

Світлана Стоян Svitlana Stoyan

доктор філософських наук, доцент кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Doctor in Philosophy, Associate Professor of the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies of the Taras Shevchenko National University of Kyiv

tel. / tel: +380679711515 e-mail: sstoyan1974@gmail.com orcid.org/0000-0003-3975-8524

Медіа-теорія та медіа-технології у сучасних арт-проектах

Media theory and media technologies in contemporary art projects

Анотація. Досліджено трансформацію символічної сутності мистецтва у ХХ–ХХІ століттях, проаналізовано революційні перетворення художньої практики, пов'язані із появою й поширенням нових технологій. Піддано сумніву тотальну критику сучасного медіа-мистецтва, яке, на думку автора, може містити глибокі символічні смисли. Здійснено огляд і аналіз сучасних медіа-проектів, що включають символічні коди й демонструють можливість новітніх медіа містити й передавати символічні сенси.

Ключові слова: символ, символізм, симулякр, медіа-мистецтво.

Постановка проблеми. Актуальність розгляду полягає у переосмисленні кардинальних мистецьких перетворень у зв'язку із появою та активним розвитком медіа-мистецтва, що передбачає не тільки обґрунтовану критику, а й свіжий погляд на народження нових символічних образів у сфері нових медіа.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розробкою та аналізом проблеми символу та симулякра в контексті мистецтва сучасності займалися такі західноєвропейські та російські дослідники, як Т. Адорно, В. Бичков, Ж. Бодрійяр, Г.-І. Гадамер, Б. Гройс, Ж. Дельоз, Ж. Е. Девіс, М. Дері, А. Демшина, Р. Краус, М. Маклюэн, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Тоффлер, М. Горкгаймер, А. Шатських та ін. Серед українських науковців це питання висвітлювали О. Балашова, В. Головей, І. Гончарова, В. Личковах, В. Панченко, Я. Пруденко, О. Тіхоміров, О. Чепелик, О. Щербань та ін.

Мета статті: крізь призму критичного аналізу дослідити процеси як девальвації символічної сутності мистецтва сучасності, так і появу нових символічних арт-форм у лоні аудіовізуальної художньої практики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Із потужним розвитком новітніх технологій мистецтво активно залучає інновації для створення нової системи образності, в результаті чого виникають різноманітні сучасні форми медіа-арту. Оцінка таких експериментів постійно коливається від радикального їх засудження як сфери функціонування «симулякрів» (Ж. Бодрійяр та ін.) до покладання на них надії стосовно подолання бар'єру

між «культурою слуху» та «культурою зору», що саме у практиці медіа-мистецтва досягають своєї рівноваги (М. Маклюен та ін.). На нашу думку, є сенс займати помірковану позицію щодо сучасних технологічних інновацій, уникаючи як їхньої абсолютизації, так і тотальної критики, що межує із демонізацією, оскільки будь-які зміни у мистецькій царині мають свої причини: вони пов'язані із постійним соціокультурним рухом, який неможливо зупинити. Ці процеси відображають зміни у сприйнятті й ціннісній ієрархії сучасної особистості, яка завдяки технологічним інноваціям може відтворювати як високодуховні смисли, так і моделювати світ жахливого й потворного або ж зводити мистецькі твори лише до рівня розваг. На прикладі використання новітніх медіа-технологій в сучасних українських арт-проектах ми спробуємо здійснити філософсько-культурологічний аналіз характеру та специфіки використання медійних засобів українськими митцями у порівнянні зі світовим тенденціями у цій царині.

Окрім критичного ставлення до трансформацій мистецтва ХХ століття, у контексті виникнення реді-мейду та нових технологічних можливостей створення масової художньої продукції у постмодерній культурі на противагу поняттю символу виникає поняття симулякра, трактування якого не є тотожним у різних концепціях. Як значає Ж. Дельоз, «назвати симулякр копією копій, безкінечно деградованим іконічним образом або безкінечно віддаленою схожістю означало б оминати увагою головне — те, що симулякр і копія є різними за природою; те, завдяки чому вони складають дві частини одного ді-

