

Отримана: 01.06.2023

Прорецензована: 09.06.2023

Прийнята до друку: 21.06.2023

e-mail: ksshev@ukr.net

DOI: 10.25264/2312-7112-2023-24-15-20

Шевчук К. Витоки та передумови формування авангардного мистецтва: естетико-філософський аналіз. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»* : науковий журнал. Острог : Вид-во НаУОА, 2023. № 24. С. 15–20.

УДК: 7.01:28

Катерина Шевчук**ВИТОКИ ТА ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА:
ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ**

Стаття присвячена аналізу підґрунтя становлення і появи сучасного авангардного мистецтва. Автор зосереджується на дослідженні основних передумов виникнення авангардизму, при цьому приділяє увагу висвітленню трансформацій у соціально-економічній та культурній сфері з к. XIX ст., що мали вплив на зміни в тогочасній художній творчості, осмислює зміну онтологічно-екзистенційних, соціокультурних та ціннісних аспектів явищ сучасної мистецької практики, можливість здійснення естетичного переживання у зв'язку з цими змінами та спроможність естетичної теорії відповідати на актуальні виклики у сфері сучасного образотворення.

Ключові слова: мистецтво, авангард, естетика, сучасність, зміни, творчість.

Kateryna Shevchuk**THE ORIGINS AND PREREQUISITES OF FORMATION OF AVANT-GARDE ART:
AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL ANALYSIS**

The article is devoted to analyzing the formation and appearance of modern avant-garde art. The author focuses on the study of the main prerequisites for the emergence of the avant-garde while paying attention to the coverage of transformations in the socio-economic and cultural sphere from the end of the 19th century, which impacted the changes in the artistic creativity of that time.

The article analyzes the ontological and existential aspects of the formation of works of modern art. Also, it characterizes the socio-cultural background of transformations in the field of artistic practice in the 19th and early 20th centuries. The author draws attention to the change of the main components of a work of modern art in comparison with a work of classical art at the structural, value, and experiential levels.

In connection with the growing attention to novelty, creativity and originality in modern times, the article considers the connection between novelty and tradition in modern art, outlines the role of tradition in general in the formation of artistic creativity of the studied period, as well as the attitude towards tradition inherent in avant-garde artists: revision of traditional concepts and categories, criticism and opposition to tradition.

The tendency of the synthesis of various types of art, the convergence of various types of art, and the combination of plastic arts with music, sculpture, and audiovisual art, the use of various installations, interactive technologies, characteristic of modern creativity, is highlighted.

It was revealed that as a result of the transformation of the aesthetic object in modern artistic creativity, there was a rethinking of the meaning of the concept of "aesthetic object", which caused transformations in the field of aesthetic experience, and, therefore, an important aspect of the research was the analysis of the possibility of aesthetic experience and aesthetic evaluation of works of modern art. In addition, the problem of the correspondence of the foundations of traditional aesthetic thought to the latest artistic challenges and the ability of aesthetic theory to respond to challenges in the field of modern artistic practice is highlighted.

Keywords: art, avant-garde, aesthetics, modernity, changes, creativity.

Разючі зміни в мистецькій практиці з кінця XIX – початку XX ст. досі викликають палкі дискусії в колі мистецтвознавців, породжують численні естетичні рефлексії й спричиняють появу неоднозначних оцінок серед реципієнтів. Безсумнівим наслідком появи творів, які ми зараховуємо до царини «сучасного мистецтва», є безповоротні зміни в сфері художньої творчості як такої, особливо зміни у формі та змісті образотворення (поява нових, невідомих досі рішень щодо форми в мистецтві, виникнення низки течій, де форма є визначальною – кубізм, а часом, навпаки, має місце часткова відмова від форми як такої – «неформальне мистецтво»), а також в аспекті їхнього співвідношення (змін зазнає гармонійна єдність форми і змісту, характерна традиційному мистецтву, може посилюватися значення або змісту, або форми, про що частково йшлося вище), акцентування уваги на значенні основної ідеї твору (поширення низки напрямів мистецтва, де ідея, концепція, втілена у образі, має визначальну роль – концептуалізм). Трансформації зазнало також трактування

арт-об'єкта, осмислення його художньої та естетичної цінності, можливості розгортання процесу його естетичного переживання і естетичної конкретизації як основних складових естетичного досвіду. Усі згадані зміни, очевидно, не могли статися самі по собі. Зрозуміло, що вони стали результатом інших трансформацій у соціокультурній сфері загалом.

