

Мамедов Еміль Катіб огли,

аспірант кафедри методологій крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0004-4742-2005

emil.mamedov.kh@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНА ІНСТАЛЯЦІЯ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 1990–2020-Х: АРХІТЕКТОНІКА ТА СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ

Стаття присвячена теоретичному осмисленню феномена концептуальної інсталяції в контексті сучасного візуального мистецтва та аналізу особливостей її архітектоніки та концептуалізації на прикладах українських художніх практик. Актуальність дослідження зумовлена відсутністю усталеного термінологічного визначення концептуальної інсталяції в українському мистецтвознавчому дискурсі, а також потребою систематизації підходів до аналізу інсталяцій, які виконані із дотриманням принципів концептуального підходу.

У статті концептуальний підхід розглянуто як методологічну основу інсталяційного мистецтва, яка визначає спосіб формування художнього висловлювання, принципи просторової організації та характер залучення глядача. На основі праць С. Левітта, Дж. Кошута та Л. Липпард окреслено ключові ознаки концептуальної інсталяції, серед яких: пріоритет ідеї над формою, дематеріалізація художнього об'єкта, автономія ідеї, запланованість побудови твору та перевага інтелектуального залучення глядача над емоційно-емпатійним сприйняттям.

Особливу увагу приділено аналізу архітектоніки концептуальної інсталяції як системи взаємопов'язаних просторових, об'єктних і медійних елементів, що функціонують у часовому вимірі та підпорядковуються реалізації заздалегідь сформульованої концепції. У цьому контексті інсталяція розглядається не як сукупність матеріальних компонентів, а як мисленнева модель, у якій простір виступає носієм значення.

На прикладах українських об'єктних інсталяцій і медіаінсталяцій проаналізовано специфіку реалізації концептуального підходу в контексті українського сучасного візуального мистецтва. Дослідження демонструє, що концептуальна інсталяція в сучасному українському мистецтві є формою критичного та аналітичного висловлювання, здатною актуалізувати соціальні, культурні та екзистенційні проблеми, використовуючи різні принципи розгортання авторської концепції.

Ключові слова: Україна, образотворче мистецтво, українське сучасне мистецтво, інсталяція, концептуальна інсталяція, концептуальний підхід, архітектоніка інсталяції, об'єктна інсталяція, медіаінсталяція.

Mamedov Emil. CONCEPTUAL INSTALLATION IN CONTEMPORARY VISUAL ART OF UKRAINE (1990s – 2000s): ARCHITECTONICS AND MODES OF IMPLEMENTING THE CONCEPTUAL APPROACH

The article is devoted to the theoretical examination of the phenomenon of conceptual installation within the context of contemporary visual art and to the analysis of its architectonics and conceptualization based on examples of Ukrainian artistic practices. The relevance of the study lies in the absence of an established terminological definition of conceptual installation in Ukrainian art-historical discourse, as well as the need to systematize analytical approaches to installations created in accordance with the principles of the conceptual approach.

In the article, the conceptual approach is considered as a methodological foundation of installation art that determines the mode of forming an artistic statement, the principles of spatial organization, and the nature of viewer engagement. Based on the theoretical works of S. LeWitt, J. Kosuth, and L. Lippard, the key characteristics of conceptual installation are outlined, including the priority of the idea over form, the dematerialization of the art object, the autonomy of the idea, the planned structure of the work, and the predominance of intellectual engagement of the viewer over emotional or empathetic perception.

Special attention is paid to the analysis of the architectonics of conceptual installation as a system of interrelated spatial, object-based, and media elements functioning within a temporal dimension and subordinated to the

realization of a pre-formulated concept. In this context, installation is examined not as a set of material components, but as a mental model in which space functions as a carrier of meaning.

Using examples of Ukrainian object-based installations and media installations, the article analyzes the specific features of implementing the conceptual approach within the context of contemporary Ukrainian visual art. The study demonstrates that conceptual installation in contemporary Ukrainian art functions as a form of critical and analytical artistic expression capable of addressing social, cultural, and existential issues through various principles of articulating the author's concept.