лення. Копія — це образ, наділений схожістю, тоді як симулякр — образ, позбавлений схожості» [4, с. 333–334]. Мистецтво, що, на думку Дельоза, завжди визначалося концентрацією й сфокусованістю на відображенні реального досвіду, перетворюється в сучасних творах на простір тотального експериментування, постаючи хаосом, фантазмом, де домінантним «актором» стає симулякр. «Відчуття смерті, розпаду або розірваності життя пояснюються амплітудою форсованого руху, який несе із собою ці відчуття. Так об'єднуються умови реального досвіду й структура творів мистецтва: розходження серій; децентрація кіл; утвердження хаосу, що охоплює ці серії й кола; внутрішній резонанс й хід амплітуди; агресія симулякрів» [4, с. 339]. Простір мистецтва стає ареною реалізації фрейдистського позасвідомого й ніцшеанського діонісійства, що вириваються назовні, скидаючи маски. Це є вислідом процесу вічного повернення, що у результаті руйнації міфу приходиться до ствердження тотальної влади хаосу. Дельоз у такий спосіб знімає необхідність звернення до реальності, що спростовується й підривається встановленням влади симулякра.

Інше трактування поняття «симулякр» висуває Ж. Бодрійяр, який, на відміну від Дельоза, не вважає у ньому невідповідності реальності, несхожості на неї, а розглядає симулякр як порожній знак, що взагалі не вказує на жодну дійсність. «Ідеться більше про імітацію, аніж про дублювання, аніж навіть про пародію. Мова про заміну реального знаками реального, тобто про операцію залякування усього реального процесу його операційним дублікатом, метастабільною знаковою машиною. <...> Симулювати — значить робити вигляд, що маєш те, чого немає насправді» [3, с. 18].

На переконання Бодрійяра, в сучасній культурі відбувається тотальне витіснення справжньої реальності симулякрами, які, немов метастази, охоплюють усі культурні сфери. Але їхнє виникнення відбувається не раптово, а за декілька етапів, впродовж яких відбувається зміна трьох порядків симулякрів, специфіку яких філософ описує у своїй роботі «Символічний обмін і смерть». Їхнє формування розпочинається у добу Відродження, в якій оформлюється перший різновид — підробка, панування якого триває до часів промислової революції й полягає як в імітації природних форм, що замінюються штучними (наприклад, ліпнина), так і в імітуванні повноцінного жилету (коштовний вигляд тільки спереду), створенні різноманітних театральних машин тощо. Другий порядок — виробництво, домінування якого припадає на часи промислової епохи, характеризується появою нових за своїми ознаками речей та знаків, які через наявність технологій виробляють у великих масштабах, через що втрачається усе, що пов'язано із унікальністю й неповторністю, те, що Беньямін називав аурую. «При серійному виробництві речі без кінця стають симулякрами одна одної, а разом і з ними й люди, які їх виробляють» [2, с. 122]. Третій порядок виникає у наш час — це симуляція, яка, на думку автора, закарбовується в генетичному коді. «Такими є симулякри третього порядку, за якого ми живемо, та-

кою є “містична витонченість бінарної системи, системи нуля й одиниці”, звідки виводиться усе суще, таким є статус знаку, де закінчується сигніфікація, — ДНК або операційна симуляція» [2, с. 127].

Простором симулякрів вважає Бодрійяр і сучасне мистецтво, що є логічним продуктом сьогочасної культури споживання. Усі мистецькі форми тепер є штучним повтором і банальною експлуатацією того, що вже було і складало живе тіло культури. Проблема сучасного мистецтва, на думку автора, полягає в його відході від принципу відображення реальної дійсності на користь створення простору гіперреальності, виникнення якої означає смерть мистецтва як такого. Це стосується насамперед сфери образотворчості, яку майже цілком витісняють технологічні новації. У своїй роботі «Прозорість зла» Бодрійяр зазначає, що «зникло мистецтво у сенсі символічної угоди, що відрізняло його від чистого й простого виробництва естетичних цінностей, відомого нам під іменем культури — безкінечного поширення знаків, рециркуляції минулих і сучасних форм» [1, с. 24]. Твори мистецтва втратили «таємницю співпричетності», що завжди була основою життєдайної сили культури. Бодрійяр радикально критично ставиться до штучних, технократичних експериментів Дюшана і Ворхола, виправдання мистецьких витівок яких вважає порушенням коду самої естетики й естетизацією антимистецтва. Бодрійяр категорично не приймає співпраці мистецтва із будь-якими новітніми технологіями, завдяки яким, на його думку, відбувається зречення від принципу реальності й продукування принципу байдужості у глядача. Будь-яка гіперреальність — це сфера симулякрів, це смерть мистецтва, в якого помирає душа, адже для його створення потрібні лише технологічні засоби, а не натхнення й геніальність.