Ця стаття присвячена аналізу змін, які спричинили трансформації у сфері сучасної художньої творчості, а також дослідженню витоків і підґрунтя становлення сучасної мистецької практики.

Важливим моментом, який необхідно враховувати у всій історії з трансформацією сучасного мистецтва, є тісний зв'язок мистецької практики та естетичної теорії як багатовікової рефлексії над художньою творчістю. Трансформації, які відбулися у сфері сучасної мистецької практики, очевидно, не могли не торкнутися царини естетики. Однак, саме у цій галузі постала ціла низка питань, які назріли у результаті змін у тогочасній творчості, а також були викликані неспроможністю естетичної теорії дати адекватну оцінку тим подекуди революційним творам і мистецьким акціям, які, по суті, кидали виклик усій попередній історії образотворення та за будь-яку ціну намагалися позбутися тиску нормативності естетичної теорії.

Чи не найбільшою проблемою у цьому зв'язку була неможливість узгодити фундаментальну для класичної естетичної теорії орієнтацію на втілення «високих» естетичних цінностей та ідеалів з власне частковою, а в деяких випадках повною відсутністю таких цінностей у творах сучасного мистецтва. І в той час, поки естетика оговтувалася від таких викликів з боку мистецької практики, в рамках цієї останньої, натомість, з'являлися все нові й нові, часом вкрай провокативні за змістом і формою втілення.

Саме тому дослідження орієнтоване також на аналіз впливу трансформацій у сфері художньої творчості сьогодення на сучасну естетику та на осмислення актуальної взаємодії мистецької практики і естетичної теорії.

Варто зауважити, що більшість дослідників відмічає значення у формуванні сучасного мистецтва тих численних культурно-цивілізаційних змін, які відбулися у XIX ст. Передусім, у другій половині відбулася індустріальна революція, інтенсифікувалися усі процеси суспільно-політичного життя, крім того, було здійснено цілу низку відкриттів у точних науках, зокрема в фізиці. Всі ці зміни позначилися на світогляді тогочасного людства і вплинули на формування нової картини світу. Безсумнівно, не могли ці зміни відтак вплинути й на сферу мистецтва, оскільки мистецтво завжди прагнуло відображати дійсність. Зокрема, чи не найбільші наслідки для мистецтва мало відкриття теорії відносності А. Ейнштейна, оскільки це відкриття значною мірою вплинуло на художню уяву, виразом чого в мистецтві став кубізм. Натомість психоаналіз З. Фрейда спричинив появу сюрреалізму. У результаті трансформації тогочасної дійсності було зламано монополію великих філософських систем, які раніше визнавалися безсумнівним одкровенням істини, а поняття вічної наукової істини стало об'єктом дискусій. Відтепер очевидним стало те, що людина у своїй поведінці має зважати на постійне поглиблення трансформації дійсності.

У дослідженні С. Моравського проаналізовано основні причини змін у сучасному мистецтві. Естетик виділяє три фундаментальні характеристики дійсності XX ст., які, на його думку, викликали зміни в мистецтві і сприйняття ролі митця: проголошення дадаїстами непотрібності мистецтва, руйнація панівної аксіологічної ієрархії (відсутність відповіді на питання про сенс життя, мету історії, проголошення смерті Бога), згубна віра в науково-технічний прогрес [7, с. 102].

Зміни в мистецтві к. XIX ст. – п. XX ст., які подекуди мали революційний характер, і були викликані, передусім, прагненням митців відійти від диктату традиції, розірвати з канонами і нормативністю у царині художньої творчості, спричинили посилення чинника новизни і оригінальності та креативності, з ним пов'язаних.

