та сакральним світом. Саме ця функціональна природа раннього мистецтва стала основою подальшого розвитку художньої культури людства.

У первісному мистецтві візуальна репрезентація не мала автономного статусу. Образ не сприймався як самостійний об'єкт естетичного споглядання. Його значення існувало лише в межах конкретної дії, обряду або міфологічного контексту.

У первісному мистецтві візуальна репрезентація не існувала як автономна художня система, відокремлена від інших сфер життя суспільства. На ранніх етапах розвитку культури образ не сприймався як самодостатній естетичний об'єкт, призначений для індивідуального споглядання чи оцінювання. Його функціонування було нерозривно пов'язане з ритуалом, міфом, магічною практикою та колективним досвідом спільноти.

Відсутність автономного статусу образу означала, що мистецтво ще не виділилося в окрему сферу діяльності. Художні форми існували як елементи синкретичної культури, де релігійне, соціальне, тілесне та візуальне становили єдину систему. Наскельні зображення, орнаменти, маски та ритуальні предмети функціонували не як «твори мистецтва» у сучасному розумінні, а як складові колективної сакральної практики.

Первісна людина не сприймала образ як нейтральне або декоративне відображення реальності. У межах міфологічного мислення зображення вважалося безпосередньо пов'язаним із предметом чи істотою, яку воно репрезентувало. Саме тому візуальна

репрезентація мала сакральний і магічний характер: образ не лише позначав реальність, а й брав участь у її символічному конструюванні.

Значення образу виникало лише в межах конкретного ритуального контексту. Наприклад, наскельний живопис у печерах не створювався для постійного споглядання широкою аудиторією. Багато зображень розташовувалися у важкодоступних місцях, що свідчить про їхню приналежність до спеціальних обрядових практик. Образ функціонував як частина ритуальної дії, а не як самостійний візуальний об'єкт.

Міфологічний контекст був визначальним для розуміння раннього образу. У первісній культурі міф структурував уявлення про світ, походження людини, природні цикли та взаємодію із сакральними силами. Візуальні форми були інструментами матеріалізації міфу та його передачі всередині спільноти.

Важливою особливістю раннього мистецтва була його колективність. Образ створювався і сприймався не індивідуальним глядачем, а спільнотою. Це означає, що естетичне переживання ще не мало приватного характеру, а було інтегроване в колективний ритуальний досвід.

Первісний художній образ не мав фіксованої естетичної цінності. Його значення визначалося не формальною красою чи майстерністю виконання, а функцією у межах обряду. Образ оцінювався за його здатністю підтримувати зв'язок між людиною і сакральним світом або забезпечувати успішність певної дії — полювання, ініціації, поховального ритуалу.

Сучасні культурологічні дослідження підкреслюють, що первісну візуальність не можна аналізувати через категорії класичної естетики. Ранній образ існував як частина ритуальної комунікації та міфологічного світогляду, а не як самодостатній витвір мистецтва.

Отже, теза про те, що у первісному мистецтві візуальна репрезентація не мала автономного статусу, означає, що образ функціонував лише у взаємозв'язку з ритуалом, міфом і колективною практикою. Його значення виникало не в процесі індивідуального естетичного споглядання, а в межах сакральної та соціальної взаємодії, яка визначала структуру ранньої культури та форми художньої свідомості

У цьому контексті поняття «глядача» у сучасному розумінні фактично було відсутнє. Учасники ритуалу не відокремлювали себе від образу як сторонні спостерігачі. Вони були включені у процес взаємодії з ним через танець, спів, жест або колективну дію. Образ функціонував як елемент живої комунікації.

Відсутність автономності образу також проявлялася у нерозмежованості видів мистецтва. Візуальні форми поєднувалися з музикою, пластикою, мовленням і просторовими практиками. Це свідчить про синкретичний характер первісної культури, у якій мистецтво ще не мало стабільної морфологічної структури.

У контексті сучасної культурології морфологічна аморфність первісного мистецтва розглядається як важливий етап розвитку художньої свідомості. Вона демонструє, що мистецтво виникає не як автономна естетична діяльність, а як форма соціальної та сакральної комунікації.

Дослідники також підкреслюють, що риси первісної аморфності частково повертаються у сучасному мистецтві. Перформанс, мультимедійна інсталяція, інтерактивні практики та ритуалізовані форми contemporary art знову поєднують візуальність, тілесність, простір і колективну взаємодію.

Сучасні перформативні практики демонструють певну аналогію з первісними ритуальними формами, оскільки художній твір знову функціонує як процес або подія, а не лише як матеріальний об’єкт. Це свідчить про циклічний характер розвитку художньої культури.

Отже, теза про те, що морфологічна структура мистецтва залишалася аморфною, а художній образ виконував передусім колективно-ритуальну функцію, відображає специфіку ранніх етапів розвитку культури, у яких мистецтво було невіддільним від сакральної, соціальної та комунікативної практики. Аморфність тут означає не недосконаліть, а синкретичну цілісність культурного досвіду, що стала фундаментом подальшого розвитку образотворчого мистецтва та візуальної культури людства.

Від морфологічної аморфності візуального первісне людство поступово перейшло до стадії уультурно-мистецького мономорфізму та формування системи образотворчого мистецтва як такої. Культурно-мистецький мономорфізм у системі образотворчого мистецтва ранніх цивілізацій означає стан відносної стильової, функціональної та

світоглядної єдності художньої культури, за якого мистецтво підпорядковується єдиній сакральній, політичній або космологічній системі.

Цей етап еволюції візуального характеризується формуванням ранніх цивілізаційних центрів Стародавнього Сходу — Єгипту, Месопотамії, Шумеру. Саме тут виникає перша відносно стабільна система культурно-мистецького мономорфізму. Художні форми підпорядковуються сакрально-державній ідеології, а мистецтво стає інструментом легітимації влади та космічного порядку. Візуальна репрезентація набуває канонічного характеру, а відхилення від встановлених норм майже не допускаються.

Наступний етап пов'язаний із канонізацією художньої мови в системі образотворчого мистецтва, що складалась. Поступове формування автономного статусу мистецтва починається лише в ранніх цивілізаціях, коли виникають канонічні системи репрезентації. Однак навіть у Стародавньому Єгипті чи Месопотамії художній образ залишався тісно пов'язаним із релігійними та політичними функціями.

У Стародавньому Єгипті формуються жорсткі принципи пропорцій, фронтальності та символічної ієрархії зображення. Мистецтво функціонувало як замкнена символічна та морфологічна система. Саме канон забезпечував мономорфність культури, оскільки підтримував стабільність візуальної системи протягом століть.У єгипетському мистецтві канонічні зображення фараонів, богів і сцен потойбічного життя виконували передусім ритуально-релігійну функцію. Їхнє завдання полягало у підтриманні космічного порядку та забезпеченні сакрального зв'язку між світом людей і богів.

Канонічні зображення перших людських цивілізацій формувалися як складова сакрального, політичного та соціального порядку. Їхня головна особливість полягала у підпорядкуванні мистецького образу не індивідуальному авторському баченню, а системі усталених норм, символів і ритуалів. У ранніх цивілізаціях Месопотамії, Давнього Єгипту, долини Інду, Китаю та доколумбових культур мистецтво виконувало насамперед функцію репрезентації порядку та легітимації влади. Зображення створювалися відповідно до чітко визначених правил пропорцій, композиції та іконографії, що забезпечувало їхню впізнаваність і сакральну ефективність.

Однією з визначальних рис канонічних зображень була їхня символічність. У первісних і ранньоцивілізаційних культурах візуальний образ не сприймався як автономний естетичний об'єкт, а розглядався як носій сакральної присутності. Наприклад, зображення

богів, правителів або священних тварин виконували магічно-ритуальну функцію та були покликані забезпечувати зв'язок між людським і трансцендентним світами. Символічний характер таких образів проявлявся у використанні умовних поз, атрибутів і знаків, кожен із яких мав чітко закріплене значення в межах певної культурної системи.

Для канонічного мистецтва ранніх цивілізацій характерною була жорстка регламентація людського тіла. Особливо виразно це простежується у давньоєгипетському мистецтві, де існувала система пропорційної сітки, що визначала співвідношення частин фігури. Поєднання профільного та фронтального ракурсів — голова й ноги у профіль, а очі та плечі анфас — створювало умовний, але впізнаваний тип зображення. Такий принцип не був наслідком технічної недосконалості, а відображав прагнення до максимальної інформативності й символічної завершеності образу.

Важливою особливістю канонічних зображень була ієрархічність композиції. Розмір і розташування фігур залежали не від просторової перспективи, а від соціального чи сакрального статусу персонажа. Правителі, божества та жерці зображувалися значно більшими за слуг, воїнів або звичайних людей. Такий принцип ієрархічного масштабу підкреслював структуру влади та космічного порядку, у якому кожен суб'єкт мав визначене місце. Візуальна мова ранніх цивілізацій таким чином ставала засобом соціальної організації та ідеологічного впливу.

Канонічне мистецтво ранніх цивілізацій також характеризувалося статичністю та ритуалізованістю поз. У більшості випадків фігури зображувалися у фронтальних або строго визначених положеннях, що підкреслювало їхню позачасовість і стабільність. Рух у таких композиціях був мінімалізований або умовний, оскільки головним завданням образу було не передавання миттєвого стану, а фіксація вічного порядку. Саме тому раннє мистецтво тяжіло до повторюваності мотивів та композиційних схем, які відтворювалися протягом століть майже без змін.

У ранніх цивілізаціях мистецтво було безпосередньо інтегроване в культову практику, а художник виконував функцію ремісника або служителя сакральної традиції. Зображення в храмах, гробницях і ритуальних комплексах створювалися відповідно до міфологічних уявлень про світобудову, смерть і потойбічне життя. У цьому контексті канон виступав механізмом збереження колективної пам'яті та передачі сакрального знання між поколіннями.

Ще однією характерною рисою ранньоцивілізаційних канонів була тісна взаємодія тексту та зображення. У багатьох культурах — зокрема в Єгипті та Месопотамії — писемність і образотворчі елементи утворювали єдину систему. Ієрогліфи, рельєфи та символічні сцени функціонували не окремо, а у взаємозалежності, створюючи складну структуру комунікації. Така синкретичність свідчить про нероздільність художнього, релігійного та адміністративного мислення у перших цивілізаціях.

Таким чином, канонічні зображення перших людських цивілізацій були не лише естетичними формами, а насамперед інструментами сакральної, політичної та соціальної організації. Їхня стабільність, символічність, ієрархічність і ритуальна функція забезпечували культурну тяглість та легітимували систему влади й світоглядні уявлення суспільства. Саме через канон ранні цивілізації формували універсальні моделі репрезентації людини, світу та божественного порядку, які стали фундаментом подальшого розвитку світового мистецтва.

Функціональний характер художнього образу, сформований у первісній культурі, зберігався і в ранніх цивілізаціях Стародавнього Сходу, хоча набував більш структурованих і канонізованих форм. У цих культурах мистецтво ще не мало автономного естетичного статусу, а залишалося інтегрованим у релігійну, політичну та сакральну систему суспільства. Образ функціонував не як самостійний предмет споглядання, а як елемент космологічного та соціального порядку.

Особливо виразно це проявилося у мистецтві Стародавнього Єгипту. Єгипетська художня система ґрунтувалася на принципі сакрального канону, що визначав правила зображення богів, фараонів, людських фігур і сцен ритуального життя. Канон забезпечував стабільність образотворчої мови та підтримував уявлення про незмінність космічного порядку.

У єгипетському мистецтві художній образ виконував передусім ритуально-релігійну функцію. Зображення не лише репрезентували людину чи божество, а вважалися формою їхньої сакральної присутності. Саме тому образ мав бути створений відповідно до встановлених канонів, оскільки будь-яке порушення могло розглядатися як загроза гармонії між світом людей і світом богів.

Особливе значення мали зображення фараона, який у єгипетській культурі сприймався не лише як правитель, а як сакральний посередник між людством і

божественним світом. Монументальні статуї, рельєфи та настінні розписи фараонів виконували функцію легітимації влади та символічного підтримання космічного порядку Маат — універсального принципу гармонії та рівноваги.

Функціональність образу проявлялася також у специфіці єгипетської художньої стилістики. Канонічна фронтальність, ієрархічний масштаб та поєднання профільного й фронтального ракурсів були не лише естетичними принципами, а способами забезпечення максимальної символічної повноти образу. Головним було не реалістичне відтворення зовнішності, а сакральна ефективність зображення.

Важливу роль у єгипетському мистецтві відігравали сцени потойбічного життя. Розписи гробниць, тексти та ритуальні композиції мали забезпечити безсмертя душі та її благополучне існування після смерті. У цьому контексті художній образ функціонував як інструмент сакрального переходу між світом живих і світом мертвих.

Ритуально-релігійний характер образу особливо виразно проявлявся у поховальному мистецтві. Скульптурні портрети, саркофаги, маски та настінні композиції створювалися не для естетичного милування, а для підтримання духовного існування померлого. Вважалося, що зображення може стати місцем перебування душі або її символічним двійником.

Функціональність образу в єгипетській культурі була також пов’язана з ідеєю магічної сили слова та зображення. Ієрогліфічні тексти, рельєфи та символічні композиції утворювали єдину сакральну систему. Зображення й текст не розділялися на візуальний і мовний рівні, а сприймалися як взаємодоповнювальні форми сакральної дії.

У цьому контексті мистецтво Стародавнього Єгипту було механізмом підтримання космічного порядку. Через ритуально організовану систему образів суспільство символічно відтворювало гармонію між природою, державою, людиною та божественним світом. Художній образ виконував функцію стабілізації культурної та релігійної структури цивілізації.

Отже, сутність функціонального характеру образу в ранніх цивілізаціях Стародавнього Сходу полягає в тому, що мистецтво виступало не автономною естетичною сферою, а сакральним інструментом підтримання космічного, соціального та релігійного порядку. У єгипетському мистецтві канонічні зображення богів, фараонів і сцен

потойбічного життя були засобами забезпечення зв'язку між світом людей і світом богів, а їхня цінність визначалася передусім ритуальною та символічною ефективністю.

Цей етап мономорфічності також характеризується інтеграцією образотворчого мистецтва в архітектурно-релігійний комплекс. Скульптура, рельєф, монументальний живопис та декоративні форми існують не автономно, а як складові єдиного сакрального простору храму або палацу. Це посилює мономорфний характер художньої культури, оскільки всі види мистецтва підпорядковуються спільній світоглядній системі.

Черговий етап пов'язаний із розвитком античної цивілізації, де мономорфізм набуває нової форми. Давньогрецьке мистецтво формує єдину естетичну модель, засновану на гармонії, мірі та антропоцентризмі. Хоча античність створює умови для розвитку індивідуальної творчості, художня культура все ще зберігає цілісність завдяки спільним естетичним ідеалам та міфологічному світогляду.

Давньогрецьке мистецтво стало одним із фундаментальних джерел формування європейської естетичної традиції, оскільки саме в античній Греції виникла цілісна художня модель, заснована на принципах гармонії, міри та антропоцентризму. У межах цієї моделі мистецтво розглядалося не лише як ремесло чи ритуальна практика, а як спосіб пізнання впорядкованості світу та місця людини в космосі. Давньогрецька культура прагнула до створення універсальної системи візуальних форм, у якій краса ототожнювалася з пропорційністю, симетрією та внутрішньою рівновагою.

Однією з центральних характеристик давньогрецької естетики був принцип гармонії. Грецьке мистецтво виходило з уявлення про космос як впорядкований і раціонально організований світ, де всі елементи перебувають у стані пропорційної взаємодії. Це уявлення переносилося на архітектуру, скульптуру та живопис. Гармонія розумілася не лише як зовнішня врівноваженість форм, а як вияв внутрішнього порядку буття. Саме тому античний художній образ прагнув до ідеального співвідношення частин і цілісності композиції.

Не менш важливим був принцип міри, який став основою класичної античної естетики. Давньогрецька культура уникала крайнощів, надмірності та хаотичності, натомість утверджуючи ідеал поміркованості та врівноваженості. У мистецтві це проявлялося через чіткі пропорційні системи, математичну організацію композиції та прагнення до нормативної досконалості форми. Поняття «міри» мало не лише художній, а

й етичний зміст, оскільки пов’язувалося з уявленням про правильний спосіб існування людини у світі.

Особливу роль у формуванні єдиної естетичної моделі відігравав антропоцентризм. На відміну від багатьох попередніх культур, де людина підпорядковувалася космічним або сакральним силам, давньогрецьке мистецтво поставило людське тіло та людський досвід у центр художньої репрезентації. Людина розглядалася як міра всіх речей, а її тілесна структура — як взірець гармонії та пропорційності. Саме тому антична скульптура прагнула не до індивідуальної портретності, а до створення ідеального образу людини як втілення універсального порядку.

Давньогрецька скульптура стала найвиразнішим прикладом реалізації антропоцентричної моделі. Майстри класичної доби, зокрема Поліклет та Фідій, розробляли системи канонічних пропорцій людського тіла, прагнучи до поєднання фізичної досконалості та духовної врівноваженості. Скульптурні образи античності демонстрували не випадковий стан людини, а її ідеальну сутність. Унаслідок цього мистецтво ставало засобом репрезентації універсального людського ідеалу.

Архітектура Давньої Греції також втілювала принципи гармонії та міри. Ордерна система забезпечувала чітку структурну організацію простору, де кожен елемент мав визначене місце та функцію. Храми, зокрема Parthenon, демонстрували прагнення до математичної впорядкованості та оптичної рівноваги. Водночас архітектурний простір залишався співмірним людині, що підкреслювало антропоцентричний характер грецького мислення.

Важливою особливістю давньогрецької естетики була також єдність етичного та художнього вимірів. Краса в античній культурі сприймалася не як суто зовнішня характеристика, а як вияв внутрішньої моральної досконалості. Ідеал калокагатії поєднував фізичну красу, духовну гармонію та громадянську доброчесність. Таким чином, мистецтво виконувало не лише декоративну чи репрезентативну функцію, але й формувало культурний ідеал людини та суспільства.

Отже, давньогрецьке мистецтво сформувало єдину естетичну модель, у межах якої гармонія, міра та антропоцентризм стали універсальними принципами організації художнього образу. Ця модель визначила подальший розвиток європейської культури, заклавши основи класичного розуміння краси, пропорційності та ролі людини у світі. Саме

антична традиція створила уявлення про мистецтво як раціонально впорядковану систему, здатну репрезентувати універсальні закони буття через ідеалізований образ людини. В античній Греції відбулося завершення тривалого процесу формування єдиної домінантної художньої моделі репрезентації світу. Якщо в попередніх цивілізаціях — єгипетській, месопотамській чи архаїчній грецькій — художні форми значною мірою підпорядковувалися релігійно-символічним канонам і співіснуванню різних способів зображення, то класичне грецьке мистецтво виробило універсальну систему пластичного відтворення реальності, засновану на принципах гармонії, пропорційності, антропоцентризму та раціонально впорядкованого простору.

Еволюція мономорфізму проявилася в утвердженні єдиного естетичного ідеалу, який став нормативною основою для різних видів мистецтва — скульптури, архітектури, вазопису та монументального живопису. У центрі цієї системи перебувала людина як міра всіх речей, а художня творчість була спрямована на пошук ідеальної форми, що поєднувала фізичну досконалість із моральною та духовною гармонією. Завдяки цьому античне мистецтво сформувало відносно цілісну художню парадигму, в якій різноманітні образотворчі практики підпорядковувалися спільним естетичним принципам.

У культурно-історичному вимірі давньогрецький мономорфізм означав досягнення високого ступеня єдності між світоглядом, художньою мовою та соціальними уявленнями про красу й порядок. Саме тому класична античність протягом багатьох століть розглядалася як взірець художньої досконалості та стала основою для подальших європейських мистецьких канонів. У цьому сенсі давньогрецьке мистецтво можна розглядати як кульмінаційний етап розвитку мономорфної образотворчої системи, у межах якої було вироблено універсальний візуальний код, що визначав критерії художньої цінності та репрезентації реальності.

Наступний етап еволюції мономорфізму проявляється у римській культурі, де мономорфізм поєднується з імперською універсалізацією. Мистецтво стає засобом політичної репрезентації держави, а візуальні форми стандартизуються відповідно до ідеологічних потреб імперії. Архітектура, скульптура та монументальний декор формують єдиний образ влади та цивілізаційної єдності.

Якщо давньогрецьке мистецтво формувало єдину естетичну систему на основі гармонії, міри та антропоцентризму, то римська культура трансформувала цю систему в інструмент політичної та цивілізаційної інтеграції. Мономорфізм у римському контексті

означав не лише єдність художніх форм, а й створення універсальної візуальної мови, здатної репрезентувати цілісність імперського простору.

Римська культура успадкувала значну частину естетичних принципів еллінізму, однак надала їм більш прагматичного та адміністративного характеру. Грецький художній канон був адаптований до потреб імперської влади та перетворений на механізм культурної стандартизації. Унаслідок цього візуальні форми почали функціонувати як засіб утвердження політичного порядку та легітимації влади Риму над багатонаціональними територіями. Саме тому римський мономорфізм мав значно ширший соціально-політичний масштаб, ніж грецький класичний канон.

Однією з ключових характеристик цього етапу стало формування універсальної імперської іконографії. Образи імператора, військової сили, громадянської доблесті та величі держави набували стандартизованих форм, які повторювалися у скульптурі, монументальній архітектурі, рельєфах і монетах. Візуальна культура Риму створювала впізнаваний символічний простір, у якому імперська влада поставала як природний і незмінний центр світового порядку. Художній образ ставав засобом політичної комунікації між центром та провінціями.

Особливе значення у римському мономорфізмі мала архітектура як форма просторової організації імперії. Римські форуми, базиліки, акведуки, дороги та тріумфальні арки не лише виконували практичні функції, а й формували єдиний візуальний порядок. Архітектурні комплекси репрезентували силу держави, її технічну могутність та здатність до організації простору. Наприклад, Colosseum або Pantheon стали символами універсальної імперської естетики, що поєднувала монументальність із функціональною раціональністю.

Важливою рисою римської культури була інтеграція різнорідних локальних традицій у межах єдиної імперської моделі. Рим не прагнув повного знищення регіональних культур, а радше включав їх до загального цивілізаційного простору через механізми адаптації та стандартизації. У мистецтві це проявлялося у поєднанні місцевих мотивів із римськими композиційними схемами та символічними структурами. Таким чином, імперський мономорфізм функціонував як система культурної уніфікації, здатна асимілювати різноманітність без втрати центрального канону.

Суттєвою особливістю римського етапу стало посилення ролі репрезентації влади. Якщо у грецькому мистецтві центральним залишався ідеал гармонійної людини, то у

римській культурі художній образ дедалі більше підпорядковувався державній ідеології. Портрети імператорів, рельєфи перемог та тріумфальні монументи формували візуальну модель політичної легітимності. Навіть індивідуальний портрет у Римі набував функції символічної репрезентації статусу, громадянської чесноти та належності до імперського порядку.

Римський мономорфізм також характеризувався високим ступенем організаційної раціональності. Візуальне мистецтво дедалі більше інтегрувалося у систему державного адміністрування та соціальної комунікації. Монументальні споруди, скульптурні ансамблі й урбаністичні структури створювали стандартизоване середовище, у якому громадянин імперії сприймав себе частиною єдиного політичного цілого. Мистецтво переставало бути лише сферою естетичного переживання і ставало механізмом конструювання імперської ідентичності.

Водночас римська культура внесла у мономорфну модель елемент історичної конкретності та документальності. На відміну від грецької ідеалізації, римське мистецтво тяжіло до фіксації індивідуальних рис, військових подій та політичних досягнень. Римський реалізм, особливо у портретній скульптурі, поєднував канонічність із прагненням до історичної достовірності. Це створювало специфічну форму імперської репрезентації, де індивідуальне підпорядковувалося колективному політичному порядку.

Криза Римської імперії поступово призвела до трансформації класичного мономорфізму. У пізньоантичний період посилюється символізація художньої форми, зменшується значення натуралістичної репрезентації, а мистецтво дедалі більше орієнтується на духовно-сакральний вимір. Саме в межах пізньоримської культури виникають передумови для переходу до середньовічної християнської моделі візуального мислення, у якій імперська універсальність буде переосмислена через релігійний універсалізм.

Отже, зазначений етап розвитку візуального мислення в римській культурі характеризується поєднанням класичного мономорфізму з імперською універсалізацією. Рим трансформував античний художній канон у глобальну систему політичної та культурної репрезентації, що забезпечувала єдність багатонаціональної імперії. Через архітектуру, скульптуру, урбанізм і державну іконографію мистецтво стало інструментом формування універсального цивілізаційного простору. Саме ця модель заклала підґрунтя

для подальших форм європейської культурної уніфікації та вплинула на розвиток середньовічної й модерної візуальної культури.

Наступним став етап, пов'язаний із середньовічною християнською культурою, у якій культурно-мистецький мономорфізм досягає нового рівня через домінування релігійної системи. Візуальне мистецтво підпорядковується богословській символіці, а іконографічні канони забезпечують стильову та смислову єдність художньої культури. Іконопис, храмова архітектура, мозаїка та книжкова мініатюра функціонують як елементи єдиного духовного простору.

У середньовічному мистецтві функціональний характер художнього образу, успадкований від ранніх сакральних культур, не зникає, а набуває нових форм відповідно до християнського світогляду. Мистецтво цього періоду залишається тісно інтегрованим у релігійне життя суспільства та виконує передусім духовну, дидактичну й культову функції. Художній образ існує не як автономний естетичний об'єкт, а як елемент богослужбової та символічної системи, покликаної підтримувати зв'язок між людиною і сакральним світом.

Особливе значення у середньовічній культурі мала ікона, яка сприймалася не лише як художнє зображення, а як сакральний посередник між земним і божественним вимірами. Її функція полягала не у створенні ілюзії реальності чи індивідуального психологічного образу, а у візуалізації духовної присутності святого або божественної сили. Саме тому іконопис ґрунтувався на суворих канонах, що регламентували композицію, колір, жести та символіку. Цінність ікони визначалася не рівнем індивідуальної творчості митця, а здатністю образу передавати сакральний зміст і відповідати богословській традиції.

Мозаїка та храмовий живопис також виконували передусім релігійно-комунікативну функцію. Вони формували цілісний сакральний простір храму, у якому архітектура, світло, текст і зображення утворювали єдину систему духовного впливу. Зображення Христа, Богородиці, святих та біблійних сцен не лише ілюстрували релігійні сюжети, а створювали символічну модель космосу, де кожен елемент мав чітко визначене місце в ієрархії сакрального світу.

У середньовічному мистецтві образ продовжував функціонувати як елемент колективної релігійної свідомості. Більшість населення не мала доступу до богословських текстів, тому саме візуальна культура ставала важливим засобом передачі релігійних знань і моральних настанов. Через систему символів, кольорів і сюжетів мистецтво формувало

уявлення про порядок світу, природу гріха, спасіння та взаємовідносини людини з Богом. Таким чином, художній образ виконував не лише естетичну, а й світоглядну та соціально-інтегративну функцію. У середньовічному мистецтві ця функціональність трансформується, але не зникає. Ікона, мозаїка чи храмовий живопис також оцінювалися не лише за художніми якостями, а передусім за здатністю бути провідником сакрального змісту. Образ продовжував функціонувати як елемент колективної релігійної свідомості.

Поступовий перехід до морфологічного мономорфізму в європейському середньовічному візуальному мистецтві був пов'язаний із формуванням нової християнської моделі світосприйняття, у межах якої мистецтво втрачало автономну пластичну варіативність античності та підпорядковувалося єдиній системі духовно-символічних принципів. Морфологічний мономорфізм у цьому контексті означає тенденцію до уніфікації художніх форм, іконографічних схем та способів репрезентації людини й сакрального простору. Такий процес супроводжувався поступовим витісненням натуралістичних і індивідуалізованих образів на користь узагальнених, канонізованих і повторюваних структур.

Однією з ключових характеристик цього переходу стало домінування сакральної функції над естетичною. У середньовічній культурі візуальний образ розглядався не як самостійний художній феномен, а як засіб трансляції богословських істин. Унаслідок цього пластична різноманітність поступово редукувалася, а художня форма підпорядковувалася релігійному канону. Іконографічні моделі Христа, Богородиці, святих і біблійних сцен набували стійких композиційних схем, що повторювалися у різних регіонах Європи незалежно від локальних художніх традицій.

Важливою рисою морфологічного мономорфізму стало спрощення тілесності та відмова від античного культу анатомічної досконалості. У ранньому середньовіччі людське тіло дедалі більше втрачало індивідуальні риси та пластичну об'ємність. Фігури ставали фронтальними, площинними й умовними, а їхні пропорції визначалися не законами реалістичного спостереження, а символічною логікою сакрального образу. Така трансформація була пов'язана з переорієнтацією культури від матеріального світу до трансцендентного виміру буття.

Характерною ознакою процесу стала також стандартизація візуальної мови. Християнська церква виступала головним замовником мистецтва, а тому саме вона формувала систему допустимих образів і композицій. Унаслідок цього виникала тенденція

до повторення типологічно однакових сюжетів, поз, жестів та атрибутів. Наприклад, образ Пантократора, сцени Страшного суду або Розп'яття мали чітко регламентовану структуру, що забезпечувала впізнаваність і богословську однозначність зображення.

Перехід до візуального мономорфізму супроводжувався також зміною просторового мислення у візуальному мистецтві. На відміну від античної традиції, що прагнула до ілюзії глибини й гармонійної організації простору, середньовічне мистецтво тяжіло до площинності та символічної композиції. Простір ставав умовним ієрархічним середовищем, у якому значення фігури визначалося її духовним статусом, а не фізичним розташуванням. Це призводило до формування єдиної морфологічної структури з чіткою вертикальною орієнтацією та домінуванням сакрального центру.

Суттєву роль у розвитку мономорфізму відігравала монастирська культура, яка стала осередком виробництва й тиражування художніх форм. Скрипторії, майстерні іконописців і церковні школи сприяли уніфікації стилістичних моделей та їхньому поширенню в різних частинах Європи. Візуальні канони закріплювалися через рукописну традицію, богословські трактати та літургійні практики. У результаті мистецтво дедалі більше набувало рис нормативної системи, де індивідуальна творчість поступалася авторитету традиції.

Ще однією характеристикою цього процесу була символічна редукція емоційності. У середньовічному мистецтві емоційні стани персонажів передавалися не через індивідуальну психологію, а через умовні знаки та жести. Обличчя ставали узагальненими, позбавленими натуралістичної міміки, а виразність досягалася за рахунок композиційного ритму, кольорової символіки та сакральної атрибутики. Така уніфікація емоційної репрезентації сприяла формуванню цілісного духовного простору, у межах якого мистецтво виконувало функцію колективного релігійного досвіду.

Таким чином, поступовий перехід до морфологічного мономорфізму в європейському середньовічному мистецтві відображав глибокі зміни у світоглядній структурі західної цивілізації. Уніфікація форм, стандартизація іконографії, символізація тілесності та домінування сакрального канону стали наслідком переорієнтації культури на трансцендентний порядок буття. Морфологічний мономорфізм забезпечував не лише стилістичну єдність середньовічного мистецтва, а й функціонував як механізм збереження колективної релігійної ідентичності та духовної стабільності європейського суспільства.

Культурно-мистецький мономорфізм у системі образотворчого мистецтва ранніх цивілізацій був результатом домінування цілісних сакральних і світоглядних систем, які забезпечували єдність художньої мови та функцій мистецтва. Його еволюція демонструє перехід від синкретичних форм культури до канонічних моделей репрезентації, а згодом — до поступової морфологічної диференціації та плюралізації художнього процесу.

Отже, у середньовічному мистецтві функціональність образу трансформується відповідно до християнської духовної системи, однак зберігає свою основну сутність — бути провідником сакрального змісту та інструментом колективної релігійної комунікації. Ікона, мозаїка та храмовий живопис оцінювалися насамперед за їхньою здатністю забезпечувати духовний зв'язок між людиною і божественним світом, а не лише за формально-художніми характеристиками. Це свідчить про те, що середньовічне мистецтво залишалося невіддільним від релігійної структури культури та колективної духовної свідомості суспільства.

Наступний етап пов'язаний із поступовим руйнуванням мономорфізму в добу Відродження та Нового часу. Посилення індивідуалізму, секуляризація культури та розвиток світських жанрів сприяють диференціації художніх практик. Виникають автономні види мистецтва, жанрове розмаїття та конкуренція естетичних систем, що підриває попередню модель єдиної культурно-мистецької форми.

Лише в добу Відродження мистецтво починає поступово набувати автономного статусу. Художній образ стає предметом індивідуального споглядання, а художник — самостійним автором.. Гуманістична філософія формує нове розуміння людини як автономної особистості, здатної до творчого пізнання світу. Це сприяє переорієнтації мистецтва з виключно сакральної функції на антропоцентричну модель репрезентації. Людська індивідуальність, тілесність, емоційність і земний досвід стають центральними темами художньої культури. Мистецтво починає розглядатися не лише як ремесло чи служіння релігії, а як окрема форма духовної та інтелектуальної діяльності.