Сучасні інноваційні зміни також безпосередньо пов'язані із технократизацією мистецтва. На відміну від радикальної демонізації новітніх технологій Бодрійяром, М. Маклюєн покладає великі надії на сучасні аудіовізуальні медіа, завдяки яким, на його думку, можливе подолання Гутенбергової розірваності культури слуху й культури зору, що стала панівною після створення алфавіту й поширення писемності, яка відсікла гармонійність синкретично-міфологічної нероздільності дописемної культури слуху й призвела до домінування візуальності. Однією зі спроб відновлення втраченої єдності, на думку автора, був символізм XIX століття, який намагався протиставити своє уявлення про гармонійну творчість візуально-чуттєвим тенденціям імпресіонізму. «У період розквіту імпресіонізму символізм спробував ще раз повернутися до єдиного поля буття» [8, с. 355]. В сучасну епоху, яка для Маклюєна означена домінуванням електрики, а на сьогоднішній день — вже електроніки й новітніх інформаційних технологій, за рахунок можливостей медіа виникає база для об'єднання візуальності й аудіальності в системі аудіовізуальної культури, що залучає до свого простору усі комунікативні можливості наукових досягнень. Виникнення «глобального селища», яке передбачив Маклюєн ще напередодні відкриття Інтернету, створює

й нові умови для відновлення багатомірності сприйняття світу й виникнення нової символічної реальності сучасної племінної культури під впливом новітніх медіа. «Нині електричне стискання несе писемному Заходу усну й племінну культуру вуха. Тепер візуальній, спеціалістській і фрагментованій людині Заходу не просто доводиться жити у тісному повсякденному сусідстві з усіма давніми усними культурами світу, але і її власна електрична технологія починає зворотний переказ візуальної або зорової людини до племінної та усної конфігурації з її цільносплетеним павутинням родинності й взаємозалежності» [9, с. 60].

Такі технологічні інновації абсолютно логічно призводять до кардинальних трансформацій у лоні образотворчого мистецтва, й потрібно зазначити, що у другій половині ХХ століття починається формування змішаного постмодерного типу візуального образу, що характеризується повним полістилізмом форм — поряд із новітніми інноваційними технологіями (кінетичне, медіа-мистецтво тощо) відбувається тотальне «цитуння» й герменевтичне звернення до реалістичного і символічного типів візуального образу у новому контексті, до яких додаються колажність, деконструкція, максимальна раціоналізація мистецтва, синтезоване використання нових форм — реді-мейду, інсталяції тощо (друга половина ХХ–ХХІ століття).

У зв'язку із таким розмаїттям мистецьких проявів виникає питання щодо належності усіх інноваційних експериментів до сфери образотворчості, яка у класичному мистецтвознавстві обмежувалась живописом, графікою та скульптурою, а останнім часом почала включати й художню фотографію. Реді-мейд, інсталяції, медіа-практики тощо, звісно, абсолютно логічно випадають із цього переліку, завдяки чому в термінологічному апараті мистецтвознавців з'являється поняття візуального мистецтва, яке охоплює й усі сучасні інновації. Це поняття постійно розширюється і доповнюється, адже процес народження нових форм триває й не дає змоги вважати його повним і завершеним. На думку сучасних західних мистецтвознавців, термін «візуальне мистецтво» охоплює надзвичайно великий перелік мистецьких практик: «Це твори, які, у першу чергу, є візуальними за своєю природою: кераміка, малюнок, живопис, скульптура, гравюра, дизайн, ремесла, й частково сучасні візуальні мистецтва (фото, відео й кіно) й архітектура. Ці визначення не слід сприймати дуже строго, оскільки багато художніх дисциплін (включно з мистецтвом, концептуальним мистецтвом, мистецтвом текстилю) залучають аспекти образотворчого мистецтва, а також мистецтво інших типів» [10]. Як зазначає культуролог А. Демшина у своєму дослідженні «Візуальні мистецтва в ситуації глобалізації культури: інституційний аспект», «у сфері візуальних мистецтв актуалізуються різні практики, що засновані або зорієнтовані на візуальне сприйняття: традиційні види й форми художньої діяльності (образотворче мистецтво, театр, кіномистецтво); численні арт-практики, дизайн, різноманітні теле-, відео-, медіа-форми» [5, с. 1]. Таким чином, дослідниця включає

до сфери візуального мистецтва й існуючі медіа-практики, що ще більше розширює його простір аж до максимальної універсальності.