З метою кращого визначення тих процесів, що мали місце в мистецтві з к. XIX – п. XX ст., а також для глибшого розуміння дійсного співвідношення естетики й практики образотворення, необхідно проаналізувати зв'язок між новизною і традицією. Адже чим гостріше проявляється новаторство в мистецтві, тим більше воно, виявляється, занурене в традицію. Справді, граничні новаторські починання авангардних рухів XX ст. доволі часто відсилаються до минулого. Так, наприклад, кубізм безпосередньо звертається до первісних культових обрядів, натомість неопластичні полотна Мондріана складно було б тлумачити без естетики після Плотіна, своєю чергою рух «Дада» неможливо зрозуміти без усвідомлення того, чим є магія, а картини П. Дж. Полока без рисунків з печери Ласко і Альтаміри.

При цьому, цілком зрозуміло, що для сучасного авангардного мистецтва властиве критичне трактування традиції, переосмислення здобутків попередньої доби. Якщо звернемося до аналізу інформації в маніфестах мистецтва початку ХХ ст., то виявиться, що поряд з крайнім критицизмом відносно традиції, провідною тенденцією, що практично перетворилася на нав'язливу ідею, стає пошук нових форм. Цікаво, що подібна ситуація проіснувала аж до середини 70-х рр. ХХ ст. Згодом натомість відбулася переоцінка ставлення до традиції в мистецтві. Власне з початком постмодернізму у мистецтві відмічається своєрідний поворот до традиції, а саме, характерне певне загравання з традицією, використання її творчих здобутків, відсилання і цитування кращих зразків мистецької класики, з властивою, однак, постмодерній манері іронії, гри з використанням традиційних образів і найвищих надбань мистецької класики у творенні усілякого різновиду колажів.

Загалом, авангардне мистецтво прагнуло не так спростувати традицію, як намагалося позбутися переконання в необхідності сліпого підпорядкування принципам класичного мистецтва. При цьому відхід від традиції сприймався назовні (поза мистецькими колами авангардистів) чимось на кшталт революції. На початку ХХ ст. найбільше це проявилось у сфері пластичного мистецтва (живопис насамперед), а також в музиці і літературі. Слід зазначити, що цей процес опанування новими техніками, нового підходу до процесу образотворення досі триває і охоплює на сьогодні практично усі сфери і різновиди мистецької практики.

Доволі влучно про втрату традиції зазначав Т. Адорно, який порівнює згасання традиції з поверненням до нелюдськості: «забуття є агуманістичне, бо забуває про акумульоване страждання; слід історичності у речах, словах, барвах і тонах завжди є слідом минулого страждання» [1, с. 49].

Хоча прагнення змінити світ, порвати з традицією, усталеною нормою, існувало завжди: відкриття «прямої перспективи», розкладання світла-тіні та інші прийоми в живописі, використання нових матеріалів у скульптурі та архітектурі Стародавньої Греції у порівнянні з первісною епохою, – це також були доволі революційні кроки на той момент, однак, ті зміни, які відбулися з к. ХІХ ст. були настільки різкі й нечувані, що теоретики часто говорять не про розвиток, але про протистояння класичного й сучасного мистецтва, розрив з традицією та занепад традиційного мистецтва.

Поява нових напрямів у пластичних видах мистецтва к. ХІХ ст. сприймалася як прогрес в мистецтві, при цьому вважалося, що ранні напрями готують шлях для розвитку наступних. Цікаво, що, навіть якщо більш пізні напрями заперечували свою тяглість і свій зв'язок з попередніми, однак, було очевидним, що своїм виникненням вони завдячують саме їм. Ілюстрацією подібного сприйняття є відома діаграма розвитку мистецтва від 1890 р. до 1935 р. авторства А. Бара. Діаграма нагадує креслення діяльності певної фабрики: ранні етапи продукції, обробка сировини, з'єднання підгруп і нарешті фінальний виріб. Кінцевим продуктом «фабрики» нового мистецтва визнано абстракціонізм, який був популярний в 30-х рр. ХХ ст.