Однією з ключових ознак цього процесу стало формування нового статусу художника. Майстер епохи Відродження поступово перетворювався з анонімного ремісника на індивідуального автора, наділеного творчою унікальністю. В цей період постають постаті, чия особистість набуває культурної та соціальної значущості: Леонардо Да Вінчі, Мікеланаджело, Рафаель та інші митці починають усвідомлюватися як носії

індивідуального стилю й творчого генія. Саме в цей період виникає ідея авторства як важливого елементу художньої цінності твору.

Паралельно змінюється й характер художнього образу. Якщо у первісній і середньовічній культурі образ мав насамперед колективно-сакральне значення, то у Відродженні він стає об'єктом індивідуального споглядання та естетичного переживання. Розвиток лінійної перспективи, анатомічних досліджень і принципів реалістичного зображення формує новий тип візуальності, орієнтований на чуттєве сприйняття світу. Художній твір починає існувати не лише в ритуальному або культовому просторі, а й у приватному культурному досвіді глядача.

Важливою передумовою автономізації мистецтва стало також формування нових соціальних інституцій. Поява меценатства, художніх академій, приватних колекцій і світських замовлень поступово виводила мистецтво за межі виключно церковної сфери. Художній твір дедалі більше набував статусу культурної цінності, що могла існувати незалежно від релігійної функції. Унаслідок цього мистецтво перетворювалося на окрему сферу суспільного життя зі своїми законами, професійними нормами та критеріями оцінювання.

Таким чином, перехід від первісної синкретичної культури до мистецтва доби Відродження відображає глибоку трансформацію європейського способу мислення. Якщо в архаїчних суспільствах художній образ був невіддільним від сакральної та соціальної функції, то в епоху Відродження він поступово набуває автономного естетичного статусу. Водночас змінюється й роль митця, який перетворюється на самостійного автора та носія індивідуальної творчої свідомості. Цей процес став одним із фундаментальних чинників формування модерної європейської художньої культури.

Доба Просвітництва стала одним із ключових етапів формування європейського візуального мислення, у межах якого відбувалася систематизація художніх практик та *закріплення класичного мономорфізму як домінантної культурної моделі.* Під класичним мономорфізмом у цьому контексті слід розуміти прагнення до єдиної нормативної системи художнього бачення, що ґрунтувалася на принципах раціональності, гармонії, ієрархічності та універсалізму. Візуальне мистецтво дедалі більше інтегрувалося у структуру академічної культури, де художня форма оцінювалася відповідно до чітко визначених естетичних критеріїв.

Інтелектуальним підґрунтям цього процесу стала філософія раціоналізму та віра в універсальні закони пізнання. Просвітницька думка прагнула впорядкувати світ відповідно до логіки розуму, що безпосередньо вплинуло на мистецтво. Художній образ починав розглядатися як результат раціональної організації форми, а не як спонтанний прояв індивідуальної емоції. Унаслідок цього візуальне мислення орієнтувалося на стабільність композиції, нормативність пропорцій та ясність репрезентації.

Важливу роль у становленні класичного мономорфізму відіграли художні академії. Саме вони формували систему професійної освіти, канонізували естетичні норми та визначали ієрархію жанрів. Академії Франції, Італії та інших європейських країн закріплювали уявлення про існування універсального художнього ідеалу, заснованого на наслідуванні античної спадщини. У межах цієї системи мистецтво набувало дедалі більшої стандартизації, а художник — статусу професіонала, підпорядкованого академічним нормам.

Однією з центральних характеристик класичного мономорфізму була чітка жанрова ієрархія. Найвищим жанром визнавався історичний живопис, оскільки він був здатний репрезентувати великі моральні, релігійні чи політичні сюжети. Нижчими вважалися портрет, пейзаж, побутова сцена та натюрморт. Така структура відображала просвітницьке прагнення до раціонального впорядкування художньої культури та закріплювала домінування великих наративів над повсякденним досвідом.

Особливе значення у цій системі мала античність як еталон художньої досконалості. Європейське мистецтво XVIII століття активно зверталося до античних форм, розглядаючи їх як універсальний зразок гармонії та моральної величі. Неокласицизм став візуальним втіленням цієї тенденції, формуючи уявлення про мистецтво як сферу дисципліни, раціональної організації та героїчного ідеалу. Античний канон перетворювався на основу єдиного художнього мислення, яке прагнуло усунути стилістичну випадковість та емоційну надмірність.

У процесі розвитку класичного мономорфізму суттєво змінилося розуміння художника. Якщо у добу Відродження митець починав усвідомлюватися як індивідуальний автор, то в академічній системі XVIII століття його творчість дедалі більше підпорядковувалася нормативним моделям. Художник мав не стільки виражати власну суб’єктивність, скільки опановувати універсальні закони краси. Таким чином, індивідуальний стиль існував лише в межах дозволеного каноном варіювання.

Візуальне мислення доби Просвітництва характеризувалося також домінуванням принципу репрезентативності. Мистецтво повинно було не лише відтворювати реальність, а й виконувати виховну функцію. Картини, скульптури та архітектурні ансамблі розглядалися як інструменти морального формування громадянина. Унаслідок цього художній образ набував дидактичного характеру, а його композиція підпорядковувалася принципу зрозумілості та риторичної переконливості.

Формування класичного мономорфізму супроводжувалося централізацією культурного виробництва. Королівські двори, академії та державні інституції контролювали художнє життя, визначаючи допустимі стилі й теми. У Франції XVIII століття система Салонів стала одним із головних механізмів культурної легітимації. Саме інституційна підтримка сприяла утвердженню єдиного естетичного порядку та посиленню ієрархічної структури мистецького поля.

Водночас розвиток буржуазного суспільства поступово створював передумови для трансформації цієї моделі. Розширення міського середовища, поява приватного колекціонування та зростання ролі публіки сприяли змінам у характері художнього сприйняття. Мистецтво починало орієнтуватися не лише на академічні інституції, а й на нові форми соціального попиту. Проте навіть за цих умов класичний мономорфізм ще зберігав статус домінантної естетичної системи.

Наприкінці XVIII століття зростає напруга між нормативністю класицизму та прагненням до емоційної виразності. Реакцією на надмірну раціоналізацію мистецтва стає романтизм, який акцентує увагу на індивідуальному переживанні, уяві та внутрішньому світі людини. Однак навіть романтичне мистецтво не повністю руйнує класичну ієрархію, а радше трансформує її, зберігаючи уявлення про високе призначення художньої творчості.

У XIX столітті процеси індустріалізації та урбанізації починають суттєво змінювати структуру візуального досвіду. Міське середовище створює нові ритми сприйняття, а масове виробництво зображень поступово підриває монополію академічного мистецтва. Водночас класичний мономорфізм ще продовжує функціонувати через систему офіційних художніх інституцій, які зберігають жанрову ієрархію та нормативне розуміння художньої цінності.

Важливим чинником трансформації візуального мислення стало поширення друкованої графіки та ілюстрації. Завдяки розвитку технологій репродукування зображення

дедалі активніше виходили за межі аристократичного середовища. Це призводило до демократизації візуальної культури та поступового розмивання традиційних ієрархій між «високим» і «низьким» мистецтвом. Однак академічна система ще тривалий час намагалася зберігати контроль над художнім каноном.

Розвиток реалізму у середині XIX століття став одним із перших серйозних викликів класичному мономорфізму. Художники починають звертатися до тем повсякденного життя, праці, соціальних конфліктів і міської дійсності. Тим самим руйнується традиційне уявлення про перевагу історичного чи міфологічного сюжету. Повсякденність уперше набуває статусу повноцінного художнього об'єкта.

Попри це, академічна ієрархія продовжувала чинити значний вплив на структуру мистецького поля. Офіційні виставки, державні замовлення та художня освіта підтримували домінування класичних критеріїв. Унаслідок цього XIX століття стало періодом співіснування двох тенденцій: з одного боку — збереження мономорфної академічної моделі, а з іншого — поступового виникнення плюралістичного художнього простору.

Особливу роль у кризі класичного мономорфізму відіграла поява фотографії. Фотографічне зображення поставило під сумнів традиційну функцію живопису як засобу точного відтворення реальності. Це змусило художників шукати нові форми візуального вираження та переосмислювати природу художнього образу. Внаслідок цього мистецтво дедалі більше відходило від єдиного нормативного канону.

Імпресіонізм став важливим етапом руйнування класичної системи візуального мислення. Художники-імпресіоністи відмовлялися від академічної завершеності форми та ієрархії сюжетів, акцентуючи увагу на мінливості світла, суб'єктивності сприйняття та фрагментарності досвіду. Така зміна означала поступовий перехід від мономорфної до поліформної структури мистецтва.

У другій половині XIX століття дедалі помітнішою стає автономізація художнього поля. Мистецтво починає існувати не лише як інструмент державної чи моральної репрезентації, а як самостійна сфера творчого експерименту. Зростає роль незалежних виставок, художніх груп та альтернативних форм культурного виробництва. Це послаблює владу академічного канону та сприяє множинності стилів.

Трансформація візуального мислення супроводжувалася також зміною ролі глядача. Якщо у класичній системі сприйняття було відносно регламентованим і підпорядковувалося загальним естетичним нормам, то у XIX столітті дедалі більшого значення набуває індивідуальна інтерпретація. Глядач перестає бути лише пасивним споживачем канонічних образів і стає активним учасником процесу смислотворення.

Таким чином, від доби Просвітництва до XIX століття європейське візуальне мислення проходить складний шлях від класичного мономорфізму до поступового руйнування єдиної ієрархічної системи мистецтва. Академічний канон, що спирався на принципи раціональності, універсалізму та жанрової ієрархії, тривалий час визначав структуру художньої культури Європи. Проте соціальні, технологічні та культурні трансформації XIX століття створили передумови для переходу до модерної поліцентричної моделі мистецтва.

У результаті цих процесів мистецтво втратило статус єдиної нормативної системи репрезентації та перетворилося на простір множинних візуальних практик. Криза класичного мономорфізму стала передумовою появи модернізму, авангарду та подальшої фрагментації художнього поля у XX столітті. Саме тому період від Просвітництва до кінця XIX століття можна розглядати як завершальний етап домінування класичної ієрархічної моделі європейського мистецтва та одночасно як початок формування сучасної поліформної візуальності.

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Яким чином поняття «візуальність» трансформує традиційне розуміння художнього образу в сучасному мистецтві?
2. У чому полягає відмінність між поняттями «сучасне мистецтво», «актуальне мистецтво» та «сфера сучасного мистецтва»?
3. Як категорії «репрезентація», «симулякр» та «інтертекстуальність» впливають на аналіз сучасних візуальних практик?
4. Яку роль у сучасному візуальному мистецтві відіграють поняття «нові медіа», «інтермедіальність» та «мультимедійність»?
5. Як трансформується поняття «глядач» у контексті інтерактивних і цифрових форм сучасного візуального мистецтва?

6. У чому полягають основні ознаки стадії морфологічної аморфності в історичному розвитку системи образотворчого мистецтва?
7. Яким чином синкретизм первісної культури вплинув на формування морфологічно аморфних художніх практик?
8. Чому на ранніх етапах розвитку цивілізації межі між мистецтвом, ритуалом, ремеслом і сакральною діяльністю залишалися нерозмежованими?
9. Як процеси канонізації та інституціоналізації мистецтва сприяли переходу від морфологічної аморфності до більш стабільної системи образотворчого мистецтва?
10. Яким чином морфологічна аморфність художньої культури проявляється у сучасних міждисциплінарних та мультимедійних мистецьких практиках?
11. У чому полягає сутність культурно-мистецького мономорфізму в системі образотворчого мистецтва?
12. Які соціокультурні та світоглядні чинники сприяли формуванню культурно-мистецького мономорфізму в ранніх цивілізаціях?
13. Яким чином сакральні та релігійні системи визначали єдність художньої мови в умовах мономорфізму?
14. Як художній канон забезпечував стабільність і цілісність образотворчого мистецтва в культурах Стародавнього Єгипту та Месопотамії?
15. Чому в умовах культурно-мистецького мономорфізму мистецтво не мало автономного статусу?
16. Яку роль у формуванні мономорфної системи мистецтва відігравала інтеграція архітектури, скульптури та декоративних форм?
17. Як античне мистецтво поєднувало елементи художньої індивідуалізації з принципами культурно-мистецького мономорфізму?
18. Яким чином середньовічна християнська культура трансформувала принципи мономорфізму в системі образотворчого мистецтва?
19. Які історичні процеси спричинили руйнування культурно-мистецького мономорфізму в добу Відродження та Нового часу?
20. Як елементи культурно-мистецького мономорфізму проявляються в сучасних формах візуального мистецтва?

РОЗДІЛ 2. СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПОЛІМОРФНА СИСТЕМА

2.1. Розбалансування сфери візуального у модерну добу

Розбалансування сфери візуального у модерну добу стало наслідком глибоких соціокультурних, технологічних та епістемологічних трансформацій, що змінили принципи функціонування мистецтва та способи сприйняття образу. Якщо традиційна художня система ґрунтувалася на відносній стабільності канону, ієрархії жанрів та єдності естетичних норм, то модерна епоха започаткувала процес руйнування цих структур. Візуальна культура поступово втратила цілісність і почала функціонувати як поле множинних, конфліктних і динамічних практик.

Одним із головних чинників цього процесу стала секуляризація культури. У добу модерну мистецтво поступово звільняється від домінування релігійних систем і сакральних функцій. Художній образ перестає бути виключно носієм трансцендентного змісту та набуває автономного естетичного статусу. Це спричинило втрату єдиної світоглядної основи, яка раніше забезпечувала стабільність візуальної системи.

Важливу роль у розбалансуванні сфери візуального відіграла поява індивідуалізму. Художник модерної доби починає усвідомлювати себе як автономного творця, а не виконавця канонічних норм. Принцип авторської суб’єктивності руйнує традиційні моделі художньої репрезентації та сприяє формуванню множинності стилів і творчих методів.

Суттєвий вплив мала також наукова революція та зміна епістемологічних моделей. Розвиток природничих наук, нові уявлення про простір, час і матерію поставили під сумнів класичну систему мімесису. Візуальне мистецтво перестає розглядатися як дзеркальне відображення реальності й починає шукати нові способи конструювання образу.

Розвиток капіталістичних відносин та урбанізація також стали важливими чинниками трансформації візуальної культури. Місто модерної доби створює нові режими сприйняття, засновані на швидкості, фрагментарності та надлишку візуальної інформації.

Людина опиняється в середовищі постійного потоку образів, що руйнує традиційну цілісність споглядання.

Промислова революція радикально змінила технічні умови виробництва зображень. Винахід фотографії став переломним моментом у розвитку візуальності. Фотографія перебрала на себе функцію документальної репрезентації, що змусило живопис переосмислити власну природу та функції. Це стало одним із ключових імпульсів для розвитку модерністських експериментів.

Важливим принципом розбалансування стала автономізація художньої форми. У модернізмі художній твір починає сприйматися не як відображення зовнішнього світу, а як самостійна структура. Формотворчі елементи — колір, лінія, фактура, композиція — набувають самодостатнього значення, що призводить до поступового відходу від фігуративності.

Автономізація художньої форми стала одним із ключових чинників трансформації європейської візуальної культури та поступового розбалансування класичної мономорфної системи мистецтва. Під цим процесом слід розуміти поступове відокремлення художньої форми від її традиційних релігійних, політичних, моральних чи репрезентативних функцій. Якщо у попередні епохи мистецтво існувало переважно як елемент сакрального або соціального порядку, то в модерну добу художній твір починає усвідомлюватися як самодостатній естетичний об’єкт, що має власну внутрішню логіку організації.

У класичній системі європейського мистецтва форма була підпорядкована зовнішньому смисловому порядку. В античності вона слугувала втіленню космічної гармонії, у середньовіччі — репрезентації сакральної істини, а в академічному мистецтві Нового часу — моральному та історичному наративу. Автономізація форми означала поступову втрату цієї залежності. Художня структура дедалі більше починала визначатися не змістовими чи ідеологічними вимогами, а внутрішніми законами композиції, кольору, ритму та пластичної організації.

Важливим історичним підґрунтям цього процесу стала секуляризація європейської культури. Ослаблення домінування церковних інституцій та розвиток світського суспільства створили умови для переосмислення функцій мистецтва. Художній твір переставав бути виключно носієм релігійного чи державного послання і набував статусу самостійної культурної цінності. Унаслідок цього художня форма почала функціонувати як

окремий об’єкт естетичного досвіду, що не потребував зовнішнього сакрального виправдання.

Особливу роль у процесі автономізації відіграло становлення модерної концепції художника. Митець дедалі більше сприймався як незалежний творець, чия діяльність не обмежується відтворенням канону чи виконанням замовлення. Ідея творчої індивідуальності, що формується у добу романтизму, сприяла зміщенню уваги з нормативної репрезентації на експеримент із формою. Художній твір починав розглядатися як вираження внутрішнього бачення автора, а не лише як інструмент суспільної комунікації.

Автономізація форми також була пов’язана зі зміною характеру художнього сприйняття. Глядач модерної епохи дедалі менше орієнтувався на усталені системи символічного тлумачення та дедалі більше зосереджувався на індивідуальному естетичному переживанні. У результаті форма починала сприйматися не лише як носій змісту, а як самостійне джерело емоційного та інтелектуального досвіду. Це сприяло розширенню меж допустимого в мистецтві та підривало стабільність класичних канонів.

Суттєвий внесок у розбалансування традиційної системи зробив розвиток модерністських художніх практик XIX–XX століть. Імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм та подальші авангардні течії поступово руйнували академічну модель репрезентації. Художники дедалі більше зосереджувалися на проблемах кольору, фактури, площини, ритму та структури зображення. Унаслідок цього форма переставала бути лише оболонкою змісту й перетворювалася на головний об’єкт художнього дослідження.

Особливо радикально автономізація художньої форми проявилася у розвитку абстрактного мистецтва. Відмова від прямої предметної репрезентації означала остаточний розрив із традиційним розумінням мистецтва як наслідування реальності. Художній твір почав існувати як автономна система ліній, кольорів, геометричних структур або ритмічних співвідношень. У цьому контексті форма вже не потребувала зовнішнього сюжету чи наративу, оскільки сама ставала носієм художнього смислу.

Автономізація форми супроводжувалася також кризою жанрової ієрархії. У класичному мистецтві існувала чітка система розподілу жанрів за рівнем значущості, однак модерна культура поступово руйнувала цю структуру. Межі між живописом, графікою, декоративним мистецтвом, дизайном і фотографією ставали дедалі менш визначеними. У

результаті художня форма отримувала свободу переміщення між різними медіальними середовищами та функціональними контекстами.

Водночас автономізація художньої форми спричинила амбівалентні наслідки для культури. З одного боку, вона відкрила можливості для безпрецедентного творчого експерименту та розвитку нових візуальних мов. З іншого — призвела до втрати єдиного нормативного центру, який раніше забезпечував стабільність художньої системи. Мистецтво дедалі більше втрачало універсальну зрозумілість і перетворювалося на множинний простір індивідуальних естетичних стратегій.

Отже, автономізація художньої форми стала одним із головних механізмів розбалансування класичної мономорфної моделі європейського мистецтва. Відокремлення форми від сакральних, моральних і репрезентативних функцій сприяло переходу від єдиної ієрархічної системи до поліформного культурного середовища. Саме цей процес створив передумови для виникнення модернізму, авангарду та сучасної множинності художніх практик, у межах яких форма отримала статус самостійного й автономного принципу творчості.

Імпресіонізм став одним із перших художніх напрямів модерної доби, що здійснив радикальну трансформацію принципів візуальної репрезентації у європейському мистецтві. Його виникнення у другій половині XIX століття означало кризу академічної моделі зображення, заснованої на стабільній композиції, лінійній перспективі та ієрархічній організації художнього простору. Імпресіоністи відмовилися від уявлення про мистецтво як про засіб об’єктивного й завершеного відтворення реальності, натомість зосередившись на фіксації мінливого чуттєвого досвіду.

Однією з головних змін, які приніс імпресіонізм, стало переосмислення самої природи зорового сприйняття. Академічне мистецтво прагнуло до чіткої предметності та ілюзії стійкого простору, тоді як імпресіоністи виходили з того, що бачення є динамічним, фрагментарним і залежним від світла, атмосфери та моментального стану спостерігача. Унаслідок цього художній образ переставав бути незмінною структурою й починав відображати процес безпосереднього візуального переживання.

Особливу роль у трансформації візуальної репрезентації відіграло нове розуміння світла. Для імпресіоністів світло стало не допоміжним елементом композиції, а головним чинником формотворення. Художники намагалися передати змінність природного

освітлення, коливання кольорових рефлексів і атмосферні ефекти. У результаті форма втрачала чіткі контури та починала розчинятися у світловому середовищі. Це означало відмову від класичного принципу стабільної пластичної визначеності образу.

Важливою характеристикою імпресіонізму стала зміна техніки живопису. Імпресіоністи використовували короткі, фрагментарні мазки, які не приховували матеріальності живописної поверхні. Колір почав наноситися окремими чистими тонами без традиційного академічного змішування. Така техніка створювала ефект візуальної незавершеності, що активізувала сприйняття глядача. Художній твір більше не претендував на ілюзію об'єктивної реальності, а демонстрував сам процес бачення.

Радикально змінилося й ставлення до композиції. Академічне мистецтво будувалося на принципах симетрії, врівноваженості та чіткої організації простору, тоді як імпресіонізм тяжів до випадковості та відкритості композиційної структури. Вплив фотографії та японської гравюри сприяв формуванню нових типів кадрування, де фігури могли бути обрізаними, зміщеними або розташованими асиметрично. Така композиційна динаміка руйнувала традиційне уявлення про картину як замкнений і завершений простір.

Суттєвих змін зазнала й тематика мистецтва. Імпресіоністи відмовилися від академічної ієрархії жанрів, у якій історичний живопис вважався найвищою формою мистецтва. Натомість вони звернулися до повсякденного життя, міського середовища, сцен дозвілля, природи та мінливих станів сучасності. Таким чином, об'єктом художньої репрезентації став не героїчний чи міфологічний сюжет, а безпосередній досвід сучасної людини.

Імпресіонізм також змінив статус художнього суб'єкта. Якщо академічне мистецтво орієнтувалося на універсальний і нормативний спосіб бачення, то імпресіоністи підкреслювали суб'єктивність сприйняття. Картина ставала фіксацією індивідуального враження художника від певного моменту реальності. Саме тому імпресіонізм часто розглядають як початок переходу від об'єктивістської до суб'єктивістської моделі мистецтва.

Важливим аспектом імпресіонізму була його пов'язаність із модерним міським досвідом. Урбанізація, розвиток транспорту, зміна ритмів життя та поява нових соціальних практик формували новий тип візуального сприйняття. Художники намагалися зафіксувати швидкоплинність сучасного життя, ефекти руху та миттєвості. У цьому сенсі імпресіонізм став візуальним вираженням модерної культури, де стабільність поступалася місцем мінливості та

динаміці. Одним із перших прикладів розбалансування традиційної системи візуального в європейському мистецтві стала творчість Едуара Мане. Його картини « Олімпія» (1863) та «Сніданок на траві» (1863) порушили академічні принципи репрезентації. Манет відмовився від ідеалізації образу, традиційної перспективи та історико-міфологічного виправдання оголеного тіла. Це викликало кризу академічного канону і стало прикладом руйнування усталених візуальних норм.

Важливим етапом розбалансування стало виникнення імпресіонізму, пов'язаного з творчістю Клод Моне, П'єра-Огюста Ренуара та Едгара Дега. Картина «Враження, сонце левант» (1872) демонструвала відмову від завершеної форми та чіткої композиційної структури. Художники зосередилися на мінливості світла, атмосферності та суб'єктивному враженні, що порушувало принципи академічної завершеності образу. Творчість таких митців, як Клод Моне, Пьєр-Огюст Ренуар, Едгар Дега та Каміль Піссаро, заклала підґрунтя для подальших модерністських експериментів. Саме імпресіонізм відкрив можливість переосмислення кольору, форми та простору як автономних елементів художньої мови. Його вплив поширився на постімпресіонізм, символізм, експресіонізм і подальший авангард XX століття.

Отже, імпресіонізм став одним із перших напрямів, що радикально змінив принципи візуальної репрезентації, поставивши під сумнів класичну модель мистецтва як об'єктивного відтворення світу. Він трансформував уявлення про світло, простір, композицію, колір і роль художнього суб'єкта. Унаслідок цього мистецтво перестало бути лише системою нормативної репрезентації та перетворилося на простір індивідуального чуттєвого досвіду й експериментального бачення реальності.

Постімпресіонізм став важливим етапом подальшого розбалансування класичної системи образотворчого мистецтва, оскільки саме в межах цього напряму художній образ остаточно почав втрачати залежність від принципів об'єктивної репрезентації. Якщо імпресіонізм ще зберігав орієнтацію на безпосереднє візуальне сприйняття світу, то постімпресіонізм зміщує акцент із зовнішнього бачення на внутрішню інтерпретацію реальності. Унаслідок цього мистецтво дедалі більше перетворюється на простір суб'єктивного конструювання образу, де головним джерелом художньої форми стає індивідуальна свідомість автора.

Однією з ключових характеристик постімпресіонізму стало послаблення зв'язку між художнім образом і безпосереднім оптичним досвідом. Імпресіоністи прагнули передати мінливість світла та атмосфери, тоді як постімпресіоністи дедалі більше зосереджувалися

на структурі, символічному змісті та психологічному вимірі зображення. Реальність переставала бути самодостатнім об’єктом відтворення й починала функціонувати як матеріал для індивідуальної художньої трансформації.

Важливим чинником цього процесу стала зміна ролі кольору. У постімпресіонізмі колір утрачає функцію природного наслідування та набуває автономного емоційного й символічного значення. Художники використовують кольорові контрасти не для передачі реалістичного освітлення, а для вираження внутрішнього стану, ритму чи психологічної напруги. Таким чином, колір стає не елементом опису реальності, а інструментом суб’єктивної інтерпретації світу.

Особливу роль у розбалансуванні традиційної системи мистецтва відіграла творчість Вінсента ван Гога. Подальше розбалансування проявилося у постімпресіонізмі, зокрема у творчості Вінсента ван Гога. Його роботи, такі як «Зоряна ніч» експресивного, психологічного характеру, а художній образ перетворювався на вираження внутрішнього стану автора.У творчості Ван Гога, Гогена та Сезанна формується нове розуміння картини як суб’єктивної конструкції, а не об’єктивного відображення реальності. У його роботах художній образ формується не через раціональну організацію простору, а через інтенсивне емоційне переживання. Деформація форми, динамічний мазок і експресивне використання кольору перетворюють картину на відображення внутрішнього психічного стану автора. Унаслідок цього мистецтво дедалі більше віддаляється від класичного принципу гармонійної репрезентації.

Не менш важливим був внесок Поля Гогена, який радикально посилив символічний характер художнього образу. У його творчості реальність підпорядковується міфологічним, духовним та уявним конструкціям автора. Форми стають площинними, декоративними та умовними, а композиція втрачає класичну перспективну логіку. Це означало відмову від ідеї мистецтва як нейтрального відображення світу й перехід до концепції мистецтва як індивідуальної системи смислотворення.

Суттєвий внесок у трансформацію художнього мислення зробив також Поль Сезанн. На відміну від імпресіоністів, він прагнув не фіксації миттєвого враження, а виявлення внутрішньої структурної організації форми. Його експерименти з геометризацією простору та множинністю ракурсів руйнували традиційну систему перспективи й створювали передумови для виникнення кубізму. У творчості Сезанна художній образ стає результатом аналітичної реконструкції реальності, а не її прямого сприйняття.

Постімпресіонізм також сприяв кризі єдиної естетичної норми. Якщо академічне мистецтво орієнтувалося на універсальні правила краси та композиції, то постімпресіоністи демонстрували принципову множинність художніх підходів. Кожен митець формував власну систему візуальної мови, засновану на індивідуальному способі бачення світу. Унаслідок цього мистецтво поступово втрачало єдиний нормативний центр і переходило до поліформної моделі розвитку.

Важливим наслідком цього процесу стала зміна статусу художника. Постімпресіонізм утверджує образ митця як автономного творця внутрішніх смислів, а не лише спостерігача зовнішньої реальності. Художник більше не зобов'язаний дотримуватися канонічних способів репрезентації; навпаки, цінність твору дедалі більше визначається унікальністю індивідуального бачення. Це означало суттєве посилення суб'єктивного начала у мистецтві модерної доби.

Подальше розбалансування системи проявилося й у руйнуванні стабільної єдності між формою та змістом. У постімпресіонізмі форма набуває самостійної активності й починає трансформувати реальність відповідно до внутрішньої логіки твору. Простір, колір, контур і композиція більше не підпорядковуються законам натуралістичної репрезентації. Саме ця автономізація художньої мови відкрила шлях до експресіонізму, фовізму, кубізму та інших авангардних напрямів XX століття.

Отже, постімпресіонізм став одним із вирішальних етапів руйнування класичної системи образотворчого мистецтва. У його межах художній образ дедалі більше залежав не від зовнішньої реальності, а від внутрішнього бачення автора, його емоційного, символічного та інтелектуального досвіду. Цей процес означав перехід від нормативної моделі репрезентації до суб'єктивно-інтерпретативного мистецтва, що стало фундаментом для формування модерністської та авангардної візуальної культури XX століття.

Кубізм став одним із найрадикальніших напрямів трансформації європейського образотворчого мистецтва початку XX століття, суттєво прискоривши процес розбалансування традиційної художньої системи. Якщо імпресіонізм і постімпресіонізм уже поставили під сумнів стабільність класичної репрезентації, то кубізм здійснив глибоку деконструкцію самих принципів зображення простору, форми та предметності. Художній образ перестав бути цілісним відображенням видимого світу і перетворився на складну конструкцію множинних візуальних фрагментів.

Традиційне європейське мистецтво від епохи Відродження ґрунтувалося на принципі лінійної перспективи, що передбачала існування єдиної точки зору та ілюзії просторової глибини. Ця система формувала стабільний і впорядкований образ світу, у якому глядач займав фіксовану позицію спостерігача. Кубізм радикально порушив цю модель, поставивши під сумнів саму можливість єдиного об'єктивного бачення реальності.

Засновниками кубізму стали Пабло Пікассо та Жорж Брак, які прагнули створити нову систему репрезентації, здатну передати складність і багатовимірність сучасного досвіду. У кубістичному живописі предмет більше не зображується з однієї точки спостереження, а розкладається на геометризовані площини та фрагменти. В картині «Авіньйонські панночки» (1907) зруйновано традиційну перспективу, анатомічну цілісність та єдину точку зору. Простір картини став фрагментованим, а об'єкт — множинним і нестабільним. Переломним моментом у розвитку кубізму стала картина «Авіньйонські дівчата», 1907. У цьому творі Пікассо відмовляється від класичної анатомічної цілісності та перспективної організації простору. Фігури набувають деформованого, фрагментованого характеру, а простір картини втрачає стабільність і логічну впорядкованість.

Руйнування традиційної перспективи в кубізмі означало не лише технічну зміну способу зображення, а й глибоку епістемологічну трансформацію. Художники поставили під сумнів ренесансне уявлення про світ як гармонійну та раціонально впорядковану систему. Кубістичний образ демонстрував, що реальність не може бути адекватно репрезентована через одну незмінну точку зору.

Особливого значення у кубізмі набув принцип множинності бачення. Предмет зображувався одночасно з різних ракурсів, що створювало ефект часової та просторової багатовимірності. Таким чином, картина переставала бути «вікном у світ» і ставала аналітичною конструкцією, яка демонструє процес сприйняття предмета.

Аналітичний кубізм, розвинений Пікассо та Браком у 1909–1912 роках, ще більше радикалізував цей процес. Форми дробилися на численні геометричні елементи, а межа між предметом і простором ставала нестабільною. Глядач уже не міг сприймати зображення як цілісну сцену, а був змушений реконструювати образ через складну систему візуальних фрагментів.

Подальший розвиток кубізму привів до виникнення синтетичного кубізму, у якому художники почали використовувати колаж і включення реальних матеріалів у площину картини. Це ще більше розбалансувало традиційну систему образотворчого мистецтва, оскільки межа між художньою репрезентацією та матеріальною реальністю ставала умовною. Газетні вирізки, текстури та предметні елементи руйнували уявлення про картину як ілюзорний простір.

Кубізм суттєво вплинув на подальший розвиток авангардного мистецтва XX століття. Його принципи були переосмислені у футуризмі, конструктивізмі, супрематизмі та абстракціонізмі. Руйнування єдиної точки зору та стабільної форми створило передумови для переходу від репрезентації реальності до автономного конструювання художнього образу.

Отже, кубізм радикалізував процес розбалансування образотворчого мистецтва, оскільки зруйнував фундаментальні принципи класичної художньої системи — лінійну перспективу, єдину точку зору та уявлення про стабільність предметного світу. У кубістичній практиці художній образ перетворився на множинну, фрагментовану та аналітичну структуру, що відображала кризу традиційного бачення світу та формування нової модерної візуальності.

Кубізм радикалізував цей процес, руйнуючи традиційну перспективу та єдину точку зору. Простір картини стає множинним і фрагментованим. Об’єкт зображення більше не сприймається як стабільна форма, а постає як сукупність різних аспектів і проекцій.

Футуризм посилив динамічний характер модерної візуальності. Його естетика ґрунтувалася на культі швидкості, руху та технологічного прогресу. Візуальний образ перетворюється на поле енергій і потоків, що руйнують класичну композиційну стабільність.