На нашу думку, є сенс говорити про аудіовізуальне мистецтво, яке органічно поєднує усі сучасні технологічні новації, у тому числі й медіа-практики, але також охоплює й класичні види образотворчості — живопис, графіку, скульптуру та художню фотографію, які митці використовують досить часто у комбінованих сучасних проектах. Поняття візуального мистецтва навіть при настільки широкому його розумінні не відображає специфіки сучасних медіа-технологій, що, окрім зображень, використовують також звук. Саме термін «аудіовізуальне мистецтво» вже на рівні понятійного визначення знімає розірваність слуху і зору, про яку писав М. Маклюен у своїх дослідженнях, й у такий спосіб постає більш коректним і влучним.

Поширений же нині термін «сучасне мистецтво», «contemporary art» (уперше використаний у другій половині ХХ століття американським аналітиком у сфері мистецтва Р. Краус у контексті її дослідження творчості Д. Сміта), вказує на інноваційні прийоми творчості та їхню актуальність. Але, на нашу думку, цей термін позбавлений сутнісних характеристик і навіть своєю назвою вказує лише на аспект темпоральності, не зачіпаючи специфічних аспектів нової творчості. Окрім цього, він має відтінок маніпулятивності, адже усе те, що не підпадає під визначення «contemporary art», позбавляється рис інноваційності й пов'язується лише із попередніми художніми прийомами.

Повертаючись до змістовних характеристик аудіовізуального мистецтва сучасності, потрібно зазначити, що поряд із вихолощуванням символічного змісту й перетворенням його на симулякр, відбувається і рух у зворотному напрямку — до створення нової символічної реальності за допомогою сучасних медіа-технологій. На відміну від Бодрійяра, який вбачав у гіперреальності та будь-яких технологічних інноваціях симулятивну сутність, на нашу думку, окремі практики медіа-арту (медіа-інсталяції, медіа-перформанси, нет-арт тощо, які у своєму арсеналі і далі використовують техніки класичної образотворчості, певним чином постаючи логічним продовженням еволюції образотворчого мистецтва, хоча й мають значні інноваційні відмінності) стають основою створення нової символічної реальності. Потреба в дерационалізації мистецтва, яке протягом усієї другої половини ХХ століття було практично позбавлене чуттєвої складової, витісненої концептуальним обґрунтуванням, втілюється у медіа-практиках цілісним возз'єднанням чуттєвого і розумового сприйняття у межах нової медіа-символічної реальності, яка, мовою Кассіраера, постає суто людською символічною структурою, повністю автономізованою від природного світу. Саме потреба у поверненні до духовно-символічних вимірів, яку тотальним чином викоринювала культурна раціоналізація, призводить до їхнього новонародження у технократизованій реальності. Як зазначає Е. Девіс у своїй роботі «Техногнозис: міф, магія і мистицизм в інформаційну епоху», цитуючи технозичника Марка Песке, «духовна

реальність не є чимось таким, що спускається на нас звідкись зверху. Ми виявляємо її для себе за допомогою наших символів, ритуалів й актів комунікації. Й оскільки кіберпростір втілює і розширює наш розум, що виробляє символи, він може опосередковувати сакральну комунікацію людей один з одним, а також “із тими сутностями — божественними частинами нас самих, — до яких ми звертаємося у цьому просторі”» [7].

На думку М. Дері, яку він висловлює у роботі «Швидкість втечі: Кіберкультура на межі століть», тотальна раціоналізація, процес якої був запущений у добу Просвітництва, не змогла витіснити потреби в ірраціональному, сакральному, що у ситуації постмодерної «смерті Бога» втілюється у містифікації техніки й народженні техноязичництва, кіберделічних субкультур тощо. «У світі, що усе більше залежить від цифрових технологій, езотеричне знання і таємна термінологія, які асоціюються із обчислювальною технікою, надають їй майже релігійного статусу. Для “мирян” смерть Бога означала появу нової теології — теології техніки» [6, с. 91].

