

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

(повна назва факультету)

КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

(повна назва кафедри)

**Концептуальне мистецтво в контексті розвитку сучасної
української культури**

(назва теми)

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”/“бакалавр”

Виконав: студент(ка) IV курс гр. 13-411
Спеціальності 034 Культурологія
(шифр, назва)

Освітньо-професійної (наукової) програми:
культурологія
(назва)

Устинова Дар`я Олександрівна
(ПІБ)

Керівник
к. мистецтвознавства, доцент Думасенко С.А.
(наук. ступінь, вчене звання, П.І.Б.)

Рецензент
к. мистецтвознавства, доцент Білик А.А.
(наук. ступінь, вчене звання, П.І.Б.)

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА | 6 |
| 1.1. Методологія дослідження | 6 |
| 1.2. Розвиток концептуалізму як культурного напрямку | 10 |
| РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОЯВУ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬЮРИ | 14 |
| 2.1. Особливості розвитку західного концептуалізму | 14 |
| 2.2. Вплив концептуального мистецтва на розвиток сучасної української культури | 19 |
| ВИСНОВКИ | 31 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 34 |
| ДОДАТКИ | |
| Додаток А. Марсель Дюшан. Фонтан | 39 |
| Додаток Б. Джозеф Кошут. Один і три стільця | 40 |
| Додаток В. Алігєйро Боетті. Тисяча найдовших рік світу | 41 |
| Додаток Г. Цай Гоцянь. Трансцедентальна веселка | 42 |
| Додаток Д. Максим Мамсіков. Нора. | 43 |
| Додаток Е. Олександр Гнилицький. Папа, шлем давить | 44 |
| Додаток Ж. Фонд Мазоха. Мавзолей для Президента | 45 |
| Додаток З. Арсен Савадов. Колективне червоне, частина 2. | 46 |

ВСТУП

Актуальність теми. Сьогодні, промисловий і технологічний прогрес є ключовими поняттями XXI століття, що формують нову модель культури, де визначальними стають інформаційні фактори. Вплив сучасних інформаційних технологій має як позитивний, так і негативний характер. Пов'язаний, останній з безконтрольним потоком інформації, яка має вплив на свідомість людини, деформує її, викривляє події, нав'язуючи думку яку продукують ЗМІ.

Ще однією проблемою, яка пов'язана з формуванням нової інформаційної культури та має глобальний характер інформаційного обміну, є поширення масової культури, що в свою чергу призводить до знищення естетичних зразків наслідування. Адже, естетика розглядає мистецтво як форму суспільної свідомості, специфічний рід духовно-практичного засвоєння світу, як органічну єдність творення, пізнання, оцінки і людського спілкування, у вузькому значенні - мистецтво, це висока міра умінь, майстерності в будь-якій сфері людської діяльності.

В цих умовах, Україна залучена до світового культурного простору та міжнародних культурних обмінів. Про це свідчить участь її митців у багатьох міжнародних конкурсах, проектах та фестивалях тощо. Адже, сучасне мистецтво, на думку фахівців, в нинішньому своєму вигляді, сформувалося на рубежі 1960-70-х років і увібрало в себе усе різноманіття мистецьких течій і напрямів.

Самими помітними явищем порубіжжя 60-х і 70-х років став розвиток концептуального мистецтва. Його появу, мистецтвознавці, називають інтелектуальною революцією в живописі. Друга назва – концептуалізм, або понятійне мистецтво, оскільки в перекладі з англійської «concept» означає «поняття», «ідея» [14].

Його основною особливістю є філософія створення картин. В основу ідеї створення покладено інтелектуальний посыл, запрошення до діалогу з глядачем. Митці-концептуалісти далекі від зображень емоційних сцен і повсякденної сентиментальності, головний акцент, при цьому, робиться на осмислення і логічний аналіз побаченого. Концептуалізм віртуозно поєднує в собі процес натхненної творчості і кропіткого інтелектуального дослідження, що надає навіть звичайним об'єктам принципово нового, несподіваного тлумачення.

Як вважає Г.Скляренко, «.. існує думка, що концептуалізм оминув українське мистецтво, яке через свою консервативність загалом розвивалося у традиційних вимірах живопису, графіки, скульптури.» [29, с. 209]. І лише після руйнації так званої - «залізної завіси», в нашу культуру почали проникати і стали популярними здобутки західної культури, почалося безконтрольне їх сприйняття, незалежно від їх якості та естетичної цінності. Ці фактори додали складності при становленні національної української культури та при пошуку її справжності та унікальності.

Натомість, в українській мистецтвознавчій науці названа проблема перебуває у полі наукових досліджень Г. Вишеславського, А. Єфімової, Т. Міронової, Л. Смирної, В. Сидо-ренка, О. Сидора, К. Станіславської, О. Петрової, О. Роготченка, Я. Шумської та інших науковців, які працюють над формуванням теоретичних підходів до визначення ролі й місця концептуалізму у сучасному мистецькому просторі

Зважаючи на зацікавленість проблемою розвитку концептуалізму в наукових колах мистецтвознавців, культурологів нами була обрана тема дослідження: "Концептуальне мистецтво в контексті розвитку сучасної української культури".

Виходячи з цього, **метою** дослідження є – висвітлити особливості розвитку концептуального мистецтва в сучасній Україні.

Завдання дослідження:

1. Визначити методологічні особливості дослідження;
2. Деталізувати етапи розвитку концептуалізму як культурно-мистецького напрямку;
3. Охарактеризувати розвиток концептуального мистецтва в західних країнах;
4. Розкрити вплив концептуального мистецтва на розвиток сучасної української культури.

Об'єкт дослідження — сучасний розвиток української культури.

Предметом дослідження є концептуальне мистецтво як практика творення сучасного українського культурно-мистецького простору.

Методи дослідження. Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань використано методи, що відповідають культурологічному системному підходу до вивчення предмету та об'єкту дослідження: аналіз, синтез, індукція, дедукція, порівняння, абстрагування, узагальнення.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Методологія дослідження.

Сучасний розвиток української культури неможливий без вивчення історичного досвіду та осмислення сьогодення. Це дозволить визначити основні напрями перетворення навколишньої дійсності. Створити унікальний естетичний простір в якому поєднуються національні цінності та кращі здобутки світової культури. Адже, в сучасному постіндустріальному світовому просторі поєднуються різні мистецькі та культурні течії і визначити їх пріоритетність доволі складно.

Водночас, з багатьох сучасних мистецьких напрямів цікавим є концептуалізм. Так, на думку Оксани Баршанової: « Ми всі живемо в добу «після концептуалізму», і без усвідомлення його значення важко зрозуміти, що відбувається сьогодні в сучасному мистецтві.

У 1960-х художники поставили питання про першість ідеї твору, а не його форми, замислилися над специфічною мовою мистецтва та його межами, що вивело їх за рамки традиційних живопису чи скульптури – перформанс, відео-арт, фотодокументація, інсталяція тощо стали звичними мистецькими практиками. Таких різних художників-концептуалістів як Джозеф Кошут, Сол Левітт, Йозеф Бойс, Валі Експорт, Віто Аккончі, Ханс Хааке об'єднує їх спільний наголос на інтелектуальній складовій мистецтва та його сприйняття, де форма твору (якщо вона взагалі потрібна) залежить тільки від задуму художника.

Все може бути мистецтвом – цей досвід концептуалістів став надзвичайно плідним для постійного розширення художньої сфери, зробив неактуальним поняття стилю чи індивідуальної манери, а натомість дав мистецтву небувалу свободу» [5].

А зважаючи на визначення, що продукує «Енциклопедія сучасної України», можемо зазначити, що: «концептуалізм походить від латинського слова *conceptus*, що у перекладі означає – думка, уявлення. У сучасному вимірі, це – літературно-художній напрям, що склався в середині 1960-х років у США та Європі і позначив перехід від модернізму і неоавангарду до постмодернізму, глибоко вплинув на подальший мистецький розвиток. Інша назва цього напрямку - концептуальне мистецтво» [39].

В роботах сучасних науковців розглядаються різні підходи та напрями творчого втілення концептуального мистецтва. Так, Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда деталізували концептуальне мистецтво у довідковій літературі «Термінологія сучасного мистецтва» [7]. Цікавим є стаття Галини Склярєнко про історію концептуалізму в Україні, що деталізує особливості становлення цього напрямку в державі [31].