Key words: *Ukraine, fine art, contemporary Ukrainian art, installation, conceptual installation, conceptual approach, installation architectonics, object-based installation, media installation.*

Вступ. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття інсталяція посідає одне з провідних місць у системі сучасного візуального мистецтва. Особливої актуальності в цьому контексті набуває питання концептуальної інсталяції як специфічного типу просторового висловлювання, у якому ідея домінує над матеріальною формою, а художній твір функціонує як аналітичне твердження.

Концептуальний підхід, сформований у межах концептуального мистецтва 1960–1970-х років, радикально змінив уявлення про природу художнього твору, змістивши акцент із візуальної репрезентації твору на інтелектуальну конструкцію. У цьому підході мистецтво постає не як естетичний об'єкт, а як форма аналітичного художнього висловлювання, де матеріальні елементи виконують функцію носіїв ідеї. Попри те, що термін «концептуальна інсталяція» не був безпосередньо згаданий у теорії сучасного мистецтвознавства, дослідження концептуальної інсталяції становить методологічну основу для аналізу інсталяційних практик.

В українському сучасному мистецтві концептуальна інсталяція формується в умовах складних соціокультурних трансформацій, поєднуючи міжнародні теоретичні моделі з локальним історичним і політичним досвідом. Твори українських художників другої половини ХХ – початку ХХІ століття демонструють різні способи реалізації концептуального підходу – від об'єктних інсталяцій до медіаінсталяцій.

Матеріали та методи. Метою цієї статті є теоретичне осмислення поняття концептуальної інсталяції та дослідження її архітекτονіки та принципів розгортання ідеї в сучасному українському візуальному мистецтві. **Завданнями дослідження** є визначення

концептуального підходу як методологічної основи інсталяції; окреслення ключових ознак концептуальної інсталяції; виявлення особливостей архітектоники концептуальної інсталяції; а також аналіз специфіки реалізації концептуального підходу в українських об'єктних інсталяціях і медіаінсталяціях.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні теоретичних і аналітичних підходів. У роботі застосовано методи концептуального та формально-структурного аналізу, що дозволяють розглядати інсталяцію як форму просторового інтелектуального висловлювання. Для дослідження українських художніх практик використано метод мистецтвознавчого, а також порівняльного аналізу. Це дозволило виявити специфіку реалізації концептуального підходу в об'єктних інсталяціях і медіаінсталяціях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика концептуальної інсталяції як окремого різновиду інсталяційних практик в українському мистецтвознавстві досі не була предметом спеціального системного дослідження. Здебільшого інсталяція розглядається або в широкому контексті сучасного мистецтва, або крізь призму просторових, медійних чи соціальних аспектів, без чіткого акценту на специфіці концептуального підходу в її архітектоніці. У зв'язку з цим доцільно умовно поділити наявні наукові джерела на дві основні групи: перша – теоретичні праці, присвячені концептуальному мистецтву, інсталяції як художньому медіуму; друга – дослідження, що аналізують розвиток інсталяції в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття.

До першої групи належать фундаментальні тексти теоретиків концептуального

мистецтва, зокрема Джозефа Кошута та Сола Левітта, які сформували методологічні засади концептуального підходу в образотворчому мистецтві. У програмному есе Дж. Кошута «Мистецтво після філософії» (Art After Philosophy, 1991) автор наголошує, що концептуальне мистецтво не орієнтоване на візуальну репрезентацію, а функціонує як інтелектуальна модель, що ставить під сумнів самі засади художньої практики [1, с. 19].

Сол Левітт у тексті «Параграфи про концептуальне мистецтво» (Paragraphs on Conceptual Art, 1967) розвиває ідею процедурності та заздалегідь заданої логіки художнього твору. Він розглядає концепцію як «машину, що виробляє мистецтво», підкреслюючи онтологічну проєктивність виконання щодо ідеї [2, с. 80].