Таке символічне олюднення як кіберпростору, так і сфери медіа-арту в віртуальних межах (нет-арт) і поза ними (медіа-інсталяції, відео-арт тощо), на нашу думку, не виключає втілення за допомогою цих технологічних прийомів і актів віри людини в існування божественного, трансцендентного, завдяки якій мистецький медіа-простір перетворюється на символічну сферу візуалізації божественного. Підтвердженням цієї думки є перша спроба Ватикану представити свою експозицію на найпрестижнішій виставці сучасного мистецтва, Венеційській бієнале, у 2013 році, де у циклі робіт, що унаочнюють неканонічний спосіб бачення перших глав «Буття» зі Старого Завіту, першою постає інтерактивна медіа-робота «Творення», виконана міланською мультимедійною групою Studio Azzurro. У центрі величезної темної кімнати на підлозі стоїть мультимедійний екран, на якому із долонь відвідувачів, що підносять їх до отвору-скану, утворюється символічне коло, яке в колоподібному русі наближається до божественного всевидячого ока. На стінах кімнати також висять три великі мультимедійні екрани (їх не число — символічне), на яких відсторонено блукають стурбовані своїми проблемами люди, котрі нікого не помічають доти, доки не помітили їх і не торкнулися їхніх зображень. У цю мить вони звертаються до глядача і починають розповідати про себе, відкриваючи душу іншій, небайдужій людині. На нашу думку, в таких роботах закладений надзвичайно глибокий символічний зміст, що виводить нас не тільки на розуміння, а й на відчуття божественного.

Не менш символічною постає й медіа-інсталяція сучасної європейської медіа-художниці Наліні Малані, яка народилася в Індії. У своїй роботі «У пошуках втраченої

крові» за допомогою створення унікального аудіовізуального медіа-простору із використанням графічних малюнків з ведичної міфології вона намагається символічно візуалізувати проблему становища вдів у сучасному суспільстві Індії. Малюнки на шістьох символічних барабанах підвішені до стелі й обертаються навколо своєї осі. Барабани пронизують символічні відеопроєкції: малюнки спроектовані на стіни так само, як і тіні ведичних символів та знаковий відеоряд. Глядач, який стоїть всередині цього медійного твору, опиняється ніби у межах аудіовізуального міфологічного простору, що завдяки художній майстерності автора викликає чимало власних символічних асоціацій і складних емоційних переживань.

Здатність людської свідомості до породження символів, її внутрішня активність та постійне продукування внутрішніх сенсів відображена в українському медіа-арті Оксани Чепелик «Метафізична реальність», в якому здійснено спробу на візуально-символічному рівні показати цей складний і загадковий процес. Із використанням новітніх фототехнологій створює свої сакрально-символічні реконструкції й Володимир Бахтов — автор унікальної техніки геліографіті, виникнення якої не могло б відбутися без застосування сучасних фотокамер.

Схожі символізації присутні й усередині віртуального простору, про який пише Е. Девіс, наводячи приклади міркувань дослідників щодо специфіки кіберпростору в контексті сучасної культури. «Розмірковуючи про янголів, демонів і босхівських чудовиськ, які населяють величезну кількість відеоігор й онлайнних світів, Маргарет Вертгайм відзначає, що “населення простору душі майже безкінечно різноманітне й мінливе”. Тобто тільки-но душа відчула себе вдома, цей дім одразу наповнюється фантастичними створіннями. Вертгайм порівнює сьогодишні цифрові популяції із мешканцями величезного середньовічного простору душі, як у “Божественній комедії” Данте» [7].

Звісно, ми не можемо говорити про суцільну символічну спрямованість сучасних медіа-творів — це, безумовно, залежить від творчих орієнтирів автора та його мети.

Висновки. Узагальнюючи наведені міркування, потрібно зазначити, що із появою реді-мейду, масовізацією та технократизацією мистецтва розглядається питання втрати сучасними творами своєї аури, перетворення їх на симулякр (Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр та ін.), а також тотального збільшення швидкості стильових змін. Водночас, сучасні медійні теорії покладають великі надії на можливості сучасних технологій, завдяки яким відбувається створення нового символічного простору, що знімає суперечність розірваності культури слуху та зору (М. Маклюєн та ін.), що підтверджується багатьма медіа-практиками, які містять у собі глибокі символічні сенси.