Футуризм став одним із найрадикальніших авангардних напрямів початку XX століття, який суттєво посилив динамічний характер модерної візуальності. На відміну від класичного мистецтва, орієнтованого на гармонію, стабільність і завершеність форми, футуризм проголосив культ руху, швидкості, техніки та урбаністичної енергії. Художній образ перестав сприйматися як статичне відображення світу і почав функціонувати як репрезентація безперервного процесу, зміни та механічної динаміки.

Ідеологічною основою футуризму став маніфест Filippo Tommaso Marinetti, опублікований у 1909 році. Марінетті проголосив необхідність розриву з культурною традицією минулого та утвердження нової естетики машинної цивілізації. У футуристичному світогляді швидкість автомобіля, ритм міста та енергія промислового розвитку ставали символами модерного життя.

Футуризм виник як реакція на глибокі соціальні та технологічні трансформації модерної доби. Урбанізація, розвиток транспорту, електрифікація та масове виробництво змінили структуру людського сприйняття. Людина початку XX століття опинилася в просторі постійного руху та надлишку візуальних стимулів. Саме цей новий ритм життя футуристи прагнули візуалізувати у своїх творах.

Однією з центральних категорій футуристичної естетики став рух. Художники прагнули передати не фіксований момент, а процес переміщення об'єкта у просторі та часі. У картинах Giacomo Balla, зокрема в роботі Dynamism of a Dog on a Leash («Динамізм собаки на повідку»), рух зображується через повторення контурів і ритмічне накладання форм. Це створює ефект візуальної пульсації та нестабільності образу.

Футуристи також радикально змінили уявлення про простір. У класичному мистецтві простір був стабільним і впорядкованим, тоді як футуризм прагнув показати його фрагментованість та енергетичну насиченість. Простір у футуристичному живописі стає динамічним середовищем потоків, де межі між об'єктом і навколишнім середовищем розмиваються.

Особливе значення мала творчість Умберто Боччоні, який прагнув поєднати рух, матерію та простір у єдину пластичну систему. У скульптурі «Унікальні форми безперервності у просторі» людська фігура втрачає статичність і перетворюється на динамічний потік енергії. Скульптура вже не фіксує форму, а візуалізує процес руху. Футуризм також став прикладом дестабілізації візуальної системи. Роботи Умберто Боччоні та Джакомо Балла прагнули передати швидкість, рух і технологічну динаміку модерного світу.

Футуризм суттєво змінив і часову структуру художнього образу. Якщо традиційний живопис прагнув зафіксувати окремий момент, то футуристи намагалися передати тривалість і послідовність руху. Це наближало мистецтво до нових медіа модерної доби — фотографії та кінематографа, які також працювали з динамікою часу.

Важливою характеристикою футуристичної візуальності стала її урбаністичність. Місто в мистецтві футуристів постає як простір шуму, швидкості, механічного ритму та енергетичного перевантаження. Заводи, потяги, автомобілі та електричне світло стають новими естетичними об'єктами, що символізують модерну цивілізацію.

Футуризм також вплинув на подальший розвиток модерного мистецтва, дизайну, архітектури та кінематографа. Його ідеї динаміки, фрагментації та ритму були переосмислені в конструктивізмі, експресіонізмі та авангардному кіно. Зокрема, футуристична концепція руху стала важливою для розвитку монтажного мислення в кінематографі.

Отже, футуризм посилив динамічний характер модерної візуальності, оскільки радикально змінив уявлення про простір, час і художню форму. У футуристичному мистецтві образ перестає бути стабільним і завершеним; він стає процесом, потоком енергії та візуалізацією ритмів модерної цивілізації. Саме через культ руху, швидкості та технологічної трансформації футуризм став одним із найважливіших етапів формування модерної культури XX століття.

Не менш важливу роль у розбалансуванні сфери візуального відіграв дадаїзм. Дадаїсти поставили під сумнів саму ідею художньої цінності, авторства та естетичної завершеності. Колаж, ready-made та випадковість стали принципами деконструкції традиційної художньої системи. Дадаїзм відіграв особливу роль у процесі розбалансування сфери візуального мистецтва, оскільки поставив під сумнів не лише традиційні художні форми, але й самі засади мистецької діяльності, авторства та культурної цінності. Якщо попередні авангардні течії — імпресіонізм, кубізм чи футуризм — трансформували способи репрезентації реальності, то дадаїзм здійснив радикальну деконструкцію самого поняття мистецтва. У результаті художній образ втратив стабільний естетичний статус і перетворився на елемент культурної провокації та критики.

Дадаїзм виник у період Першої світової війни як реакція на кризу європейської цивілізації, раціоналізму та гуманістичних цінностей. Центром руху стало Cabaret Voltaire у Цюриху, де художники, поети та перформери прагнули створити антимистецьку форму культурного спротиву. Вони вважали, що традиційна культура та академічне мистецтво втратили моральне право на існування після катастрофи війни.

Одним із головних принципів дадаїзму стала відмова від естетичної гармонії та художньої завершеності. Дадаїсти свідомо використовували абсурд, хаотичність, випадковість і фрагментарність як методи руйнування традиційної художньої системи. Художній твір переставав бути носієм краси чи високого смислу і перетворювався на акт критичного заперечення культурних норм.

Найрадикальніше розбалансування візуального мистецтва здійснив Marcel Duchamp через концепцію ready-made. Його робота Fountain («Фонтан», 1917), що являла собою звичайний пісуар, стала одним із найважливіших жестів у мистецтві XX століття. Дюшан продемонстрував, що художній статус об'єкта визначається не його естетичними властивостями, а контекстом і рішенням автора.

Ready-made радикально змінив уявлення про художній образ. Якщо класичне мистецтво ґрунтувалося на майстерності створення форми, то дадаїзм проголосив, що будь-який предмет може стати мистецтвом за умови зміни його функціонального контексту. Це означало руйнування межі між мистецтвом і повсякденністю.

Важливим методом дадаїстів став колаж і фотомонтаж. Художники використовували газетні вирізки, рекламу, фотографії та випадкові матеріали, створюючи фрагментовані композиції. У творчості Hannah Höch фотомонтаж стає інструментом критики масової культури, політики та гендерних стереотипів. Візуальний образ у дадаїзмі втрачає цілісність і перетворюється на хаотичну систему знаків.

Дадаїзм також змінив статус автора. Художник більше не виступає геніальним творцем у романтичному сенсі, а стає організатором концептуального жесту або провокації. Авторство набуває іронічного та критичного характеру, а сама художня діяльність перетворюється на форму деконструкції культурних ієрархій.

Особливу роль у дадаїзмі відігравала перформативність. Дадаїстські акції, маніфести та публічні виступи руйнували межу між мистецтвом і життям. Художній процес ставав подією, жестом або акцією, а не створенням стабільного матеріального об'єкта. Це стало важливим підґрунтям для розвитку перформансу, акціонізму та концептуального мистецтва другої половини XX століття.

Дадаїзм суттєво вплинув на подальший розвиток сучасного мистецтва. Його ідеї були переосмислені у сюрреалізмі, попарті, концептуалізмі та постмодерних практиках.

Саме дадаїсти вперше радикально поставили питання про те, де проходить межа між мистецтвом і немистецтвом, між естетичним об'єктом і повсякденним предметом.

Отже, дадаїзм відіграв особливу роль у розбалансуванні сфери візуального мистецтва, оскільки здійснив деконструкцію традиційних уявлень про художню форму, авторство, естетичну цінність і сам статус мистецтва. Через ready-made, колаж, перформативність та принцип випадковості дадаїсти перетворили мистецтво на простір критичного переосмислення культури та створили передумови для формування сучасної поліморфної системи візуальних практик.

Сюрреалізм став одним із найважливіших художніх напрямів XX століття, який радикально трансформував принципи візуальної репрезентації та суттєво посилив процес розбалансування традиційної художньої системи. Якщо попередні авангардні течії переосмислювали форму, простір і рух, то сюрреалізм переніс головний акцент із зовнішньої реальності на внутрішній психічний світ людини. Художній образ починає функціонувати не як відображення видимого світу, а як візуалізація підсвідомих процесів, сновидінь і асоціативних структур. Сюрреалізм змістив акцент із зовнішньої реальності на підсвідомість і психічні процеси. Візуальне мистецтво починає функціонувати як простір сновидінь, асоціацій і символічних структур. Це ще більше посилило нестабільність традиційної репрезентації.

Теоретичною основою сюрреалізму стали психоаналітичні ідеї Зигмунда Фройда. Фройд стверджував, що людська психіка значною мірою визначається несвідомими бажаннями, витісненими переживаннями та символічними механізмами. Сюрреалісти сприйняли ці ідеї як можливість створення нового мистецтва, яке б працювало не з логічною реальністю, а з прихованими рівнями свідомості.

Офіційне формування сюрреалізму пов'язане з діяльністю Андре Бретона, автора «Маніфесту сюрреалізму» 1924 року. Бретон визначав сюрреалізм як спосіб вивільнення психіки від контролю раціонального мислення. Мистецтво, відповідно до цієї концепції, мало стати простором вільного потоку асоціацій, автоматичних реакцій і несвідомих імпульсів.

У сюрреалізмі візуальний образ втрачає стабільний зв'язок із логікою реального світу. Простір картини починає функціонувати за законами сновидіння, де можуть

поєднуватися несумісні предмети, порушуватися фізичні пропорції та часові зв'язки. Це створює ефект психологічної нестабільності та руйнує традиційну модель репрезентації.

Одним із найвідоміших представників сюрреалізму став Сальвадор Далі. У його картині «Постійність пам'яті», 1931 реалістично зображені предмети набувають ірраціонального характеру: м'які годинники символізують нестабільність часу та психічного досвіду. Далі демонструє, що зовнішня форма більше не гарантує логічної стабільності образу.

Важливим аспектом сюрреалізму стала практика автоматизму — створення образів без раціонального контролю свідомості. Художники прагнули фіксувати спонтанні асоціації та випадкові психічні імпульси. Такий підхід руйнував класичний принцип композиційної впорядкованості та підкреслював процесуальний характер художнього мислення.

У творчості Макс Ернест важливу роль відігравали колаж і фротаж — техніки, засновані на випадковості та асоціативному поєднанні образів. Фрагментарність композицій Ернста створювала відчуття психічної нестабільності та множинності смислів. Художній простір переставав бути раціонально організованою системою.

Особливу роль у сюрреалізмі відігравала символічність образу. Предмети втрачають однозначне значення і функціонують як носії прихованих психологічних або еротичних смислів. У творчості René Magritte повсякденні об'єкти поєднуються в парадоксальні композиції, що підривають звичні механізми сприйняття реальності.

Сюрреалізм також суттєво вплинув на подальший розвиток кінематографа, фотографії, реклами та масової візуальної культури. Його принципи ірраціональності, монтажної асоціативності та психологічної символіки були переосмислені у відеоарті, постмодерному мистецтві та сучасних цифрових медіа. Це сприяло подальшій дестабілізації традиційної репрезентації у візуальній культурі XX–XXI століть.

Отже, сюрреалізм радикально змістив акцент із зовнішньої реальності на підсвідомість і психічні процеси, перетворивши мистецтво на простір сновидінь, асоціацій і символічних структур. У результаті художній образ утратив стабільний зв'язок із логікою видимого світу, а традиційна система репрезентації зазнала глибокої дестабілізації. Саме сюрреалізм заклав підґрунтя для розвитку сучасних форм психологічної, концептуальної та постмодерної візуальності.

Абстракціонізм став одним із найбільш радикальних етапів трансформації європейського образотворчого мистецтва XX століття, остаточно розірвавши зв'язок між художнім образом і предметним світом. Якщо попередні авангардні напрями — кубізм, футуризм чи сюрреалізм — ще певною мірою зберігали відсилання до реальних об'єктів або психічних асоціацій, то абстракціонізм проголосив автономність художньої форми. У результаті мистецтво перестало бути репрезентацією зовнішньої реальності й почало функціонувати як самостійна система кольорів, ліній, ритмів і геометричних структур.

Традиційна система європейського мистецтва від доби Відродження ґрунтувалася на принципі мімесису — відображення реального світу. Навіть модерністські течії кінця XIX — початку XX століття, попри деформацію форми та перспективи, все ще зберігали зв'язок із предметністю. Абстракціонізм уперше поставив під сумнів саму необхідність такого зв'язку, проголосивши, що художній образ може існувати незалежно від зовнішнього об'єкта.

Одним із засновників абстрактного мистецтва став Василій Кандинський, який вважав, що мистецтво має виражати внутрішні духовні стани, а не копіювати матеріальну реальність. У його теоретичній праці «Про духовне в мистецтві» обґрунтовується ідея автономної художньої мови, де колір і форма функціонують як самостійні носії емоційного та духовного змісту.

У творчості Кандинського абстракція стає способом візуалізації внутрішніх психічних і духовних процесів. Картини художника складаються з динамічних кольорових площин, ліній та геометричних елементів, які не відтворюють конкретних предметів. Таким чином, глядач більше не орієнтується на впізнавання об'єкта, а змушений взаємодіяти безпосередньо з ритмом і структурою форми. Абстракціонізм остаточно розриває зв'язок між образом і предметним світом.

Радикальну форму абстракціонізму розвинув Казимир Малевич у концепції супрематизму. Його робота «Чорний квадрат», 1915 стала символом остаточного розриву між мистецтвом і предметним світом. Малевич проголосив «нуль форми», тобто звільнення мистецтва від обов'язку зображувати реальність. Картина функціонує не як репрезентація, а як автономний знак чистої художньої присутності. У творчості Кандинського, Малевича та Мондріана візуальне мистецтво набуває автономного знакового характеру. Картина перестає бути вікном у світ і стає самостійною системою форм.

Абстракціонізм суттєво прискорив процес розбалансування сталої системи образотворчого мистецтва, оскільки зруйнував традиційні критерії художньої оцінки. Якщо класичне мистецтво оцінювалося за точністю репрезентації, композиційною гармонією чи технічною майстерністю, то в абстрактному мистецтві ці критерії втрачали визначальне значення. Художній твір почав сприйматися як самостійна структура візуальних відносин.

Важливим аспектом абстракціонізму стало руйнування стабільної ролі глядача. У традиційному мистецтві глядач міг ідентифікувати предмет, сюжет або символічний зміст. В абстрактному мистецтві інтерпретація стає відкритою і значною мірою залежить від індивідуального сприйняття. Це створює ситуацію нестабільності художнього значення та множинності смислів.

Особливу роль у розвитку геометричної абстракції відіграв Piet Mondrian. У його композиціях вертикальні й горизонтальні лінії, а також базові кольори утворюють автономну систему гармонії. Мондріан прагнув створити універсальну візуальну мову, звільнену від випадковостей природного світу. Це означало остаточний перехід мистецтва від репрезентації до конструювання абстрактного порядку.

Абстракціонізм також вплинув на морфологію всієї візуальної культури XX століття. Його принципи були переосмислені у дизайні, архітектурі, типографіці та цифровому мистецтві. Відмова від предметності сприяла формуванню нових моделей візуального мислення, заснованих на ритмі, структурі, модулі та знаковій системі.

Отже, абстракціонізм остаточно розірвав зв’язок між художнім образом і предметним світом, перетворивши мистецтво на автономну систему візуальних елементів. Це радикально прискорило розбалансування сталої системи образотворчого мистецтва, оскільки було зруйновано фундаментальні принципи мімесису, предметності та стабільної репрезентації. Абстрактне мистецтво стало важливим етапом переходу від класичної художньої моделі до сучасної поліморфної візуальної культури.

Принцип експерименту став однією з фундаментальних характеристик модерної культури XX століття, радикально змінивши логіку розвитку мистецтва та всієї сфери візуального. Якщо традиційна художня система була орієнтована на відтворення канонічних моделей, стабільних жанрових структур і перевірених композиційних принципів, то модерна доба проголосила цінність новизни, інновації та постійного оновлення художньої форми. У результаті мистецтво перетворюється на відкритий процес

без остаточно закріплених норм. Принцип експерименту стає визначальним для модерної культури. Художня практика більше не орієнтується на відтворення усталених моделей, а постійно шукає нові форми вираження. Це створює ситуацію перманентної морфологічної нестабільності.

Експеримент у модерній культурі виникає як реакція на кризу класичної системи репрезентації. Художники дедалі більше усвідомлювали, що традиційні способи зображення не здатні адекватно передати новий досвід урбанізації, технологічного розвитку, соціальних трансформацій і психологічної нестабільності модерного світу. Це спричинило постійний пошук нових художніх мов.

Авангард початку XX століття відіграв особливу роль у становленні принципу експерименту. Кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм та абстракціонізм функціонували не лише як стилі, а як лабораторії нових способів бачення. Художня практика почала розглядатися як процес дослідження форми, матеріалу, простору та сприйняття.

У модерній культурі новизна стає самостійною цінністю. Художник більше не прагне наслідувати традицію, а навпаки — намагається дистанціюватися від неї. Кожний новий напрям проголошує необхідність розриву з попередньою художньою системою. Саме тому історія модерного мистецтва набуває характеру постійної зміни естетичних парадигм.

Принцип експерименту суттєво змінює статус художньої форми. Якщо в академічному мистецтві форма повинна була відповідати встановленим канонам гармонії та завершеності, то модернізм починає сприймати форму як відкриту й нестабільну структуру. Художній твір стає простором випробування нових композиційних, матеріальних і концептуальних рішень.

Важливим наслідком цього процесу стала *морфологічна нестабільність мистецтва.* Межі між жанрами, техніками та видами художньої діяльності починають розмиватися. Живопис інтегрував колаж і текст, скульптура взаємодіяла з простором, а перформанс поєднвавє візуальність, тілесність і театральність. Художня система втрачала стабільну структуру.

Особливого значення набувавав експеримент із матеріалом. Художники модерної доби починають використовувати не лише традиційні засоби — фарбу, полотно чи мармур, — але й промислові об’єкти, фотографію, звук, відео та цифрові технології. У дадаїзмі та конструктивізмі матеріал стає не лише носієм форми, а елементом концептуального жесту.

Принцип експерименту також змінив просторову організацію мистецтва. Картина перестає бути замкненою площиною, а художній твір виходить у реальний простір через інсталяцію, environment art і site-specific практики. Це створює ситуацію постійної трансформації меж між мистецтвом і навколишнім середовищем.

Морфологічна нестабільність проявляється і в часовому вимірі мистецтва. Багато сучасних художніх практик мають процесуальний або тимчасовий характер. Перформанс, хепенінг, акціонізм та цифрові інсталяції існують лише у момент взаємодії або демонстрації. Художній твір перестає бути стабільним об’єктом і перетворюється на подію.

Експериментальність модерної культури також змінює статус автора. Художник більше не функціонує як носій усталеного ремісничого знання, а виступає дослідником, який постійно випробовує нові форми й концепції. Авторство набуває процесуального характеру, а творчість стає формою інтелектуального пошуку.

Важливу роль у цьому процесі відіграли міждисциплінарні практики. Мистецтво дедалі більше інтегрується з наукою, технологією, дизайном, архітектурою та медіа. Прикладом є діяльність Bauhaus, де художня практика розглядалася як експериментальна взаємодія різних форм творчості.

Принцип експерименту створює також нестабільність художніх критеріїв. У модерній культурі відсутня єдина система оцінювання мистецтва, оскільки кожна нова практика формує власну естетичну логіку. Це сприяє плюралізації художнього поля та руйнуванню єдиної ієрархії стилів і жанрів.

У другій половині XX століття експеримент стає не лише художнім методом, а й культурною нормою. Постмодерні практики ще більше посилюють ситуацію нестабільності через цитатність, іронію, симуляцію та гібридизацію форм. Мистецтво перестає орієнтуватися на створення універсальної естетичної системи.

У цифрову добу принцип експерименту набуває нових форм. VR, AR, генеративне мистецтво та штучний інтелект створюють умови для постійної зміни художніх медіа та

способів взаємодії з образом. Морфологічна нестабільність стає постійним станом сучасної візуальної культури.

Отже, принцип експерименту став визначальним для модерної культури, оскільки саме він забезпечив перехід від стабільної канонічної системи мистецтва до відкритої та динамічної моделі художньої практики. Постійний пошук нових форм вираження спричинив ситуацію перманентної морфологічної нестабільності, у якій мистецтво більше не має остаточно закріплених меж, жанрів і способів репрезентації. Саме ця нестабільність стала однією з головних ознак сучасної візуальної культури.

Ще один принцип, принцип гібридності, вплинув на систему образотворчого мистецтва. Принцип гібридності став одним із визначальних чинників трансформації системи образотворчого мистецтва в модерну добу, оскільки сприяв руйнуванню усталених меж між видами мистецтва, техніками, матеріалами та культурними кодами. У класичній естетичній системі існувала чітка ієрархія художніх практик: живопис, скульптура, архітектура та графіка розглядалися як автономні дисципліни з власними законами композиції, жанровими моделями та інституційними механізмами легітимації. Модерна культура поступово зруйнувала цю стабільну структуру, а гібридність стала способом поєднання різнорідних художніх елементів у межах єдиного твору або практики.

Одним із перших проявів гібридизації стало розмивання меж між «високим» мистецтвом і повсякденною візуальною культурою. У другій половині XIX століття художники дедалі активніше зверталися до фотографії, плакату, журнальної ілюстрації та декоративного мистецтва. Це означало втрату автономності академічного живопису, який раніше претендував на винятковий статус носія естетичної цінності. Візуальна культура модерності почала формуватися як простір взаємопроникнення художнього та масового, елітарного й комерційного.

Важливим наслідком принципу гібридності стало поєднання різних матеріальних середовищ у межах художнього твору. Якщо класична традиція вимагала чистоти медіума та відповідності форми певному виду мистецтва, то модерні художні практики дедалі частіше комбінували живопис із колажем, текстом, фотографією чи промисловими матеріалами. Особливо радикально це проявилося в авангардних течіях початку XX століття — кубізмі, футуризмі, дадаїзмі та конструктивізмі. Колаж і монтаж фактично зруйнували традиційне уявлення про художню цілісність, замінивши його принципом фрагментарного поєднання різнорідних елементів.

Гібридність також трансформувала саму природу художнього образу. У класичному мистецтві образ мав бути композиційно завершеним і стилістично однорідним. У модерну добу він дедалі більше формувався через зіткнення різних візуальних режимів, знакових систем і рівнів реальності. Наприклад, у творчості авангардистів поєднувалися елементи абстракції, типографіки, технічного креслення та фотографічної фіксації. Художній твір перетворювався на відкриту структуру, у якій співіснували різні способи бачення світу.

Особливого значення принцип гібридності набув у контексті взаємодії мистецтва й технологій. Поява фотографії, кіно та друкованих медіа сприяла змішанню традиційних художніх технік із механічними способами репродукції. Художник модерної доби вже не обмежувався лише ручною працею, а почав активно використовувати технічні засоби створення та трансформації зображення. Унаслідок цього мистецтво втратило чітку межу між унікальним авторським твором і технічно відтворюваним візуальним продуктом.

Принцип гібридності також сприяв руйнуванню жанрової системи образотворчого мистецтва. Академічна традиція передбачала чіткий поділ на історичний живопис, портрет, пейзаж, натюрморт і побутову сцену. Модерні художники дедалі частіше поєднували елементи різних жанрів або взагалі відмовлялися від жанрової класифікації. У результаті художній твір утратив стабільну типологічну визначеність і почав функціонувати як експериментальна форма візуального висловлювання.

Не менш важливим аспектом стала культурна гібридизація, пов’язана з активним запозиченням неєвропейських художніх традицій. Європейське мистецтво модерної доби інтенсивно інтегрувало елементи японської гравюри, африканської пластики, народного мистецтва та архаїчних форм візуальності. Це підривало універсалістські претензії академічного канону, який довгий час сприймав європейську художню модель як єдино нормативну. Унаслідок цього мистецтво модерну стало полікультурним простором взаємодії різних естетичних систем.

Гібридність змінила і статус художника в культурі модерності. Якщо класична система вимагала від митця досконалого володіння конкретною технікою та дотримання професійної спеціалізації, то модерна епоха дедалі більше цінувала здатність до експерименту й міждисциплінарного поєднання практик. Художник перетворювався не лише на майстра певного виду мистецтва, а на організатора складного процесу комбінування різних медіа, матеріалів і смислових кодів.

У соціокультурному вимірі принцип гібридності сприяв кризі інституційної стабільності мистецтва. Академії, музеї та традиційна система художньої освіти були орієнтовані на класифікацію та впорядкування мистецьких форм. Однак гібридні практики погано піддавалися таким механізмам систематизації. Вони руйнували межі між мистецтвом, дизайном, рекламою, театром, фотографією та медіакультурою, що призводило до поступової втрати стабільних критеріїв художньої оцінки.

Отже, принцип гібридності став одним із фундаментальних механізмів розбалансування класичної системи образотворчого мистецтва в модерну добу. Він зруйнував автономність окремих видів мистецтва, змінив уявлення про художній образ, сприяв змішанню технік і культурних традицій та поставив під сумнів сталі інституційні й естетичні ієрархії. У результаті мистецтво модерності перетворилося на відкритий, динамічний і міжмедійний простір, у якому домінуючим принципом стала не чистота форми, а постійне поєднання різнорідних елементів.

Наступний принцип, принцип трансґресії, теж став одним із ключових механізмів формування модерного художнього мислення та водночас важливим чинником розбалансування класичної системи образотворчого мистецтва. У широкому культурному значенні трансгресія означає вихід за межі встановлених норм, правил, символічних кордонів і соціально санкціонованих моделей репрезентації. У мистецтві модерної доби цей принцип проявився як систематичне порушення академічних канонів, естетичних ієрархій та усталених критеріїв художньої цінності. Якщо класична художня система ґрунтувалася на стабільності форми й нормативності стилю, то модерна культура дедалі більше орієнтувалася на експеримент, заперечення та радикальне оновлення художньої мови.

Передумови формування принципу трансгресії виникли ще в епоху романтизму, коли художник почав сприйматися не як виконавець універсальних естетичних законів, а як індивідуальність, здатна виходити за межі традиції. Романтична естетика легітимувала культ творчої свободи, суб'єктивного переживання та внутрішнього конфлікту митця із суспільством. Саме в цей період відбувається поступовий перехід від нормативної культури класицизму до культури художнього винятку, у якій порушення правил починає сприйматися як ознака творчої оригінальності.

У другій половині XIX століття трансгресивний потенціал мистецтва посилився під впливом соціальних і технологічних трансформацій модерності. Індустріалізація, урбанізація, розвиток масової культури та поява нових медіа поставили під сумнів стабільність традиційного культурного порядку. Художники дедалі частіше відмовлялися

від академічних моделей репрезентації та зверталися до тем, які раніше вважалися неприйнятними для високого мистецтва: буденності, соціальної маргінальності, тілесності, психологічної кризи чи фрагментарності досвіду. Унаслідок цього мистецтво почало втрачати функцію гармонізації реальності й перетворюватися на простір критичного порушення культурних норм.

Одним із перших масштабних проявів трансгресії в образотворчому мистецтві став імпресіонізм. Імпресіоністи фактично порушили академічні вимоги до композиції, перспективи та техніки живопису. Вони відмовилися від завершеності форми та ідеалізованого зображення на користь фіксації миттєвого враження й мінливості світла. Такий підхід руйнував класичне уявлення про художній твір як про стабільну й завершену репрезентацію світу. Трансгресія тут полягала не лише у зміні стилю, а у фундаментальному перегляді самої природи художнього бачення.

Подальший розвиток авангардних течій початку XX століття радикалізував принцип трансгресії. Кубізм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм і сюрреалізм свідомо будували свою художню практику на руйнуванні традиційних форм мистецтва. Художній експеримент почав розглядатися як самостійна цінність, а деструкція класичної естетики — як необхідна умова культурного оновлення. У цьому контексті трансгресія перестала бути винятком і перетворилася на постійний принцип функціонування модерного мистецтва.

Особливо важливим аспектом трансгресії стало руйнування меж між мистецтвом і немистецтвом. У класичній системі існувало чітке розмежування між художнім твором і повсякденним предметом. Однак модерні художні практики дедалі активніше інтегрували в мистецтво випадкові об’єкти, технічні матеріали, фрагменти масової культури та побутові речі. Найрадикальніше це проявилося в дадаїзмі та концепції ready-made, де сам факт перенесення предмета в художній контекст ставив під сумнів традиційні критерії художності. Унаслідок цього система образотворчого мистецтва втрачала стабільні межі власної автономії.

Принцип трансгресії також змінив ставлення до тілесності та репрезентації людини. Академічна традиція орієнтувалася на гармонійний, ідеалізований образ людського тіла, тоді як модерне мистецтво дедалі частіше зверталося до деформації, фрагментації та демонстрації кризових аспектів людського існування. Експресіонізм, сюрреалізм та пізніші авангардні практики руйнували класичний антропоцентризм, репрезентуючи людину як

нестабільний і внутрішньо суперечливий суб'єкт. Це означало трансгресію не лише естетичних, а й антропологічних моделей культури.

Не менш важливим наслідком стало руйнування інституційної системи мистецтва. Академії, музеї та салони тривалий час забезпечували нормативний контроль над художнім виробництвом і визначали критерії легітимності мистецьких практик. Модерні художники дедалі частіше виступали проти цих інституцій, створюючи альтернативні виставкові простори, незалежні об'єднання та маніфести. У результаті мистецтво поступово втрачало централізовану систему регуляції, а художня цінність дедалі більше залежала від здатності до новаторства та порушення усталених правил.

Трансгресія в модерному мистецтві також сприяла зміні самої логіки естетичного досвіду. Якщо класична естетика орієнтувалася на гармонію, цілісність і катарсис, то модерне мистецтво почало активно використовувати шок, дисонанс, провокацію та естетизацію конфлікту. Глядач уже не сприймав мистецтво як простір стабільної краси, а стикався з досвідом невизначеності, фрагментарності й порушення звичних схем сприйняття. Таким чином, трансгресія стала механізмом дестабілізації не лише художньої форми, але й самого способу культурного переживання реальності.

Отже, формування принципу трансгресії в модерну добу стало одним із фундаментальних процесів трансформації образотворчого мистецтва. Він сприяв руйнуванню академічних норм, перегляду меж художності, дестабілізації естетичних ієрархій та формуванню культури постійного експерименту. Унаслідок цього система образотворчого мистецтва втратила свою класичну впорядкованість і перетворилася на відкритий простір множинних, конфліктних і постійно змінюваних художніх практик.

Поява фотографії та кінематографа кардинально вплинула на трансформацію класичної системи візуального мистецтва в модерну добу. До середини XIX століття живопис і графіка виконували не лише естетичну, але й репрезентативну, документальну та меморіальну функції. Саме художнє зображення забезпечувало фіксацію історичних подій, облич, пейзажів і соціальних типів. Винайдення фотографії радикально змінило цю ситуацію, оскільки механічна фіксація реальності почала виконувати ті функції, які раніше належали виключно образотворчому мистецтву. Унаслідок цього відбулося поступове розбалансування традиційної ієрархії мистецьких практик, заснованої на уявленні про художника як єдиного посередника між реальністю та її візуальним образом.

Візуальність перестала бути привілеєм мистецтва і стала частиною повсякденного життя. Механічне відтворення образів, про яке писав Вальтер Беньямін, змінило статус художнього твору. Репродукція руйнує унікальність і «ауру» мистецтва, перетворюючи образ на масовий інформаційний продукт.

Фотомистецтво поставило під сумнів сам принцип мімезису, який упродовж століть залишався основою європейської художньої традиції. Якщо класичний живопис прагнув максимальної правдоподібності, то фотографія забезпечила технічну точність відтворення без необхідності тривалої ручної роботи. Це спричинило кризу академічного мистецтва, яке будувалося на культивуванні майстерності відтворення форми, перспективи та світлотіні. Художня практика втратила монополію на візуальну достовірність, а тому мистецтво змушене було шукати нові принципи легітимації власної цінності.

У другій половині XIX століття реакцією на цю кризу стало виникнення нових художніх напрямів, насамперед імпресіонізму. Художники дедалі менше орієнтувалися на точне копіювання реальності й дедалі більше — на передачу миттєвого враження, суб'єктивного бачення та мінливості світла. Таким чином, функція мистецтва змістилася від репрезентації зовнішнього світу до фіксації внутрішнього досвіду суб'єкта. Саме фотографія значною мірою стимулювала цей процес, оскільки звільнила живопис від обов'язку документального відтворення дійсності.

Кінематограф поглибив ці трансформації, оскільки запропонував новий тип візуальності, заснований на русі, монтажі та часовій динаміці образу. Якщо традиційне мистецтво працювало переважно зі статичними формами, то кіно створило принципово інший режим сприйняття. Глядач уже не споглядав окремий завершений образ, а занурювався в послідовність кадрів, що формували новий тип аудіовізуального досвіду. Унаслідок цього змінилися не лише технічні засоби репрезентації, але й сама структура художнього мислення.

Особливо важливим наслідком розвитку кіно стала трансформація категорії часу в мистецтві. Класичний живопис прагнув зупинити мить і надати їй символічної завершеності. Кінематограф, навпаки, працював із безперервністю руху та плинністю подій. Монтаж дозволив поєднувати різні часові й просторові фрагменти в єдину композицію, що стало новою моделлю організації художнього матеріалу. Таким чином, кіно сформувало іншу логіку репрезентації, у якій домінуючим став не статичний образ, а процесуальність.