Погляд про те, що новий напрямок чи явище в мистецтві визнавалося кращим від попереднього, довго був актуальним і лише внаслідок енергетичної кризи, що потрясла економіку багатьох країн, відбулося його переосмислення, а як результат поява гасел на кшталт: «повернення до природи», «повернення до традиції» тощо. Проявом цього у мистецтві стало повернення до презентативного живопису як опозиція до неформативного (абстрактного) живопису.

Визначальну роль у відновленні віри в прогрес у мистецтві і визнання новизни як головної його риси, а згодом у формуванні мистецтва «Великої Авангарди» відіграло відкриття «Салону Знедолених» у Парижі, у 1863 р. Знаковою подією була виставка «Сніданку на траві» Моне. Фактично до кінця 60-х рр. ХХ ст. салон додав сили молодим художникам, утверджував їх віру в себе, сприяв остаточному відходу від канонів у мистецтві.

Протистояння традиції, характерне усім віхам авангардизму у мистецтві. Якщо представники течій і напрямів першого авангардизму (з початку ХХ ст.) – кубізму, абстракціонізму, сюрреалізму, футуризму, конструктивізму, боролися з традицією у форматі академізму, то митці другої авангарди (з другої половини ХХ ст.) висловлювали супротив щодо нового «академізму» у мистецтві, яким стало авангардне мистецтво початку століття. Таким чином, по суті, авангардизм постав проти авангардизму [4, с. 28]. Тому-то варто взяти до уваги, що поняття авангардизму також є релятивним. І про це вже свого часу зауважував дослідник Станіслав Моравський [5, с. 176].

Відомо, що для сучасного мистецтва характерною є проблема синтезу творчості. Зокрема, у період 20-30-х рр. ХХ ст. постійно виникали пропозиції (в основному з боку пластиків), щоб живопис і скульптура широким руслом влилися до архітектури. Загалом, інтеграцію мистецтва спричинила панівна

регуманізація архітектури, яка відбулася після другої світової війни. Як зазначав Т. Адорно, музичні техніки виразно черпають натхнення з живописних технік, наприклад т. зв. неформальних, а також з мондріановських конструкцій. Музика в своєму записі часто тяжіє до графіки. Скульптори перестали дотримуватися меж між скульптурою і архітектурою, очевидну межу у зв'язку з різницею між тим, що функціональне і вільне від функціональності [1, с. 29].

Дослідник П. Краковський вважає, що родовід поняття інтеграції мистецтва слід шукати в дадаїзмі. Виникає воно з притаманної для цієї течії концепції «великої дійсності», джерелом якої є концепти, що походять ще з XIX ст., а саме: доктрина натуралістів і реалістів, згідно з якою кожне явище дійсності варте представлення, антиформалізм (мистецтво має віддзеркалювати кожен спосіб творчості) та філософський символізм (у всьому прагне віднайти глибше значення і у зовнішніх проявах дійсності шукає підказок про внутрішні рівні натури) [3, с. 108].

Загалом, для сучасного мистецтва характерне поєднання різних видів мистецтва, зближення пластики і літератури, використання аудіовізуального обрамлення під час презентацій скульптури, архітектури, живопису, як тла під час читання наживо літературних текстів; використання різноманітних інсталяцій, інтерактивних технологій тощо.