Дещо іншого підходу дотримуються Олена Петровська та Богдан Мамонов, висвітлюючи особливості розвитку концептуального мистецтва на теренах радянського простору «Московський гіперреалізм як випадок приватного життя» [24].

Цікавими і доволі своєрідними є погляди Бориса Гройса, який вважав, що соціальний реалізм став запорукою розвитку авангардизму в радянському союзі [8].

А погляди Олександра Соловйова, якого вважають одним з ідеологів Нового українського мистецтва другої половини 1980 – початку 1990-х років, викладені у статті «По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления» - дають

підстави переосмислити ступінь розвитку концептуального мистецтва в Україні.

Сьогодні, значна плеяда науковців спираючись на фундаментальні праці теоретиків мистецтва та культури, розглядають особливості концептуального мистецтва в сучасних умовах розвитку незалежної України. Юрій Одробінський, Олена Тригуб, Марина Юр, Дар'я Чембержі та інші. У своїх наукових розвідках, вони виокремлюють особливості проявів концептуального мистецтва в сучасних культурних практиках. І визначають, що концептуальне мистецтво — мистецтво, яке самовизначається через власний смисловий знак, то б то концепт. При цьому цінність мистецтва вбачається не в його міметичних властивостях, а в ідеї про нього, у низці коментарів про його природу. На відміну від реалізму, схильного до вживання синтетичних описових речень, до «зображення життя у формах життя». Окрім цього, це мистецтво вдається до аналітичних речень, в яких пропонується визначення художньої діяльності. «Тавтологічний характер такого тексту у тексті відображається в абстрактній граматиці, протиставленій фізичним сутностям, відображеним у слові. Лексичні засоби та інформаційне призначення мови тут не відіграють особливої ролі» [34].

Отже, мета митців — створити «нематеріальний», «неонтологічний» об'єкт, функцію перцептивної поведінки. При цьому, наголос переноситься з «матеріального» модусу або засобу, на «пропозиційний», визнається пропозиція, а не художній твір, акт сприймання, а не предмет сприйняття.

Спираючись на філософію неопозитивізму Л. Вітгенштейна, А. Айєра та інших, на засади структуралізму, на досвід авангардизму, передусім кубізму митці намагаються подати шляхи до розуміння їх бачення навколишньої дійсності.

У мистецькій практиці «... прихильники такої мистецької тенденції переймалися затемненням змісту, езотеричним тайнописом,

мовним ритуалом. Тавтологічний прийом часто зводився до лаконізму парадоксальної фрази Л. Камнітцер: « Це — дзеркало. Ви — написане речення», Й. Оно: «Візьміть звук зі стрілою каменя » і т. п. або ж повного її заперечення «Сто ксерокопій з чистого аркуша паперу» А. Берна» [26].

Отже, в концептуальному мистецтві під концепцією розуміється єдиний визначальний задум твору, що визначає художні засоби його вираження, то б то матеріал, техніку і та інше.

При цьому концепція, що лежить в основі твору, виявляється важливішою за художню реалізацію. Концептуалізм розглядає художника як генератора ідей, а не творця речей. Концептуальні об'єкти можуть існувати у вигляді фраз, текстів, схем, графіків, креслень, фотографій, аудіо та відеоматеріалів. Об'єктом мистецтва може бути, навіть будь-який предмет, явище або процес.

Важливим напрямом діяльності концептуалістів є як сам процес творчості, так й процес його дослідження. Концептуальне мистецтво – це мистецтво, яке аналізує власну мову. Концептуальний твір – це пряма фіксація думки художника. Головне щоб відбувалися інтелектуальні процеси, в яких митець запрошує брати участь глядачів. Концептуалізм, як і соціальна реклама, насамперед має справу з ідеями, а по-друге — з образами.

Один із найвідоміших концептуалістів - американець Дж. Кошут, поруч або на місці об'єкта представляв його характеристику зі словника чи енциклопедії. Класичним зразком концептуалізму стала його композиція «Один і три стільця». Цей твір склав стілець, його фотозображення та його опис зі словника. Художник дає можливість глядачеві самостійно шукати справжню сутність об'єкту. Тож, концептуальні твори вимагають інших правил сприйняття, що порушують звичку спілкування з мистецтвом, що вкоренилася. Вони не опираються на безпосереднє сприйняття, не закликають до емоційного

співпереживання, заперечують традиційні естетичні оцінки. Їхнє сприйняття більшою мірою вимагає інтелектуальної роботи, ніж емоційного відгуку. А процес створення концептуальних ідей обумовлений культурою суспільства та його розвитком.

1.2. Розвиток концептуалізму як культурного напрямку.

Концептуалізм сформувався у світовому мистецтві на основі переосмислення ідей авангардських течій першої половини ХХ століття, а саме – дадаїзму та мінімалізму. Водночас, на думку Стівена Фартінга, перші паростки концептуалізму проявляються ще в еліністичну епоху, а з часом, почали проявлятися і у різних мистецьких напрямках середньовіччя та епохи відродження [33]. Історичні реалії дали поштовх для розвитку нового і достатньо перспективного мистецького напрямку, який виокремився у певну течію.

Величезну роль у зародженні цього мистецького напрямку відіграла творчість Марселя Дюшана. Художник починаючи з 1910-х років у своїй творчості почав використовувати готові речі у вигляді провокаційних творів мистецтва, винайшовши новаторську техніку – «реді-мейд». Особливо яскравим проявом концептуалізму художника став його твір – «Фонтан» 1917 року [21].

Нового розмаху та методологічного підґрунття концептуалізм, як новий стиль мистецтва отримав у 60-тих роках ХХ століття. В розвинених західних країнах починаються активно поширюватися ідеї необхідності дематеріалізації мистецтва. Їхні прихильники закликають художників відмовитися від створення класичних творів (картин або

скульптур). На думку митців, лише « істинне значення має ідея автора, яку можна донести до глядача у різний спосіб» [28].

Водночас, сама назва "Концептуальне мистецтво" вперше була застосована в 1961 році американським митцем Генрі Флінтом у його однойменній філософській роботі «Conceptual Art». Але справжнім засновником концептуалізму прийнято вважати Джозефа Кошута, який розвинув ідеї Дюшана, а в своїх поглядах закликав не обмежувати творця засобами висловлювання своїх задумів. Ці програмні положення були викладені Джозефом Кошута у 1969 році в статті «Мистецтво після філософії». В подальшому ці ідеї були деталізовані та розгорнуті В. Верджином, А. Берном, М. Рамсденом, Г. Хааке, Д. Х'юбшером та іншими [23].

Як демонстрацію нового мистецтва Кошут у 1965 році запропонував публіці свою інсталяцію «Один і три стільці». Робота була поєднанням трьох предметів: звичайного дерев'яного стільця, його фото та описи з енциклопедичної статті. При цьому, коли твір переїжджав у нове місце експонування, то стільці замовляли менеджери виставкової зали. Таким чином, кожен раз в новому місці з'являлась нова інсталяція, але вже зі сталим сенсом.

В основу філософії концептуалізму, покладено бачення всесвіту крізь призму сьогодення, при цьому, нова мистецька парадигма позбавлена комерційного підтексту. Зважаючи на значну відмінність від сталих мистецьких течій, він швидко знайшов відгук в інтелектуальному середовищі митців. До того ж, нова економіка, відома як економіка знань, і зародження інформаційно-комунікаційних технологій дали новий поштовх для розвитку і сприймання цього мистецтва [26].

Новаторські ідеї стрімко набули популярності не лише в США, а й у країнах Західної Європи. Так, у січні 1970 року у Нью-Йорку відбулася перша спеціалізована виставка робіт концептуалістів[15].

Тож, як наслідок зацікавленості суспільства концептуальним напрямом у мистецтві, в 1960-70-х роках виникає та починає розвиватися міжнародне міждисциплінарне співтовариство художників, дизайнерів, композиторів та поетів Fluxus, відоме своїм експериментальним, своєрідним, неповторним внеском у різні художні медіа дисципліни та створення нових художніх форм. У своїх експериментальних уявленнях учасники групи наголошували на перевазі художнього процесу над готовим об'єктом.