Поява фотографії та кіно також сприяла демократизації візуальної культури. Якщо традиційне мистецтво залишалося прив'язаним до інституцій музею, академії чи приватного колекціонування, то фотографічні та кінематографічні зображення отримали можливість масового тиражування. Візуальність перестала бути привілеєм елітарного художнього середовища й увійшла в повсякденний простір масової культури. Це спричинило зміну статусу художнього твору та розмивання меж між високим мистецтвом і популярними формами візуальної продукції.

Водночас фотографія та кіно поставили під сумнів унікальність художнього твору як матеріального об'єкта. Механічне відтворення дозволило нескінченно копіювати зображення без втрати його формальної якості. У культурній теорії XX століття це стало підставою для переосмислення поняття «аури» мистецького твору, пов'язаної з його неповторністю та сакральною присутністю. Репродукованість образу сприяла переходу від культури унікального артефакту до культури масової циркуляції візуальних знаків.

Не менш важливим наслідком стало формування нових моделей авторства. У класичному мистецтві художник сприймався як індивідуальний творець, чия майстерність визначала художню цінність твору. У фотографії та кінематографі творчий процес дедалі більше залежав від технічних засобів, колективної праці та виробничої організації. Особливо в кіно авторство набуло складного й багаторівневого характеру, оскільки створення фільму вимагало взаємодії режисера, оператора, монтажера, сценариста та інших учасників виробництва. Це сприяло кризі романтичного уявлення про художника-генія як єдине джерело творчості.

Технологічна природа фотографії та кінематографа також змінила естетичні критерії оцінки мистецтва. Якщо класична естетика орієнтувалася на гармонію, композиційну завершеність і канонічність форми, то нові медіа актуалізували фрагментарність, випадковість і ефект безпосередньої присутності. Фотографія відкрила можливість фіксації випадкових моментів, а кіно — динаміки повсякденного життя. Унаслідок цього мистецтво дедалі більше орієнтувалося не на ідеалізовану модель реальності, а на її мінливість, суперечливість і процесуальний характер.

Отже, поява фотографії та кінематографа стала не лише технічним нововведенням, але й фундаментальною культурною трансформацією, що розбалансувала класичну систему візуального мистецтва. Вони змінили уявлення про природу художнього образу, функції мистецтва, статус автора та способи сприйняття реальності. У результаті мистецтво

XX століття дедалі більше відходило від класичних принципів репрезентації та переходило до експериментальних, суб'єктивних і медіально опосередкованих форм візуальності.

Розбалансування системи образотворчого мистецтва початку XX століття значною мірою було пов'язане з кризою великих наративів, тобто руйнуванням універсальних світоглядних моделей, які тривалий час забезпечували цілісність європейської культури. У класичній культурній системі мистецтво функціонувало в межах стабільних ідеологічних, релігійних та історичних уявлень, що визначали зміст художньої творчості та критерії естетичної цінності. Великі наративи Просвітництва, християнської традиції, гуманізму й історичного прогресу створювали символічний порядок, у якому мистецтво мало чітко окреслену функцію репрезентації світу та формування культурної єдності. На початку XX століття ця система почала втрачати внутрішню стабільність.

Однією з головних причин кризи великих наративів стали масштабні соціально-історичні трансформації модерності. Індустріалізація, урбанізація, розвиток масового суспільства та технологічний прогрес змінили структуру людського досвіду й поставили під сумнів традиційні форми культурної самоідентифікації. Людина дедалі більше сприймала світ як нестабільний, фрагментарний і позбавлений єдиного смислового центру. Особливо руйнівний вплив мали Перша світова війна, революції та політичні катастрофи початку XX століття, які продемонстрували неспроможність ідеї історичного прогресу гарантувати гуманістичний розвиток цивілізації.

Криза релігійного наративу стала одним із найважливіших чинників трансформації мистецтва. Упродовж століть християнська система символів забезпечувала єдність європейської образотворчої культури, визначаючи ієрархію сюжетів, етичні норми та принципи репрезентації людини. Секуляризація модерної доби поступово позбавила мистецтво цієї універсальної духовної основи. Художник уже не сприймався як посередник між сакральним і земним світом, а художній твір утратив обов'язок репрезентувати трансцендентний порядок. Це сприяло переходу від символічної цілісності до множинності індивідуальних художніх мов.

Не менш важливим було руйнування просвітницького наративу раціональності. Класична естетика спиралася на уявлення про можливість гармонійного пізнання світу через розум і художню форму. Однак філософія модернізму, психоаналіз, соціальна критика та новітні наукові відкриття поставили під сумнів ідею цілісного суб'єкта та впорядкованої реальності. Художня свідомість дедалі більше орієнтувалася на дослідження

ірраціонального, підсвідомого й хаотичного. Унаслідок цього мистецтво втратило єдину епістемологічну основу та почало розвиватися як поле конкуруючих моделей бачення світу.

Криза великих наративів безпосередньо вплинула на руйнування класичної жанрової системи образотворчого мистецтва. У попередні епохи жанри були пов'язані з певними культурними функціями: історичний живопис репрезентував колективну пам'ять, релігійне мистецтво — духовний порядок, портрет — соціальний статус людини. На початку XX століття ці функції втратили свою нормативну визначеність. Художники дедалі частіше відмовлялися від сюжетності, переходячи до абстракції, фрагментарності або індивідуалізованої символіки. Це означало кризу самої системи художньої класифікації.

Особливо виразно вплив кризи великих наративів проявився у виникненні авангардних течій. Кубізм, футуризм, експресіонізм, супрематизм і дадаїзм відмовилися від ідеї універсальної художньої мови та єдиної естетичної норми. Кожен напрям формував власну систему репрезентації, часто заперечуючи попередні мистецькі принципи. У результаті художній простір модерності перетворився на середовище постійного конфлікту естетичних моделей, у якому не існувало загальновизнаного канону.

Криза великих наративів також змінила статус художника в культурі. У класичній системі митець виконував роль репрезентанта універсальних цінностей і культурної традиції. На початку XX століття художник дедалі більше сприймався як автономний суб'єкт, що створює власну систему смислів. Така індивідуалізація творчості сприяла множинності стилів і художніх стратегій, але водночас руйнувала єдині критерії оцінки мистецтва. Авторитет академії, критики та традиційних інституцій поступово слабшав, а мистецьке поле ставало дедалі більш децентралізованим.

Важливу роль у поглибленні цієї кризи відіграли нові технічні види мистетцва — фотографія та кіно . Вони створили альтернативні способи репрезентації реальності, які більше не залежали від класичних художніх моделей. Візуальна культура стала надзвичайно фрагментованою та динамічною, а мистецтво втратило монополію на створення культурно значущих образів. Унаслідок цього великі наративи, які раніше забезпечували символічну єдність культури, поступилися місцем множинним локальним і ситуативним формам візуального досвіду.

Криза великих наративів змінила й характер естетичного сприйняття. Якщо класичне мистецтво орієнтувалося на гармонію, цілісність і впізнаваність символічного

порядку, то модерне мистецтво дедалі більше працювало з фрагментарністю, невизначеністю та розривом смислів. Глядач уже не отримував готової системи інтерпретації, а був змушений самостійно конструювати значення художнього твору. Це сприяло переходу від нормативної культури сприйняття до культури інтерпретаційної множинності.

Отже, криза великих наративів стала одним із фундаментальних чинників розбалансування системи образотворчого мистецтва початку ХХ століття. Руйнування універсальних світоглядних моделей спричинило дестабілізацію художніх жанрів, естетичних критеріїв, інституційних структур і самого уявлення про функції мистецтва. У результаті модерне мистецтво перетворилося на поліцентричний простір експерименту, у якому співіснували численні, часто суперечливі художні мови та моделі репрезентації реальності.

У ХХ столітті розвиток авангардних практик став одним із найрадикальніших етапів трансформації художньої культури, оскільки остаточно поставив під сумнів класичне розмежування між мистецтвом і немистецтвом. У традиційній естетичній системі мистецтво визначалося через наявність матеріального твору, професійної майстерності та відповідності певним жанровим і стилістичним нормам. Художній об’єкт мав бути автономним, завершеним і відокремленим від повсякденного життя. Авангард ХХ століття поступово руйнував ці принципи, перетворюючи мистецтво на відкритий простір експерименту, де вирішальне значення отримували не форма й матеріальність твору, а процес, жест, концепт і ситуація взаємодії.

Передумови цього зсуву формувалися ще на початку ХХ століття в діяльності футуристів, дадаїстів і сюрреалістів, які прагнули вивести мистецтво за межі музейної та академічної системи. Дадаїзм, зокрема, радикально заперечував традиційне уявлення про художню цінність, інтегруючи в мистецтво випадкові предмети, абсурдні дії та провокаційні жести. Концепція ready-made продемонструвала, що мистецький статус об’єкта визначається не його естетичними властивостями, а контекстом і актом символічного означення. Унаслідок цього межа між художнім твором і звичайною річчю втратила свою стабільність.

У середині ХХ століття ця тенденція посилилася завдяки розвитку перформансу як форми художньої практики, у якій центральним елементом стає дія художника. На відміну від традиційного образотворчого мистецтва, перформанс не обов’язково передбачав

створення матеріального артефакту. Художній зміст формувався через тілесну присутність, часову тривалість і сам акт виконання. Таким чином, мистецтво переставало бути статичним об'єктом споглядання й перетворювалося на процесуальну подію, що існує лише в моменті реалізації.

Особливу роль у цьому процесі відіграв хепенінг, який виник у 1950–1960-х роках як форма спонтанної та відкритої художньої дії. Хепенінг руйнував традиційний поділ між автором і глядачем, оскільки учасники події нерідко ставали співтворцями художнього процесу. На відміну від театру чи класичної виставки, хепенінг не мав чітко зафіксованого сценарію або завершеної композиції. Його структура формувалася через випадковість, імпровізацію та взаємодію з конкретною ситуацією. Це означало принципову дестабілізацію класичного уявлення про мистецький твір як про завершену й автономну форму.

Акціонізм ще більше радикалізував принцип переходу від об'єкта до дії. Художники-акціоністи використовували власне тіло, простір міста, соціальні конфлікти та навіть фізичний ризик як елементи мистецького висловлювання. У таких практиках художність визначалася не матеріальною формою, а інтенсивністю переживання, провокацією та порушенням соціальних норм. Акціонізм фактично ліквідував межу між мистецтвом і життям, перетворюючи повсякденну реальність на поле художньої інтервенції.

Концептуальне мистецтво здійснило ще один важливий зсув, поставивши в центр художнього процесу ідею як основний носій мистецької цінності. Якщо традиційне мистецтво орієнтувалося на матеріальний об'єкт і естетичну форму, то концептуалізм стверджував пріоритет інтелектуального задуму над його візуальним втіленням. Художній твір міг існувати у формі тексту, інструкції, документації або навіть чистої концепції без фізичного матеріального носія. Це радикально підривало класичну систему образотворчого мистецтва, засновану на унікальності й матеріальності художнього артефакту. Концептуалізм змінює саму природу художнього образу. Матеріальна форма твору відходить на другий план, а головним стає смисловий жест або інтелектуальна конструкція. Це означає дематеріалізацію візуального мистецтва. Розбалансування також проявляється у цей період у втраті чітких меж між видами мистецтва.

Унаслідок розвитку авангардних практик змінився і статус художника. У класичній традиції художник розглядався передусім як майстер, який створює естетично завершений

об’єкт. У перформансі, акціонізмі та концептуальному мистецтві митець дедалі більше ставав ініціатором ситуації, організатором процесу або автором ідеї. Художня діяльність втрачала прив’язку до ремісничої майстерності та переходила у сферу комунікації, концептуального мислення й соціальної взаємодії.

Трансформація мистецтва в бік процесуальності також змінила характер естетичного сприйняття. Глядач більше не був пасивним спостерігачем завершеного твору, а ставав учасником або свідком події. У багатьох випадках саме реакція аудиторії визначала сенс художньої дії. Таким чином, естетичний досвід переставав бути стабільним і універсальним, перетворюючись на ситуативний та відкритий процес інтерпретації.

Не менш важливим наслідком стало руйнування інституційних меж мистецтва. Перформанси, хепенінги й акції часто відбувалися поза музеями та галереями — у міському просторі, на вулицях, у промислових приміщеннях або в середовищі повсякденного життя. Це означало втрату монополії традиційних художніх інституцій на визначення того, що може вважатися мистецтвом. Художня практика дедалі більше ставала децентралізованою та інтегрованою в соціальний простір.

Отже, авангардні практики XX століття радикально трансформували систему образотворчого мистецтва, остаточно зруйнувавши межі між мистецтвом і немистецтвом. Перформанс, хепенінг, акціонізм і концептуальне мистецтво змістили акцент із матеріального об’єкта на процес, дію, ідею та комунікативну ситуацію. У результаті мистецтво втратило свою класичну автономність і перетворилося на відкритий простір міждисциплінарних, процесуальних і соціально інтегрованих практик, у яких художність визначається не формою твору, а способом взаємодії зі світом і культурою.

Отже, розбалансування сфери візуального у модерну добу відбулося під впливом секуляризації, індивідуалізму, науково-технічного прогресу, медіатизації та естетичного експерименту. Ці процеси зруйнували традиційну систему художньої репрезентації та створили передумови для формування сучасної множинної, динамічної та відкритої візуальної культури.

2.2. Основні принципи формування сучасного візуального мистецтва як поліморфної системи

Сучасне візуальне мистецтво формується як поліморфна система, у межах якої співіснують різнорідні художні практики, медіа, стилі та способи репрезентації. Поліморфність означає відсутність єдиного домінуючого канону, а також відкритість до постійної трансформації форм і смислів. На відміну від класичних моделей мистецтва, заснованих на стабільній жанровій ієрархії, сучасна візуальна культура функціонує як динамічна мережа взаємопов'язаних художніх систем.

Одним із ключових принципів формування поліморфної системи є міждисциплінарність. Сучасне мистецтво активно інтегрує елементи живопису, фотографії, кіно, театру, музики, архітектури та цифрових технологій. Прикладом є творчість Меттью Барні, у якій кінематограф, скульптура, перформанс і відео функціонують як єдина художня структура.

Важливим принципом є інтермедіальність, що передбачає взаємодію різних медіа в межах одного твору. У сучасному мистецтві образ перестає бути прив'язаним до одного матеріального носія. Роботи Білла Віоли поєднують відео, звукове середовище та просторову інсталяцію, створюючи багаторівневий аудіовізуальний досвід.

Принцип мультимедійності також визначає поліморфність сучасного мистецтва. Художній твір функціонує через синтез тексту, звуку, рухомого зображення та цифрових ефектів. Наприклад, творчість Pipilotti Rist демонструє поєднання відеопроекції, музики та інтерактивного простору.

Одним із фундаментальних принципів є відкритість художньої форми. Сучасний твір часто не має завершеної структури і допускає різні варіанти інтерпретації. Інсталяції Олафура Еліассона змінюються залежно від присутності та руху глядача, що робить художню форму процесуальною.

Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою визначається принципом інтерактивності, який став одним із ключових механізмів трансформації художньої культури другої половини XX — початку XXI століття. Якщо класична система мистецтва ґрунтувалася на чіткому розмежуванні між художником, твором і глядачем, то інтерактивність радикально змінила цю модель, перетворивши мистецький процес на відкриту систему взаємодії. Унаслідок цього сучасне мистецтво набуло поліморфного характеру, тобто здатності існувати в множинних формах, режимах сприйняття та комунікативних конфігураціях.

У традиційній естетиці художній твір розглядався як завершений і автономний об’єкт, зміст якого задавався автором і підлягав відносно стабільній інтерпретації. Інтерактивність змінила цей принцип, оскільки твір дедалі більше почав залежати від участі глядача. Художній образ перестав бути фіксованою структурою й набув процесуального характеру. Значення твору формується не лише авторським задумом, а й конкретною ситуацією взаємодії, у якій бере участь реципієнт.

Важливу роль у становленні інтерактивності відіграв розвиток нових технологій та медіа. Комп’ютеризація, цифрові інтерфейси, мережеві комунікації та мультимедійні середовища створили можливість для безпосереднього залучення користувача до художнього процесу. На відміну від класичного мистецтва, де сприйняття було переважно одностороннім, цифрова культура забезпечила двосторонню взаємодію між твором і аудиторією. Це сприяло виникненню нових типів мистецьких практик, які не можуть існувати без активної участі глядача.

Поліморфність сучасного мистецтва проявляється насамперед у розмитті меж між різними видами художньої діяльності. Інтерактивні практики поєднують елементи образотворчого мистецтва, музики, театру, дизайну, відеоарту, програмування та соціальної комунікації. Художній твір дедалі частіше функціонує як міжмедійна система, у якій різні форми репрезентації взаємодіють між собою. Таким чином, інтерактивність стимулює гібридизацію мистецтва та посилює його структурну множинність.

Особливо важливим аспектом інтерактивності є трансформація ролі глядача. У класичній художній моделі глядач залишався пасивним спостерігачем, який інтерпретував уже завершений твір. У сучасному мистецтві він дедалі більше стає співучасником або навіть співтворцем художнього процесу. Інтерактивна інсталяція, цифровий проєкт чи перформативне середовище часто змінюються залежно від дій аудиторії. Унаслідок цього художній твір набуває відкритого й варіативного характеру.

Інтерактивність також змінює уявлення про матеріальність мистецтва. Традиційний художній твір був прив’язаний до конкретного фізичного носія — полотна, скульптури чи архітектурної форми. Сучасні інтерактивні практики дедалі більше функціонують у цифровому або мережевому просторі, де художній образ стає нестабільним, змінним і процесуальним. Віртуальні середовища, доповнена реальність та генеративні системи створюють мистецтво, яке існує як динамічний потік даних і взаємодій.

Важливим наслідком інтерактивності є децентралізація авторства. У модерній традиції художник залишався головним джерелом смислу й естетичної організації твору. У сучасних інтерактивних практиках автор дедалі частіше виступає як розробник системи або сценарію взаємодії, тоді як кінцева форма твору залежить від участі аудиторії. Це означає перехід від індивідуального авторства до колективних і процесуальних моделей творчості.

Принцип інтерактивності також сприяє руйнуванню меж між мистецтвом і повсякденністю. Інтерактивні практики нерідко інтегруються в міський простір, цифрові платформи чи соціальні мережі, де художня діяльність стає частиною повсякденного комунікативного середовища. Унаслідок цього мистецтво перестає бути ізольованою сферою естетичного досвіду та включається в ширші соціокультурні процеси.

Не менш важливим є вплив інтерактивності на часову структуру мистецтва. Класичний твір сприймався як завершений і незмінний об’єкт, тоді як інтерактивне мистецтво існує в режимі постійної зміни. Його форма може модифікуватися в реальному часі залежно від дій користувачів, технічних параметрів або зовнішніх умов. Це надає сучасному мистецтву відкритого, незавершеного характеру та посилює його поліморфність.

Інтерактивність змінює і сам механізм естетичного досвіду. У класичній естетиці домінувало дистанційне споглядання художнього об’єкта. Сучасне інтерактивне мистецтво дедалі більше орієнтується на занурення, тілесну участь і сенсорну взаємодію. Глядач не лише сприймає образ, а фізично або цифрово взаємодіє з ним. У результаті естетичний досвід стає багатовимірним і мультимодальним.

Поліморфність сучасного мистецтва також пов’язана зі здатністю інтерактивних систем адаптуватися до різних культурних контекстів. Цифрові та мережеві проєкти можуть одночасно функціонувати в різних країнах, мовах і соціальних середовищах, змінюючи свої форми залежно від локальної взаємодії. Таким чином, інтерактивність сприяє глобалізації мистецтва, але водночас підтримує його варіативність і контекстуальність.

У соціальному вимірі інтерактивність посилює комунікативну природу мистецтва. Художній твір дедалі частіше стає платформою для обміну інформацією, колективного переживання або суспільного діалогу. Соціально орієнтовані мистецькі практики, партисипативні проєкти та цифрові спільноти демонструють, що сучасне мистецтво функціонує не лише як естетичний об’єкт, а як форма соціальної взаємодії.

Інтерактивність також впливає на інституційну структуру мистецтва. Музеї, галереї та виставкові простори дедалі більше адаптуються до нових моделей взаємодії з аудиторією. Виставка перестає бути лише простором демонстрації готових творів і перетворюється на середовище комунікації та досвіду. Це змінює принципи кураторства, експонування та художньої репрезентації.

Важливим є і те, що інтерактивність сприяє переосмисленню самої природи художньої реальності. У цифрову добу межа між реальним і віртуальним стає дедалі менш визначеною, а мистецтво активно працює з симуляцією, віртуальними середовищами та алгоритмічними системами. Поліморфність сучасного мистецтва в цьому контексті означає його здатність існувати одночасно в матеріальному, цифровому та символічному вимірах.

Отже, принцип інтерактивності є одним із фундаментальних чинників поліморфності сучасного мистецтва. Він трансформує структуру художнього твору, змінює роль автора й глядача, сприяє міжмедійності, процесуальності та відкритості мистецьких практик. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як динамічна система множинних взаємодій, у якій художність визначається не стабільністю форми, а здатністю до постійної комунікації, адаптації та колективного творення смислів.

Принцип процесуальності є одним із визначальних феноменів трансформації мистецтва другої половини XX — початку XXI століття. Його сутність полягає у зміщенні акценту з матеріального та завершеного художнього об’єкта на сам процес створення, взаємодії, тривалості або дії. У класичній естетичній системі мистецтво сприймалося насамперед як стабільний артефакт — картина, скульптура чи архітектурна форма, які існують незалежно від моменту їхнього створення. Натомість сучасна художня культура дедалі більше орієнтується на тимчасові, змінні та відкриті форми, у яких головним стає не результат, а сам перебіг художнього процесу.

Передумови формування принципу процесуальності виникли ще в модерністських практиках початку XX століття, коли авангардні течії почали заперечувати класичне уявлення про завершеність художнього твору. Футуризм, дадаїзм і конструктивізм акцентували увагу на динаміці, русі та експерименті. Художній твір дедалі частіше розглядався не як застигла форма, а як елемент ширшого процесу соціальної, технологічної або культурної трансформації. Це означало зміну самої онтології мистецтва — від об’єкта до події.

Особливо важливу роль у становленні процесуальності відіграв розвиток перформативних практик. Перформанс переніс художній акцент із матеріального артефакту на тілесну присутність і часову дію. У таких практиках твір існує лише в момент виконання й не може бути повністю відтворений у стабільній формі. Документація перформансу — фотографії, відео чи тексти — є лише слідом події, але не її повноцінним еквівалентом. Таким чином, мистецтво починає функціонувати як процес переживання, а не як матеріальний об'єкт споглядання.

Принцип процесуальності суттєво змінив уявлення про часову природу мистецтва. У класичній традиції художній твір мав претензію на тривалу або навіть позачасову цінність. Сучасні процесуальні практики, навпаки, часто підкреслюють тимчасовість, нестабільність і незавершеність художньої форми. Інсталяції, акції, медіапроєкти чи site-specific практики нерідко існують лише протягом певного періоду часу, після чого зникають або трансформуються. Це означає переорієнтацію мистецтва з ідеї збереження на ідею переживання.

Процесуальність також трансформує роль художника. У класичному мистецтві митець сприймався як творець завершеного об'єкта, який втілює авторський задум у матеріальній формі. У сучасних практиках художник дедалі більше виступає як ініціатор процесу, організатор взаємодії або модератор ситуації. Значення мистецького акту формується не лише через авторське рішення, а через розвиток події, участь аудиторії та непередбачуваність взаємодії.

Важливим аспектом процесуальності є зміна статусу глядача. У традиційній системі мистецтва глядач був переважно пасивним спостерігачем завершеного твору. У процесуальному мистецтві він нерідко стає співучасником або співтворцем художньої події. Інтерактивні інсталяції, перформативні практики та партисипативні проєкти залежать від дій аудиторії, без яких твір не може повноцінно функціонувати. Унаслідок цього художній процес набуває колективного та відкритого характеру.

Процесуальність сприяє руйнуванню меж між мистецтвом і повсякденним життям. Якщо класичний твір був відокремлений від буденного простору музейною чи галерейною інституцією, то сучасне процесуальне мистецтво часто інтегрується в соціальні, урбаністичні або комунікативні середовища. Художня дія може відбуватися на вулиці, у цифровому просторі, у соціальних мережах або в контексті повсякденної взаємодії. Це означає втрату автономності мистецтва як окремої сфери культури.

Особливого значення принцип процесуальності набув у контексті цифрових технологій. Мережеве мистецтво, генеративні системи, інтерактивні медіа та алгоритмічні практики функціонують як постійно змінні структури. Художній твір у цифровому середовищі часто не має остаточної форми, а перебуває у стані безперервного оновлення й модифікації. Це підсилює процесуальний характер сучасного мистецтва та змінює саме уявлення про художню завершеність.

Процесуальність також пов'язана з переходом від репрезентації до досвіду. Принцип процесуальності означає, що мистецтво дедалі частіше існує як подія або дія, а не стабільний об'єкт. Перформативні практики Марини Абрамович демонструють зміщення акценту з матеріальної форми на сам процес взаємодії між художником і глядачем.

Класичне мистецтво прагнуло створити образ світу або репрезентувати певний сюжет, тоді як сучасні процесуальні практики дедалі більше орієнтуються на створення ситуації переживання. Головним стає не те, що саме зображено, а те, який досвід виникає в процесі взаємодії з твором. Таким чином, мистецтво перетворюється на форму події або комунікації.

У соціальному вимірі процесуальність сприяє розвитку колективних і партисипативних моделей творчості. Сучасні мистецькі практики часто реалізуються через співпрацю художників, кураторів, технологів, локальних спільнот і глядачів. Художній твір уже не є продуктом ізольованої індивідуальної творчості, а формується як результат багаторівневої взаємодії. Це означає децентралізацію авторства та переосмислення творчості як соціального процесу.

Принцип процесуальності змінює і функцію художніх інституцій. Музеї та галереї дедалі частіше стають просторами подій, комунікації та перформативної взаємодії, а не лише місцями збереження артефактів. Виставка перетворюється на динамічне середовище, де мистецтво існує в режимі постійної зміни. Це сприяє трансформації кураторських практик і переосмисленню ролі культурних інституцій у сучасному суспільстві.

Не менш важливим є вплив процесуальності на естетичні критерії. Якщо класична естетика оцінювала твір через композиційну завершеність, технічну майстерність і гармонію форми, то сучасне мистецтво дедалі більше акцентує увагу на інтенсивності переживання, відкритості структури та здатності до взаємодії. Художня цінність визначається не стабільністю об'єкта, а ефективністю процесу комунікації та залучення.

Процесуальність також пов’язана з кризою традиційного поняття художнього архіву. Матеріальний твір можна зберігати, колекціонувати та репрезентувати в музейному просторі. Процесуальні форми мистецтва нерідко залишають після себе лише документацію або фрагментарні сліди події. Це ставить нові виклики перед інституціями пам’яті та змінює уявлення про культурну спадщину в сучасну епоху.

У філософському вимірі принцип процесуальності відображає ширшу трансформацію модерної та постмодерної культури, у якій стабільні структури поступаються місцем динамічним системам і відкритим мережам взаємодії. Сучасне мистецтво дедалі менше орієнтується на створення остаточних смислів і дедалі більше — на виробництво ситуацій, у яких смисл виникає тимчасово, контекстуально та через взаємодію учасників процесу.

Отже, принцип процесуальності означає фундаментальну зміну природи мистецтва в сучасну добу. Художній твір перестає бути стабільним і завершеним об’єктом та перетворюється на подію, дію, комунікативний процес або ситуацію взаємодії. Унаслідок цього мистецтво набуває відкритого, динамічного та тимчасового характеру, а його сутність визначається не матеріальною формою, а самим процесом створення, переживання й колективного конструювання смислів.

Важливим принципом є дематеріалізація художнього твору. У концептуальному мистецтві ідея часто стає важливішою за фізичний об’єкт. У роботах Джозефа Кошута мистецтво функціонує як система значень і мовних конструкцій. Дематеріалізація художнього твору стала одним із ключових принципів трансформації мистецтва другої половини XX століття. Її сутність полягає у поступовому зміщенні акценту з матеріального об’єкта на ідею, процес, концепт або комунікативну взаємодію. У класичній системі мистецтва художній твір існував насамперед як фізичний артефакт — картина, скульптура, архітектурна форма чи декоративний об’єкт. Саме матеріальна присутність твору забезпечувала його унікальність, естетичну автономність і можливість музейного збереження. У другій половині XX століття ця модель почала втрачати домінуюче значення, а мистецтво дедалі більше орієнтувалося на нематеріальні та процесуальні форми.

Передумови дематеріалізації виникли ще в авангардних практиках початку XX століття, коли дадаїзм, конструктивізм і сюрреалізм поставили під сумнів традиційне уявлення про художній об’єкт. Особливо важливу роль відіграла концепція ready-made, яка

продемонструвала, що мистецький статус речі визначається не її матеріальними або естетичними властивостями, а контекстом і символічним означенням. Цей крок став початком переорієнтації мистецтва від фізичної форми до інтелектуального жесту.

У 1960–1970-х роках дематеріалізація стала центральною тенденцією концептуального мистецтва. Концептуалісти стверджували, що головним елементом художнього твору є не його матеріальне втілення, а сама ідея. Художній твір міг існувати у формі тексту, інструкції, документації, схеми або мовного опису. Таким чином, фізичний об'єкт втрачав статус обов'язкового носія художності, а мистецтво дедалі більше переходило у сферу концептуального мислення.

Важливим аспектом дематеріалізації стало руйнування традиційної залежності мистецтва від стабільної форми. У класичній естетиці художній твір мав бути завершеним і тривалим у часі. Сучасні художні практики дедалі частіше створювали тимчасові, ефемерні або процесуальні форми, які існували лише в момент виконання чи взаємодії. Перформанс, хепенінг і акціонізм фактично замінили матеріальний артефакт подією або дією. У результаті мистецтво стало існувати як досвід, а не як об'єкт.

Дематеріалізація також була пов'язана зі зміною ролі художника. У традиційній культурі митець виступав передусім як творець матеріального виробу, що вимагав професійної майстерності та ремісничої техніки. У другій половині XX століття художник дедалі більше перетворювався на автора концепції, організатора процесу або ініціатора комунікативної ситуації. Художня цінність почала визначатися не технікою виконання, а інтелектуальним змістом і здатністю проблематизувати культурні норми.

Особливу роль у процесі дематеріалізації відіграв розвиток нових медіа та технологій. Фото-, відео- та цифрові практики сприяли переходу від унікального матеріального об'єкта до відтворюваних і нестабільних форм художнього образу. Цифрове мистецтво, мережеві проєкти та мультимедійні середовища функціонують як потоки інформації, які можуть змінюватися, копіюватися та існувати в різних віртуальних просторах одночасно. Це означає подальше послаблення значення фізичної матеріальності в мистецтві.

Дематеріалізація змінила й характер естетичного досвіду. У класичній традиції глядач сприймав мистецтво через безпосереднє споглядання об'єкта. У другій половині XX століття мистецтво дедалі більше апелює до інтелектуальної інтерпретації, участі та

взаємодії. Глядач стає не лише спостерігачем, а активним учасником процесу смислотворення. Художній твір перестає бути самодостатнім носієм значення й набуває відкритого та контекстуального характеру.

У соціокультурному вимірі дематеріалізація означала також критику комерціалізації мистецтва. Матеріальний художній об'єкт легко інтегрувався в систему ринку, колекціонування та музейного обігу. Багато художників другої половини XX століття прагнули уникнути цієї залежності, створюючи форми мистецтва, які складно продавати, зберігати чи інституціоналізувати. Перформативні, концептуальні та тимчасові практики стали своєрідним протестом проти перетворення мистецтва на товар.

Не менш важливим наслідком дематеріалізації стало руйнування стабільних меж між мистецтвом і немистецтвом. Якщо художній твір більше не обов'язково має матеріальну форму, то мистецтвом можуть ставати ідеї, тексти, дії, ситуації або соціальні процеси. Це радикально змінило саме визначення мистецтва, перетворивши його з системи об'єктів на систему культурних практик і комунікативних актів.

Отже, дематеріалізація художнього твору у другій половині XX століття стала фундаментальною трансформацією художньої культури. Вона сприяла переходу від матеріального артефакту до концепту, процесу та взаємодії, змінила роль художника й глядача, а також поставила під сумнів традиційні уявлення про художню форму, естетичну цінність і межі мистецтва. Унаслідок цього сучасне мистецтво набуло відкритого, процесуального та нематеріального характеру, що визначає його специфіку в умовах постіндустріальної та цифрової культури.

Поліморфність сучасної візуальної системи досі пов'язана з принципом гібридизації. Сучасні художні практики поєднують елементи високої культури, масових медіа та цифрових комунікацій. У творчості Такаші Муракамі поєднуються традиції японського мистецтва, попкультура та комерційна естетика.

Сучасні художні практики формуються в умовах глибокої трансформації культурного середовища, де традиційні межі між високою культурою, масовими медіа та цифровими комунікаціями поступово втрачають свою стабільність. Якщо в класичній модерній системі існувало чітке розмежування між елітарним мистецтвом і масовою культурою, то в другій половині XX — на початку XXI століття ці сфери дедалі активніше взаємодіють між собою. Унаслідок цього сучасне мистецтво набуває гібридного характеру,

поєднуючи академічні художні традиції, медійну візуальність, цифрові технології та комунікативні практики мережевого суспільства.