Важливим джерелом для осмислення процесу дематеріалізації художнього об'єкта є праця Люсі Ліппард «Шість років: дематеріалізація художнього об'єкта» (Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, 1973). Авторка розглядає дематеріалізацію не як повне усунення матеріальної складової, а як зміщення акценту з автономного фізичного об'єкта на ідею, процес і контекст її реалізації. В умовах відсутності цифрових технологій дематеріалізація здійснюється через текстові описи, інструкції, документацію та концептуальні системи, у яких матеріальні елементи виконують допоміжну, а не визначальну роль [3, с. 5–6].

Теоретичні дослідження інсталяції як просторової форми мистецтва представлені працями Клер Бішоп, Розалінд Краусс та Майкла Фріда. У монографії Клер Бішоп «Інсталяційне мистецтво: критична історія» (Installation Art: A Critical History, 2005) інсталяція розглядається як досвід, що розгортається у просторі та часі через присутність і рух глядача [4, с. 6–11].

Р. Краусс у статті «Скульптура в розширеному полі» (Sculpture in the Expanded Field, 1979) аналізує трансформацію скульптурного мислення, в межах якого інсталяція постає як форма, що виходить за межі традиційних медіумів, приходячи до висновку, що сучасні просторові практики більше не можуть бути

визначені через класичні категорії скульптури, а функціонують у розширеному полі взаємодії простору, об'єкта та контексту [5, с. 38].

М. Фрід у тексті «Мистецтво і об'єктність» (Art and Objecthood, 1967) вводить поняття театральності, яке дозволяє осмислити специфіку залучення глядача в просторових творах, зокрема інсталяціях, розуміючи під театральністю ситуацію, за якої твір принципово залежить від фізичної присутності глядача, його тривалого перебування в просторі та усвідомлення себе як учасника художньої ситуації. На думку Фріда, театральний твір не існує автономно, а розгортається у часі як подія між об'єктом і глядачем, що принципово відрізняє його від модерністського уявлення про самодостатній художній об'єкт [6, с. 15].

Питання контекстуальної зумовленості художнього висловлювання розкриває Мівон Квон у праці «Одне місце за іншим: мистецтво, прив'язане до місця, і ідентичність локації» (One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, 2002), де простір розглядається як активний носій значення [7, с. 2–4]. Збірка «Участь» (Participation, 2006) за редакцією К. Бішоп доповнює аналіз, фокусуючись на різних формах участі глядача, що є важливим для дослідження концептуального залучення в інсталяційних практиках [8, с. 14–18].

Друга група досліджень охоплює український мистецтвознавчий контекст. Гліб Вишеславський у праці «Сучасне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття» аналізує інсталяцію як одну з ключових форм сучасного українського мистецтва, акцентуючи на її предметній та медійній природі [9]. Віктор Сидоренко у монографії «Тіло. Простір. Ідеологія» розглядає інсталяцію як спосіб просторової організації смислів, у межах якої тіло, об'єкт і середовище набувають знакової функції [10].

Результати. Для дослідження концептуальної інсталяції передусім варто звернутись до розкриття поняття концептуального підходу в реалізації художнього твору. У межах цього підходу інсталяція постає

не як візуальний об'єкт, а як інтелектуальне висловлювання, у якому ідея є первинною щодо будь-яких форм її матеріалізації. Ключовим у цьому контексті є твердження Джозефа Кошута про те, що саме концепт визначає статус твору як мистецького, тоді як форма виконує допоміжну, інструментальну функцію. У вищезгаданому есе Кошут зазначає: «у концептуальному мистецтві ідея або концепція є найважливішим аспектом твору» [1, с. 18].

У праці Сола Левітта він зазначає, що в концептуальному творі ідея превалує над формою, матеріалом і способом виконання. Автор також зазначає, що практично немає загальних для всіх творів візуальних ознак: концепція сама визначає вигляд, і він може бути будь-яким [2, с. 80].

У контексті інсталяційного мистецтва концептуальний підхід зумовлює принцип переосмислення ролі художньої форми та глядача. Інсталяція трансформується з виключно візуального твору на просторово організовану ситуацію, що пов'язана спільною ідеєю. Простір, матеріали, світло, звук або медіа у такій інсталяції не відіграють естетичної функції та не є автономними структурами, а стають елементами спеціально організованої смислової структури.