Окремо, науковці виділяють «московську школу», яка почала інтенсивно розвиватись після виставки сучасного західного мистецтва в Манежі у 1962 році. Радянське концептуальне мистецтво розділилося на два табори: «... перший - це соцреалізм, що відображав ідеологію через радянську дійсність, і другий - радянський авангард, який став спротивом офіційної ідеології. Художники-авангардисти 1960-х заклали базу російського концептуалізму, відомого як комунальний поп-арт або соц-арт» [11, с. 105], яскравим зразком цього напрямку є творчість І. Кабакова.

З початку започаткування і у продовж наступних десятиліть концептуалізм досяг вершини популярності у світовій культурі. Так, багато художників почали перетворювати твори мистецтва та картини в об'єкти як повсякденні, так і випадкові, наприклад, у країнах Італії та Франції французький художник Ів Кляйн та італієць П'єро Манцоні почали створювати мистецькі практики, які сприяли поширенню концептуального мистецтва.

На думку І.Г. Пендикової та Л.М. Дмитрівої, твори концептуального мистецтва мають характерні відмінні риси. Ці твори мають наступні ознаки: «... вплив не так на емоційне, скільки на інтелектуальне сприйняття глядача; постійне використання пояснювального тексту до роботи; свідомо відмова художника від значущості форми на користь важливості сенсу твору, ідея твору

передує естетичній формі; створення художніх об'єктів з будь-яких доступних автору предметів» [23].

Але й сьогодні, зацікавленість до цього напрямку не зник остаточно. У ХХІ столітті концепт-мистецтво так само затребуване публікою. Так, концептуальних художників, такі, як Хохам, Хакке, Лоренс Ві, що мали значний вплив на творчість наступників, а саме Майкла Хейна, Тріса Еміна та інших, сьогодні називають концептуалістами «другого чи третього покоління» або «постконцептуалістами» [42].

Отже, сучасні художники зайнялися багатьма проблемами концептуального художнього руху, хоча вони у повній мірі не можуть називати себе концептуальними художниками. Такі ідеї, як антикоммодифікація, соціальні та політичні, ідеї інформації як середовища, продовжують залишатися аспектами сучасного мистецтва, особливо серед митців, які працюють з мистецтвом інсталяції, мистецтвом виконання, net.art та електронним чи цифровим мистецтвом.

РОЗДІЛ 2

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОЯВУ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬЮРИ

2.1. Особливості розвитку західного концептуалізму

Концептуальне мистецтво хоча і має давнє історичне коріння. Однак, на думку мистецтвознавців та культурологів, інтенсивний розвиток розпочало у другій половині ХХ століття в Америці та Західній Європі. Так, на думку концептуалістів, художник має право сам вирішувати, що справді є для нього твором мистецтва і звертати увагу на його думку інших людей.

Один із засновників концептуалізму та концептуального мистецтва, вважається американський художник Джозеф Кошут, який багато років був редактором журналу "Мистецтво-мова".

Кошут вбачав значення концептуалізму в «корінному переосмисленні того, яким чином функціонує твір мистецтва – чи як функціонує сама культура... мистецтво – це сила ідеї, а не матеріалу» [7].

Класичним, хрестоматійним, на думку сучасників, зразком концептуалізму є композиція Джозефа Кошута – «Один і три стільці», що була створена у 1965 році, і включає стілець, його фотографію та опис предмета зі словника. (Додаток Б)

На думку автора, основне значення концептуалізму полягає в корінному переосмисленні того, як функціонує твір у мистецтві - або, як функціонує сама нова культура: «...як може змінюватися сенс, навіть якщо матеріал не змінюється» [27]. Тобто концептуальне мистецтво, насамперед, оперує ідеями та задумом, а не формою та матеріалами.

Поряд з цим, концептуалізм може спиратися як на переосмислення даних предметів і матеріалів, так й аналізувати цю мову, нашаровуючи нескінченну кількість інтерпретацій на готову форму у собі. Причому іноді абсолютно неважливо, чи було донесено до глядача саме ту думку, яка замислювалася автором на передодні. Концептуалізм звертається не до чуттєвого сприйняття, а до інтелектуального, змушуючи глядача думати та мислити.

Хоча, сама ідея взяти як предмет мистецтва вже готовий, вироблений стілець далеко не нова і не випадкова. Так, ще у 1917 році відомий дадаїст Марсель Дюшан виготовив перший ред-мей «Фонтан». То справді був звичайний пісуар, підписаний псевдонімом художника. (Додаток А)

Сутність інсталяції Дюшана була в тому, що готовий виготовлений фабричний предмет не міг бути витвором мистецтва, але так як до нього свою руку приклав митець, він автоматично набуває художньої цінності.

Таким чином, Дюшан практично заклав підґрунтя для виникнення сучасного концептуалізму. Але, сам Джозеф Кошута неодноразово підкреслював у своїх нотатках, як поціновувч таланту Марселя Дюшана: «Все мистецтво (після Дюшана) - концептуально за своєю природою, тому що мистецтво і існує лише у вигляді ідеї» [43].

Як яскравий приклад концептуального мистецтва можна вважати ще одну композицію, яку було виконано в руслі концептуального мистецтва. Так, в 1953 році Роберт Раушенберг виставив композицію під назвою «Стертий малюнок Де Кунінга», де справжній малюнок Віллема де Кунінга, було стерто Раушенбергом.

У даному випадку виникла двоякість ситуації: «цей твір має художні якості, тому що колись було намальовано художником Де Кунінгом або потім стерто художником Раушенбергом» [33].

Сам же термін «концептуальне мистецтво» та введення його у вжиток належить американському філософу та музикантові Генрі

Флінту. Його есе «Conceptual Art» було опубліковано в книзі *An Anthology of Chance Operations* за редакцією Джексона Мак Лоу і Ла Монте Янга у 1963 році [18].

Ще одними фундаторами цього мистецького напрямку можна вважати Сол Левітта - автора художніх творів на основі простих геометричних постатей у монохромній техніці. Він написав фундаментальну працю – маніфест концептуалістів під назвою «Paragraphs on Conceptual Art» [18].

А завдяки послідовникам концептуалізму Брюсу Наумену, який увійшов в історію, як різносторонній американський художник, що широко використовував неонові написи для демонстрації гри слів. Його позиціонують, як автора скульптур, інсталяцій, медіаробіт та видовищних перформансів.

Концептуальні напрями в мистецтві стали цікавими для митців західної Європи. Так, одним із найоригінальніших французьких живописців і скульпторів середини ХХ століття, можна вважати Ів Кляйна, який заробив славу на запатентованому відтінку синього кольору.

В той же час, розвиток мистецьких напрямів неможливий без врахування соціально значущих факторів, що впливають на їх розвиток, це і економічний розвиток, і політичні вподобання, і соціокультурні чинники та інші. Так, у 1970-тих роках в концептуальному мистецтві дуже різко проступили соціально-протестні тенденції, що оновили методи фотоплакату і фотомонтажу, але до цього у ньому, домінувала відчужена філософська споглядальність або уїдлива самоіронія, типова для стилістики 1990-х років.

Яскравим прикладом стала творчість Алігейро Боетті, його полотно, вишиванка, «Тисяча найдовших рік світу» яке знаходиться в музеї сучасного мистецтва у Франкфурті-на-Майні, побачило світ в 1976 році. На килимі відтворено назви тисячі найбільших річок світу. Це

результат серйозного проекту каталогізації, започаткованого художником разом з дружиною Аннмарі Созо-Буетті в 1970 році. Автори вивчали енциклопедії та наукові праці, листувалися з вченими всього світу. Результати цих зусиль вилилися у "Класифікації тисячі найдовших рік" 1977 року. Вони змогли показати, що вода не підвладна критеріям лінійних вимірювань. У 1976 році найдовшою річкою був Ніл, зараз – Амазонка. Килим був виконаний в Афганістані. На ньому відображені результати дослідження, але ще більш цінним у вишивці, зробленій іншими, виявляється практика співпраці, яка для художника втілює поєднання часу, спільних дій та роздумів [17]. (Додаток В)

На думку науковців, «... помітний вплив на поширення ідей концептуалізму в різних країнах мали представники московського концептуалізму Ілля Кабаков, Віктор Півоваров та Едуард Гороховський та інші, які працювали значну частину життя в еміграції» [27].