Висока культура тривалий час ґрунтувалася на уявленні про автономність мистецтва, його відокремленість від повсякденності та орієнтацію на естетичну винятковість. Художній твір розглядався як унікальний артефакт, пов'язаний із професійною майстерністю та інституційною легітимацією через музеї, академії й галереї. Однак розвиток масових медіа — фотографії, кіно, телебачення, реклами та популярної музики — поступово поставив під сумнів монополію високого мистецтва на виробництво культурно значущих образів.

Особливо важливим етапом цієї трансформації стала поява попарту у 1950–1960-х роках. Художники попарту свідомо інтегрували в мистецтво образи реклами, коміксів, масового споживання та популярної культури. Це означало радикальне порушення модерністської ідеї чистоти художньої форми та автономії мистецтва. Масова медійна візуальність перестала сприйматися як зовнішня щодо мистецтва сфера й стала повноцінним матеріалом художнього виробництва.

Подальший розвиток цифрових технологій значно посилив ці процеси. Інтернет, соціальні мережі, мультимедійні платформи та мобільні комунікації створили новий тип культурного середовища, у якому художній образ існує як елемент глобального інформаційного потоку. Сучасний митець працює не лише з традиційними художніми медіумами, а й із цифровими інтерфейсами, алгоритмами, потоками даних і мережевими структурами. Це сприяє формуванню нових типів мистецьких практик, що поєднують естетичну, медійну та комунікативну функції.

Сучасні художні практики характеризуються міжмедійністю, тобто поєднанням різних форм репрезентації в межах одного твору. Відеоарт, цифрові інсталяції, інтерактивні проєкти та мультимедійні перформанси інтегрують елементи живопису, музики, кіно, анімації, тексту й програмування. У результаті художній твір перестає бути прив'язаним до одного медіуму й функціонує як складна система взаємодії різних каналів комунікації.

Важливу роль у цьому процесі відіграє принцип медіатизації культури. Сучасне мистецтво дедалі більше орієнтується на логіку функціонування масових медіа — швидкість поширення інформації, візуальну фрагментарність, серійність і ефект видовищності. Художні практики активно використовують механізми реклами,

телевізійного монтажу, меметичної культури та цифрової репродукції. Унаслідок цього мистецтво інтегрується в ширший простір інформаційного виробництва.

Поєднання високої культури та масових медіа також змінює статус художнього образу. У класичній естетиці образ мав бути носієм глибокого символічного змісту й естетичної цілісності. У сучасній культурі художній образ дедалі частіше функціонує як фрагмент інформаційного потоку, який може нескінченно копіюватися, трансформуватися та циркулювати в цифровому середовищі. Це означає втрату стабільної межі між мистецьким твором, медійним продуктом і комунікативним знаком.

Цифрові комунікації суттєво змінили й характер взаємодії між художником і аудиторією. У традиційній культурі художній твір переважно поширювався через інституції музею, галереї чи видавництва. Сьогодні соціальні мережі, стримінгові платформи та цифрові архіви дозволяють митцям безпосередньо взаємодіяти з глобальною аудиторією. Художня діяльність дедалі більше функціонує в режимі постійної комунікації, де створення, поширення та інтерпретація твору відбуваються одночасно.

Сучасні художні практики також характеризуються високим рівнем інтерактивності. Глядач перестає бути пасивним спостерігачем і дедалі частіше стає учасником художнього процесу. Інтерактивні інсталяції, цифрові платформи та мережеві проєкти залежать від дій користувачів, які можуть змінювати структуру твору або впливати на його зміст. Це означає перехід від моделі односторонньої репрезентації до моделі комунікативної взаємодії.

Поєднання високої культури та цифрових медіа змінює і природу авторства. У класичній системі художник сприймався як автономний творець унікального твору. Сучасні практики дедалі більше базуються на колективному виробництві, реміксі, цитуванні та мережевій співпраці. Художній твір нерідко формується як результат взаємодії програмістів, дизайнерів, кураторів, користувачів і цифрових алгоритмів. Унаслідок цього авторство набуває розподіленого та процесуального характеру.

Не менш важливим є вплив цифрових комунікацій на тематику сучасного мистецтва. Художники активно працюють із проблемами віртуальної ідентичності, інформаційного контролю, цифрової пам’яті, штучного інтелекту та глобальної мережевої взаємодії. Таким чином, мистецтво стає способом критичного осмислення нових форм соціального й технологічного досвіду.

У соціокультурному вимірі сучасні художні практики сприяють демократизації культурного виробництва. Цифрові технології значно знижують бар'єри для створення й поширення художнього контенту. Якщо раніше мистецька діяльність вимагала доступу до інституційних ресурсів, то сьогодні значна частина художньої комунікації відбувається через відкриті цифрові платформи. Це розширює коло учасників мистецького процесу, але водночас ускладнює систему культурної ієрархії та професійної легітимації.

Водночас поєднання мистецтва й масових медіа спричиняє комерціалізацію художньої культури. Художній твір дедалі частіше функціонує в логіці цифрової економіки уваги, де важливими стають видимість, швидкість поширення та медійний ефект. Це змінює механізми оцінки мистецтва й посилює залежність художніх практик від інформаційних платформ та алгоритмічних систем.

У філософському вимірі синтез високої культури, масових медіа та цифрових комунікацій відображає загальну трансформацію культури постіндустріальної доби. Сучасне мистецтво більше не існує як автономна й стабільна система, а функціонує в умовах постійного обміну знаками, образами та інформаційними потоками. Художня практика стає одночасно естетичною, соціальною та комунікативною діяльністю.

Отже, сучасні художні практики є результатом глибокої інтеграції високої культури, масових медіа та цифрових комунікацій. Вони характеризуються міжмедійністю, інтерактивністю, процесуальністю та мережевою природою художнього виробництва. Унаслідок цього мистецтво сучасної доби перетворюється на відкриту й поліморфну систему, у якій естетичні, технологічні та комунікативні процеси функціонують як взаємопов'язані елементи єдиного культурного середовища.

Принцип цитатності та інтертекстуальності є характерною ознакою постмодерної візуальної культури. Художній твір часто створюється через переосмислення вже існуючих образів. Роботи Сінді Шерман базуються на цитуванні візуальних кодів кіно, реклами та історії мистецтва.

Апропріація як художній принцип також формує поліморфність сучасного мистецтва. Художники використовують готові образи та об'єкти, змінюючи їх контекст. Прикладом є творчість Річарда Принса, який переосмислює рекламні та масмедійні зображення.

У широкому культурному значенні апропріація означає привласнення, цитування або переосмислення вже існуючих образів, текстів, стилів і культурних форм у новому художньому контексті. Якщо класична естетична система ґрунтувалася на уявленні про оригінальність твору та автономність авторського стилю, то сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як простір комбінування, інтерпретації та повторного використання культурних знаків. Унаслідок цього художня практика набуває множинного, відкритого й гібридного характеру.

Передумови формування апропріації виникли ще в авангардних практиках початку XX століття. Дадаїзм, сюрреалізм і конструктивізм активно використовували колаж, монтаж і цитування як способи руйнування традиційної художньої цілісності. Особливо важливим став принцип ready-made, який продемонстрував можливість перенесення готового об’єкта в новий художній контекст. У результаті мистецтво перестало розглядатися виключно як створення нової форми й дедалі більше орієнтувалося на трансформацію вже наявних культурних матеріалів.

У другій половині XX століття апропріація стала центральним механізмом постмодерної художньої культури. Постмодернізм поставив під сумнів модерністський культ новизни та ідею абсолютної авторської оригінальності. Художній твір почав сприйматися як результат взаємодії численних культурних кодів, цитат і знакових систем. Апропріація в цьому контексті стала способом демонстрації того, що будь-який образ уже включений у мережу попередніх інтерпретацій і культурних значень.

Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою зумовлена саме здатністю апропріації поєднувати різні культурні рівні та стилістичні системи. Сучасний художник може одночасно використовувати елементи класичного живопису, масової культури, реклами, цифрової графіки та історичних архівів. Унаслідок цього художній твір набуває багатошарової структури, де співіснують різні часові, стилістичні та культурні пласти.

Важливим аспектом апропріації є руйнування меж між високою культурою та масовими медіа. Попарт продемонстрував, що образи реклами, коміксів, телебачення й популярної культури можуть функціонувати як повноцінний художній матеріал. У сучасному мистецтві цитування масової візуальності стало одним із провідних способів художнього висловлювання. Це сприяло дестабілізації класичних культурних ієрархій та перетворенню мистецтва на простір взаємодії різних типів візуального досвіду.

Апропріація також змінює уявлення про авторство. У класичній традиції художник сприймався як унікальний творець оригінального твору. У сучасній культурі художня практика дедалі більше базується на реміксі, цитуванні, переробці та повторному контекстуалізуванні вже існуючих образів. Автор стає не лише творцем нових форм, а й інтерпретатором культурних архівів. Це означає перехід від індивідуальної моделі творчості до мережевої та інтертекстуальної.

Не менш важливим є зв'язок апропріації з розвитком цифрової культури. Інтернет і цифрові технології створили безпрецедентні можливості для копіювання, редагування та поширення зображень. У цифровому середовищі художній образ стає відкритим для нескінченних трансформацій, цитувань і комбінацій. Меметична культура, цифровий колаж, ремікс і візуальна репост-культура є сучасними формами апропріації, які посилюють поліморфний характер мистецтва.

Апропріація також сприяє процесу дематеріалізації художнього твору. У багатьох випадках художня цінність визначається не створенням нового матеріального об'єкта, а зміною контексту або смислової рамки вже існуючого образу. Таким чином, мистецтво дедалі більше функціонує як операція зі знаками та культурними кодами, а не як виробництво унікальних матеріальних форм.

У соціокультурному вимірі апропріація виконує критичну функцію. Через цитування та переосмислення готових образів художники аналізують механізми влади, ідеології, масового споживання та медійного впливу. Апропріація дозволяє виявляти приховані смисли культурних репрезентацій і демонструвати, як образи функціонують у системах політичної, економічної та інформаційної комунікації. Унаслідок цього мистецтво перетворюється на інструмент культурної рефлексії та деконструкції.

Отже, апропріація є одним із фундаментальних принципів сучасного мистецтва, що визначає його поліморфний характер. Вона сприяє змішанню стилів, культурних кодів і медійних форм, руйнує традиційні уявлення про оригінальність та автономність твору, а також формує нові моделі авторства й художньої комунікації. У результаті сучасне мистецтво постає як динамічна система постійного цитування, переосмислення та трансформації культурних образів у глобальному інформаційному середовищі.

Принцип мережевості пов'язаний із функціонуванням мистецтва в цифровому середовищі. Сучасний художній твір існує не лише в галереї, але й у глобальному

інформаційному просторі. Нет-арт художників, таких як Микола Рябченко, функціонує безпосередньо в мережевій комунікації.

Сутність цього принципу полягає в тому, що художні практики дедалі більше функціонують не як ізольовані та автономні форми, а як елементи складних систем комунікації, обміну інформацією та взаємодії між різними учасниками цифрового середовища. Якщо класична система мистецтва ґрунтувалася на стабільності художнього об'єкта та інституційній замкненості музеїв, галерей і академій, то сучасне мистецтво дедалі більше існує в динамічних мережевих структурах, що забезпечують постійну циркуляцію образів, смислів і культурних практик.

Передумови формування принципу мережевості пов'язані з розвитком інформаційних технологій, глобальних комунікацій та інтернету наприкінці XX століття. Цифрове середовище створило нову модель культурного виробництва, у якій інформація поширюється миттєво та функціонує в режимі безперервного обміну. Художній твір більше не обмежується локальним простором виставки чи матеріальним носієм, а стає частиною глобальної мережі цифрових взаємодій. Це означає принципову зміну способу існування мистецтва в культурі.

Однією з ключових ознак мережевості є децентралізація художнього процесу. У традиційній системі мистецтва культурне виробництво контролювалося інституціями — академіями, музеями, галереями та видавництвами. У цифровому середовищі художник отримує можливість безпосередньо взаємодіяти з аудиторією через онлайн-платформи, соціальні мережі та цифрові архіви. Унаслідок цього мистецька комунікація стає менш ієрархічною та більш відкритою до горизонтальних форм взаємодії.

Принцип мережевості суттєво трансформує й саму структуру художнього твору. У класичній естетиці твір був завершеним і автономним об'єктом із чітко визначеними межами. Цифрові мережеві практики створюють відкриті, динамічні та змінні форми мистецтва, які можуть постійно оновлюватися, редагуватися або модифікуватися користувачами. Мережевий художній твір часто існує як процес взаємодії, а не як стабільний артефакт.

Важливим аспектом мережевості є колективний характер сучасної творчості. Цифрові технології дозволяють митцям, програмістам, дизайнерам і користувачам брати участь у спільному створенні художнього контенту. Таким чином, авторство дедалі більше

набуває розподіленого характеру. Художній твір може формуватися як результат взаємодії багатьох учасників, які перебувають у різних географічних і культурних контекстах. Це руйнує класичну модель індивідуального авторства та посилює процесуальність мистецтва.

Принцип мережевості також змінює способи сприйняття мистецтва. У музейній культурі глядач взаємодіяв із твором у конкретному фізичному просторі та визначеному часовому режимі. У цифровому середовищі художній контент стає доступним у будь-який момент і може одночасно існувати на численних платформах. Глядач перетворюється на активного користувача, який не лише сприймає, а й коментує, поширює, трансформує або інтегрує художній матеріал у власні комунікативні практики.

Мережевість тісно пов'язана з інтерактивністю сучасного мистецтва. Багато цифрових художніх проєктів функціонують лише за умови участі користувачів, які впливають на форму, структуру чи зміст твору. Інтерактивні інсталяції, онлайн-платформи, VR-середовища та генеративні системи створюють мистецтво як процес постійної взаємодії між людиною, технологією та інформаційним простором. Унаслідок цього художній твір набуває відкритого й варіативного характеру.

Не менш важливим є вплив мережевості на механізми поширення та легітимації мистецтва. У цифрову добу художня репутація дедалі більше залежить не лише від традиційних інституцій, а й від мережевої видимості, алгоритмів платформ і комунікативної активності аудиторії. Соціальні мережі, стримінгові сервіси та цифрові галереї стають новими просторами культурного визнання. Це сприяє демократизації мистецького поля, але водночас посилює залежність художньої практики від логіки цифрової економіки уваги.

Принцип мережевості також впливає на тематику сучасного мистецтва. Художники активно працюють із проблемами цифрової ідентичності, інформаційного контролю, кіберпростору, віртуальної комунікації та глобальних мережевих структур. Саме цифрове середовище стає не лише технічним інструментом, а й предметом художньої рефлексії. Мистецтво аналізує механізми функціонування інформаційного суспільства та нові форми соціальної взаємодії в мережевій культурі.

Отже, принцип мережевості визначає специфіку функціонування сучасного мистецтва в цифровому середовищі. Він трансформує структуру художнього твору, змінює моделі авторства й сприйняття, сприяє інтерактивності, колективності та відкритості

культурного виробництва. Унаслідок цього мистецтво сучасної доби перестає бути ізольованою системою автономних об’єктів і перетворюється на динамічну мережу комунікацій, процесів та інформаційних взаємодій, що існують у глобальному цифровому просторі.

Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою визначається принципом технологічної інтеграції, який став однією з ключових характеристик візуальної культури XX–XXI століть. На відміну від традиційної художньої системи, де кожен вид мистецтва був пов’язаний із відносно стабільним матеріалом і технікою, сучасне мистецтво функціонує як відкрита система взаємодії різних технологічних медіа. У результаті художня практика набуває гібридного та міждисциплінарного характеру.

Технологічна інтеграція означає, що сучасне мистецтво активно використовує не лише традиційні художні засоби, але й цифрові технології, програмування, штучний інтелект, VR, AR, мультимедійні системи та мережеві платформи. Художній образ більше не залежить виключно від матеріального носія — полотна, скульптури чи графічної поверхні. Він може існувати як цифровий процес, інтерактивне середовище або алгоритмічна структура.

Одним із найважливіших наслідків технологічної інтеграції стало розмивання меж між різними видами мистецтва. Відеоарт поєднує кінематограф, фотографію та перформанс; мультимедійна інсталяція інтегрує архітектуру, звук і цифрову анімацію; VR-проєкти синтезують дизайн, програмування та просторову взаємодію. Таким чином, мистецтво втрачає жорстку морфологічну структуру та набуває поліморфного характеру.

Особливе значення у сучасному мистецтві має інтерактивність. Завдяки цифровим технологіям глядач перестає бути пасивним спостерігачем і стає учасником художнього процесу. У роботах teamLab цифрові середовища реагують на рухи людини, змінюючи структуру образу в реальному часі. Це створює нову модель художньої комунікації, у якій твір формується через взаємодію технології та аудиторії.

Важливим аспектом технологічної інтеграції є алгоритмізація художнього виробництва. У сучасному генеративному мистецтві алгоритм стає одним із головних інструментів створення образу. Художник дедалі частіше виступає не лише творцем форми, а й розробником системи або програми, яка продукує візуальні структури.

У цьому контексті особливого значення набуває творчість Refik Anadol. У проєктах художника великі масиви цифрових даних перетворюються на динамічні аудіовізуальні середовища. Роботи Рефіка Анадола створюються за допомогою машинного аналізу великих масивів даних та демонструють, що сучасне мистецтво функціонує не лише як репрезентація, а як процес обробки інформації та взаємодії людини з цифровими потоками.

Технологічна інтеграція також змінює часову структуру мистецтва. Багато сучасних художніх практик мають процесуальний характер і можуть постійно оновлюватися або модифікуватися. Цифровий твір не є остаточно завершеним об'єктом, а існує як відкрита система змін. Це ще більше посилює морфологічну нестабільність сучасного мистецтва. Штучний інтелект, VR, AR та генеративні алгоритми стають інструментами художнього виробництва.

У сучасній українській культурі принцип технологічної інтеграції також набуває важливого значення. Оксана Чепелик та Микола Рябченко працюють із відеоартом, VR, цифровою графікою та мультимедійними інсталяціями, інтегруючи художню практику з новітніми технологічними середовищами. Їхня творчість демонструє, що сучасне українське мистецтво також функціонує в глобальному цифровому контексті.

Важливим наслідком технологічної інтеграції є трансформація статусу автора. Художній твір дедалі частіше створюється колективно за участю програмістів, дизайнерів, інженерів та медіафахівців. Авторство набуває мережевого та процесуального характеру, а мистецтво функціонує як результат взаємодії різних професійних і технологічних систем.

Отже, поліморфність сучасного мистецтва значною мірою визначається принципом технологічної інтеграції, який руйнує традиційні межі між видами мистецтва, медіа та способами художнього виробництва. Сучасне мистецтво функціонує як динамічна система взаємодії технологій, образів, простору та глядача. Саме технологічна інтеграція формує нову модель візуальної культури, у якій художній образ стає відкритим, процесуальним і мультимедійним явищем.

Одним із фундаментальних принципів розвитку сучасного мистецтва стало руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю. Якщо традиційна художня система передбачала чітке відокремлення мистецького простору від буденного життя, то модерні та постмодерні художні практики поступово ліквідували цю дистанцію. Мистецтво перестає

функціонувати як автономна естетична сфера й дедалі активніше інтегрується у повсякденний соціальний, медіальний та матеріальний досвід людини.

У класичній європейській традиції мистецтво мало привілейований статус. Художній твір існував у межах сакрального або інституційного простору — храму, музею, палацу чи академії. Повсякденність, навпаки, розглядалася як сфера утилітарного життя, позбавлена високої естетичної цінності. Сучасне мистецтво радикально переглянуло цю ієрархію.

Одним із перших етапів руйнування цієї межі став дадаїзм. Марсель Дюшан через концепцію ready-made продемонстрував, що звичайний побутовий предмет може функціонувати як художній твір. Робота «Фонтан» поставила під сумнів саме визначення мистецтва та показала, що художній статус залежить не від матеріалу чи техніки, а від контексту й інтерпретації.

У другій половині XX століття цей процес ще більше посилився в попарті. Енді Воргол використовував образи масового споживання — банки супу, рекламні продукти, портрети знаменитостей — як матеріал для мистецтва. Попарт демонстрував, що сучасна культура вже не має чіткої межі між художнім образом і комерційною візуальністю.

Руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю пов’язане також із трансформацією міського простору. Стріт-арт, муралізм, графіті та публічні інсталяції виводять мистецтво за межі музеїв і галерей. Художній образ стає частиною вулиці, транспорту, реклами та архітектурного середовища, інтегруючись у щоденний досвід людини.

Особливу роль у цьому процесі відіграли перформативні практики. Перформанс, хепенінг і акціонізм ліквідували дистанцію між художнім твором і життєвою подією. Мистецтво почало функціонувати не як завершений об’єкт, а як дія, що відбувається в реальному соціальному просторі та включає глядача у процес взаємодії.

Важливим наслідком цього процесу стала зміна статусу глядача. У класичному мистецтві глядач займав позицію дистанційного спостерігача, тоді як сучасні практики дедалі частіше залучають його як учасника або співтворця. Інтерактивні інсталяції та цифрові середовища перетворюють повсякденну присутність людини на елемент художнього процесу.

Руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю також пов’язане з розвитком фотографії, кінематографа та цифрових медіа. Візуальні образи стали частиною щоденного інформаційного потоку, реклами, соціальних мереж і мобільної комунікації. У результаті художня візуальність інтегрується в повсякденні практики споживання та комунікації.

У сучасному мистецтві повсякденність сама стає художнім матеріалом. Звичайні предмети, побутові ситуації, урбаністичні фрагменти та повсякденні жести перетворюються на об’єкти естетичного осмислення. Художник більше не прагне створити «ідеальний» образ, а працює з реальністю у її буденній та фрагментарній формі. Художня практика виходить за межі музеїв і галерей у публічний простір.Так, стріт-арт Banksy демонструє інтеграцію мистецтва в урбаністичне середовище.

Особливого значення цей принцип набуває в концептуальному мистецтві. Тут художня цінність переноситься з матеріального об’єкта на саму ідею або ситуацію. Мистецтво може існувати у вигляді тексту, інструкції, документації чи соціальної взаємодії, що ще більше розмиває межу між художнім і нехудожнім простором.

У цифрову добу цей процес стає ще інтенсивнішим. Соціальні мережі, меми, цифрові колажі та онлайн-перформанси створюють ситуацію, у якій візуальна творчість інтегрується у щоденну комунікацію мільйонів людей. Повсякденна медіаактивність набуває елементів художньої практики.

У сучасній українській культурі руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю особливо помітне в умовах війни. Вуличні інсталяції, документальні фотографії, плакати та цифрові образи функціонують одночасно як елементи мистецтва, громадянської комунікації та колективної пам’яті. Художній жест інтегрується у повсякденне життя суспільства.

Важливим аспектом є також комерціалізація мистецтва та естетизація повсякденного середовища. Дизайн, мода, реклама та цифрові інтерфейси використовують художні стратегії, тоді як мистецтво активно взаємодіє з ринковою та медійною культурою. Це створює складну систему взаємопроникнення естетичного та утилітарного.

Руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю означає також кризу традиційної інституційної моделі мистецтва. Музей і галерея перестають бути єдиними просторами художньої легітимації. Мистецтво може виникати в публічному просторі, цифровому середовищі або соціальній взаємодії без необхідності інституційного підтвердження.

Отже, принцип руйнування меж між мистецтвом і повсякденністю є однією з визначальних характеристик сучасної візуальної культури. Він означає перехід від автономного художнього твору до відкритої системи взаємодії між мистецтвом, соціальним простором, медіа та щоденним досвідом людини. У результаті мистецтво перестає бути ізольованою сферою і перетворюється на динамічний елемент повсякденного культурного життя.

Принцип соціальної ангажованості є однією з ключових характеристик сучасного мистецтва, що визначає його як форму критичної рефлексії щодо суспільних, політичних, економічних та культурних процесів. На відміну від класичної естетичної моделі, де мистецтво часто розглядалося як автономна сфера краси або індивідуального самовираження, contemporary art дедалі частіше функціонує як простір аналізу соціальних конфліктів, механізмів влади та криз сучасної цивілізації.

Соціальна ангажованість мистецтва посилюється у XX столітті внаслідок глобальних історичних трансформацій — світових воєн, тоталітарних режимів, колоніалізму, масових медіа та розвитку споживацького суспільства. Художники дедалі більше усвідомлюють неможливість існування мистецтва поза соціальним контекстом. У результаті художня практика починає функціонувати як форма критичного осмислення реальності.

Важливу роль у формуванні соціально ангажованого мистецтва відіграли авангардні практики XX століття. Дадаїзм, конструктивізм, політичний фотомонтаж і пізніше концептуалізм поставили під сумнів нейтральність художнього образу. Мистецтво починає сприйматися не лише як естетичний феномен, а як інструмент ідеологічної, соціальної та культурної критики.

Одним із ключових аспектів соціальної ангажованості є критика владних структур та механізмів соціального контролю. Сучасні художники досліджують питання цензури, політичного насильства, нерівності, міграції, екологічної кризи та інформаційних маніпуляцій. Художній твір стає способом виявлення прихованих структур влади та проблематизації суспільних норм.

У сучасному мистецтві важливого значення набуває проблема репрезентації маргіналізованих груп. Художники працюють із темами гендеру, расової нерівності, деколонізації, тілесності та соціального виключення. Таким чином мистецтво функціонує

як простір публічної видимості тих досвідів, які традиційно витіснялися з офіційної культурної репрезентації.

Особливу роль у розвитку соціально ангажованого мистецтва відіграє діяльність Ai Weiwei. У своїх інсталяціях, документальних проєктах і публічних акціях художник критикує авторитаризм, порушення прав людини та механізми державного контролю. Його творчість демонструє, що сучасне мистецтво може функціонувати як форма громадянського та політичного висловлювання.

Соціальна ангажованість сучасного мистецтва пов'язана також із трансформацією статусу глядача. Глядач більше не виступає лише пасивним спостерігачем художнього об'єкта. Багато сучасних практик залучають аудиторію до процесу співучасті, дискусії або колективної дії. Це перетворює мистецтво на форму соціальної комунікації.

Важливим напрямом є socially engaged art — мистецтво соціальної взаємодії. У таких практиках художник працює безпосередньо з громадами, локальними середовищами або соціальними групами. Художні практики дедалі частіше звертаються до проблем політики, екології, ідентичності та пам'яті. Інсталяції Ей Вейвея функціонують як політичні висловлювання. Художній процес може включати спільне виробництво проєктів, освітні ініціативи або публічні акції. У цьому випадку мистецтво функціонує як форма соціального діалогу.

У сучасній українській культурі принцип соціальної ангажованості набув особливої актуальності після 2014 року та в умовах повномасштабної війни. Художники активно працюють із темами війни, пам'яті, травми, втрати та національної ідентичності. Мистецтво стає не лише способом естетичного висловлювання, а й інструментом документування історичного досвіду.

Важливу роль у сучасному українському мистецтві відіграють документальні та архівні практики. Фотографія, відеоарт, інсталяція та цифрові медіа використовуються для фіксації воєнної реальності та створення альтернативних форм історичної пам'яті. У цьому контексті мистецтво функціонує як простір колективного свідчення.

Соціально ангажоване мистецтво також активно працює з проблемою медіа та інформаційного простору. Художники аналізують механізми пропаганди, цифрового контролю та маніпуляції образами. В умовах глобальної медіакультури критична функція мистецтва набуває особливої важливості.

Водночас соціальна ангажованість ставить питання про межі між мистецтвом і політичним активізмом. Частина сучасних практик свідомо руйнує цю межу, поєднуючи художню форму з протестною діяльністю, перформансом або громадянською акцією. Це змінює традиційне уявлення про функції художника в суспільстві.

Принцип критичної рефлексії означає, що сучасне мистецтво не прагне створити гармонійну модель світу. Навпаки, воно часто працює з конфліктом, кризою та проблематизацією соціальної реальності. Художній твір функціонує як простір постановки питань, а не остаточних відповідей.

Соціальна ангажованість також змінює інституційний статус мистецтва. Музеї, галереї та бієнале дедалі частіше стають просторами суспільної дискусії. Виставка функціонує не лише як демонстрація творів, а як механізм формування публічного критичного дискурсу.

Отже, принцип соціальної ангажованості визначає сучасне мистецтво як форму критичної рефлексії щодо ключових проблем сучасного світу. Мистецтво більше не функціонує виключно як автономна естетична система, а стає активним учасником соціальних, політичних і культурних процесів. Через критичний аналіз влади, пам'яті, медіа та колективного досвіду contemporary art формує нові моделі суспільного осмислення реальності.

Художні практики Латинської Америки, Африки та Азії інтегруються в глобальний артпростір, створюючи множинність естетичних моделей. Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою підтримується принципом культурної децентралізації, який радикально змінив структуру глобального художнього простору у другій половині XX — на початку XXI століття. Якщо тривалий час європейське та північноамериканське мистецтво розглядалися як універсальний центр художнього розвитку, то сучасна культурна ситуація характеризується множинністю локальних художніх моделей, естетичних традицій та візуальних мов. У результаті contemporary art перестає бути виключно західноцентричним явищем і набуває глобального полікультурного характеру.

У класичній модерній системі мистецтва Західна Європа та пізніше США функціонували як головні центри культурної легітимації. Саме Париж, Лондон або Нью-Йорк визначали художні канони, стилістичні напрями та критерії естетичної цінності.

Художні практики інших регіонів часто сприймалися як периферійні або етнографічні явища, що не мали рівноправного статусу в глобальній історії мистецтва.

Ситуація починає змінюватися після Другої світової війни внаслідок деколонізаційних процесів, глобалізації та розвитку міжнародної культурної комунікації. Колишні колоніальні регіони поступово формують власні художні інституції, музеї, бієнале та академічні середовища. Це сприяє переосмисленню самого поняття «світового мистецтва».

Принцип культурної децентралізації означає відмову від єдиної універсальної моделі художнього розвитку. Сучасне мистецтво починає функціонувати як мережа множинних локальних культурних центрів, кожен із яких формує власні способи репрезентації історії, пам'яті, ідентичності та соціального досвіду.

Особливу роль у цьому процесі відіграли міжнародні виставкові платформи — бієнале, фестивалі та форуми contemporary art. Такі події, як Venice Biennale, поступово трансформувалися з переважно європейських виставок у глобальні простори культурного діалогу, де представлені художники з Африки, Азії, Латинської Америки, Близького Сходу та Східної Європи.

Культурна децентралізація також сприяла переосмисленню історії мистецтва. Дослідники почали критично аналізувати західноцентричні моделі історіографії, у яких європейська традиція трактувалася як універсальна норма. Постколоніальна теорія поставила питання про необхідність включення альтернативних художніх наративів у глобальний культурний дискурс.

У сучасному мистецтві дедалі більшого значення набувають локальні культурні контексти. Художники працюють із проблемами колоніальної пам'яті, етнічної ідентичності, мовної політики, релігійних конфліктів та історичних травм. Таким чином, глобальне contemporary art формується не як однорідна система, а як поле взаємодії різних культурних досвідів.

Особливу роль у культурній децентралізації відіграє сучасне мистецтво Африки та Азії. Художники цих регіонів активно інтегруються у міжнародний артпростір, водночас зберігаючи специфіку локальних візуальних традицій. Їхня творчість поєднує глобальні художні практики з регіональними формами культурної пам'яті та символіки.

Культурна децентралізація змінює також саму морфологію сучасного мистецтва. Поліморфність виникає внаслідок взаємодії різних естетичних систем, медіа та художніх традицій. У contemporary art можуть одночасно співіснувати цифрові технології, традиційні ремесла, ритуальні форми та концептуальні практики.

У сучасній українській культурі принцип децентралізації набуває особливого значення в контексті деколонізації та переосмислення власної культурної суб'єктності. Українське мистецтво дедалі активніше інтегрується у глобальний художній простір не як периферійне явище пострадянської культури, а як самостійний носій історичного та візуального досвіду.

Після 2014 року українські художники активно працюють із темами війни, пам'яті, постколоніальної ідентичності та культурного спротиву. Це сприяє формуванню нового міжнародного сприйняття українського мистецтва як окремого й самодостатнього явища. Таким чином, культурна децентралізація стає не лише глобальним, а й локальним процесом переозначення художньої суб'єктності.

Важливим наслідком децентралізації є також трансформація інституційної системи мистецтва. Сучасний художній процес більше не контролюється виключно великими західними музеями чи галереями. Зростає роль регіональних центрів, локальних кураторських платформ і незалежних культурних ініціатив.

Культурна децентралізація пов'язана і з розвитком цифрових медіа. Інтернет і соціальні мережі створили можливість для глобального поширення локальних художніх практик без необхідності проходження через традиційні західні інституції. Це сприяє формуванню мережевої та полікультурної моделі contemporary art.

Водночас децентралізація не означає повного зникнення культурних ієрархій. Глобальний артринок і міжнародні інституції все ще значною мірою впливають на механізми видимості та легітимації мистецтва. Однак сучасна ситуація характеризується значно більшою множинністю художніх центрів і моделей культурного виробництва.