Роль простору окреслює дослідник Мівон Квон, він наголошує, що просторове середовище формує умови сприйняття твору та безпосередньо впливає на способи продукування і зчитування художнього змісту. У такому підході інсталяція розглядається як контекстуально зумовлене висловлювання, у якому простір виступає активним елементом концепції та носієм значення [7]. Крім того, глядач перестає бути пасивним спостерігачем і залучається до процесу інтерпретації, співвіднесення елементів та розкриття ідеї в межах зазначеного інсталяційного простору. У цьому сенсі художній досвід формується не лише через сприйняття простору, а через інтелектуальну участь в його організації, що стає невід'ємною частиною твору.

Значення художніх форм у формуванні концептуального підходу Розалінда Краусс визначає таким чином: нові художні форми

існують не як автономні об'єкти, а як структурні позиції у системі відносин, де значення виникає через розміщення, опозиції та просторову логіку, а не через матеріальну форму як таку. Цю позицію вона формулює, зокрема, у такому твердженні: «З скульптурою відбувається не відмова від середовища, а її логічне розширення до набору відносин, а не до фізичного об'єкта» [5, с. 38].

Таким чином, концептуальну інсталяцію можна визначити як особливий тип художньої форми, у якій художня ідея (або інтелектуальний концепт) задає принципи побудови середовища, вибір матеріалів і спосіб залучення глядача. На відміну від інсталяцій, орієнтованих на образність, наратив або естетичний ефект, концептуальна інсталяція ґрунтується на пріоритеті інтелектуальної структури над візуальною формою. Її основним завданням є не репрезентація, а **розкриття поняття**, що реалізується через логічну (або алогічно-парадоксальну) організацію простору.

Виходячи з цього можна окреслити характерні риси та ознаки, що визначають концептуальну інсталяцію. За Солом Левіттом, визначальними рисами концептуального твору є заздалегідь сформульований план, у межах якого всі художні рішення приймаються на етапі задуму, а не у процесі виконання; вторинність матеріальної реалізації, що дозволяє змінювати форму, матеріали або просторову конфігурацію без втрати концептуального змісту; а також автономія ідеї, відповідно до якої саме концепція визначає структуру твору та логіку його реалізації [2, с. 78].

Розгортання цієї логіки безпосередньо пов'язане з поняттям дематеріалізації художнього об'єкта, яке було теоретично осмислене Люсі Ліппард. Аналізуючи практики концептуального мистецтва кінця 1960-х – початку 1970-х років, Ліппард зазначає, що фізичний об'єкт поступово втрачає статус самодостатньої мистецької цінності, поступаючись місцем ідеї, процесу та системі відносин, які він репрезентує. Такий підхід дозволяє розглядати концептуальну інсталяцію як відкриту структуру, де значення

визначається не матеріальною формою, а інтелектуальною моделлю, яку ця форма актуалізує [3, с. 5–7].

Позиція Джозефа Кошута доповнює окреслені підходи, визначаючи концептуальне мистецтво як аналітичну форму художнього мислення. Дослідник наголошує на пріоритеті ідеї над будь-якою формою її реалізації, підкреслюючи, що мистецтво функціонує не як візуальна репрезентація, а як спосіб постановки смислових питань. Він пише: «Твори мистецтва є аналітичними твердженнями. Тобто, якщо розглядати їх у власному контексті – як мистецтво, – вони не надають жодної інформації про будь-який фактичний стан речей» [1, с. 18]. У цьому сенсі концептуальна інсталяція не створює образ і не вибудовує композицію в традиційному розумінні, простір та об'єкти перестають виконувати сценографічну функцію, а стають носіями значення.

Відповідно, залучення глядача відбувається не на емпатійному чи емоційному рівні, а на рівні інтелектуальної інтерпретації, оскільки, за Кошутом, концептуальне мистецтво не спрямоване на репрезентацію зовнішньої реальності. Натомість воно рефлексує власні умови існування як мистецтва, аналізує механізми формування значення та проблематизує самі підстави художнього висловлювання [1, с. 21].