В той же час, твори концептуального мистецтва можуть бути різноплановими і зовсім незвичайними, а для деяких глядачів, навідь абсолютно неприйнятними в звичному розумінні як об'єкт мистецтва. Наприклад, книга «Грейпфрут» авторства Йоко Оно, що вважається однією з найяскравіших робіт раннього концептуалізму. Ця книга складається з пари сотень фраз у вигляді наказових речень, при цьому, кожна з фраз є унікальною, а опис роботи здійснюється підсвідомістю і не може бути зустрінuto у навколишній дійсності

Однією з перших робіт знаменитого концептуаліста Христо (Крісто) Явашева та його дружини та колеги Жанни-Клод де Гійєбон стала робота «Залізна завіса» («Iron Curtain», 1962): художники створили барикаду з бензинових бочок на вузькій паризькій вуличці, в результаті якої утворився затор. Об'єктом мистецтва в цьому випадку була не барикада, а скупчення автомобілів — своєрідний протест проти будівництва Берлінської стіни [38]. Надалі Христо прославився ленд-арт проектами, в яких він обертав тканинами гігантські будівлі та об'єкти

архітектури (наприклад, Берлінський Рейхстаг), та плавучими інсталяціями. Так, створений ним об'єкт «Плавучий пірс» (2016) Христо покрив жовто-жовтогарячою нейлоною тканиною, яка має властивість змінювати колір та фактуру поверхні залежно від часу доби та погодних умов. Загальна довжина інсталяції становила 3 км.

2019 року 83-річний класик ленд-арту отримав від французької влади дозвіл на здійснення своєї давньої мрії — обернути Тріумфальну арку в Парижі тканиною. Цей проект він планував створити ще разом зі своєю дружиною та партнером із творчості Жанною Клод, яка померла у 2009 році. Роботи з обертання арки в тканину планували розпочати у 2020 році [4].

Цікавого розвитку концептуальне мистецтво отримало на сході. Так, китайський художник і скульптор Ай Вейвей своїми роботами часто виступає із різкою критикою на адресу влади Китаю. Наприклад, у 2010 році Ай Вейвей заповнив величезний Турбінний зал лондонської галереї Тейт Модерн сотнею мільйонів соняшникового насіння, виготовленого в китайському міському окрузі Цзиндечжень, «порцелянової столиці», в якій виробляють кераміку протягом 1700 років. Тисячі людей було найнято для ручного виготовлення ідеальних копій того, що було створено природою. Своєю інсталяцією Вейвей торкнувся проблеми сучасної практики масового виробництва в Китаї, де багато як і раніше робилося вручну, машини дорогі, а праця (і людське життя загалом) — дешева [38].

Цай Го-Цян (Cai Guo-Qiang) - один із найвідоміших та найцікавіших художників сучасності. Майстри називають «китайським Гендальфом» за його дивовижні піротехнічні шоу та картини, «намальовані» порохом, проте його грандіозні інсталяції без диму та вогню хвилюють не менше. «Чорна церемонія» (2011) — одна з ефектних та відомих його витівок. У столиці держави Катар, Досі, Цай Го-Цян у 2011 році влаштував перший в історії денний салют. Феєрверк

утворювали димні каблучки, що виникли від вибухів військових снарядів. Однак, раніше у 2002 році митець створив «Трансцедентальну веселку», на замовлення нью-йоркського МоМА як відлуння трагедії 11 вересня 2001 року. Своїм проектом Цай хотів показати, що «щось небезпечне, що використовується для руйнування, може бути також творцем, прекрасним і зцілюючим» [34]. (Додаток Г.)

Отже, концептуалісти ставлять основним своїм завданням перехід мистецтва від виконання художніх творів до вільних від матеріального втілення "художніх ідей". А сама творчість митця осмислюється концептуалістами як близький за духом хеппенінгу, але статично зафіксований процес залучення глядача в певну "гру ідей". Це оформляється у вигляді цифр, схем, графіків, діаграм, формул, написів та інш. А наприкінці ХХ-го століття, прийоми митців концептуального мистецтва, з його парадоксальною зоровою інформатикою, були запозичені комерційною сферою – рекламою, і міцно увійшли до мас-медіальної культури.

Зважаючи на це, можемо констатувати, що в основі проблематики західного концептуалізму була покладена драматична взаємодія різних планів існування речей, це і предмети, і явища, і ідеї, і уявлення, що зумовлює їх існування в реальності та існування в номінації, в описі, у якомусь умовному позначенні.

2.2. Вплив концептуального мистецтва на розвиток сучасної української культури.

Концептуалізм, як один з найбільш впливових світових художніх напрямків другої половини ХХ століття, який сприяв переосмисленню

головних мистецьких категорій, на думку Галини Скляренко, лише «пунктиром» увійшов до загальної картини розвитку українського мистецтва [29].

Так, за визначенням Тамари Грідяєвої, він «...існував як найрадикальніша альтернативна форма творчості в умовах тоталітарного режиму 1960 — 1980-х рр...» [10], адже «неможливість засвоєння досвіду світового мистецтва та активна полеміка з офіційним мистецтвом соцреалізму зумовлювали бунтарські настрої та авторські експерименти у сфері концептуального мистецтва» [10]. Цей мистецький напрям «... представляє контркультуру (1960 — 1980-х рр.) та чинить «тихий опір» через створення нетрадиційних мистецьких форм перформансу, інсталяцій тощо. Осередками, де формувалася нова мистецька мова, були Київ (М. Малишко, С. Параджанов, Б. Плаксієв, Ф. Тетянич), Львів (К. Звіринський, Ю. Соколов), Одеса (О. Соколов, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, М. Скрипкіна, О. Петренко) та Харків (В. Бахчанян).» [10].

Цей мистецький напрям став, свого роду, символом свободи духу, творчої незалежності, прикладом новаторства. Завдяки концептуалізму були запозичені та творчо переосмислені популярні у світовому мистецькому просторі асамбляж, інсталяція та перформанс тощо.

На думку науковців, хоча концептуальне мистецтво і оформилось у другій половині ХХ століття, його елементи існували значно раніше в нашій культуриній спадщині. Зокрема у добу бароко це і симетрія, і фігурність вірша. Тавтологічний прийом коментування тексту в тексті з'являється в українській літературі у творчості І. Франко його «Сонети — сераби. У формі пута ...», Б. Антонича – «Вірш про вірші», «Про строфу») та ін. [23]

У 1920 – 1930 роках ХХ століття з'являються музичні та художні твори, які увібрали в себе елементи концептуалізму. Нажаль, художники напряму андеграунду було репресовано у 1930-х роках, зокрема

представників українського авангарду та «бойчукізму» [19]. Однак, аналіз науковцями, творчих практик, що почали з'являтися в Україні з кінця 1950-х років, виділяє присутність «концептуальної складової». І хоча більшість вітчизняних художників, що працювали у цьому напрямку, були долучені до московського творчого середовища, знаходячи в ньому для себе близькі творчі порозуміння, «українська присутність» не тільки дала їм новий зміст, а й актуалізувала в художньому просторі інші аспекти мистецького досвіду [28].

Якщо на заході концептуалізм значною мірою виявився реакцією на «суспільство споживання», яке саме у 1960-тих набувало вигляду масової культури. В цей період він формувався у тісній полеміці з поп-артом, який «легітимізував» суцільну естетизацію творчості, це призвело до «інфляції краси». Концептуалізм виступав проти засилля предметів та диктату ринку, при цьому акценти у творчості робились перш за все на інтелектуальну складову, де «мистецтво — сила ідеї, а не матеріалу» [37], то ситуація в Радянському Союзі була зовсім іншою. Країна потерпала саме від постійної нестачі товарів, бідності, низького побутового рівня, де «перевиробництво» відбувалося лише у сфері ідеологічних текстів, призводячи до їхньої змістової інфляції. Звідси і принципова трансформація поняття тексту, що «вже не несе в собі репрезентації, тобто уявлення про щось дійсно існуюче, а є носієм пустої інформації, оболонкою, не придатною для використання, або точніше: оболонкою чогось, що вже не придатне для використання... Профанація тексту досягла тої стадії, на якій втрачений вже будь-який зміст» [37, с. 59.]

Тож, різниця між західним і вітчизняним концептом була досить значною. І в цьому протиставленні, видляється і українська складова.