Отже, поліморфність сучасного мистецтва підтримується принципом культурної децентралізації, який руйнує західноцентричну модель художнього світу та формує глобальне поле взаємодії різних культурних традицій, історичних досвідів і візуальних мов. Сучасне мистецтво функціонує як полікультурна система, у якій множинність локальних художніх практик стає основою нової глобальної візуальності.

Принцип локально-глобальної взаємодії є одним із ключових механізмів функціонування сучасного мистецтва в умовах глобалізованої культури. Його сутність полягає у поєднанні локальних культурних традицій, історичних досвідів та регіональних ідентичностей із глобальними медіаформами, міжнародними художніми тенденціями та цифровими комунікаціями. У сучасному мистецькому середовищі художній твір дедалі рідше існує виключно в межах національної або регіональної культурної системи. Натомість він формується як результат взаємодії локального культурного контексту та глобальних процесів циркуляції образів, ідей і технологій.

Передумови формування цього принципу пов’язані з процесами глобалізації другої половини XX століття. Розвиток міжнародних комунікацій, масових медіа, інтернету та глобального артринку сприяв інтенсивному обміну культурними моделями між різними регіонами світу. Унаслідок цього мистецтво перестало функціонувати як замкнена національна система й перетворилося на частину глобального культурного простору. Однак глобалізація не призвела до повного зникнення локальних особливостей; навпаки, локальна ідентичність стала важливим ресурсом художньої саморепрезентації.

У класичній модерній системі мистецтва домінувала європоцентрична модель художньої культури, яка претендувала на універсальність власних естетичних принципів. У другій половині XX століття ця система зазнала критики з боку постколоніальних, деколоніальних і мультикультурних підходів. Художники з різних регіонів світу почали активно інтегрувати у сучасне мистецтво локальні міфології, народні традиції, ритуальні практики та історичні досвіди. Це сприяло формуванню полікультурного художнього простору, у якому локальні культури перестають бути периферійними щодо глобального мистецького процесу.

Принцип локально-глобальної взаємодії проявляється насамперед у гібридизації художніх форм. Сучасні митці поєднують традиційні техніки, орнаменти, символіку чи етнокультурні мотиви з цифровими медіа, відеоартом, фотографією, перформансом і мультимедійними інсталяціями. У результаті виникають складні міжкультурні художні структури, у яких локальна культурна пам’ять взаємодіє з універсальними візуальними кодами глобальної культури.

Особливу роль у цьому процесі відіграють цифрові технології та мережеві комунікації. Інтернет і соціальні медіа дозволяють художникам представляти локальний культурний досвід у глобальному інформаційному просторі. Водночас глобальні цифрові

платформи стають середовищем постійного обміну візуальними образами, естетичними моделями та художніми практиками. Таким чином, локальна культура більше не ізольована в межах конкретного географічного простору, а функціонує як частина світової комунікативної мережі.

Важливим аспектом локально-глобальної взаємодії є переосмислення культурної ідентичності. У сучасному мистецтві ідентичність дедалі частіше репрезентується не як стабільна та однорідна структура, а як динамічний процес взаємодії різних культурних впливів. Художники працюють із темами міграції, культурної пам'яті, постколоніального досвіду, мовної множинності та гібридної самоідентифікації. Це сприяє формуванню мистецтва, яке одночасно є локально вкоріненим і глобально комунікативним.

Принцип локально-глобальної взаємодії також змінює характер художнього образу. У класичній національній культурі образ часто виконував функцію репрезентації колективної ідентичності або історичної традиції. У сучасному мистецтві образ дедалі більше функціонує як простір перетину різних культурних кодів. Один і той самий твір може поєднувати локальні символи, глобальну медійну естетику та універсальні політичні чи соціальні теми.

У соціальному вимірі цей принцип сприяє децентралізації світового мистецького простору. Якщо раніше головними центрами художнього виробництва залишалися європейські та північноамериканські культурні інституції, то сучасне мистецтво дедалі активніше формується через взаємодію численних регіональних сцен. Бієнале, міжнародні фестивалі, резиденції та цифрові платформи створюють умови для включення локальних художніх практик у глобальний культурний обіг. Так, до прикладу, у творчості El Anatsui африканські ремісничі традиції інтегруються в сучасну інсталяційну практику.

Водночас локально-глобальна взаємодія не є нейтральним процесом. Глобальні медіасистеми часто стандартизують художню репрезентацію та підпорядковують локальні культури логіці міжнародного артринку й цифрової економіки уваги. Це створює напругу між прагненням до збереження культурної специфіки та необхідністю адаптації до глобальних механізмів культурної комунікації. Сучасне мистецтво нерідко рефлексує саме цю суперечність між локальною автентичністю та глобальною уніфікацією.

Не менш важливим є те, що локально-глобальна взаємодія сприяє трансформації художніх інституцій. Музеї, галереї та кураторські практики дедалі більше орієнтуються на

міжкультурний діалог і мультикультурну репрезентацію. Виставкові проєкти часто будуються як простори взаємодії різних культурних перспектив, а не як демонстрація єдиного канонічного наративу. Це означає переосмислення самого поняття світового мистецтва.

Принцип локально-глобальної взаємодії також впливає на мовні аспекти художньої комунікації. Сучасні митці використовують локальні мови, діалекти, усні традиції та культурні архіви, одночасно інтегруючи їх у глобальні медійні формати. У результаті виникають багатомовні та міжкультурні форми мистецтва, що функціонують у режимі постійного перекодування смислів.

Особливого значення цей принцип набуває в контексті постколоніального мистецтва. Художники з країн, які тривалий час перебували під впливом імперських культурних моделей, активно переосмислюють локальну історію через глобальні художні форми. Це дозволяє не лише інтегрувати локальний досвід у світовий мистецький дискурс, а й критично переглядати самі механізми культурної домінації та репрезентації.

У контексті цифрової культури локально-глобальна взаємодія стає ще інтенсивнішою. Соціальні мережі, стримінгові сервіси та онлайн-виставки створюють ситуацію, у якій локальний художній проєкт може миттєво отримати глобальну аудиторію. Це змінює саму структуру культурної циркуляції, роблячи мистецтво одночасно локально контекстуальним і глобально доступним.

У філософському вимірі принцип локально-глобальної взаємодії відображає перехід від уявлення про культуру як замкнену систему до розуміння культури як мережі постійних обмінів, перекладів і взаємопроникнень. Сучасне мистецтво функціонує не як репрезентація ізольованої традиції, а як процес динамічного конструювання ідентичностей у глобальному інформаційному середовищі.

Отже, принцип локально-глобальної взаємодії є визначальним для сучасного мистецтва, оскільки забезпечує поєднання локальних культурних традицій із глобальними медіаформами та комунікативними системами. Він сприяє формуванню гібридних художніх практик, децентралізації мистецького простору, переосмисленню культурної ідентичності та розвитку міжкультурного діалогу. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як полікультурна й мережево організована система, у якій локальне та глобальне перебувають у стані постійної взаємодії та взаємної трансформації.

У сучасному мистецтві живопис може функціонувати як цифровий об’єкт, а фотографія — як елемент інсталяції. Це створює відкриту морфологічну структуру художньої системи. Принцип нестабільності жанрових меж є одним із визначальних феноменів сучасного мистецтва та важливим чинником його поліморфності. У класичній естетичній системі жанри виконували функцію впорядкування художнього простору, забезпечуючи стабільну класифікацію мистецьких форм. Живопис, скульптура, графіка, історичний жанр, портрет, пейзаж чи натюрморт мали чітко окреслені структурні ознаки, тематичні моделі та ієрархічний статус. У сучасній культурі ці межі поступово втрачають свою визначеність, а мистецтво дедалі більше функціонує як простір змішаних, гібридних і міждисциплінарних практик.

Передумови нестабільності жанрових меж виникли ще в модерністських трансформаціях кінця XIX — початку XX століття. Імпресіонізм, експресіонізм, кубізм і футуризм поставили під сумнів академічну систему жанрового поділу, оскільки художників дедалі менше цікавила відповідність традиційним сюжетним моделям. Мистецтво почало орієнтуватися не на жанрову нормативність, а на індивідуальний спосіб бачення, експеримент і формальний пошук. Унаслідок цього жанр утрачає функцію жорсткої естетичної регуляції.

Особливо радикально нестабільність жанрових меж проявилася в авангардних практиках XX століття. Дадаїзм, конструктивізм, сюрреалізм і пізніші концептуальні течії свідомо руйнували межі між різними видами мистецтва. Колаж, монтаж, ready-made та перформативні форми поєднували елементи живопису, літератури, театру, дизайну й повсякденних предметів. У результаті художній твір перестав бути прив’язаним до одного медіуму чи жанрової категорії.

Нестабільність жанрових меж значною мірою пов’язана з процесом міжмедійності. Сучасні художні практики дедалі частіше поєднують різні способи репрезентації — звук, текст, відео, фотографію, цифрову графіку, тілесну дію та просторову інсталяцію. У таких творах важко визначити домінуючий жанровий принцип, оскільки художня форма функціонує як комплексна система взаємодії різних медіа. Це означає перехід від автономних жанрів до відкритих міждисциплінарних структур.

Важливим чинником руйнування жанрових меж стала поява нових технологій і цифрових медіа. Фотографія, кіно, телебачення, відеоарт, комп’ютерна графіка та віртуальна реальність створили форми мистецтва, які не вписуються в традиційну жанрову

класифікацію. Наприклад, цифрова інсталяція може одночасно поєднувати елементи скульптури, кінематографа, програмування й перформансу. Унаслідок цього жанрова система стає дедалі більш нестабільною та відкритою до постійної трансформації.

Принцип нестабільності жанрових меж також пов'язаний із кризою автономії мистецтва. У класичній культурі жанр був пов'язаний із певною функцією та інституційною сферою. Сучасне мистецтво дедалі активніше інтегрується в простір медіакультури, дизайну, реклами, соціальної комунікації та цифрових платформ. Це означає, що художня практика функціонує не лише як естетична діяльність, а як форма міжкультурної та міждисциплінарної взаємодії.

Особливу роль у цьому процесі відіграє принцип процесуальності. Сучасне мистецтво часто існує не як стабільний об'єкт, а як подія, дія або комунікативна ситуація. Перформанс, хепенінг, акціонізм і соціально орієнтовані практики не можуть бути однозначно віднесені до традиційних жанрових категорій. Вони поєднують театральність, візуальність, тілесну дію та соціальну взаємодію, утворюючи нові типи художнього досвіду.

Нестабільність жанрових меж змінює й характер художнього образу. У традиційній системі жанр визначав способи репрезентації та правила побудови композиції. У сучасному мистецтві образ дедалі більше формується через взаємодію різних візуальних, текстових і цифрових кодів. Це сприяє фрагментарності, багатошаровості та відкритості художньої структури.

Не менш важливим є вплив масової культури на жанрову дестабілізацію. Сучасні художники активно використовують елементи реклами, коміксів, музичних кліпів, комп'ютерних ігор та інтернет-культури. Унаслідок цього межі між елітарним мистецтвом і популярними формами візуальності стають дедалі менш визначеними. Художній твір може одночасно функціонувати як артоб'єкт, медійний продукт і елемент цифрової комунікації.

Принцип нестабільності жанрових меж також змінює роль художника. Якщо класична система передбачала професійну спеціалізацію — живописець, скульптор, графік, — то сучасний митець дедалі більше працює як міждисциплінарний автор. Художник може одночасно поєднувати практики відеоарту, перформансу, саундарту, цифрового дизайну та соціального дослідження. Це означає трансформацію самої моделі художньої професії.

У соціокультурному вимірі нестабільність жанрових меж відображає ширшу кризу класифікаційних систем сучасної культури. Постіндустріальне суспільство дедалі менше функціонує через жорсткі ієрархії та стабільні категорії. Мистецтво реагує на цю ситуацію формуванням відкритих, мобільних і гібридних форм репрезентації, що відповідають логіці мережевої та цифрової культури.

Важливим аспектом є й зміна інституційної структури мистецтва. Музеї, галереї та виставкові простори дедалі частіше представляють проєкти, які не можуть бути класифіковані в межах одного жанру. Кураторські практики орієнтуються на міждисциплінарність, інтерактивність і мультимедійність. Це означає поступову трансформацію самої системи художньої репрезентації.

Нестабільність жанрових меж також пов’язана з глобалізацією мистецтва. Сучасні художні практики інтегрують локальні традиції, цифрові технології, міжнародні медійні формати та різні культурні моделі. Унаслідок цього жанрові структури стають ще більш варіативними, оскільки різні естетичні системи починають взаємодіяти в межах єдиного художнього простору.

У філософському вимірі принцип нестабільності жанрових меж відображає загальний перехід від модерної культури стабільних структур до постмодерної культури множинності, відкритості та постійної трансформації. Сучасне мистецтво більше не прагне до створення завершених і нормативно визначених форм, а функціонує як процес безперервного комбінування, змішування та переозначення художніх практик.

Отже, принцип нестабільності жанрових меж є фундаментальною характеристикою сучасного мистецтва. Він сприяє міжмедійності, гібридизації, процесуальності та відкритості художніх форм, руйнуючи традиційні класифікаційні системи образотворчого мистецтва. Унаслідок цього сучасна художня культура постає як динамічний простір взаємодії різних медіа, жанрів і культурних кодів, у якому художність визначається не відповідністю усталеній категорії, а здатністю до постійної трансформації та комунікації.

Принцип фрагментарності є однією з фундаментальних характеристик сучасної культури та важливим чинником трансформації мистецького мислення у XX–XXI століттях. Його сутність полягає у втраті цілісних моделей репрезентації світу та переході до множинних, розірваних і нестабільних форм організації смислу. Якщо класична культура ґрунтувалася на уявленні про існування універсального порядку, гармонійної

структури світу та єдиного центру інтерпретації, то сучасна культура дедалі більше функціонує як поле фрагментованих досвідів, локальних наративів і конкуруючих систем значень. Унаслідок цього мистецтво відображає не цілісність, а множинність і нестабільність сучасного культурного буття.

Передумови формування принципу фрагментарності виникли ще в кризі модерного світогляду наприкінці XIX — на початку XX століття. Індустріалізація, урбанізація, технічний прогрес та руйнування традиційних соціальних структур спричинили дестабілізацію звичних моделей сприйняття реальності. Людський досвід став дедалі більш уривчастим, динамічним і перевантаженим інформаційними потоками. У культурі це проявилося у втраті віри в стабільні системи знання та універсальні ідеологічні моделі.

Особливе значення для становлення фрагментарності мала криза великих наративів у XX столітті. Світові війни, тоталітарні режими, соціальні катастрофи та постколоніальні процеси поставили під сумнів ідеї історичного прогресу, раціональності та культурної єдності. Великі універсальні системи смислу — релігійні, політичні чи гуманістичні — втратили здатність пояснювати складність сучасного світу. Унаслідок цього культура дедалі більше орієнтується на локальні, ситуативні й множинні форми інтерпретації реальності.

У мистецтві принцип фрагментарності проявився через руйнування традиційної композиційної цілісності. Класичне образотворче мистецтво прагнуло до гармонії, завершеності та логічної організації художнього простору. Модерністські й авангардні практики початку XX століття — кубізм, футуризм, експресіонізм — почали репрезентувати світ як множинність розірваних перспектив, динамічних фрагментів і нестабільних форм. Художній образ утрачає монолітність і перетворюється на конструкцію з окремих елементів.

Кубізм став одним із перших художніх напрямів, що системно реалізував принцип фрагментарності. Художники розкладали предмет на окремі геометричні площини та репрезентували його одночасно з різних точок зору. Це означало відмову від єдиної перспективи як символу впорядкованого бачення світу. Реальність почала сприйматися як множинна й нестабільна структура, яку неможливо охопити одним універсальним способом репрезентації.

Принцип фрагментарності посилився в умовах розвитку масових медіа та цифрової культури. Телебачення, реклама, інтернет, соціальні мережі та мобільні технології створили ситуацію безперервного інформаційного потоку, у якому образи та повідомлення існують у режимі постійного перемикання й розсіювання уваги. Сучасна людина сприймає світ через фрагменти інформації, що швидко змінюються й не формують стабільної смислової цілісності. Мистецтво реагує на цю ситуацію відповідними формами репрезентації.

У сучасних художніх практиках фрагментарність проявляється через колажність, монтажність і принцип апропріації. Художній твір нерідко складається з цитат, візуальних фрагментів, архівних матеріалів, цифрових образів і текстових елементів, що походять із різних культурних контекстів. Унаслідок цього мистецтво функціонує як система комбінування та взаємодії різнорідних знаків, а не як єдина завершена структура. Художній твір часто складається з розрізнених візуальних елементів і наративів. У роботах Ансельма Кіфера історична пам'ять подається через фрагменти образів і матеріалів.

Важливим аспектом принципу фрагментарності є дестабілізація авторського центру. У класичній естетиці художник розглядався як носій цілісного світогляду та джерело смислової єдності твору. У сучасному мистецтві автор дедалі більше виступає як організатор множинних культурних кодів і комунікативних потоків. Смисл твору формується не через єдиний авторський намір, а через взаємодію різних інтерпретацій, контекстів і читацьких стратегій.

Фрагментарність також змінює характер глядацького сприйняття. Якщо класичне мистецтво передбачало цілісне й послідовне споглядання твору, то сучасна культура орієнтується на переривчасте, нелінійне та асоціативне сприйняття. Глядач взаємодіє з окремими інформаційними фрагментами, самостійно конструюючи можливі зв'язки між ними. Це означає перехід від єдиної інтерпретаційної моделі до множинності потенційних смислів.

У соціальному вимірі принцип фрагментарності відображає децентралізацію сучасного суспільства. Постіндустріальна культура дедалі менше організована навколо єдиного політичного, релігійного чи культурного центру. Натомість вона функціонує як мережа локальних ідентичностей, субкультур, комунікативних спільнот і цифрових платформ. Мистецтво репрезентує цю ситуацію через множинність стилів, медіаформ і способів художнього висловлювання.

Принцип фрагментарності також пов’язаний із кризою історичного часу. У класичній культурі історія сприймалася як лінійний процес розвитку, що має певну логіку та напрям. Сучасна культура дедалі більше функціонує в режимі одночасної присутності різних історичних епох, стилів і культурних архівів. Художні практики активно поєднують історичні цитати, ретроестетику, цифрові образи та сучасні медіа, створюючи ефект часової множинності.

Особливого значення фрагментарність набуває у цифровому середовищі. Інтернет-культура функціонує через гіпертекстуальність, мережеву взаємодію та постійне переключення між різними потоками інформації. Художній образ у цифровій культурі більше не має стабільної форми чи єдиного контексту. Він існує як мобільний фрагмент інформаційного простору, здатний до нескінченного копіювання, трансформації та повторного використання.

У філософському вимірі принцип фрагментарності пов’язаний із постструктуралістською критикою ідеї єдиного центру смислу. Сучасна гуманітарна думка розглядає культуру як систему нестабільних знакових відносин, у якій значення завжди є контекстуальним і відкритим до переінтерпретації. Мистецтво в цьому контексті перестає бути репрезентацією універсальної істини й стає простором множинних і часто суперечливих смислових конфігурацій.

Фрагментарність також сприяє поліморфності сучасного мистецтва. Відсутність єдиного естетичного центру дозволяє співіснувати численним стилям, жанрам і художнім практикам. Сучасна художня культура не прагне до створення універсального канону, а функціонує як відкрита система постійного комбінування, цитування та переозначення культурних форм.

Отже, принцип фрагментарності відображає фундаментальний стан сучасної культури, у якій відсутній єдиний центр смислу, стабільна система цінностей або універсальна модель репрезентації світу. Він проявляється у множинності художніх мов, дестабілізації композиційної цілісності, нелінійності сприйняття та відкритості інтерпретації. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як динамічний простір взаємодії фрагментів, у якому смисл формується не через єдність, а через постійну гру різнорідних культурних елементів.

Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою базується на принципі тимчасовості, який визначає специфіку художніх практик другої половини XX — початку XXI століття. Якщо класична естетична система орієнтувалася на створення стабільних і тривалих у часі творів, то сучасне мистецтво дедалі більше функціонує через ефемерні, процесуальні та змінні форми. Тимчасовість означає не лише фізичну нетривалість художнього об'єкта, а й нестабільність його смислу, форми та способів існування в культурі. Унаслідок цього мистецтво набуває поліморфного характеру, оскільки його форми постійно трансформуються залежно від контексту, технологій і комунікативних практик.

Передумови формування принципу тимчасовості виникли ще в модерністських і авангардних практиках початку XX століття. Футуризм, дадаїзм і конструктивізм відмовлялися від класичної ідеї мистецтва як вічного носія гармонії та культурної пам'яті. Художній твір дедалі більше розглядався як елемент динамічної сучасності, пов'язаної зі швидкістю, технологічними змінами та нестабільністю соціального досвіду. Це означало переорієнтацію мистецтва з тривалості на процес і подію.

Особливо важливу роль у становленні принципу тимчасовості відіграли перформативні практики другої половини XX століття. Перформанс, хепенінг та акціонізм існують лише в момент реалізації художньої дії. Після завершення події залишається лише документація — фотографії, відеозаписи або текстові свідчення. Таким чином, художній твір утрачає статус постійного матеріального артефакту й перетворюється на тимчасовий досвід, який не може бути повністю повторений.

Принцип тимчасовості також проявляється у розвитку інсталяційного мистецтва. Багато сучасних інсталяцій створюються для конкретного простору та певного часу експонування. Після завершення виставки вони демонтуються, трансформуються або існують лише як архівна документація. Це означає відмову від класичного уявлення про твір як стабільний об'єкт, призначений для постійного музейного збереження.

Тимчасовість суттєво змінює і статус художнього образу. У традиційній естетиці образ мав бути композиційно завершеним і символічно стабільним. У сучасному мистецтві образ дедалі більше функціонує як процесуальна структура, що змінюється в часі та залежить від взаємодії з глядачем, простором або цифровим середовищем. Це сприяє множинності можливих форм існування одного й того самого твору. Багато художніх

практик існують лише в момент взаємодії або демонстрації. Перформанси, медіаінсталяції та цифрові проєкти часто не мають стабільної матеріальної форми.

Важливим чинником посилення тимчасовості є розвиток цифрових технологій. Цифрове мистецтво, мережеві проєкти, генеративні системи та інтерактивні медіа функціонують у режимі постійного оновлення. Художній твір у цифровому середовищі може змінюватися в реальному часі, залежати від алгоритмів або реакцій користувачів. Унаслідок цього мистецтво дедалі більше існує як динамічний потік інформації, а не як завершений матеріальний об'єкт.

Принцип тимчасовості пов'язаний також із трансформацією соціального часу в сучасній культурі. Постіндустріальне суспільство характеризується прискоренням комунікації, швидкою зміною інформаційних потоків і нестабільністю культурних форм. Мистецтво реагує на цю ситуацію створенням ефемерних практик, які відповідають логіці швидкоплинного досвіду. Художній твір дедалі менше претендує на позачасовість і дедалі більше відображає тимчасовий характер сучасної реальності.

Тимчасовість також сприяє дестабілізації авторства. У класичній системі художник створював завершений твір, який залишався незмінним після завершення творчого процесу. У сучасних практиках твір може постійно модифікуватися, доповнюватися або змінюватися залежно від нових контекстів і взаємодій. Художник дедалі більше виступає як ініціатор процесу, а не як творець остаточної форми.

Поліморфність сучасного мистецтва безпосередньо пов'язана з тим, що тимчасовість відкриває можливість для множинних форм репрезентації. Один художній проєкт може існувати як подія, відеодокументація, цифровий архів, текстовий опис або мережевий контент. Унаслідок цього мистецтво втрачає жорстку прив'язаність до одного медіуму чи форми існування.

Важливим аспектом принципу тимчасовості є зміна ролі глядача. У класичній культурі сприйняття мистецтва передбачало відносно стабільний контакт із матеріальним об'єктом. Сучасне мистецтво часто вимагає присутності в конкретному часовому моменті або активної участі в художньому процесі. Глядач стає співучасником події, а його досвід є унікальним і неповторним.

Тимчасовість також змінює функціонування художніх інституцій. Музеї та галереї дедалі більше працюють не лише як простори збереження артефактів, а як місця проведення

подій, перформансів, мультимедійних проєктів і тимчасових інсталяцій. Це означає трансформацію самої інституційної логіки мистецтва — від архівування до організації процесуального досвіду.

У соціокультурному вимірі принцип тимчасовості пов'язаний із кризою стабільних культурних ієрархій. Сучасна культура дедалі менше орієнтується на створення постійного канону та дедалі більше — на швидке оновлення форм і смислів. Мистецтво стає частиною динамічної інформаційної екосистеми, у якій художні практики постійно виникають, трансформуються й зникають.

Тимчасовість також сприяє критичному переосмисленню матеріальності мистецтва. Ефемерні практики, екологічне мистецтво, перформанс і цифрові форми демонструють, що художня цінність може існувати поза межами стабільного фізичного об'єкта. Це означає переорієнтацію мистецтва з володіння на переживання, із збереження — на комунікативну подію.

У філософському вимірі принцип тимчасовості відображає загальну трансформацію сучасної культури, у якій стабільні структури поступаються місцем відкритим, динамічним і процесуальним системам. Сучасне мистецтво функціонує не як завершена форма істини чи краси, а як тимчасова конфігурація смислів, що виникає в конкретному культурному контексті.

Отже, принцип тимчасовості є фундаментальною основою поліморфності сучасного мистецтва. Він визначає процесуальний, ефемерний і відкритий характер художніх практик, сприяє множинності форм репрезентації та дестабілізує класичне уявлення про мистецтво як стабільний і тривалий об'єкт. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як динамічний простір подій, взаємодій і тимчасових смислових конфігурацій, що існують у постійному процесі трансформації.

Принцип мобільності є одним із ключових чинників формування поліморфності сучасного мистецтва, оскільки визначає динамічний, відкритий та змінний характер художніх практик у глобалізованій культурі. У широкому значенні мобільність означає постійний рух образів, художніх форм, культурних кодів, технологій та самих суб'єктів мистецького процесу між різними просторами й контекстами. Якщо класична система мистецтва була прив'язана до стабільних інституцій, локальних традицій та матеріальних об'єктів, то сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як мережа мобільних взаємодій,

що постійно трансформуються. Унаслідок цього художня сфера набуває поліморфного характеру, у якому співіснують множинні форми, медіа та режими культурної комунікації.

Передумови формування принципу мобільності пов'язані з масштабними соціокультурними змінами другої половини XX століття. Глобалізація, розвиток транспортних систем, цифрових технологій та міжнародних комунікацій сприяли радикальному прискоренню культурного обміну. Художники, твори, виставкові проєкти й візуальні образи отримали можливість швидко переміщуватися між різними країнами, інституціями та інформаційними середовищами. Це означало втрату жорсткої прив'язаності мистецтва до конкретного національного чи локального контексту.

Принцип мобільності суттєво трансформував саму структуру художнього твору. У класичній естетиці твір мистецтва розглядався як стабільний і завершений об'єкт, який існує в конкретному матеріальному просторі — музеї, храмі чи колекції. У сучасному мистецтві художній твір дедалі більше функціонує як процесуальна та переміщувана форма. Інсталяції, цифрові проєкти, перформанси й мультимедійні практики можуть адаптуватися до різних просторів і змінювати свою структуру залежно від контексту демонстрації. Принцип мобільності означає здатність художніх форм швидко змінювати контексти функціонування. Сучасний твір може існувати одночасно у фізичному просторі, цифровій мережі та медіаплатформах.

Особливу роль у посиленні мобільності відіграли цифрові технології. Інтернет, соціальні мережі та цифрові платформи створили умови для миттєвого поширення художнього контенту в глобальному масштабі. Художній образ більше не прив'язаний до одного матеріального носія чи географічного місця. Він може одночасно існувати в численних цифрових середовищах, змінюватися через репост, ремікс або цифрову трансформацію. Це сприяє множинності форм існування мистецтва та посилює його поліморфність.

Принцип мобільності також пов'язаний із трансформацією художньої ідентичності. У сучасній культурі художник дедалі рідше функціонує як представник однієї національної чи стилістичної традиції. Митці працюють у міжнародних резиденціях, беруть участь у глобальних виставкових проєктах і взаємодіють із різними культурними середовищами. Унаслідок цього художня практика набуває транскультурного характеру, поєднуючи локальні традиції з глобальними естетичними моделями.

Важливим аспектом мобільності є зміна функціонування художніх інституцій. Бієнале, міжнародні фестивалі, артярмарки та мережеві виставкові платформи створюють глобальну систему циркуляції мистецтва. Художній твір дедалі менше пов'язаний із постійною експозицією та дедалі більше — з тимчасовими подіями й мобільними форматами демонстрації. Це означає перехід від статичної музейної культури до культури постійного переміщення й оновлення художнього досвіду.

Принцип мобільності впливає й на жанрову структуру сучасного мистецтва. Традиційна система жанрів передбачала відносну стабільність художніх форм і технік. У сучасному мистецтві мобільність сприяє змішанню медіа, стилів і способів репрезентації. Художні практики легко переходять між живописом, відеоартом, цифровими технологіями, перформансом і соціальними медіа. Це руйнує жорсткі жанрові межі та формує відкриту міжмедійну систему.

Мобільність також змінює характер художнього сприйняття. У класичній культурі глядач взаємодіяв із твором у конкретному фізичному просторі та визначеному часовому режимі. Сучасне мистецтво дедалі більше сприймається через цифрові платформи, онлайн-архіви, стримінгові сервіси та соціальні мережі. Глядач отримує можливість одночасно взаємодіяти з різними художніми контекстами незалежно від географічного розташування.

У соціокультурному вимірі принцип мобільності відображає загальну динаміку сучасного суспільства. Постіндустріальна культура характеризується високою швидкістю переміщення інформації, людей і символічних форм. Мистецтво реагує на цю ситуацію створенням мобільних і гнучких моделей художньої комунікації, здатних адаптуватися до швидких змін культурного середовища.

Принцип мобільності також сприяє децентралізації світового мистецького простору. Якщо раніше домінуючі культурні центри визначали основні напрями художнього розвитку, то сьогодні мистецтво формується через взаємодію численних локальних сцен і мережевих платформ. Художні ініціативи можуть виникати в різних регіонах світу та швидко інтегруватися в глобальний культурний обіг. Це посилює множинність художніх практик і підриває традиційні ієрархії культурного виробництва.

Не менш важливим є зв'язок мобільності з процесом апропріації та культурного змішування. Завдяки глобальній циркуляції образів художники активно інтегрують у свої роботи елементи різних культурних традицій, історичних архівів і медійних систем.

Унаслідок цього сучасне мистецтво набуває гібридного характеру, де різні культурні коди постійно взаємодіють і трансформуються.

Принцип мобільності впливає також на часову структуру мистецтва. Сучасний художній твір дедалі частіше існує як тимчасова й змінна конфігурація, що може адаптуватися до нових умов демонстрації чи цифрового середовища. Це означає втрату стабільності художньої форми та перехід до динамічних моделей культурного існування.

У філософському вимірі мобільність відображає кризу стабільних центрів і сталих культурних ідентичностей у сучасному світі. Сучасне мистецтво більше не орієнтується на створення єдиного універсального канону, а функціонує як система постійних переміщень, перекладів і трансформацій. Художня форма стає відкритою до змін, а мистецтво — до міжкультурної взаємодії.

Принцип мобільності також змінює економіку мистецтва. Глобальний артринок, цифрові платформи та міжнародні виставкові мережі створюють нові механізми поширення й комерціалізації художнього контенту. Художній твір дедалі більше функціонує як мобільний культурний продукт, здатний циркулювати між фізичними та цифровими просторами.

Отже, принцип мобільності є одним із фундаментальних чинників формування поліморфності сучасного мистецтва. Він забезпечує динамічність художніх форм, міжкультурну взаємодію, децентралізацію мистецького простору та відкритість до технологічних і соціальних трансформацій. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як мережево організована й постійно рухома система культурних практик, у якій художність визначається не стабільністю форми, а здатністю до адаптації, переміщення та комунікативної взаємодії.

Важливу роль відіграє принцип відкритого авторства. У сучасному мистецтві художній твір нерідко створюється колективно або модифікується аудиторією. Це руйнує класичну модель індивідуального геніального автора. Принцип архівності також визначає сучасне мистецтво. Художники активно працюють із документами, пам’яттю та історичними матеріалами. Архів стає не лише сховищем, а й художнім методом. Принцип архівності є одним із фундаментальних механізмів функціонування сучасного мистецтва та важливим чинником формування його поліморфності. У широкому культурному значенні архівність означає орієнтацію художньої практики на накопичення, збереження, переінтерпретацію та повторне використання візуальних, текстових, звукових і документальних матеріалів. Якщо

класична естетична система була зорієнтована передусім на створення нових завершених творів, то сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як робота з уже існуючими культурними слідами, історичними даними та інформаційними масивами. Унаслідок цього художня культура набуває поліморфного характеру, оскільки архів стає не лише способом збереження пам'яті, а й джерелом постійного породження нових художніх форм.

Передумови формування принципу архівності пов'язані з кризою модерної ідеї художньої новизни. У класичному модернізмі мистецтво орієнтувалося на постійне оновлення форм і радикальний розрив із минулим. У другій половині XX століття художня культура дедалі більше усвідомлює неможливість абсолютної новизни, оскільки будь-який образ існує в системі попередніх культурних репрезентацій. Унаслідок цього мистецтво переходить від моделі створення «нового» до моделі переосмислення та реконфігурації вже існуючих культурних архівів.