Література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва: Добросвет, 2000. 258 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.
4. Делез Ж. Симулякр и античная философия // Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я.И. Свирского. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.
5. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: Автореф. дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.01. Санкт-Петербург: 2011. 21 с.
6. Дери М. Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / пер. с англ. Т. Парфеновой. Екатеринбург: Ультра.Культура; Москва: АСТ МОСКВА, 2008. 478 с.
7. Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. URL: <http://marsexh.ru/lit/davis-technognosis.html> (дата обращения: 1.05.2019).
8. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2004. 432 с.
9. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. Москва; Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле. 464 с.
10. Cunningham L. S., Reich J. J., Fichner-Rathus L. Culture and Values: A Survey of the Humanities. Vol. II. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Culture_and_Values_A_Survey_of_the_Human.html?id=aT3Mhw4n_T8C&redir_esc=y (last accessed: 01.02.2019).

References

1. Bodriyyar Zh. Prozrachnost zla. Moskva: Dobrosvet, 2000. 258 s.
2. Bodriyyar Zh. Simvolicheskiy obmen i smert. Moskva: Dobrosvet, 2000. 387 s.
3. Bodriyyar Zh. Simulyakry i simulyatsiya / per. O.A. Pechenkina. Tula, 2013. 204 s.
4. Delez Zh. Simulyakr i antichnaya filosofiya // Delez Zh. Logika smyisla / per. s fr. Ya.I. Svirskogo. Moskva: Akademicheskii Proekt, 2011. 472 s.
5. Demshina A. Yu. Vizualnyie iskusstva v situatsii globalizatsii kultury: institutsionalnyiy aspekt: Avtoref. dis. ... d-ra kulturologicheskikh nauk: 24.00.01. Sankt-Peterurg: 2011. 21 s.
6. Deri M. Skorost ubeganiya: Kiberkultura na rubezhe vekov / per. s angl. T. Parfenovoy. Ekaterinburg: Ultra.Kultura; Moskva: AST MOSKVA, 2008. 478 s.
7. Devis E. Tehnognozis: mif, magiya i mistitsizm v informatsionnuyu epohu. URL: <http://marsexh.ru/lit/davis-technognosis.html>.
8. Mak-Lyuen M. Galaktika Gutenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoy kulturyi. Kiev: Nika-Tsentri, 2004. 432 s.
9. Maklyuen G. M. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva]. Moskva; Zhukovskiy: Kanon-press-Ts, Kuchkovo pole. 464 s.
10. Cunningham L. S., Reich J. J., Fichner-Rathus L. Culture and Values: A Survey of the Humanities, Vol. II. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Culture_and_Values_A_Survey_of_the_Human.html?id=aT3Mhw4n_T8C&redir_esc=y (last accessed: 01.02.2019).

Stoyan S.

Media theory and media technologies in contemporary art projects

Abstract. With the powerful development of the advanced technologies, art actively engages the innovation to create a new system of imagery. As a result, there appeared various contemporary forms of media art. The estimation of such experiments is constantly fluctuating from their radical condemnation as spheres of the functioning of the “simulacra” (J. Baudrillard etc.) up to hope for them to overcome the existing barrier between the “culture of hearing” and “culture of vision”, which in media art reaches its equilibrium (M. McLuhan etc.) In our opinion, it makes sense to take a moderate stance on the question of contemporary technological innovations, avoiding both their absolutism and total criticism that borders with demonization, whereas any changes in the artistic realm have their causes; they are connected to the constant unstoppable socio-cultural movement. These processes reflect changes in the perception and value hierarchy of the modern personality, which, with the help of technological innovations, can reproduce high-minded meanings, as well as simulate the world of horrible and ugly, or reduce artistic works only to the level of entertainment. For example, using modern media technologies in contemporary Ukrainian art projects, we will try to carry out a philosophical and cultural analysis of the nature and specifics of the media’s use by Ukrainian artists in comparison with world trends in this area.

Keywords: symbol, symbolism, simulacrum, media art.

Стоян С. П.

Медіа-теорія і медіа-технології в сучасних арт-проектах

Аннотация. Исследована трансформация символической сущности искусства в XX–XXI веке, проанализированы революционные преобразования художественной практики, связанные с появлением и распространением новых технологий. Подвергается сомнению тотальная критика современного медиа-искусства, которое, по мнению автора, может содержать в себе глубокие символические смыслы. Осуществлен обзор и анализ современных медиа-проектов, которые содержат в себе символические коды и демонстрируют возможность новых медиа передавать символические смыслы.

Ключевые слова: символ, символизм, симулякр, медиа-искусство.