Одним з перших концептуалістів в Україні вважається Вілен Барський, який почав створювати концептуальні колажі ще у 1960-х роках. А у 70-і роки з'явилися епатажні роботи харків'янина Вагріча

Бахчаняна. Паралельно виділились роботи киян Валерія Ламаха, Федора Тетянича, Миколи Тригуба. Серед Одеських художників у 1970-80-х роках своєрідне концептуальне мистецтво створювали Леонід Войцехов, Юрій Лейдерман, Людмила Скрипкіна, Ігор Чацкін, Лариса Резун-Звездочотова група "АПТАРТ" та інші [35].

А починаючи з 1990-х років концептуальні практики використовують Фонд Мазоха та Олег Тістол, які на думку деяких мистецтвознавців, є проявом неоконцептуалізмом. До тогож, риси концептуалізму притаманні творчості Алевтини Кахідзе, Анатолія Степаненко, Бориса Михайлова та іншим.

То ж, після оголошення у 1991 році незалежності України перед вітчизняним мистецтвом виникло питання самоідентифікації, за допомогою сучасної мови переказати зміст власної культури, яка тривалий час розвивалась окремо, ізольовано від міжнародного мейнстріму. Цей процес було започатковано ще в роки «перебудови», і на мистецьку сцену вийшли молоді автори постмодерністського та неомодерністського спрямувань.

На початок 1990-х Україна вже мала не тільки інтенсивне художнє життя, яке позначалось виступами численних груп та окремих художників, але й відкриттям альтернативних державним мистецьких інфраструктур – галереї, приватні колекції, сквоти, незалежні видання та арт-критика.

Найгострішою проблемою, поряд із залученням до світового контексту, для новітнього мистецтва став пошук попередників у власній традиції. Характерно, що перша виставка, яка діалогічно вписувала нове мистецтво в контекст розвитку всього ХХ століття, називалася «Інтервали» і відбулась у Національному художньому музеї України в 2000 році. За ініціативою Валентина Раєвського, на виставці були представленні роботи митців української Нової хвилі, таких, як Олександра Гнилицького, Олега Голосія, Олега Тістола, Арсена

Савадова та інших і презентувала їх, як правонаступників класичного авангарду й андеграунду. «І одночасно заявляла про відсутність безперервної лінії, що ясно визначала би спадковість традиції» [22].

Однак, сплеск мистецтва другої половини 1980-х років був зумовлений роками розвитку певних традицій, зокрема тих, що визрівали протягом 1960 – 1970-х років. Попри існування щільної «залізної завіси» та значний тиск офіційного мистецтва, в радянській Україні виникали мистецькі напрями, паралельні світовим тенденціям – такий, як концептуалізм. Умови його розгортання були доволі специфічними адже він тривалий час перебував у тіні загально відомого «московського концептуалізму» [20].

Сьогодні, завдяки мистецьким та культурологічним дослідженням, можемо зазначити, що він мав певну лінію – хоч і пунктирну [29]. Тож, «... розвиток вітчизняного концептуалізму, який і актуалізував «забутий» досвід авангарду, і своєрідно інтерпретував маловідоме західне сучасне мистецтво» [29]. Так, у Києві, з кінця 1960-х, митець Федір Тетянич будував «біотехносфери» – утопічні конструкції для життя людини в космосі, які були своєрідною паралеллю з «Летатліною» Володимира Татліна. Свою філософську і життєву позицію він називав «Фріпуля», яка ставила людину в ситуацію реалізованої науково-технічної утопії і в той же час визнавала «досвід поразки» авангардистських проєктів. Ф.Тетянич один з перших, хто звертався до хепенінгу, провокуючи глядачів на співучасть виходячи у фантастичних костюмах на вулицю.

Харків'янин Борис Михайлов у своїх фотороботах 1970-х – 80-х зафіксував фрагменти радянської дійсності в яких відчувалась гостра невідповідність проєкту соціальної утопії та реалій. Дослідники відзначають його своєрідну полеміку з авангардистською фотографією: «... заміна гостроти ракурсів на підкреслену простоту, «цінність

нецінного», з навмисним ігноруванням суто формально-художніх проблем» [24].

Лінія, яку було розпочато в альбомах «Біля землі» (1982 – 1991), «Сутінки» (1980 – 1993) та інших, в центрі уваги опинялась «маленька людина» з її проблеми суспільного й приватного життя, набула у 1990-х нового іронічного забарвлення у постановочних фотографіях «Групи швидкого реагування», в яку входили: Михайлов, Сергій Братков, Сергій Солонський [36]. У сферу діяльності групи входили провокаційні арт-акції, найбільш резонансною серед яких стала фотосерія «Якби я був німцем», яку демонстрували в Берліні, Києві й Москві з 1995 року, у якій травматичний досвід окупації часів Другої світової війни був переосмислений крізь призму приватного життя [35].

Виняткове коло концептуального спрямування склалося в Одесі наприкінці 1970 – у 1980-х років. Зародилося воно у середовищі живописного андеграунду, спрямованого на «відновлення модернізму». Цей напрям концептуалістам здавався вичерпаним, і замість формально-пластичних пошуків вони вважали за потрібне «говорити про мистецтво», вибудовуючи художній сенс через взаємозв'язок текстів, акцій, об'єктів, малюнків та обговорень. «Наближаючись за характером своєї мистецької практики до руху Флюксусу, одеські митці вносили власну інтонацію, позначену накладанням радянських стереотипів на історико-національні особливості міста, де гротесково перетиналося високе й низьке, гумористичне й трагічне, регіональне й загальнолюдське» [3]. Очільники цього осередку, Леонід Войцехов, Сергій Ануфрієв, Ігор Чацкін та інші, розглядали роль мистецтва як спосіб самореалізації в умовах нормативності радянського суспільства, якому протиставлялася – провокація, яка була своєрідною грою, «художня необов'язковість», розмитість меж художнього твору.

Український акціонізм 1990-х багато в чому зумовлений «негучним» досвідом вітчизняного концептуалізму, що став важливою

ланкою між авангардом та сьогоденням. Зокрема, концептуалістську спрямованість мали акції львівського дуету з «Фонду Мазоха» – Ігоря Дюріча та Ігоря Подольчака, які своїми провокативними художніми діями викривали маргінальні зони в історичній пам'яті суспільства. У своїх проектах, таких як, наприклад, «Мистецтво у космосі» 1993 року, «мазохісти» ставили питання про спосіб існування твору мистецтва в немистецькому просторі та наступного переозначення цього нового контексту. Крім того, «... проект розкрив химерність пострадянської ситуації, коли було можливо здійснити неможливе – змусити Центр управління польотами «експонувати» на орбітальній станції офорти Подольчака» [31].

Концептуалізм увійшов як важлива складова до мистецтва 1990-х років, хоча на думку Г. Складенко « концептуалізм у своєму «чистому вигляді» майже не знайшов продовження у новому українському мистецтві, саме «концептуальна складова», без якої актуальні художні практики, напевно, неможливі, визначила розширення творчого простору, нове розуміння «твору», діяльності художника. Показово, що до тих чи інших концептуалістських акцій протягом 1990-х зверталася більшість художників «нової хвилі» — В. Цаголов, В. Раєвський, А. Ганкевич, О. Мігас та ін., і хоча вони залишилися в їхній творчості скоріше епізодом, однак позначили певні спрямування часу» [21].

Слід зазначити, що на сприйнятті та інтерпретації концептуалізму в 1990-ті суттєво позначився постмодерністський контекст, що висував свої пріоритети. Тому, в Україні «постмодерністська ситуація була також ультра-модерністською і транс-модерністською водночас. У цьому і полягала специфіка розгортання постмодерністської свідомості в Україні, що позначилось кількома особливостями, а саме: по-перше, активізувались певні радикально-авангардистські критичні настанови щодо минулої культурної традиції; по-друге, він і далі розгортав сутто модерністські концепції про автономність мистецтва й естетики та

незалежність їх від ідеологічних та утилітарних цілей» [9]. Тож, можна говорити про зародження української Нової хвилі.

Олександр Соловйов, ідеолог української Нової хвилі, звернув увагу не тільки на певні особливості художньої мови, такої як «Печаль...», до якої вже неможливо застосовувати мистецтвознавчий формальний аналіз, таким чином підвівши ризику під традиційними методами. Він звернув увагу на пояснення джерела, яке цитувалося художниками. Важливим для нього було з'ясувати, що покладено в основу картини, а не кінцевий результат [6].