Якщо проаналізувати специфіку творів традиційного мистецтва і зразків авангардизму, то можна зауважити значні відмінності на композиційному, структурному, онтологічно-екзистенційному та пов'язаних з ними – ціннісному й досвідному рівнях. У традиційному мистецтві маємо справу з митцем, який є автором твору мистецтва. Твір мистецтва впливає на реципієнта, який, зі свого боку, впливає на твір мистецтва. Так діється тому, що твір містить т. зв. «недовизначені місця» (термін Р. Інгардена), – пустоти. Сам твір є лише певною схемою, яка оживає тільки в процесі естетичного переживання, чи естетичної «конкретизації» твору. Завдяки оцінці чи критиці твору, реципієнт впливає на творця. Всі ці елементи естетичної ситуації пов'язані так чи інакше з проблемою естетичних цінностей. Митець є автором твору, має при цьому на меті витворення визначеної естетичної цінності, натомість реципієнт у спілкуванні з твором мистецтва, прагне в естетичному переживанні пізнати естетичну цінність. Своєю чергою, твір мистецтва є втіленням естетичної цінності, оскільки лише наявність цих цінностей є аргументом на користь існування твору мистецтва, відповідно до традиційної концепції. В авангардному ж мистецтві схема вищезгаданої естетичної ситуації змінюється. Якщо в традиційному мистецтві, що керувалося принципом «композиційної правильності» творці дбали про прозорість системи розташування елементів твору, то в сучасному мистецтві виникла нова техніка конструкції елементів, названа декомпозицією, тобто композиційним хаосом. Відбулось також переосмислення значення «високих» («м'яких») естетичних цінностей, наприклад, прекрасного і подібних (гармонія, досконале, піднесене тощо), які визначалися основоположними естетичними цінностями в класичний період та посилилась орієнтація на протилежні їм («гострі») цінності, а також значні зміни відстежуються у аспекті дотримання певних норм щодо майстерності виконання.

Таким чином, замість творця маємо тут справу з художником, роль якого часто зводиться лише до організації певної художньої акції (інсталяції, гешпенінги). Твір мистецтва, який, на думку, Р. Інгардена, розгортається в часі, є ніби відокремлений від світу. В сучасному мистецтві натомість твір включається в дійсність, стає одним з її елементів. Затирається межа між твором і тим, чим він не є. Реципієнт стає співорганізатором художньої акції, її учасником. Деякі явища сучасного мистецтва (наприклад, «мистецтво землі») взагалі не передбачають наявності митця, його творчих дій. Немає тут також створеного твору мистецтва (це стосується також концептуалізму).

До значних трансформацій у сучасному мистецтві привела дезінтеграція об'єкта на картині. Об'єкт набуває іншого сенсу завдяки надання йому нової назви (наприклад, звичайний пісуар отримує назву «Фонтан» у роботі М. Дюшана). З'являється *ready-mades*, який дав поштовх новому розумінню мистецтва. У результаті відбувається зміна позиції художника, який в результаті креативного акту вибору возвеличує «готовий» об'єкт, і тим самим уміщує його в світі мистецтва. *Ready-mades* вимагає також зміну в налаштуванні реципієнта: сама мистецька провокація як результат дисонансу між об'єктом і назвою, яку художник дає цьому об'єкту, спонукає уяву реципієнта шукати нові, більш чи менш віддалені зв'язки між об'єктом і назвою. Змін зазнає також процес естетичної конкретизації твору, оскільки змінюється сам естетичний предмет, а в результаті цього деякі фази розгортання естетичного досвіду просто відсутні або ж суттєво видозмінені у порівнянні з протіканням естетичного сприйняття творів традиційного мистецтва. Зміни в сучасному мистецтві спричиняють також трансформацію у розумінні процесу естетичної оцінки творів мистецтва, викликають розширення

діапазону естетичних цінностей та перегляд домінуючих цінностей (прекрасне більше не є основоположною естетичною цінністю, її витісняють потворне, бруталне, низьке тощо).

Отже, можна стверджувати, що в сучасному мистецтві фактично відбулася зміна усіх елементів «естетичної ситуації» (термін Р. Інгардена). Змінюється одночасно світ, що нас оточує, як і модель художника.