Особливого значення принцип архівності набув у постмодерній культурі, яка характеризується інтенсивною роботою з цитатою, пам'яттю та історичними фрагментами. Художній твір дедалі частіше формується як система посилань на попередні епохи, стилі, медіа та культурні коди. Архів у цьому контексті перестає бути пасивним сховищем інформації й перетворюється на активний механізм виробництва смислів. Сучасний художник виступає не лише творцем нових образів, а й інтерпретатором культурних слідів минулого.

Принцип архівності суттєво трансформує структуру художнього твору. У класичній естетиці твір мав бути композиційно цілісним і автономним. Сучасні художні практики дедалі більше використовують документальні матеріали, фотографії, відеоархіви, газетні вирізки, цифрові бази даних та особисті свідчення. Унаслідок цього твір набуває фрагментарної й багатошарової структури, у якій різні часові та культурні пласти взаємодіють між собою.

Важливу роль у розвитку архівності відіграють цифрові технології. Цифрове середовище створило безпрецедентні можливості для накопичення, копіювання, каталогізації та поширення інформації. Художники отримали доступ до глобальних цифрових архівів, онлайн-колекцій, мережевих баз даних та мультимедійних платформ. Це сприяло перетворенню архіву на один із центральних інструментів сучасної художньої практики.

Принцип архівності також пов’язаний із процесом дематеріалізації мистецтва. У багатьох сучасних практиках художній твір існує не як стабільний матеріальний об’єкт, а як система документів, записів, свідчень або цифрових слідів. Перформанс, акціонізм і тимчасові інсталяції нерідко зберігаються саме через архівну документацію. Таким чином, архів стає не лише способом фіксації мистецтва, а фактично його формою існування.

Архівність суттєво змінює й характер художнього часу. У класичній культурі історія мистецтва сприймалася як лінійний процес послідовної зміни стилів і епох. Сучасне мистецтво дедалі більше функціонує через одночасну присутність різних історичних пластів. Архів дозволяє поєднувати образи минулого з сучасними медіаформами, створюючи ситуацію часової множинності та нелінійності культурного досвіду.

Важливим аспектом принципу архівності є критичне переосмислення історичної пам’яті. Сучасні художники активно працюють із темами травми, колективної пам’яті, війни, постколоніального досвіду та репресованих історій. Архів у цьому контексті стає інструментом виявлення замовчуваних або маргіналізованих аспектів історії. Мистецтво перетворюється на форму культурної реконструкції та критичного аналізу історичних наративів.

Принцип архівності також сприяє поліморфності мистецтва через поєднання різних типів матеріалів і медіа. У межах одного художнього проєкту можуть співіснувати документальні записи, відео, тексти, фотографії, аудіофрагменти, цифрові інтерфейси та об’єкти повсякденності. Унаслідок цього твір набуває міжмедійного й гібридного характеру, де архів стає структурним принципом організації художнього матеріалу.

Архівність змінює і роль художника. Якщо класична модель мистецтва передбачала створення оригінального твору, то сучасний художник дедалі більше функціонує як дослідник, куратор або аналітик культурних даних. Художня практика набуває рис археології пам’яті, де головним стає не виробництво нової форми, а інтерпретація та реконфігурація вже існуючих матеріалів.

Не менш важливим є вплив архівності на глядацьке сприйняття. У сучасному мистецтві глядач взаємодіє не лише з естетичним образом, а й із системою документів, свідчень і контекстів. Це вимагає активної інтерпретаційної роботи та перетворює сприйняття мистецтва на процес дослідження й реконструкції смислів.

Принцип архівності також тісно пов’язаний із мережевою культурою. Інтернет функціонує як глобальний архів образів, текстів і цифрових слідів, що постійно оновлюються та циркулюють між різними платформами. Сучасне мистецтво активно використовує цю мережеву архівність, інтегруючи в художню практику цифрові бази даних, онлайн-комунікацію та алгоритмічні системи пошуку інформації.

У соціокультурному вимірі архівність відображає прагнення сучасної культури до збереження й одночасної переінтерпретації досвіду в умовах інформаційного перевантаження. Чим інтенсивніше зростає кількість візуальної та текстової інформації, тим важливішими стають механізми її організації, фільтрації та художнього переосмислення. Архів у цьому контексті виступає не лише технічним інструментом, а культурною моделлю сучасного мислення.

У філософському вимірі принцип архівності демонструє зміну ставлення до історії та пам’яті в сучасній культурі. Історія більше не сприймається як завершений і впорядкований наратив, а функціонує як множинний архів фрагментів, відкритих до нових інтерпретацій. Мистецтво в цій ситуації стає простором роботи з пам’яттю, де минуле постійно реконструюється через сучасні культурні й політичні контексти.

Отже, принцип архівності є одним із визначальних чинників існування поліморфності сучасного мистецтва. Він забезпечує взаємодію різних часових, медійних і культурних пластів, сприяє міждисциплінарності, фрагментарності та відкритості художніх форм. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як динамічна система роботи з пам’яттю, документом і культурними слідами, у якій архів стає не лише способом збереження минулого, а й активним механізмом продукування нових смислів і художніх конфігурацій.

Поліморфна система сучасного мистецтва функціонує в умовах постійної взаємодії між реальним і віртуальним простором, що є однією з ключових ознак цифрової культурної епохи. Якщо класична художня система була переважно пов’язана з матеріальними об’єктами та фізичними просторами репрезентації, то сучасне мистецтво дедалі більше існує одночасно в реальному та цифровому вимірах. Унаслідок цього художня практика набуває множинного, гібридного й нестабільного характеру, де межа між фізичною та віртуальною присутністю стає дедалі менш визначеною.

Передумови формування цієї взаємодії пов’язані з розвитком цифрових технологій, мережевих комунікацій та глобального інформаційного середовища наприкінці XX — на

початку XXI століття. Комп'ютеризація культури, поширення інтернету, соціальних мереж і мультимедійних платформ створили нові умови для функціонування мистецтва. Художній образ більше не залежить виключно від матеріального носія та фізичного місця експонування, а може одночасно існувати в численних цифрових середовищах і комунікативних мережах.

Взаємодія реального та віртуального простору суттєво трансформує саму природу художнього твору. У класичній естетиці твір мистецтва мав стабільну матеріальну форму — полотно, скульптуру чи архітектурний об'єкт. Сучасне мистецтво дедалі частіше існує як мультимедійна, інтерактивна або цифрова структура, що може змінюватися залежно від контексту взаємодії. Віртуальні інсталяції, цифрові середовища та мережеві проєкти демонструють, що художній твір може функціонувати як процес або інформаційний потік, а не як завершений фізичний артефакт.

Особливу роль у цьому процесі відіграють технології віртуальної та доповненої реальності. VR- і AR-практики створюють нові форми художнього досвіду, у яких глядач взаємодіє з цифровими об'єктами як із частиною реального простору. Це означає появу нових режимів сприйняття, де фізична й віртуальна реальність не протиставляються, а функціонують як взаємопов'язані компоненти єдиного культурного середовища.

Поліморфність сучасного мистецтва значною мірою визначається саме здатністю поєднувати матеріальні та цифрові форми репрезентації. Один художній проєкт може існувати одночасно як фізична інсталяція, онлайн-архів, інтерактивна платформа та цифровий медіапродукт. Унаслідок цього мистецтво втрачає жорстку прив'язаність до одного медіуму або простору й набуває множинних способів існування.

Важливим наслідком взаємодії реального та віртуального є трансформація ролі глядача. У традиційній художній системі глядач сприймав твір у межах конкретного фізичного простору — музею, галереї чи театру. У цифровій культурі він дедалі більше стає активним користувачем, який взаємодіє з мистецтвом через онлайн-платформи, соціальні мережі, інтерактивні інтерфейси та віртуальні середовища. Це змінює характер естетичного досвіду, роблячи його більш мобільним, персоналізованим і процесуальним.

Взаємодія реального та віртуального простору також сприяє дестабілізації авторства. У цифровому середовищі художній твір може постійно модифікуватися, копіюватися й трансформуватися користувачами. Унаслідок цього художня практика

дедалі більше набуває колективного й мережевого характеру. Автор уже не контролює остаточну форму твору, а виступає радше ініціатором відкритого процесу взаємодії.

Не менш важливим є вплив цифрової віртуальності на механізми культурної пам'яті та архівування мистецтва. Сучасні художні практики активно функціонують у цифрових архівах, онлайн-колекціях і мережевих базах даних. Це забезпечує одночасну доступність твору в різних просторах, але водночас робить його залежним від технологічних платформ і цифрових форматів. Художній образ стає мобільним і змінним елементом глобальної інформаційної мережі.

У соціокультурному вимірі взаємодія реального та віртуального простору відображає загальну трансформацію сучасного суспільства, у якому цифрові комунікації дедалі більше інтегруються в повсякденне життя. Сучасне мистецтво не лише використовує цифрові технології як інструмент, а й аналізує нові форми ідентичності, віртуальної присутності, мережевої взаємодії та інформаційного контролю. Таким чином, мистецтво стає способом критичного осмислення цифрової реальності.

Отже, поліморфна система сучасного мистецтва функціонує в умовах постійної взаємодії між реальним і віртуальним простором. Ця взаємодія трансформує природу художнього твору, роль автора й глядача, способи репрезентації та механізми культурної комунікації. Унаслідок цього сучасне мистецтво постає як гібридна й багатовимірна система, у якій фізичне та цифрове, матеріальне й інформаційне, локальне й мережеве перебувають у стані безперервної взаємодії та взаємної трансформації.

Сучасне мистецтво характеризується принципом множинності інтерпретацій, що є одним із фундаментальних наслідків трансформації модерної культурної свідомості у XX–XXI століттях. На відміну від класичних епох, у яких художній твір переважно мав стабільний і нормативно визначений смисл, сучасна художня культура функціонує в умовах відкритості значень та інтерпретаційної варіативності. Художній образ перестає бути носієм єдиної авторитетної істини й перетворюється на поле взаємодії різних способів прочитання, які залежать від історичного, соціального та індивідуального контексту сприйняття.

Формування принципу множинності інтерпретацій було безпосередньо пов'язане з кризою універсальних метанаративів модерної культури. Упродовж XIX–XX століть поступово руйнувалися уявлення про існування єдиної системи естетичних норм,

універсальної історичної логіки чи абсолютного художнього канону. Мистецтво втрачало централізовану ієрархічну структуру, а разом із цим змінювався і статус художнього смислу. Твір дедалі більше починав сприйматися не як завершене повідомлення, а як відкрита структура, здатна продукувати різні значення.

Важливу роль у становленні цього принципу відіграли авангардні художні практики XX століття. Кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм та концептуальне мистецтво послідовно руйнували традиційні механізми репрезентації та однозначного тлумачення образу. Художники відмовлялися від ідеї прямого наслідування реальності та створювали форми, що вимагали активної інтерпретаційної участі глядача. Унаслідок цього художній твір переставав бути стабільним об'єктом споглядання й набував характеру семіотично відкритої системи.

Особливого значення принцип множинності набуває у постмодерній культурі. Постмодернізм піддає критиці саму можливість остаточного або універсального тлумачення художнього тексту. У межах цієї культурної парадигми будь-який смисл розглядається як історично та контекстуально зумовлений. Художній образ стає поліфонічним утворенням, що допускає співіснування суперечливих інтерпретацій. Саме тому сучасне мистецтво часто уникає однозначних повідомлень і навмисно створює простір семантичної невизначеності.

Суттєвим чинником множинності інтерпретацій стала зміна ролі глядача. У класичній системі мистецтва глядач переважно сприймав твір відповідно до встановлених культурних кодів та авторитетних моделей тлумачення. У сучасній культурі він перетворюється на активного співучасника процесу смислотворення. Значення твору дедалі більше виникає не лише внаслідок авторського наміру, а й через індивідуальний досвід, культурну пам'ять та інтерпретаційну діяльність реципієнта.

Множинність інтерпретацій безпосередньо пов'язана з розвитком семіотичного та герменевтичного підходів у гуманітарному знанні. Філософія та культурологія XX століття, зокрема праці Roland Barthes, Michel Foucault та Jacques Derrida, поставили під сумнів стабільність авторського значення. Ідея «смерті автора» та концепція деконструкції сприяли утвердженню уявлення про текст як нескінченний процес породження смислів. У мистецтві це означало відмову від однозначної інтерпретаційної моделі.

Важливу роль у цьому процесі відіграла також медіалізація культури. Розвиток фотографії, кіно, телебачення, цифрових технологій та інтернету створив нове інформаційне середовище, у якому образи постійно циркулюють між різними контекстами. Унаслідок цього художній твір втрачає стабільне значення, оскільки кожне нове медіальне середовище породжує інший спосіб його прочитання. Цифрова культура особливо посилила цей процес через механізми реміксу, апропріації та мережевого поширення візуального контенту.

Принцип множинності інтерпретацій проявляється також у міждисциплінарному характері сучасного мистецтва. Інсталяція, перформанс, відеоарт, цифрове мистецтво та інтерактивні практики поєднують різні медіальні форми й культурні коди. Така гібридність унеможливлює єдину інтерпретаційну перспективу, оскільки твір функціонує одночасно на візуальному, текстовому, аудіальному та концептуальному рівнях. У результаті глядач стикається не з одним смислом, а з множинною мережею потенційних значень.

Сучасне мистецтво також активно використовує принцип інтертекстуальності. Художні твори часто містять цитати, алюзії, стилістичні запозичення та переосмислення попередніх культурних форм. Це створює багаторівневу структуру смислів, де кожне прочитання залежить від культурної компетенції та історичного досвіду реципієнта. Інтерпретація стає процесом співвіднесення різних культурних текстів, а не пошуком єдиного прихованого значення.

Множинність інтерпретацій пов’язана і з глобалізацією сучасної культури. У глобальному художньому просторі співіснують різні цивілізаційні традиції, естетичні системи та культурні моделі. Один і той самий твір може по-різному сприйматися в різних соціокультурних контекстах. Це призводить до децентралізації європоцентричних критеріїв оцінювання мистецтва та формування поліцентричної системи культурного прочитання.

Суттєвим аспектом сучасного мистецтва є також політична та соціальна відкритість інтерпретації. Багато художніх практик свідомо провокують дискусії щодо ідентичності, пам’яті, влади, гендеру чи постколоніального досвіду. У таких випадках твір функціонує не як завершене висловлювання, а як простір конфлікту інтерпретацій. Його смисл формується через суспільну полеміку та зміну історичних контекстів.

Принцип множинності інтерпретацій змінює й саму структуру художньої комунікації. Якщо раніше мистецтво прагнуло до передачі відносно стабільного змісту, то сучасна культура дедалі більше орієнтується на відкритий процес комунікативної взаємодії. Художній твір стає радше механізмом породження смислів, ніж їх остаточною фіксацією. Унаслідок цього мистецтво функціонує як динамічна система культурного діалогу.

Водночас множинність інтерпретацій породжує проблему втрати єдиного критерію художньої оцінки. У ситуації плюралізму різні інтерпретаційні моделі можуть співіснувати без остаточного вирішення суперечностей. Це створює умови для демократизації культурного простору, але одночасно ускладнює формування стабільного художнього канону. Сучасне мистецтво дедалі більше існує як поле постійної переоцінки значень та культурних позицій.

Попри це, принцип множинності не означає повної відсутності смислу чи хаотичності художньої культури. Навпаки, він відображає складність сучасного соціального та інформаційного середовища, у якому різні способи бачення світу співіснують одночасно. Множинність інтерпретацій стає механізмом адаптації мистецтва до культурної різнорідності глобального суспільства та засобом репрезентації багатовимірності людського досвіду.

Отже, сучасне мистецтво характеризується принципом множинності інтерпретацій, оскільки функціонує в умовах децентралізації культурних норм, відкритості смислів та активної взаємодії різних соціокультурних контекстів. Художній твір більше не має єдиного нормативного значення, а стає простором інтерпретаційної взаємодії автора, глядача та культурного середовища. Саме ця відкритість і поліфонічність є однією з визначальних характеристик сучасної художньої культури.

Таким чином, сучасне візуальне мистецтво формується як поліморфна система під впливом міждисциплінарності, мультимедійності, інтерактивності, технологічної інтеграції та культурної децентралізації. Його морфологія визначається відкритістю, гібридністю та постійною трансформацією художніх форм, що відображає складну структуру сучасної глобальної візуальної культури.

2.3. Сучасні мистецькі практики: конфлікт ієрархій

Розвиток сучасних мистецьких практик у XX–XXI століттях супроводжується радикальною трансформацією системи художніх цінностей, способів репрезентації та

механізмів культурної легітимації. На відміну від класичної моделі мистецтва, заснованої на стабільній жанровій ієрархії та інституційному контролі, сучасна художня культура функціонує як множинне поле конкуруючих практик, дискурсів і медіа. У цьому контексті виникає явище конфлікту ієрархій, що проявляється у протистоянні між традиційними та новими формами мистецтва, інституційними й альтернативними моделями культурного виробництва.

Одним із ключових чинників розвитку сучасних мистецьких практик стала криза академічного канону. Модернізм і авангард XX століття поставили під сумнів традиційні критерії художньої цінності, пов'язані з мімесисом, технічною майстерністю та жанровою стабільністю. У результаті мистецтво почало орієнтуватися не на відтворення реальності, а на експеримент і пошук нових форм вираження.

Важливу роль у цьому процесі відіграли авангардні течії — дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, футуризм. Вони руйнували класичні ієрархії між високим і масовим мистецтвом, між художнім об'єктом і повсякденним предметом. Ready-made Марселя Дюшана став символом конфлікту між академічним уявленням про мистецтво та новими концептуальними підходами.

У другій половині XX століття розвиток медіатехнологій сприяв появі нових художніх форм — відеоарту, перформансу, інсталяції, цифрового мистецтва. Ці практики вступили в конфлікт із традиційною системою образотворчого мистецтва, оскільки не відповідали класичним критеріям матеріальності та жанрової визначеності.

Особливого значення набув конфлікт між живописом як історично домінуючою формою мистецтва та новими медіа. У багатьох європейських країнах і в Україні тривалий час саме академічний живопис залишався основним критерієм професійного художнього статусу. Водночас відеоарт і перформанс сприймалися як маргінальні або недостатньо «справжні» форми мистецтва.

В українському контексті конфлікт ієрархій особливо загострився після здобуття незалежності. Художня система, сформована в умовах радянської академічної традиції, зіткнулася з новими практиками постмодерного та концептуального мистецтва. Представники «Нової української хвилі» 1990-х років виступили проти канонів соціалістичного реалізму та офіційної мистецької системи.

Творчість Олександр Ройтбурд стала одним із прикладів такого конфлікту. Його роботи поєднували елементи класичного живопису, постмодерної іронії та масової культури, що викликало неоднозначну реакцію традиційних мистецьких інституцій.

Конфлікт ієрархій проявився також у протистоянні між офіційними художніми спілками та незалежними артцентрами. Інституції радянського типу орієнтувалися на академічні форми мистецтва, тоді як нові культурні середовища підтримували експериментальні практики, перформанс і мультимедійне мистецтво.

Важливим чинником розвитку сучасних мистецьких практик стала глобалізація культурного простору. Українські художники почали інтегруватися у міжнародний артринок і фестивальний рух, що сприяло поширенню нових художніх стратегій. Однак це також створило конфлікт між локальними культурними традиціями та глобальними моделями contemporary art.

Прикладом такого конфлікту є діяльність PinchukArtCentre, який став платформою для інтеграції українського мистецтва у глобальний контекст. Водночас частина мистецької спільноти критикувала інституцію за орієнтацію на міжнародні тренди та недостатню увагу до локальної художньої специфіки.

Конфлікт ієрархій також пов’язаний із трансформацією ролі художника. У класичній системі художник розглядався як автономний автор, тоді як сучасні практики дедалі більше орієнтуються на колективність, кураторські стратегії та мережеву взаємодію. Це змінює сам принцип художньої легітимації.

Важливу роль відіграє конфлікт між елітарністю та масовізацією мистецтва. Сучасні цифрові платформи дозволяють широкій аудиторії створювати та поширювати візуальний контент, що підриває монополію професійних художніх інституцій. У результаті виникає суперечність між професійним і аматорським мистецтвом.

У сучасній Україні цей конфлікт проявляється у ставленні до стріт-арту та муралізму. Частина мистецтвознавців розглядає мурали як форму публічного мистецтва, тоді як інші вважають їх елементом декоративної урбаністики або інструментом політичної пропаганди.

Прикладом є творчість Banksy в Україні, роботи якого після 2022 року стали об’єктом не лише художнього, а й політичного дискурсу. Це демонструє конфлікт між мистецькою автономією та символічним використанням образів у медіапросторі.

Розвиток цифрового мистецтва також загострив конфлікт між матеріальним і нематеріальним твором. NFT-арт поставив під сумнів традиційне уявлення про унікальність художнього об’єкта. Для частини мистецької спільноти цифрові токени є новою формою мистецтва, для інших — спекулятивним ринковим механізмом.

Конфлікт ієрархій проявляється і в освітній сфері. Багато академічних художніх закладів в Україні продовжують орієнтуватися на класичний рисунок і живопис, тоді як сучасні артпрактики потребують знань у сфері медіатехнологій, кураторства та цифрової культури.

Особливого значення набуває конфлікт між естетичною та соціальною функцією мистецтва. Частина художників розглядає мистецтво як автономну естетичну практику, інші — як інструмент соціальної критики та політичної дії. Це особливо помітно у воєнному мистецтві сучасної України.

Після 2014 року українські мистецькі практики дедалі більше звертаються до тем війни, пам’яті та травми. Документальні інсталяції, фотографія та відеоарт вступають у конфлікт із традиційним уявленням про мистецтво як сферу естетичної гармонії. Прикладом є творчість Нікіти Кадана, який поєднує концептуальне мистецтво з політичною рефлексією. Його роботи демонструють, як сучасне мистецтво може функціонувати одночасно як естетичний і критичний інструмент.

Конфлікт ієрархій також пов’язаний із проблемою культурної пам’яті. Сучасні художники переосмислюють радянську спадщину, деконструюючи офіційні історичні наративи. Це нерідко викликає суспільні дискусії щодо меж допустимого в мистецтві.

Розвиток феміністичних і гендерних практик також створює конфлікт із консервативними культурними моделями. Українські художниці дедалі активніше порушують питання тілесності, гендерної ідентичності та соціальної нерівності, що трансформує традиційні ієрархії репрезентації. Прикладом є творчість Оксани Чепелик, яка працює з відеоартом, цифровими медіа та темами тілесності й технологічної культури. Її практика демонструє конфлікт між класичною художньою системою та новими формами медіамистецтва.

Важливим аспектом сучасних мистецьких практик є конфлікт між локальним і глобальним. Українське мистецтво одночасно прагне інтеграції у світовий культурний простір і збереження національної культурної специфіки. Це створює напругу між універсальними моделями contemporary art і локальними історичними контекстами.

Сучасне мистецтво також перебуває у конфлікті з ринковими механізмами. Артринок дедалі більше впливає на критерії художньої цінності, перетворюючи мистецтво на частину економіки символічного капіталу. Це створює суперечність між творчою автономією та комерціалізацією художнього процесу.

У цифрову добу конфлікт ієрархій посилюється через алгоритмізацію культурного відбору. Соціальні мережі та медіаплатформи формують нові системи видимості, у яких популярність і медійність часто стають важливішими за професійну експертизу. Це змінює сам механізм художньої легітимації.

Отже, розвиток сучасних мистецьких практик супроводжується постійним конфліктом ієрархій між традиційними та новими формами мистецтва, між інституційною та альтернативною культурою, між локальними і глобальними моделями художнього виробництва. Саме ця конфліктність є однією з ключових характеристик сучасного мистецтва як відкритої, поліморфної та динамічної системи культурної комунікації.

У сучасних візуальних практиках відбувається радикальна трансформація статусу автора і глядача, що пов’язано зі зміною самої природи художньої комунікації. Якщо в класичній естетиці автор розглядався як центральний суб’єкт творчості, а глядач — як пасивний споживач художнього твору, то сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як простір взаємодії, співучасті та колективного виробництва значення.

Традиційна модель авторства формувалася в добу Ренесансу та модерної культури, коли художник набув статусу індивідуального генія. Автор виступав джерелом смислу, а твір сприймався як завершений і автономний результат його творчої волі. Така модель зберігалася в академічному мистецтві протягом століть і була пов’язана з поняттями оригінальності, унікальності та авторської майстерності.

У XX столітті авангардні практики поставили під сумнів класичне розуміння авторства. Дадаїзм і концептуалізм змістили акцент із індивідуальної майстерності на художню ідею, процес або жест. Ready-made Марселя Дюшана продемонстрував, що

художній статус об’єкта може визначатися не авторським виготовленням, а контекстом і концептуальним рішенням.

Подальша трансформація авторства відбулася під впливом постструктуралістської теорії. Ролан Барт у концепції «смерті автора» стверджував, що значення твору формується не наміром митця, а процесом читання та інтерпретації. У цьому контексті автор перестає бути єдиним джерелом смислу. Мішель Фуко запропонував поняття «авторської функції», відповідно до якого авторство є не природною характеристикою твору, а культурним механізмом організації дискурсу. У сучасному мистецтві це сприяло переосмисленню ролі художника як модератора, куратора або організатора комунікації.

Віктор Сидоренко є однією з ключових постатей сучасного українського мистецтва, чия творчість репрезентує трансформацію візуальної культури України кінця XX — початку XXI століття. Художник працює у сфері живопису, інсталяції, фотографії, відеоарту та концептуальних практик, поєднуючи традиції академічної школи з методами contemporary art. Його творчість характеризується глибокою увагою до проблем історичної пам’яті, тілесності, ідентичності та посттоталітарного досвіду.

Формування художньої мови Сидоренка відбувалося в умовах пізньорадянської культури та подальшого переходу до пострадянського мистецького простору. Цей контекст суттєво вплинув на його естетичні та концептуальні пошуки. На ранньому етапі художник працював переважно у сфері живопису, однак поступово його практика набула міждисциплінарного характеру, що стало ознакою інтеграції українського мистецтва у глобальний дискурс contemporary art.

Однією з центральних тем творчості Віктора Сидоренка є проблема історичної пам’яті та посттоталітарної свідомості. Художник досліджує механізми впливу радянського минулого на сучасну людину, аналізуючи колективні травми, соціальні архетипи та моделі культурної пам’яті. Його твори часто функціонують як візуальні реконструкції історичного досвіду.

Особливе місце у творчості митця займає образ людини у стані переходу або трансформації. Персонажі його робіт часто позбавлені індивідуалізованих рис і функціонують як узагальнені фігури пам’яті або історичного досвіду. Через ці образи художник досліджує проблему втрати ідентичності в умовах ідеологічного тиску та соціальних змін. Одним із найвідоміших мотивів творчості Сидоренка є образ чоловіка в

спідній білизні радянського типу. Цей візуальний код став символом пострадянської людини, позбавленої соціальної маски та офіційної репрезентації. Художник використовує тілесність як інструмент аналізу історичної та психологічної вразливості людини.

Важливе значення має проєкт «Жорна часу», у якому Сидоренко досліджує взаємодію між індивідуальною пам'яттю та історичними процесами. Інсталяції та живописні серії цього циклу поєднують реалістичні та символічні елементи, створюючи складний простір історичної рефлексії.

У проєкті «Амнезія» художник звертається до теми колективного забуття та механізмів витіснення історичного досвіду. Роботи цього циклу демонструють фрагментарність пам'яті та нестабільність культурної ідентичності у посттоталітарному суспільстві. Візуальна мова проєкту поєднує фотографічну документальність із метафоричною умовністю.

Особливістю творчості Віктора Сидоренка є поєднання класичного живопису з мультимедійними та інсталяційними практиками. Художник активно використовує відео, фотографію та просторові об'єкти, створюючи комплексні візуальні середовища. Це дозволяє йому працювати не лише з образом, але й із самим механізмом сприйняття.

У своїх роботах Сидоренко часто використовує принцип серійності та повтору. Повторювані фігури й образи створюють ефект циклічності історичного досвіду та підкреслюють тему колективної пам'яті. Така структура наближає його творчість до концептуального мистецтва, де важливим є не окремий образ, а система взаємозв'язків між образами.

Важливим аспектом творчості художника є дослідження простору як носія історичної пам'яті. Інсталяційні проєкти Сидоренка часто організовані таким чином, щоб глядач фізично включався у процес переживання образу. Простір у його роботах функціонує не як нейтральне середовище, а як активний елемент художньої комунікації.

Творчість Віктора Сидоренка також демонструє взаємодію локального та глобального художнього контексту. З одного боку, його роботи глибоко пов'язані з українським і пострадянським історичним досвідом, а з іншого — інтегровані в міжнародний дискурс contemporary art. Це робить його мистецтво зрозумілим у ширшому культурному контексті.

Значну роль у діяльності митця відіграє інституційний аспект. Віктор Сидоренко є президентом Національної академії мистецтв України та активно впливає на розвиток сучасної художньої освіти й мистецьких інституцій. Його діяльність сприяла інтеграції українського мистецтва у міжнародний культурний простір.

У контексті сучасного українського мистецтва Сидоренко є представником покоління, яке здійснило перехід від радянської художньої системи до відкритої поліморфної моделі contemporary art. Його творчість демонструє трансформацію художньої мови від академічного живопису до міждисциплінарних практик і концептуального мислення.

Особливо актуальною творчість художника стала в умовах сучасних соціально-політичних трансформацій України. Теми пам'яті, травми, історичної циклічності та кризи ідентичності набули нового значення у зв'язку з російсько-українською війною та процесами деколонізації культурного простору.

Отже, творчість Віктора Сидоренка є важливим явищем сучасного українського мистецтва, що поєднує концептуальну глибину, міждисциплінарність і критичне осмислення історичного досвіду. Його роботи формують складний візуальний дискурс, у якому особиста пам'ять, тілесність та історія взаємодіють як елементи сучасної культурної свідомості.

У сучасних візуальних практиках художник дедалі частіше виступає не творцем завершеного об'єкта, а ініціатором процесу. Перформанс, хепенінг та інтерактивна інсталяція формують ситуацію, у якій твір виникає лише в момент взаємодії з аудиторією.

Перформативні візуальні практики сучасного періоду є однією з ключових форм розвитку contemporary art, у межах якої художній твір функціонує не як статичний об'єкт, а як подія, процес або акт взаємодії. Їхня специфіка полягає у поєднанні візуальності, тілесності, простору та часу, що трансформує традиційне уявлення про мистецтво як завершений матеріальний продукт. У сучасній культурі перформативність стає важливим механізмом художньої комунікації та соціальної рефлексії.

Однією з базових форм перформативних практик є перформанс. У перформансі головним художнім засобом виступає дія, здійснювана художником у реальному часі. На відміну від театру, перформанс не обов'язково передбачає сюжет або рольову структуру, а акцентує увагу на присутності, жесті та взаємодії з аудиторією.

Визначальною фігурою сучасного перформансу є Марина Абрамович. У роботі «Митець присутній» художниця перетворила сам факт фізичної присутності та зорового контакту з глядачем на художній акт. Цей проєкт продемонстрував, що сучасний перформанс функціонує як психологічний та емоційний простір взаємодії.

Іншим важливим напрямом є body art, у якому людське тіло стає основним медіумом художнього висловлювання. Такі практики часто пов'язані з темами ідентичності, тілесності, пам'яті та меж фізичного досвіду. У body art тіло розглядається не як об'єкт репрезентації, а як активний носій смислу.

Важливе місце серед перформативних практик займає акціонізм. Художні акції орієнтовані на пряме втручання у соціальний або політичний простір. Вони поєднують візуальний жест із критичним або протестним змістом. У сучасному мистецтві акціонізм часто використовується як форма публічної політичної комунікації.

У сучасній Україні акціоністські практики набули особливого значення після 2014 року. Художники використовують перформативні форми для осмислення війни, пам'яті та суспільної травми. Одним із прикладів є акції українських митців у публічному просторі Києва, пов'язані з темою російсько-української війни та проблемами деколонізації культури.

Перформативність активно проявляється у мультимедійних інсталяціях. Такі проєкти поєднують відео, звук, світло, цифрові технології та тілесну взаємодію. Глядач у цьому випадку стає частиною художнього середовища, а його рухи або дії можуть змінювати структуру твору.

Прикладом є діяльність teamLab, чиї інтерактивні інсталяції реагують на присутність аудиторії. У проєкті Borderless («Безмежність») цифрові образи змінюються залежно від поведінки відвідувачів, що створює ефект співтворчості.

У сфері українського медіамистецтва важливу роль відіграє творчість Оксани Чепелик. Її мультимедійні проєкти поєднують відеоарт, цифрову анімацію та перформативну взаємодію. Роботи художниці часто досліджують проблеми технологічної культури, віртуальності та соціальної трансформації.

Однією з характерних рис сучасних перформативних практик є site-specific art — мистецтво, створене для конкретного простору. У таких проєктах значення твору

формується через взаємодію з архітектурним або соціальним середовищем. Простір перестає бути нейтральним тлом і стає активною частиною художнього висловлювання.