Таким чином, «... відбулося відділення української Нової хвилі від російського контексту та наближення до західної традиції, а сама картина, яка апелювала й до досвіду поп-арту, стала знаком появи нового покоління в українському мистецтві» [6].

Митці української Нової хвилі, вперше в історії мистецтва у своїх живописних творах, а згодом і в інсталяціях та фотоциклах, осмислювали вітчизняне буття як проблему, вбачаючи у ньому національну світоглядну модель, що генерує міфи, затуляючи дійсність, і в той же час, надає їй вітального та ускладненого осмислення.

У роботах Савадова, зокрема у фотосерії «Коллективне червоне», драматизм виривається за межі власної візуальної надмірності, розкриваючи абсурд пострадянської дійсності (Додаток 3.). Водночас, у 2000-тих роках, автор повернувшись до живопису, створює вражаючі видовищні полотна, іноді, використовуючи власні фотосерії, обставини виникнення яких вважає перформансом, тим самим перекидаючи місток до творчості вітчизняних концептуалістів.

Митці другої половині 1980-х – 1990-х років, перебували у специфічній ситуації, надолуження втраченого, необхідності засвоїти весь західний досвід за дуже короткий час, тому ситуація позначилась надзвичайною спресованістю та дифузністю явищ.

На початку 2000-х роках українське мистецтво, що упродовж першого десятиріччя української незалежності боролось за своє існування, почало поступовий процес самоусвідомлення та музеєфікації. Передусім це відбулося завдяки ініціативі Віктора Пінчука, який створив Музей сучасного мистецтва. Ця ініціатива, підкріплена двома значними виставками – «Перша колекція», яка відбулась у 2003 році та «Прощавай, зброє!» 2004 року. У другій половині 2000-х років місію репрезентувати сторінки історії українського мистецтва, «...взяв на себе Національний художній музей України, який відкрив двері для новітніх художніх практик, а також став поступово формувати колекцію актуального мистецтва, яке, починаючи від кінця 1980-х років, виявилось не представленим у цій найбільш репрезентативній збірці вітчизняного мистецтва» [39].

В той же час, в середині 2000-х, в сучасне українське мистецтво прийшло нове покоління митців, які актуалізують життєтворчий досвід авангарду та пов'язаної з ним концептуалістської традиції, які отримують нового значення у сьогоdnішньому контексті. Це призвело до певної полеміки з авангардом, аналізу культурно-історичного минулого, соціально-критичної інтенції, переосмислення засад творчості, та, найголовніше, – аналіз реальності, залишаються й сьогодні найважливіших і найскладніших для вітчизняного мистецтва. Тож, відбувається своєрідний вихід у публічний простір, формування широкого дискусійного поля як простору мистецтва, формування художніх практик на межі з громадськими рухами та їхня самоорганізація стають суттєвими реаліями в українському мистецькому процесі, щільно пов'язаним із нагальними соціальними проблемами.

На сьогодні, так званий, процес «роздільності» українського суспільства за мовними, економічними, світоглядними, культурно-історичними принципами посилюються ще й політикою держави, а історичний досвід виявляється розірваним, фрагментарним і неспільним.

В умовах публічної зацікавленості, фігура художника набуває нового значення, яке полягає вже не тільки у деконструктивній риторичній та дослідженні приватних чи колективних наративів, а й «виступає передусім за відновлення соціальної цілісності та «проговорювання» болючих тем в історичній свідомості та сьогоденні» [28].

Проблему замовчування зачіпає Тарас Полатайко в своєму відео «Київ Класичний» яке побачило світ у 2008 році. В основу цього відео була покладена інтрига «... пошуку відповідальних за демонтаж меморіальної дошки на будинку в Бад-Емсі, де цар Олександр II підписав указ про заборону української мови, напередодні встановлення пам'ятника самодержцю, спонсорованого Росією. Не знайшовши винуватців вандалізму, автор «відновлює» історичну справедливість, апелюючи до двох метафор – співу пташок, в якому немає слів, і зафарбовуванню сліду дошки, що перетворюється на абстракцію, пов'язану з універсалістською мовою авангарду, переходячи у концептуалізм події» [17].

Пізніше, проект групи РЕП «Велика несподіванка», який у 2010 році було спрямовано на виявлення розривів в історичній пам'яті на прикладі колекції Національного художнього музею України, яка покликана формувати канони вітчизняного мистецтва. Для цього були прорубані отвори у фальшстінах в експозиції, що відкрило глядачам те, що приховано тепер від них у запасниках: «твори радянської епохи, скульптурні та живописні образи вождів і героїв, які випали з мейнстріму історії мистецтва, але все ще чекають на свою зважену оцінку» [12].

Ліквідації «незручного» минулого присвячене відео «Монумент» 2011 року, Миколи Рідного, в якому задокументовано «демонтаж пам'ятника на честь проголошення радянської влади в Україні в центрі Харкова в зв'язку з проведенням у місті Євро-2012» [12]. Аналіз нового урбанізму з його пропагандою «нового обличчя міста», комфортного для

закордонних туристів, приводить автора до висновків про символічність подібних владних ініціатив, що буквально пов'язане як з маніпуляціями в міському бюджеті, так і з формуванням нового міського ландшафту за для інтересів окремих замовників.

Отже, не дивлячись на суттєві перетворення у художніх напрямках, концептуалізм залишається у його акційних формах, зокрема перформанси, що в той чи інший спосіб поширилися в Україні, і в більшості позначились певною видовищністю та репрезентативністю, де використовуються допоміжні матеріали, такі як папір, дерево, вода, каміння, вогонь та інші. Зокрема в перформансах В.Бажая, В.Кауфмана. А в перформансах У. Кільтер, В.Старуха, та Т. Бахтових використовувались музика, танець, виразна пластика.

Водночас, на думку Г.Скляренко, в сучасному українському мистецтві залишаються послідовники концептуалізму. Серед них виділяється постать художниці Алевтини Кахідзе, творчість якої розпочалась ще на початку 2000-х [29]. Її дебютним проектом, 2002 року, стало «Запрошення до Австралії, або Музей однієї історії». В цій роботі головна стратегія авторки полягала у « коментуванні навколишнього життя з позицій власного глибоко приватного світу. Для сучасного мистецтва, що на новому зламі цивілізаційного поступу ставить під сумнів великі наративи культури «Історію», «Традицію», «Суспільні цінності» та ін. така позиція виявляється надзвичайно плідною, висуваючи в центр художнього простору людську суб'єктивність, особистий досвід, чия унікальна неповторність здатна нести в собі загальносуспільні змісти» [29].

Виростаючи з власного досвіду, її проекти переносять приватну історію у широкий суспільний простір, стаючи, за висловом О. Островської, «мистецькою реакцією на зовнішній тиск» [7].

Її творчість, наголошує на тому, що сьогодні є найбільш плідним та перспективним у суб'єктивному осмисленні життя, а роботи з

реальним середовищем, відкривають нові можливості у осмисленні сучасності.

Адже в сучасній культурі, де популярно-розважальне мистецтво захоплює дедалі більший простір, чи не єдиним місцем, де справжні «людські проблеми» ще мають значення, залишається саме актуальне мистецтво. Невипадково Борис Гройс афористично зазначав: «Ми дивимось сучасне мистецтво не для того, аби побачити там щось надзвичайне, а для того, аби засвідчитися, що мистецтво ще дивиться на нас» [8].

Отже, можемо констатувати, що досвід концептуального мистецтва та використання висунутих ним мистецьких стратегій, нове розуміння творчої діяльності, розуміння художнього твору має сьогодні в Україні не лише історико-академічне значення. Значною мірою саме з цим пов'язані пошуки суспільної актуальності, що визначають спрямування сучасного мистецтва. Адже, культурно-історичне минуле, соціально-критичні інтенції, переосмислення засад та ознак творчості, аналіз реальності, залишаються і сьогодні чи не найважливішими і найскладнішими для мистецтва.

ВИСНОВКИ

В результаті проведення даного дослідження можемо зробити наступні висновки.

1. У процесі роботи над обраною темою визначено теоретично-методологічні засади дослідження, опрацьовано засади низки зарубіжних та вітчизняних теоретиків мистецтва, таких як Єфімова А., Міронова Т., Смирнова Л., Сидоренко В., Сидора О., Станіславська К., Гройс Б., Скляренко Г. та інші.