Розглянуті теоретичні положення створюють підґрунтя для аналізу конкретних художніх практик. З метою виявлення особливостей реалізації концептуального підходу в українському контексті слід проаналізувати концептуальні інсталяції в українському сучасному мистецтві. Важливо розглянути особливості концептуальної української інсталяції на прикладі об'єктних та медіаінсталяцій, щоб проаналізувати різні підходи до розгортання концепції.

Об'єктна концептуальна інсталяція в українському мистецтві демонструє різні моделі розгортання концепції – від аналітики повсякденності до осмислення історичної пам'яті, – але в усіх випадках визначальним залишається пріоритет ідеї над формою.

Важливе місце серед об'єктних концептуальних інсталяцій посідає робота Віктора

Сидоренка «Levitation» (іл. 1), яка поєднує матеріальну присутність скульптурних фігур та живопису із тотально організованим просторовим середовищем. Простір галереї повністю занурений у монохромне червоне поле: підлога, домінуючий живописний образ на стіні та скульптурні фігури людських тіл функціонують не як автономні елементи, а як складові єдиного візуального та смислового середовища. Червоний колір тут виступає не лише домінуючим елементом композиції, а й інструментом уніфікації простору, що відповідає авторській концепції. Колір руйнує ієрархію між окремими об'єктами та перетворює інсталяцію на цілісну просторову конструкцію.



Іл. 1. Віктор Сидоренко. Levitation. 2008–2009. Київ, Україна

Скульптурні фігури людського тіла розташовані у просторі з відчутною ритмічною повторюваністю. Вони позбавлені індивідуальних рис, зведені до узагальненого типу, що нагадує «модуль» або знак. Жести фігур стримані, майже застигли, що створює ефект призупиненого руху й підкреслює стан між активною дією та пасивною присутністю. Центральний живописний образ – тіло, зображене у стані левітації, – функціонує як візуальний і концептуальний осередок інсталяції, навколо якого організується простір. Він не ілюструє конкретну подію, а радше задає стан, що поширюється на все середовище.

Простір стає єдиною семантично замкненою системою, в якій концепція домінує над образністю, а глядач залучається

до рефлексивного осмислення ідеї через фізичну присутність у середовищі. Глядач не споглядає твір з дистанції, а опиняється серед скульптурних тіл, розділяючи з ними спільний простір і масштаб. Така організація руйнує традиційний поділ на «об'єкт» і «глядача», переводячи сприйняття у режим співприсутності.

Таким чином, «Levitation» функціонує як об'єктна концептуальна інсталяція, де матеріальні елементи – скульптура, живопис і простір – підпорядковані єдиній концептуальній логіці. Інсталяція не зосереджується на пластичній виразності окремих форм, а вибудовує аналітично організоване середовище, у якому повтор, монохромність і тілесна присутність працюють як інструменти осмислення стану історичної та екзистенційної напруги.

Концептуальна медіаінсталяція в українському мистецтві розширює принципи концептуального підходу, залучаючи технологічні медіа як інструменти розкриття концепції в інсталяції. На відміну від об'єктних форм, де концепція реалізується переважно через просторову організацію матеріальних елементів, у медіаінсталяції ключовою стає темпоральність, яка визначає спосіб опанування ідеї глядачем. У медіаінсталяції фактор часу стає частиною концепту, медіа – не ілюстрація, а логіка реалізації ідеї.