Site-specific art є одним із ключових напрямів сучасного мистецтва, у межах якого художній твір створюється спеціально для конкретного простору та невіддільний від його архітектурного, історичного чи соціального контексту. На відміну від традиційного мистецтва, яке може функціонувати автономно, site-specific практики формують значення через взаємодію з місцем, його пам'яттю та функціями. Такі проєкти часто поєднують елементи інсталяції, перформансу, архітектури та медіамистецтва.

Одним із найвідоміших прикладів світового site-specific art є діяльність Крісто та Жанни-Клод. Їхній проєкт «Загорнутий Рейхстаг», 1995, був реалізований у Берліні та передбачав тимчасове покриття будівлі німецького парламенту тканиною. Робота змінювала сприйняття історичної архітектури й актуалізувала питання політичної пам'яті та символічної трансформації простору.

Важливим прикладом є творчість Річарда Серра, зокрема проєкт «Нахилена арка», 1981, створений для федеральної площі в Нью-Йорку. Скульптура була інтегрована у міський простір таким чином, що змінювала маршрути пересування людей і спосіб сприйняття площі. Конфлікт навколо демонтажу роботи продемонстрував, що site-specific art безпосередньо взаємодіє з соціальним і політичним середовищем.

Особливе місце в розвитку site-specific art займає творчість Олафура Еліассона. Його проєкт «Проєкт "Погода"», 2003, у лондонській галереї Tate Modern перетворив музейний простір на штучне атмосферне середовище зі світлом, туманом і дзеркальними поверхнями. Робота функціонувала лише у взаємодії з архітектурою турбінного залу та поведінкою глядачів.

У сучасному цифровому мистецтві прикладом site-specific практики є проєкти teamLab. Їхня інсталяція «Безмежність» створює інтерактивний простір, у якому цифрові образи змінюються залежно від руху глядачів та архітектурного середовища. У цьому випадку місце функціонує як активний елемент художнього процесу.

В українському мистецтві site-specific art активно розвивається з 1990-х років у зв'язку з переосмисленням пострадянського урбаністичного простору. Одним із прикладів є діяльність Нікіти Кадана, який працює з темами історичної пам'яті та архітектурного

середовища. У проєкті «Каміння б’є каміння» художник інтегрував об’єкти у простір, пов’язаний із травматичною історією та соціальними конфліктами.

Важливим прикладом українського site-specific art є практика Жанни Кадирової. Її проєкт «Маркет» використовував матеріали, характерні для міського простору — плитку, бетон, будівельні елементи. Роботи були безпосередньо пов’язані з контекстом пострадянської урбаністики та проблемами трансформації публічного простору.

Особливого значення site-specific art набув у сучасній Україні після 2014 року. Художники почали працювати з просторами пам’яті, місцями руйнувань і воєнного досвіду. Наприклад, інсталяційні проєкти, присвячені подіям Майдану та російсько-української війни, часто створювалися безпосередньо у місцях історичних подій, що посилювало їхній меморіальний та символічний характер.

В українській медіапрактиці приклади site-specific art також пов’язані з мультимедійними інсталяціями. Оксана Чепелик реалізовувала проєкти, у яких відеоарт і цифрові проєкції інтегрувалися в конкретний архітектурний простір. Такі роботи досліджують взаємодію між фізичним середовищем, технологією та глядачем.

Отже, site-specific art у світовій та українській мистецькій практиці демонструє зміну традиційного уявлення про художній твір як автономний об’єкт. У цих практиках простір стає активним елементом формування значення, а мистецтво функціонує як форма взаємодії з архітектурним, історичним і соціальним контекстом. Світові та українські приклади site-specific art свідчать про те, що сучасне мистецтво дедалі більше орієнтується на процесуальність, контекстуальність і включення глядача в художній досвід.

У сучасній Україні site-specific практики часто реалізуються у просторі колишніх індустріальних об’єктів або меморіальних місць. Художники використовують архітектурне середовище для створення проєктів, пов’язаних із пам’яттю, урбаністичними змінами та соціальною історією.

Особливе значення в сучасному мистецтві має соціально орієнтований перформанс. Такі практики передбачають безпосередню взаємодію з громадами та соціальними групами. Художник виступає не лише творцем образів, а й модератором суспільного діалогу.

Прикладом є діяльність українських художніх колективів, які працюють із темами вимушеного переселення, війни та колективної пам’яті. У цих проєктах перформативність

функціонує як механізм спільного переживання та символічного осмислення травматичного досвіду.

Сучасні перформативні практики також активно використовують цифрові технології. VR-перформанси, інтерактивні середовища та доповнена реальність створюють нові моделі взаємодії між тілом, образом і простором. У таких проєктах межа між фізичною та віртуальною присутністю стає нестабільною.

У цифровому мистецтві важливим стає принцип мережевої перформативності. Онлайн-трансляції, стріми та цифрові акції дозволяють художнім подіям існувати одночасно в різних просторах і залучати глобальну аудиторію. Це змінює традиційне уявлення про локальність художнього акту.

Перформативність також характерна для сучасного стріт-арту та муралізму. Публічне створення образу стає частиною художнього процесу, а взаємодія з міським середовищем і перехожими — важливим елементом мистецького висловлювання.

У контексті війни українські перформативні практики набувають особливого політичного значення. Художники використовують тіло, простір і медіа як інструменти документування, свідчення та символічного спротиву. Перформанс у цьому випадку стає формою культурної та громадянської дії.

Особливістю сучасних перформативних практик є також їхня ефемерність. Багато перформансів існують лише в момент виконання, а після завершення залишаються у вигляді відеодокументації або архіву. Це змінює традиційне уявлення про художній твір як стабільний об’єкт.

Сучасні перформативні практики демонструють зсув від репрезентації до події, від статичної форми до процесу. У центрі уваги опиняється не завершений образ, а сам механізм взаємодії між художником, глядачем, тілом і простором.

Отже, основні перформативні візуальні практики сучасного періоду — перформанс, body art, акціонізм, мультимедійна інсталяція, site-specific art та цифрові інтерактивні форми — відображають трансформацію сучасного мистецтва у напрямі процесуальності, міждисциплінарності та соціальної взаємодії. Вони формують нові моделі художньої комунікації, у яких мистецтво функціонує як простір досвіду, критичної рефлексії та колективного переживання сучасності.

Прикладом є творчість Марини Абрамович, зокрема перформанс The Artist Is Present, де головним елементом мистецького акту стала присутність і взаємодія між художницею та глядачем. У цьому випадку глядач перетворюється на співучасника твору.

У сучасному українському мистецтві зміна статусу автора проявилася після 1990-х років, коли художники почали відходити від моделі академічного індивідуального авторства. Представники «Нової української хвилі» активно використовували цитатність, апропріацію та колективні форми творчості.

Творчість Іллі Чичкана демонструє постмодерне переосмислення авторства через іронічне цитування масової культури та художніх канонів. Автор тут виступає не як «геній-творець», а як оператор культурних кодів.

Зміна статусу глядача пов'язана з розвитком інтерактивних практик. У класичному мистецтві глядач займав позицію дистанційного спостерігача. Сучасні форми мистецтва руйнують цю дистанцію, залучаючи аудиторію до процесу створення смислу. В інсталяціях Олафура Еліассона глядач стає активним учасником художнього простору. Світло, дзеркала, туман та просторові ефекти змінюють сприйняття залежно від руху та присутності людини.

В українському контексті прикладом інтерактивної взаємодії є мультимедійні проєкти Оксани Чепелик, у яких цифрові технології та відеоарт створюють середовище співучасті. Глядач у таких роботах не лише сприймає образ, а й впливає на його функціонування. Розвиток цифрових медіа ще більше змінив статус автора. Соціальні мережі, онлайн-платформи та цифрові архіви створили умови для масового виробництва візуального контенту. Межа між професійним художником і користувачем дедалі більше розмивається. Розвиток цифрових медіа радикально трансформував традиційне уявлення про автора як єдиного та автономного творця художнього твору. У класичній культурній моделі автор асоціювався з індивідуальним суб'єктом, який контролює процес створення, форму та смисл мистецького продукту. Цифрове середовище змінило цю логіку, оскільки сучасний візуальний контент дедалі частіше створюється, поширюється та модифікується в умовах мережевої взаємодії. Авторство стає процесуальним, колективним і технологічно опосередкованим.

Одним із головних чинників цієї трансформації стала поява соціальних мереж та платформ цифрової комунікації. Instagram, TikTok, YouTube та інші сервіси створили умови, у яких художній або візуальний продукт існує не лише як завершений твір, а як елемент постійного інформаційного потоку. Автор уже не контролює повністю подальше

функціонування власного контенту, оскільки аудиторія може його коментувати, редагувати, поширювати та переінтерпретовувати.

У сучасній українській візуальній культурі це особливо помітно у сфері цифрової ілюстрації та воєнного мистецтва. Після 2022 року численні українські художники створювали цифрові плакати, ілюстрації та анімації для соціальних мереж. Такі роботи швидко втрачали статус індивідуального авторського об'єкта і ставали частиною колективного інформаційного та культурного спротиву. Наприклад, цифрові роботи українських ілюстраторів активно репостилися без прив'язки до первинного контексту, перетворюючись на елементи мережевої візуальної культури.

Важливою трансформацією є зміна співвідношення між автором і аудиторією. У цифровому середовищі глядач дедалі частіше виступає співтворцем контенту. Коментарі, ремікси, меми, реакції та повторні монтажі змінюють первинний зміст твору. Наприклад, українські відеохудожні проєкти, пов'язані з темою війни, нерідко отримують нові смисли через реакції та монтажі користувачів у соціальних мережах.

Трансформація сфери сучасного мистецтва також сприяла поширенню колективного авторства. Багато сучасних мистецьких проєктів створюються за участі дизайнерів, програмістів, аніматорів, операторів та медіаменеджерів. У результаті художній твір більше не є продуктом одного автора. Прикладом можуть бути мультимедійні проєкти українських артцентрів, де інсталяції створюються командами спеціалістів різних напрямів.

Особливо помітною є трансформація авторства у сфері цифрового відео та інтерактивного мистецтва. У проєктах Оксани Чепелик авторка функціонує не лише як художник, але й як організатор технологічного середовища. Її мультимедійні інсталяції поєднують відео, цифрову анімацію, звук і просторову взаємодію, що робить авторство багаторівневим і технологічно залежним.

У традиційному мистецтві твір мав відносно стабільну форму, тоді як цифровий контент постійно оновлюється, редагується та циркулює в різних версіях. Наприклад, українські документальні відеопроєкти про війну можуть змінюватися в режимі реального часу через додавання нових матеріалів, коментарів або монтажних версій. У такому випадку авторство стає відкритим процесом.

Важливим аспектом є вплив алгоритмів і платформ на художню видимість. У цифровій культурі статус автора залежить не лише від професійної майстерності, але й від

алгоритмічної логіки соціальних мереж. Платформи визначають, який контент стане видимим для аудиторії. Таким чином, частина авторського контролю переходить до технологічних систем. Українські художники та фотографи, які працюють у соціальних мережах, часто змушені адаптувати візуальну мову до алгоритмічних вимог платформ.

Ще одним наслідком розвитку цифрових медіа стала поява генеративного мистецтва та штучного інтелекту. Алгоритми можуть створювати зображення, відео та анімації без безпосереднього ручного втручання художника. Це ставить під сумнів класичне уявлення про автора як унікального творця. В українському цифровому середовищі вже з'являються мистецькі проєкти, що використовують AI-генерацію для створення візуальних образів на основі історичних або воєнних тем.

Водночас цифрові медіа створюють нові можливості для авторської саморепрезентації. Художник отримує можливість безпосередньо комунікувати з аудиторією, минаючи традиційні інституції — музеї, галереї чи видавництва. Багато сучасних українських митців формують власну аудиторію саме через цифрові платформи, де авторство поєднується з медійною присутністю та персональним брендингом. Цифрове мистецтво є одним із найдинамічніших напрямів сучасної візуальної культури, що формується на перетині художньої творчості, інформаційних технологій та медіакомунікації. Особливістю роботи цифрових художників є використання комп'ютерних алгоритмів, програмного забезпечення, 3D-моделювання, віртуальної та доповненої реальності, генеративних систем і штучного інтелекту як основних інструментів художнього виробництва. На відміну від традиційного мистецтва, цифрові практики характеризуються інтерактивністю, процесуальністю та можливістю постійної модифікації твору.

Одним із провідних світових цифрових художників є Рефік Анадол, творчість якого базується на використанні великих масивів даних та алгоритмів машинного навчання. У проєкті «Машинні галюцинації» художник створює візуальні середовища, згенеровані штучним інтелектом на основі мільйонів цифрових зображень. Особливістю його практики є перетворення даних на аудіовізуальний простір, у якому межі між реальністю та цифровою симуляцією стають нестабільними.

Важливе місце у світовому цифровому мистецтві займає діяльність арт-групи teamLab. Колектив створює інтерактивні мультимедійні інсталяції, де глядач стає активним учасником художнього процесу. У роботі «Безмежність» цифрові проєкції реагують на

рухи відвідувачів, формуючи змінне художнє середовище. Такі практики демонструють головний принцип сучасного цифрового мистецтва — інтеграцію технології, простору та людської взаємодії.

Особливістю творчості британського цифрового художника Beeple є поєднання 3D-графіки, анімації та NFT-технологій. Його робота Everydays: «Щодня: перші 5000 днів» стала символом трансформації статусу цифрового мистецтва у глобальному артринку. Практика Beeple демонструє, як цифровий художник функціонує одночасно в мистецькому, технологічному та економічному середовищах.

В українському контексті важливим представником цифрового мистецтва є Микола Рябченко. Його творчість поєднує цифрову графіку, VR, відеоарт і мультимедійні інсталяції. Так, Микола Рябченко працює з темами віртуальної реальності, постгуманізму та трансформації візуальної культури в цифрову добу. У проєкті «Віртуальний сад» художник досліджує взаємодію людини, природи та цифрового середовища. Особливістю його практики є створення гібридних візуальних просторів, у яких реальне та віртуальне співіснують як єдина система образів.

Значний внесок у розвиток українського медіамистецтва зробила Оксана Чепелик. Її роботи «Хроніки від Фортінбраса» та «Колайдер» поєднують відеоарт, цифрову анімацію, звук і перформативні елементи. Художниця працює з темами глобалізації, технологічної трансформації суспільства та кризи сучасної комунікації. Її творчість демонструє міждисциплінарний характер сучасного цифрового мистецтва.

Особливості роботи цифрових художників в Україні значною мірою визначаються соціально-політичним контекстом. Після 2014 року, а особливо після 2022 року, цифрові медіа стали важливим інструментом художньої репрезентації війни, пам’яті та інформаційного спротиву. Українські митці активно використовують цифрову графіку, анімацію та відеоарт для створення документальних і символічних образів сучасної війни. Значна частина цих робіт поширюється через соціальні мережі та міжнародні цифрові платформи.

Отже, діяльність сучасних цифрових художників світу та України характеризується використанням новітніх технологій, інтерактивністю, мережевістю та відкритістю до міждисциплінарної взаємодії. Цифрове мистецтво руйнує традиційні межі між автором, глядачем і медіа, формуючи нові моделі художньої комунікації. Світові та українські

художники демонструють, що цифрова культура стає не лише технічним середовищем, але й важливим простором осмислення сучасної реальності.

Розвиток цифрових медіа радикально змінив статус автора, перетворивши його з автономного творця завершеного твору на учасника мережевих, колективних і технологічно опосередкованих процесів виробництва образів. Авторство в сучасній цифровій культурі стає нестабільним, відкритим до модифікацій та залежним від взаємодії з аудиторією, платформами й алгоритмічними системами. Це формує нову модель художньої комунікації, у якій межі між автором, твором і глядачем дедалі більше розмиваються.У сучасній цифровій культурі глядач стає одночасно споживачем і виробником образів. Практика user-generated content змінює традиційну модель художньої комунікації, у якій автор і аудиторія були чітко розмежовані.

У сучасному мистецтві дедалі більшого значення набуває куратор. Кураторська практика трансформує традиційний статус автора, оскільки саме куратор часто визначає контекст сприйняття твору та його інтерпретацію. У сучасному мистецтві кураторська практика перетворилася на один із ключових механізмів організації художнього процесу, що суттєво змінило традиційне розуміння авторства. Якщо в класичній естетичній моделі художник вважався головним і майже єдиним джерелом смислу твору, то сучасна система contemporary art функціонує як складна мережа інституційних, дискурсивних і комунікативних взаємодій. У цій системі куратор дедалі частіше виступає не лише організатором виставки, а й активним інтерпретатором та співтворцем художнього висловлювання.

Трансформація ролі куратора пов’язана з розвитком концептуального мистецтва другої половини XX століття. У концептуальних практиках значення твору дедалі більше залежало не від матеріальної форми, а від ідеї, контексту та способу репрезентації. Це створило ситуацію, у якій саме кураторська концепція почала визначати принципи сприйняття мистецького об’єкта. Художній твір перестав існувати як автономна одиниця і став елементом ширшої дискурсивної структури виставки.

Особливого значення кураторська практика набула в умовах розвитку великих міжнародних виставок, бієнале та фестивалів contemporary art. У таких проєктах куратор формує тематичний і концептуальний каркас експозиції, визначаючи зв’язки між роботами різних художників. Таким чином, значення окремого твору дедалі більше залежить від його розташування в кураторському наративі.

Кураторська діяльність трансформує статус автора також через механізм селекції. Саме куратор вирішує, які художні практики отримують видимість у публічному просторі, а які залишаються поза увагою інституцій. У сучасному мистецтві видимість твору нерідко визначається не лише його художніми якостями, а й здатністю бути інтегрованим у певний кураторський дискурс.

У цьому контексті куратор стає посередником між художником, інституцією та аудиторією. Він не лише організовує експозиційний простір, але й формує способи читання твору через тексти, каталоги, освітні програми та медіакомунікацію. Відтак інтерпретація мистецтва дедалі більше залежить від кураторської стратегії.

Важливим аспектом є те, що кураторська практика часто змінює саму морфологію художнього твору. Інсталяція, мультимедійний проєкт або site-specific art можуть набувати нового значення залежно від просторового контексту. Таким чином, куратор фактично бере участь у конструюванні художнього досвіду. У сучасних виставкових практиках межа між авторством художника і кураторською інтерпретацією стає дедалі менш чіткою.

У міжнародному мистецькому просторі значний вплив на переосмислення ролі куратора мала діяльність Гаральда Зеемanна, який розглядав виставку як самостійний художній твір. Його проєкти демонстрували, що куратор може виступати автором концептуального середовища, у межах якого окремі роботи функціонують як елементи єдиного висловлювання. Це стало важливим етапом у зміні традиційної ієрархії між художником і куратором.

В українському контексті трансформація ролі куратора особливо активізувалася після 1990-х років у зв’язку з інтеграцією в міжнародну систему contemporary art. Діяльність таких інституцій, як PinchukArtCentre, сприяла поширенню кураторських моделей, у яких виставка розглядається як форма інтелектуальної та культурної комунікації. У результаті куратор став важливою фігурою формування художнього дискурсу в Україні. Діяльність PinchukArtCentre та незалежних артцентрів, які інтегрували українське мистецтво в міжнародний дискурс contemporary art сприяла тому, що художник почав функціонувати в межах складної мережі інституційних і комунікативних взаємодій.

Особливо помітною роль куратора є у виставках, присвячених війні, пам’яті та політичному мистецтву. У таких проєктах куратор визначає не лише порядок демонстрації творів, але й етичний і політичний контекст їхнього сприйняття. Українські виставки,

присвячені темі російсько-української війни, часто будуються як цілісні наративні структури, де окремі роботи підпорядковуються загальній концепції пам’яті, травми чи спротиву.

Отже, сучасна кураторська практика радикально трансформує традиційний статус автора, оскільки художній твір дедалі більше функціонує не ізольовано, а в межах складної системи інституційних і дискурсивних взаємодій. Куратор стає активним учасником виробництва значення, формуючи контекст сприйняття, механізми інтерпретації та культурну видимість мистецтва. У сучасній візуальній культурі авторство дедалі більше набуває колективного та процесуального характеру, де художник і куратор виступають співучасниками єдиного комунікативного процесу.

Особливого значення набуває колективне авторство. Багато сучасних мистецьких проєктів створюються групами художників, медіафахівців, програмістів і кураторів. Це руйнує класичну модель індивідуального художнього генія. Прикладом є діяльність teamLab, де цифрові інсталяції створюються колективно й функціонують лише у взаємодії з аудиторією. У таких практиках авторство стає розподіленим.

Зміна статусу глядача також пов’язана з перформативністю сучасного мистецтва. Глядач більше не лише інтерпретує твір, а виконує певні дії, без яких художній процес залишається незавершеним. У воєнному мистецтві сучасної України ця трансформація набуває особливого значення. Документальні виставки, медіаархіви та проєкти пам’яті часто залучають глядачів до колективного переживання історичного досвіду.

Творчість Нікіти Кадана демонструє, як сучасний художник працює не лише з образом, а й із соціальною пам’яттю та політичним контекстом. Глядач у його роботах стає учасником критичної рефлексії.

Водночас цифровізація створює нові суперечності. Хоча глядач отримує більше можливостей для участі, алгоритми платформ дедалі сильніше визначають режими видимості та способи сприйняття образів. Це означає, що статус автора і глядача все більше залежить від технологічних систем.

У NFT-мистецтві та генеративних практиках проблема авторства набуває нового виміру. Штучний інтелект і алгоритми можуть створювати художні образи, що ставить під сумнів традиційне уявлення про автора як людського суб’єкта творчості.

Сучасний глядач також функціонує в умовах надлишку візуальної інформації. Це змінює режими уваги: споглядальність поступається швидкому скануванню образів, а мистецтво дедалі більше конкурує з масовим медіаконтентом.

Отже, сучасні візуальні практики радикально трансформують статус автора і глядача. Автор перестає бути єдиним джерелом смислу і дедалі більше функціонує як модератор процесів, куратор або учасник колективної взаємодії. Глядач, у свою чергу, перетворюється з пасивного спостерігача на активного співучасника художнього виробництва та інтерпретації. Ці процеси відображають загальну трансформацію сучасної візуальної культури в умовах цифровізації, мережевої комунікації та поліморфності мистецьких практик.

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які соціокультурні чинники зумовили формування поліморфності сучасного мистецтва?
2. У чому полягає відмінність між мономорфною та поліморфною моделями художньої культури?
3. Як процеси глобалізації вплинули на формування множинності художніх практик у сучасному мистецтві?
4. Яку роль у розвитку поліморфності мистецтва відіграє цифрове середовище?
5. Чому криза класичного художнього канону стала передумовою поліморфізації мистецької сфери?
6. Як автономізація художньої форми сприяла виникненню полістилістичності сучасного мистецтва?
7. У чому проявляється міждисциплінарний характер сучасних мистецьких практик?
8. Як принцип множинності інтерпретацій впливає на структуру сучасного художнього твору?
9. Яким чином постмодернізм сприяв утвердженню поліморфності в мистецтві?
10. Як трансформується роль художника в умовах поліморфної культурної системи?
11. У чому полягає вплив медіатехнологій на розширення форм художньої репрезентації?
12. Як поліморфність мистецтва змінює взаємодію між автором, твором і глядачем?
13. Яке значення для сучасного мистецтва має принцип культурної децентралізації?

14. Як співіснування різних естетичних систем впливає на формування сучасного художнього простору?
15. Чому сучасне мистецтво тяжіє до гібридизації жанрів і медіаформ?
16. У чому проявляється взаємозв'язок між поліморфністю мистецтва та процесами мережевої комунікації?
17. Як принцип апропріації пов'язаний із множинністю художніх форм сучасності?
18. Які особливості функціонування художнього канону в умовах поліморфної культури?
19. Як поліморфність сучасного мистецтва впливає на критерії художньої оцінки та легітимації?
20. Чому поліморфність сучасного мистецтва можна розглядати як відображення складності сучасного суспільства та культурної свідомості?

ВИСНОВКИ

Сучасне візуальне мистецтво є складною багаторівневою системою культурного виробництва, що відображає фундаментальні трансформації людської свідомості, соціальної організації та технологічного середовища. Його розвиток демонструє поступовий перехід від сакрально-ритуальних форм образотворення до поліформної мережевої культури сучасності. У межах цього процесу мистецтво перестає бути лише способом репрезентації реальності та перетворюється на автономний механізм конструювання смислів, культурної пам'яті та соціальної комунікації.

Еволюція візуального мистецтва засвідчує, що художній образ історично був нерозривно пов'язаний із панівними моделями світогляду. У первісних культурах мистецтво функціонувало як елемент колективного сакрального досвіду, у межах якого образ виконував магічну, ритуальну та соціально-організаційну функцію. У подальших цивілізаційних системах мистецтво ставало засобом репрезентації політичного порядку, релігійної ієрархії та культурної ідентичності.

Антична художня традиція сформувала класичну модель європейського візуального мислення, засновану на принципах гармонії, міри та антропоцентризму. Саме античність заклала уявлення про мистецтво як про раціонально організовану систему репрезентації, де людська постать і пропорційність форми стали універсальними критеріями естетичної

досконалості. Ця модель справила визначальний вплив на подальший розвиток європейської художньої культури.

Середньовічне мистецтво переорієнтувало візуальне мислення на сакральний і трансцендентний вимір буття. Художня форма підпорядковувалася релігійному канону, а образ функціонував як медіатор духовної істини. Унаслідок цього сформувалася мономорфна система мистецтва з чіткою символічною структурою та ієрархією значень, де індивідуальне авторство поступалося колективній традиції. Доба Відродження стала переломним етапом автономізації мистецтва та художнього суб'єкта. Формування гуманістичного світогляду сприяло утвердженню художника як самостійного автора, а художнього твору — як об'єкта індивідуального естетичного споглядання. Мистецтво почало поступово виходити за межі виключно сакральної функції та перетворюватися на окрему сферу культурної діяльності.

У Новий час та добу Просвітництва сформувалася класична академічна система мистецтва, заснована на раціоналізмі, нормативності та жанровій ієрархії. Візуальна культура цього періоду прагнула до універсальності й стабільності художньої форми. Водночас саме в межах модерної культури виникли передумови для подальшого руйнування цієї мономорфної системи через розвиток індивідуалізму, урбанізації та секуляризації суспільства.

XIX століття стало етапом глибокого розбалансування класичної моделі мистецтва. Імпресіонізм, постімпресіонізм та інші модерністські напрями змінили принципи візуальної репрезентації, поставивши під сумнів ідею об'єктивного відображення світу. Художній образ дедалі більше залежав від внутрішнього бачення автора, а форма почала набувати автономного значення.

Модернізм XX століття радикалізував процес автономізації художньої форми. Авангардні течії відмовилися від традиційної репрезентації та створили нові моделі візуальної мови, у яких форма, структура, ритм і концепт стали самостійними елементами художнього мислення. Це призвело до руйнування єдиного художнього канону та переходу до множинності естетичних систем.

Важливою характеристикою сучасного мистецтва стала поліморфність, що проявляється у співіснуванні різних стилів, медіа, культурних традицій і способів репрезентації. Сучасна художня культура не має єдиного нормативного центру, а

функціонує як відкрита система взаємодії множинних художніх практик. Унаслідок цього мистецтво набуває рис динамічного та децентралізованого культурного середовища.

Суттєву роль у трансформації сучасного мистецтва відіграють цифрові технології та мережеві форми комунікації. Розвиток фотографії, кіно, відеоарту, цифрового мистецтва та віртуальних середовищ змінив способи створення, поширення та сприйняття художнього образу. Мистецтво дедалі більше інтегрується в інформаційний простір, де візуальні форми циркулюють у глобальних мережах культурного обміну.

Сучасне мистецтво характеризується також множинністю інтерпретацій і відкритістю смислів. Художній твір більше не має однозначного значення, а функціонує як поле взаємодії автора, глядача та культурного контексту. Глядач перетворюється на активного учасника процесу смислотворення, а інтерпретація стає невід'ємною складовою художнього досвіду.

Важливою особливістю сучасної візуальної культури є міждисциплінарність і гібридизація художніх форм. Межі між живописом, скульптурою, дизайном, кіно, перформансом, цифровими медіа та масовою культурою стають дедалі менш визначеними. Це сприяє виникненню нових форм художньої комунікації, у яких поєднуються різні технології, матеріали та типи візуального досвіду.

Глобалізаційні процеси та культурна децентралізація суттєво вплинули на структуру сучасного мистецтва. Художня культура перестає бути виключно західноцентричною системою та інтегрує різні цивілізаційні традиції, локальні ідентичності й постколоніальні перспективи. Унаслідок цього сучасне мистецтво стає простором міжкультурного діалогу та переосмислення історичних моделей репрезентації.

Таким чином, сучасне візуальне мистецтво є результатом тривалої історичної еволюції художнього мислення — від сакрального мономорфізму до поліцентричної мережевої культури. Його розвиток демонструє постійне ускладнення форм репрезентації, трансформацію ролі художника й глядача та зміну функцій художнього образу в суспільстві. Мистецтво перестає бути лише способом відображення світу й перетворюється на активний механізм конструювання соціальної та культурної реальності.

Отже, дисципліна «Сучасне візуальне мистецтво» дозволяє осмислити закономірності історичного розвитку художньої культури, зрозуміти механізми трансформації візуального мислення та проаналізувати специфіку сучасних мистецьких

практик у глобалізованому світі. Вона формує комплексне уявлення про мистецтво як про динамічну систему культурної комунікації, що відображає зміни в структурі людського досвіду, технологічного середовища та суспільної свідомості.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК

1. Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця ХХ - початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Алфьорова Зоя Іванівна ; Харк. держ. акад. культури, 2008. 40 с.
2. Алфьорова З.І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2008. — 267 с.
3. Алфьорова З.І. Основні стратегії Я-актуалізації митців візуального мистецтва в Україні (остання третина ХХ-початок ХХІ ст.) / Алфьорова З. І. // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.]. Мистецтвознавство: [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки України, Харк. держ. акад.. дизайну і мистец. — Х., 2010. — № 7. — С. 74-78. — Бібліогр.: 10 назв.
4. Алфьорова З.І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв / Зоя Алфьорова // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — К., 2009. — Вип. 10. — С. 166-170. — Бібліогр.: 10 назв.
5. Алфьорова З.І. Оновлення методологічних засад в осмисленні сучасних процесуальних візуальних художніх форм [Текст] / Алфьорова З. І. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; [редкол.: Боднар О. Я., Гребенюк Н. Є., Зборовець І. В. та ін. ; за ред. Даниленка В. Я.]. — Х., 2012. — С. 54-57. — (Мистецтвознавство ; № 11)
6. Алфьорова З.°І. Художній рейдерінг як інструмент перетворення зображального простору. // З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2016. — № 1. — С. 6-8.
7. Алфьорова З.°І. Проблема переосмислення методологічних засад як смисловий стрижень сучасного мистецтвознавства // Матеріали Всеукраїнської науково-практичній конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики у національно-культурному самоствердженні України «Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (25 травня 2017 р.) — Київ, 2017. — С. 11.
8. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ; Ред.-упоряд. О. О. Авраменко; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін.: У 2 кн. — К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.: іл.
9. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ; Ред.-упоряд. О. О. Авраменко; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін.: У 2 кн. — К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с.: іл.
10. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: Збірник статей / ІПСМ НАМ України; За заг. ред. акад. М. І. Яковлєва; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков,О. В. Сіткарьова та ін. – К. : Фенікс, 2012., 256 с. : іл.

11. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття: Вибрані статті різних років. Кн. І: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / ІПСМ АМУ. К.: Видавничий дім А+С, 2006. , 268 с.: іл.
12. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану / ІПСМ НАМ України. , К.: Р. К. Майстер-принт, 2015. 96 с.: іл.
13. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії (Монографічна збірка статей) / ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2015. 480 с.
14. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов stilwandlung в мировом художественном процессе / ИПСИ АИУ., К.: Химджест, 2009, 276 с: 16 л. вкл.
15. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / ІПСМ АМУ. К.: ВХ[студіо], 2008. ,188 с.: іл.
16. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. , Київ: «Видавництво «Фенікс», 2017, 480 с.
17. Соловйов О. І.Турбулентні шлюзи: Збірник статей / ІПСМ АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006,192 ст.: іл.
18. Тузов В. О. Історичний контекст культуротворчих інновацій / ІПСМ НАМ України. — К. : НВП «Інтерсервіс», 2013, 144 с.
19. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті / ІПСМ АМУ: У 3 кн. — К.: Видавничий дім А+С, 2006. — Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.: іл.
20. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / ІПСМ АМУ. ,К.: Хімджест, 2009. 272 с.: іл.
21. Ackott R. The Architecture of Ceberception / R. Ackott // Leonardo Electronic Almanac. — Vol. 2. , 1994. ,No 8.
22. Barclay P. Computer Art: Contradiction in Terms? / P. Barclay // N.Y. Arts Magazine. — 2004. ,Sept.-Okt.
23. Carlson W. A Critical Story of Computer Graphics and Animation / W. Carlson // The Department of Industrial Interior and Visual communication of the College of Arts of The Ohio State University., 2003.
24. Landsdown J. Schofield S. Expressive Rendering: A Review of Non-Photorealistic Techniques // IEEE Computer Graphics and Applications, 1995, Vol. 15. , No 3. ,P. 29–37.

,