Сьогодні, значна плеяда науковців спираючись на фундаментальні праці теоретиків мистецтва та культури, розглядають особливості концептуального мистецтва в сучасних умовах розвитку незалежної України. Одробінський Ю., Тригуб О., Юр М., Чембержі Д. та інші. У своїх наукових розвідках, вони виокремлюють особливості проявів концептуального мистецтва в сучасних культурних практиках. І визначають, що концептуальне мистецтво — мистецтво, яке самовизначається через власний смисловий знак, то б то – концепт. При цьому цінність мистецтва вбачається не в його міметичних властивостях, а в ідеї про нього, у низці коментарів про його природу.

2. Концептуальне мистецтво або концептуалізм походить від д латинського слова *conceptus*, що у перекладі – думка або уявлення. В науковій літературі визначається, як літературно-художній напрям постмодернізму, що оформилася в кінці 60-х - початку 70-х років ХХ століття в Америці та Європі.

В концептуалізмі концепція твору виступає важливіше за його фізичне вираження, при цьому, мета мистецтва у передачі ідеї автора. При цьому, концептуальні об'єкти можуть існувати у вигляді фраз, текстів, схем, графіків, креслень, фотографій, аудіо-та відео-матеріалів. А об'єктами мистецтва можуть стати будь-який предмет, явища,

процеси, оскільки концептуальне мистецтво являє собою художній жест, що перетворюється у мистецький твір.

Один з основоположників течії, американський художник Джозеф Кошут, бачив значення концептуалізму в "корінному переосмисленні того, яким чином функціонує твір мистецтва - чи як функціонує сама культура ... мистецтво - це сила ідеї, а не матеріалу". Тож, концептуальне мистецтво звертається не до емоційного сприйняття глядача, а до його інтелектуального осмислення побаченого.

3. Закладені основи концептуального мистецтва ще з часів середньовіччя, знайшли своє відображення у 60 -70-х роках ХХ століття. в основі проблематики західних концептуалістів була покладена драматична взаємодія різних планів існування речей, це і предмети, і явища, і ідеї, і уявлення, що зумовлювали їх існування в реальності та існування в номінації, в описі, у якомусь умовному позначенні.

Але з плином часу та під впливом економічних, політичних та соціальних контентів концептуальне мистецтво зазнало певних перетворень і стало широко використовуватись у рекламі, піар-компаніях тощо. Адаже, західні концептуалісти, ставлять своїм завданням перехід мистецтва від виконання художніх творів до вільних від матеріального втілення "художніх ідей". При цьому, творчість осмислюється ними як близький по духу хеппенінгу, але статично зафіксований процес залучення глядача в певну "гру ідей".

4. Розвиток концептуального мистецтва в Україні пройшов доволі важкий шлях. Початки цього напряму спостерігались ще у 20 – 30 ті роки ХХ століття. Однак, репресивні дії влади призвели до його знищення та заборони. Лише в 60 – 70 тих роках ХХ століття з'явилися перші спроби становлення концепту як виду мистецтва. Осередками формування нового мистецтва були Київ (М. Малишко, С. Параджанов, Б. Плаксі, Ф. Тетянич), Львів (К. Звіринський, Ю. Соколов), Одеса

(О. Соколов, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, М. Скрипкіна, О. Петренко) та Харків (В. Бахчанян).

Поступове подолання мистецької обмеженості, яка була наслідком історично-культурної ізоляції, відбулася пошук дієвих засобів здійснення критично-культурного аналізу. В той же час, активне усвідомлення художніх традицій призвело до розширення сьогодні українського мистецтва в публічному і немистецькому просторі та посилення його соціальної дії.

Після отримання незалежності, для українського концептуального мистецтва стало характерним усвідомлення своєї ролі як важливої комунікативної ланки, що вибудовує нові зв'язки при осмисленні історичної пам'яті, оточення, постколоніального та пострадянського досвіду в сьогоденні та служить важливим маркером соціальних зрушень які здатні конструювати громадську думку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акінши К. Ангели над Україною. *Сучасний український живопис*. Едінбург, 1993. – С. 13 – 15.
2. Аккаш О. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 31–42.
3. Авраменко О. Енвайронментальний простір художніх пленерів: Досвід проектів ХХІ століття, проведених під егідою ІПСМ НАМ України з акцентом на пленері «Вітер» . *Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України*. К.: Фенікс. 2010. Вип. VII. С. 7 – 29.
4. Бабак М., Матвєєв Є. Жертвопринесення: рефлексії на тему сучасного мистецтва і вітчизняного арт-простору. URL:<https://artukraine.com.ua/a/refleksii-na-temu-suchasnogo-mistectva-i-vitchiznyanogo-art-prostoru/#.VkxWy2ChfIU>.
5. Баршинова О. Концептуальне мистецтво URL: <https://kyivmaps.com/ua/events/lekciya-konceptualne-mistectvo>
6. Баршинова О. З інтерв'ю з відомим куратором, арт-критиком Олександром Соловйовим. *Українська Нова хвиля. Каталог виставки в Національному художньому музеї України*. Київ, 2009. С. 33.
7. Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. Концептуальне мистецтво. Термінологія сучасного мистецтва. *Paris-Kyiv: Terra Incognita*. 2010, С.165-168.
8. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. *Ad Marginem*, 2015. 146 с.
9. Гундорова Т. Проявлення Слова. *Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ, 2009. С. 131.

10. Грідяєва Т. Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців). Дис. на здобуття наук. ступ. канд мистець. за спец. 17.00.05. Львів, 2021. 318 с.

11. Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: живопись вместо философии. *Социум и власть*. 2020. № 1 (81). С. 104—115.

12. Історична пам'ять та світовий контекст сучасного мистецтва URL: chornovol.nethouse.ua/posts/1646896

13. Концептуалізм в мистецтві! Концептуальне мистецтво! URL: nekrasivyh.net/rizne/kultura-i-dozvillja/34286-konceptualizm-konceptualne-mistectvo.html

14. Кислюк К.В. Українська культура І чверті ХХІ ст: повороти модернізаційних перетворень. Київ : Кондор-Видавництво, 2018. 196 с.

15. Короткий енциклопедичний словник з культури. К.: Україна, 2003. 524 с.

16. Концептуальні виміри екологічної свідомості. Київ : ПАРАПАН, 2003. 312 с.

17. Костюк О. П. Концептуальне мистецтво у дизайні. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 15-21.

18. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. /авт. уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ "Академія", Т. 1. 2007. 934 с.

19. Малышев И. Искусство и философия. От модерна к постмодерну. URL: <https://www.litres.ru/i-v-malyshev/iskusstvo-i-filosofiya-ot-moderna-kpostmodernu/chitat-onlayn/>

20. Мамонов Б. Московский гиперреализм как случай частной жизни. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/45/giperrealizm>

21. Міщенко М. М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : навч.-метод. посіб. з курсу «Історія української культури». Х.: НТУ «ХП», 2014. 156 с.

22. Методичні рекомендації до проведення практичних та організації самостійної робіт із навчальної дисципліни «Історія та теорія графічного мистецтва» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми навчання зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Харків нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова; уклад.: О. Ч. Чирва, О. Ю. Оленіна; – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022. – 43 с.

23. Одробінський Ю., Тригуб О. Вплив українського концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну. URL: www.etnolog.org.ua

24. Пендикова И. Г., Дмитриева Л. М. Концептуальна идея: эволюция от концептуального искусства до проекта социальной рекламы. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/konzeptualizm>

25. Петровская Е. Антифотография. Москва, 2003.

26. Суржанская Ю. В. Концепт как философское понятие. *Вестник Томского государственного университета*. 2011. №2(14). С.70–78.

27. Словарь терминов Московской концептуальной школы / Сост. и автор предисл. А. Монастырский. М.: AD Marginem, 1999. 45с.

28. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. К.: "Фенікс", 2017, 452с.

29. Склярєнко Г. "Пунктир концептуалізму". До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. *Сучасне мистецтво*. К.: ІПСМУ. 2010, вип.7. С. 209-230.

30. Склярєнко Г. Харківський художник Вагрич Бахчанян: початок вітчизняного концептуалізму. *Faine Art*. 2010. № 3;

31. Склярєнко Г. У котлах, що холонули. Про одеський концептуалізм 1980-х – початку 1990-х років. *Faine Art*. 2011. № 2(14).