Розглянемо сучасну українську медіаінсталяцію на прикладі проекту «Запитай у мами» київської художниці Аліни Клейтман. Твір було експоновано у Фінальній виставці номінантів Pinchuk Art Prize 2018 р. Мультимедійна інсталяція складається з обмежених зв'язаних просторів, що імітують гнітючий домашній інтер'єр, у якому мисткиня розкриває тему соціального тиску та домашнього насилля. Імерсивність глядача у сприйнятті роботи виникає завдяки експозиції, що складається з декількох кімнат, які стають все менше і менше, у зв'язку з чим глядач повинен нахилитися, протискуватися через вузькі коридори, доки він не стане зростом з маленьку дитину чи підлітка. Тим часом об'єкти та відеоарт роботи стають все більше і більше, посилюючи емоційний

вплив на глядача. Композиційною особливістю інсталяції є залучення усіх частин обмеженого експозиційного простору: стелі та підлоги вкриті старими шубами з неприємним запахом, а на екранах демонструються неприкрашені побутові сцени. Глядач поступово стає частиною твору, і, відповідно до концепції, вимушений повернутись разом із авторкою в стан дитячої травми. Далі за експозицією йде маленький темний простір, де присутні лише звуки (звуки плачу, сміху та ін.), що лунають з різних частин кімнати. Згідно з концепцією, цей простір позначає ранній етап формування людського досвіду, у якому виникають первинні патерни поведінки та травматичні установки. Останній простір – порожня кімната, в якій глядач знову усвідомлює фізичні межі власного тіла, однак із усвідомленим досвідом дитячих страхів. Медіаінсталяція комплексно впливає на сприйняття багатокомпонентного досвіду-рефлексії художниці.

Структура інсталяції визначається концептуальним принципом, у межах якого простір, відео, звук і об'єкти функціонують як елементи єдиної аналітичної системи, спрямованої на реконструкцію дитячого досвіду соціального та психологічного тиску. Особистий досвід художниці не розгортається як послідовна історія, а проявляється у формі фрагментованого, повторюваного та тілесно пережитого досвіду, що активується через рух глядача інсталяційним середовищем. Таким чином, медіаінсталяція Клейтман не репрезентує травматичний досвід, а конструє ситуацію його усвідомлення, тобто глядач не переживає ці події, а спостерігає за її переосмисленням. Медіа в інсталяції виконують не ілюстративну функцію, а структуротворчу.

Порівняння об'єктних і медійних концептуальних інсталяцій в українському мистецтві дозволяє виявити спільні принципи та відмінності у способах реалізації концептуального підходу. Спільним для обох типів є домінування ідеї над формою, редукція образності та орієнтація на інтелектуальне залучення глядача. Водночас відмінності полягають у механізмах розгортання концепції.

В об'єктній концептуальній інсталяції концепція структурується через просторові відношення між матеріальними елементами, тоді як у медіаінсталяції ключову роль відіграє час і ступінь залучення глядача. Якщо в першому випадку глядач осмислює ідею через фізичну присутність у просторі, то в другому – через тривалість, повторення та взаємодію з медіатехнологіями.

Окрему увагу варто приділити особливостям формування архітекtonіки концептуальної інсталяції. Архітекtonіка концептуальної інсталяції визначається не композиційними або пластичними принципами, а логікою розгортання ідеї у просторі.

Шляхом дослідження прикладів української інсталяції, можна визначити основні принципи архітекtonіки української концептуальної інсталяції:

– простір як семантичне поле.

Простір не є нейтральним середовищем і перетворюється на активний елемент концепції, що структурує взаємодію між окремими компонентами інсталяції та глядачем та підкреслює авторську ідею.

Наприклад, в інсталяції Віктора Сидоренка «Levitation» (Іл. 1) простір повністю підпорядкований концепції: монохромне червоне середовище, живопис та фігури людей червоного кольору формують замкнене семантичне поле, в якому всі елементи як знаки семантичного поля. Архітекtonіка тут не композиційна, а концептуальна – вона розкриває авторську концепцію;

– структурність замість композиційності.

Архітекtonіка концептуальної інсталяції базується на **структурних відношеннях** між елементами, а не на їхній формальній узгодженості. Об'єкти розміщуються відповідно до логіки ідеї, а не за законами візуальної гармонії;

– мінімалізм і редукація форми.

Архітекtonіка концептуальної інсталяції часто ґрунтується на редукації формальних засобів, що дозволяє зосередити увагу глядача на ідеї, а не на матеріальній складності об'єкта. Мінімальна кількість елементів використовується для створення чіткої логічної структури, де кожен компонент виконує

конкретну смислову функцію. Така редукована архітекtonіка посилює аналітичний характер сприйняття;

– глядач як елемент архітекtonіки.

Важливою складовою архітекtonіки концептуальної інсталяції є **позиція глядача**. Його рух, точка зору та фізична присутність часто закладені в структуру твору як активний елемент. Інсталяції можуть бути інтерактивними – у такому випадку імерсивність глядача доповнює концепцію та розкриває її повноцінно.

Наприклад, у інсталяції Аліни Клейтман «Запитай у мамі» (Іл. 2) глядач стає повноцінним учасником подій, зображених в інсталяції, адже відбувається процес включення глядача в заплановану авторкою просторову послідовність інтеракцій з простором та медіа. Це перетворює інсталяцію з сукупності елементів на цілісне концептуальне висловлювання.



Іл. 2. Аліна Клейтман. Запитай у мамі. 2018. Київ, Україна

Висновки. У статті було здійснено теоретичне уточнення поняття концептуальної інсталяції та проаналізовано специфіку її архітекtonіки на прикладах українських об'єктних інсталяцій і медіаінсталяцій. Концептуальний підхід розглянуто як методологічну основу інсталяційного мистецтва, у межах якої ідея постає первинною щодо матеріальної форми, просторової організації чи використаних медіа. У такому контексті інсталяція функціонує не як естетично самодостатній об'єкт, а як інтелектуальне

висловлювання, що розгортається в просторі та часі.

На основі аналізу теоретичних позицій С. Левітта, Дж. Кошута та Л. Ліппард було визначено ключові ознаки концептуальної інсталяції, серед яких: пріоритет ідеї над формою, дематеріалізація художнього об'єкта, автономія ідеї, запланованість побудови твору та перевага інтелектуального залучення глядача над емоційно-емпатійним сприйняттям.

Виявлено, що архітектоніка концептуальної інсталяції формується як система взаємопов'язаних елементів – просторових, об'єктних, медійних і часових, – які

підпорядковані реалізації заздалегідь сформульованої концепції.

Аналіз українських інсталяційних практик засвідчив, що концептуальний підхід активно реалізується як в об'єктних, так і в медіаінсталяціях, де простір виступає носієм значення, а глядач залучається до процесу інтелектуального опанування художнього досвіду. Таким чином, концептуальна інсталяція в сучасному українському мистецтві постає як форма аналітичного мислення, здатна порушувати складні соціальні, культурні та екзистенційні питання, виходячи за межі традиційної візуальної репрезентації.

Література:

1. Kosuth J. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. 289 p.
2. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, No. 10. P. 79–83.
3. Lippard L. R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1973. 272 p.
4. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 160 p.
5. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field. *October*. 1979. Vol. 8. P. 30–44.
6. Fried M. Art and Objecthood. *Artforum*. 1967. Vol. 5, No. 10. P. 12–23.
7. Kwon M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002. 216 p.
8. *Participation/* ed. by C. Bishop. London; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006. 240 p.
9. Вишеславський Г. Сучасне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: Хімджест, 2015. 256 с.
10. Сидоренко В. Тіло. Простір. Ідеологія. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2008. 224 с.
11. Rush M. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2007. 256 p.

References:

1. Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: MIT Press.
2. LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
3. Lippard, L. R. (1973). *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
4. Bishop, C. (2005). *Installation art: A Critical History*. London: Tate Publishing.
5. Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
6. Fried, M. (1967). Art and objecthood. *Artforum*, 5(10), 12–23.
7. Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press.
8. Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. London; Cambridge, MA: Whitechapel Gallery; MIT Press.
9. Vysheslavskiy, H. (2015). *Suchasne mystetstvo Ukrainy kintsia XX –pochatku XXI stolittia [Contemporary Art of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Century]*. Kyiv: Khimdzhest [in Ukrainian].
10. Sydorenko, V. (2008). *Tilo. Prostir. Ideolohiia [Body. Space. Ideology]*. Kyiv: Institute for Problems of Contemporary Art of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
11. Rush, M. (2007). *Video art*. London: Thames & Hudson.

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)