32. Соловьев А. По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления. *Искусство*. 1988, № 10. С. 35 – 37.
33. Фартінг С. Історія мистецтва. Від найдавніших часів до сьогодення. Вид. Віват 2019. 576 с.
34. Цай Го-Цян. Порох во имя красоты. URL: <http://lgbtkvartal.com/topic/1155>
35. Чембержі Д. А. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору. Дис. на здобуття наук. ступ. канд мистець. за спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 189 с.
36. Хома І.Я., Сова А.О., Мина Ж.В. Історія української культури : навчальний посібник. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2013. 356 с.
37. Хирт Г., Вондерс С. Дворец культуры: художественное семиотическое исследование. *Советское искусство около 1990 года. Бинационале*. Дюссельдорф, Иерусалим, М., 1991. С.
38. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард. *АРТИКУЛЬТ*. № 10(2-2013). С. 40 – 57.
39. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=3255
40. Cebado presenta, Alice in Wonderland, un mundo mágico de tendencias. Beautymarket : веб-сайт. URL: <https://www.beautymarket.es/pelequeria/cebadopresenta-alice-in-wonderland-un-mundo-magico-detendencias-pelequeria-15216.php> (дата доступу: 10.06.2021).
41. Dennis Lanny. Infringe : веб-сайт. URL: <https://www.infringe.com/dennis-lanni/> (дата доступу: 10.06.2021).

42. Gucci Cyborg: A chimeric world of fluid identities and fashion that defies trends. Yatzer : веб-сайт. URL: <https://www.yatzer.com/gucci-cyborg-fw-18-19> (дата доступа: 10.06.2021).

43. Trendcollectie Metaphorical World Van Chung-Yang Su. De kapper. 2018. № 4, 76 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Марсель Дюшан. Фонтан. 1917 р.



Додаток Б

Джозеф Кошут. Один і три стільця. 1965 р.



Додаток В

Алігейро Боетті. Тисяча найдовших рік світу. 1976.



Додаток Г

Цай Гоцян. Трансцедентальна веселка. 2002 р.

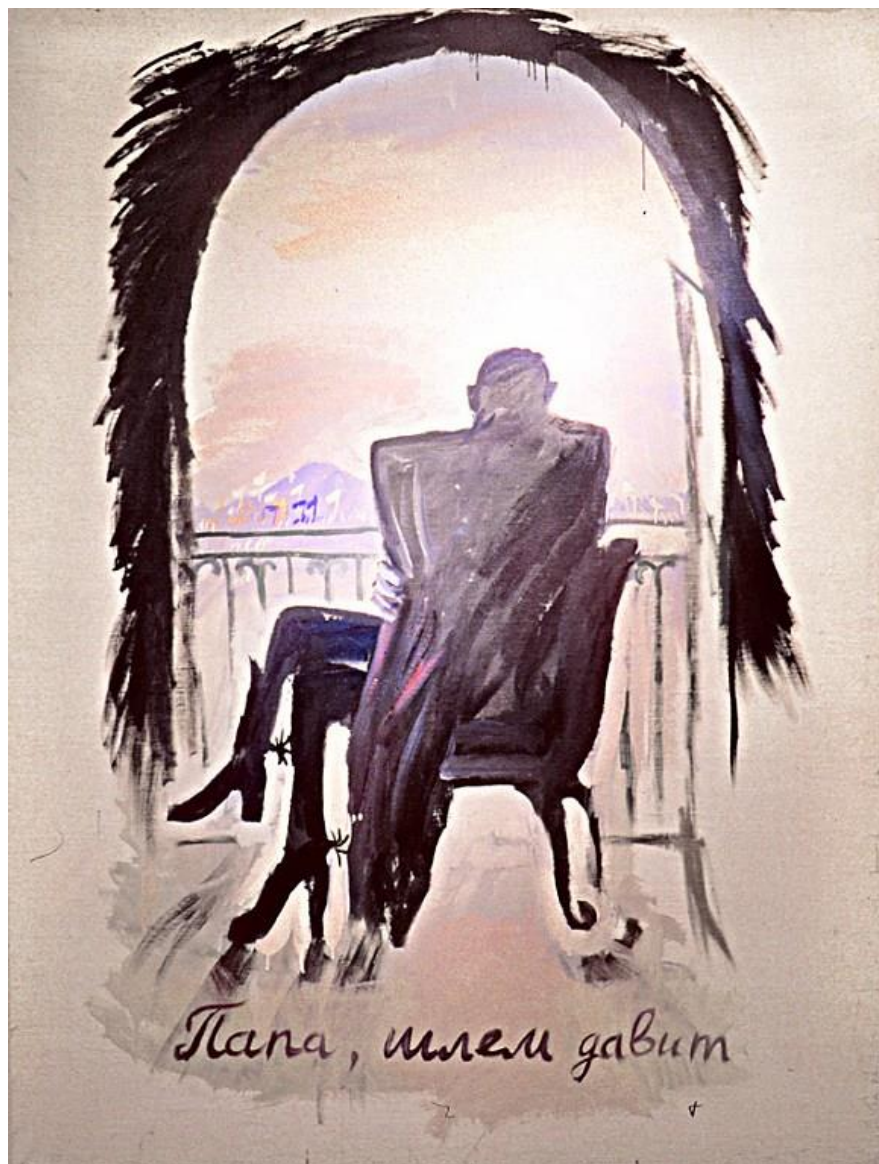


Додаток Д
Максим Мамсіков. Нора. 1993 р.



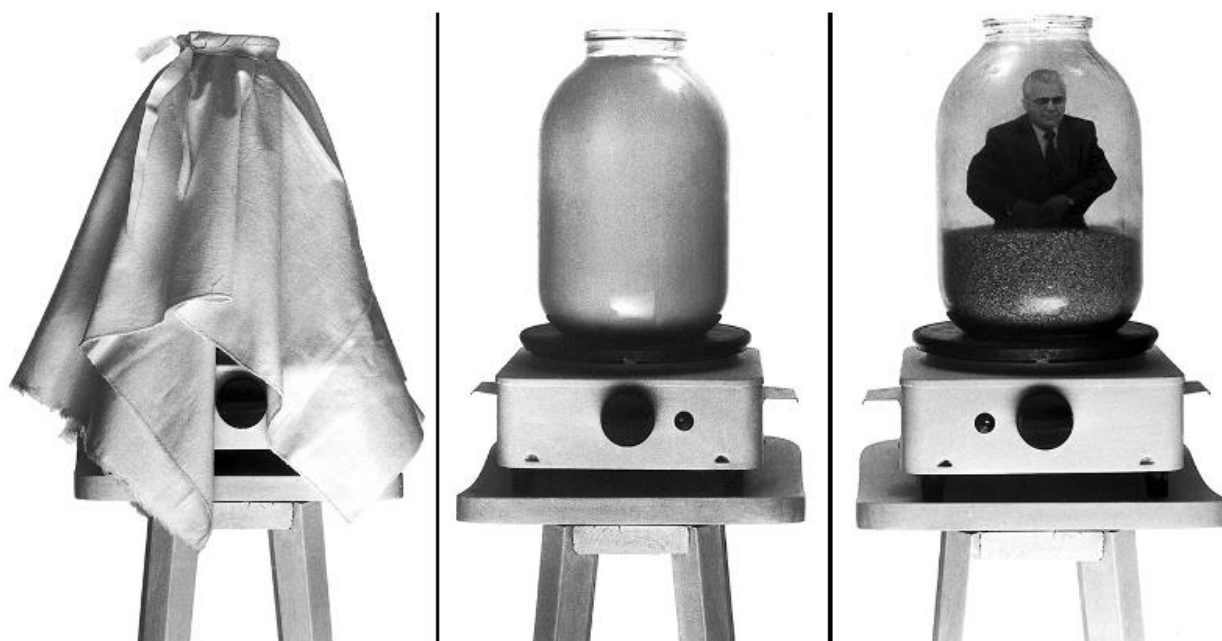
Додаток Е

Олександр Гнилицький. Папа, шлем давит. 1990 р.



Додаток Ж

Фонд Мазоха. Мавзолей для Президента. 1994 р.



Додаток 3

Арсен Савадов. Колективне червоне, частина 2. 1999 р.