У дослідженні «Мистецтво як форма самосвідомості» [6, с. 89] С. Моравський аналізує чотири моделі художника: перша окреслює митця класичного мистецтва, наділеного талантом чи геніальністю. Художник-мислитель – це друга модель, що намагається створити систему з розпорошених норм і принципів. Він не відтворює натуру, а творить нову дійсність. До цієї когорти митців належать, зокрема, Леонардо да Вінчі, В. Кандинський, С. І. Віткевіч тощо, тобто митці, які опротестовували естетичну парадигму, яка існувала до них. Третя модель окреслює художника неоавангардизму, який знищуючи мистецтво, залишається у його межах. Етос цієї моделі художника є етосом «митця поза мистецтвом». Четверта модель є моделлю постмодерного митця (антинеоавангардного походження). Головною рисою постмодерного мистецтва є симбіоз із масовою культурою. Художник постмодернізму сприймається не як геній, який буде свій багатий світ, але як виробник окресленого виду благ для швидкого споживання. Бажаними є повторення відомих і швидко переварюваних речей. Щодо постмодерного мистецтва влучним є висловлювання С. Моравського, що «творець налаштований передусім на постачання розваг і задоволення для реципієнта, найбільше на розділення з ним погляду, що все, що важливе, вже сказане і найкращою стратегією є еkleктизм, який користується настільки різними стимулами, що може дивувати вдалим пастішем нестаріючої старовини, далеких і близьких» [7, с. 101].

Загалом, очевидно, що внаслідок появи абсолютно нового естетичного об'єкта, трансформації основних складових естетичного предмета, зміни соціокультурного контексту як важливого тла і власне підґрунтя формування естетичного предмета, однією з центральних проблем сучасної естетичної теорії є можливість здійснення естетичного переживання та естетичного оцінювання творів сучасного мистецтва.

Деякі дослідники навіть говорять про неможливість трактування радикальних авангардних проявів на одному рівні з творами класичного мистецтва, про виразний контраст між різними формаціями у мистецтві та навіть підкреслюють необхідність використання відповідної термінології, оскільки вважають, що, провокативні художні акції не мають нічого спільного з мистецтвом у традиційному розумінні значення цього слова. Тому говорять про необхідність використання щодо найбільш радикальних мистецьких проявів сьогодення поняття «не-мистецтво» або «анти-мистецтво». Подібні погляди висловлював, зокрема, польський естетик С. Моравський.

Якщо звернутися до типології С. Моравського, то період мистецтва тривав з середини 50-х рр. ХХ ст., потім настав період анти-мистецтва (тобто нової авангарди), який тривав до середини 80-х рр., на зміну йому прийшов натомість період пост-мистецтва (постмодернізм). Анти-мистецтво, або нова авангарда за характеристикою польського дослідника, відкидає естетичний вимір. Пост-мистецтво, своєю чергою, пов'язане з постмодерною творчістю, яка пориває з ангажуванням і стає частиною ринкової гри.

Однак, на сьогодні ми все ще не маємо підстав констатувати, що мистецтво – це проєкт, який добігає кінця. Як зазначає Б. Дземідок, «незважаючи на всі радикальні зміни сучасної цивілізації, мистецтво не перестало бути людям потрібним. Ні найновіша технологія, ні наукові досягнення [...] не можуть замінити людині інтимного творчого і рецептивного контакту з мистецтвом. Мистецтво не перестало формувати відношення людини до світу, допомагає йому зрозуміти інших людей, інші культури, мотивує до рефлексії і діяльності, викликає різноманітні переживання, розвиває інтелект, уяву і емоційну чуттєвість. Допомагає людині стати людиною і пережити найважчі моменти, не втративши людяності» [2, с. 10].

Сучасна естетика як філософія мистецтва є толерантною і відкритою до найбільш суперечливих художніх пропозицій, в результаті чого вона розриває з нормативними принципами, що обмежують свободу. В сучасному мистецтві, особливо таких його проявах, як одноразові художні акції, швидкоплинні і такі, що заперечують проти їх збереження, свідомо відкидається потреба багаторазового повернення і повторення. Все це узгоджується з видозміною соціокультурного тла актуальної дійсності, зі зростанням інтенсивності й швидкоплинністю процесів у житті людини. Сьогодні

людина прагне достосуватися до швидких змін і сталої трансформації світу, який відкриває багато нових можливостей.

Автори новомодних художніх акцій, які прагнуть показати значну зміну сучасного способу життя, певним чином намагаються відтворити цей нестабільний світ сьогодення. Сформована за нових умов художня свідомість пробуджує у творах увесь багаж зміненої дійсності. Тому часто буває, що твори нового мистецтва, особливо у випадку неоавангардизму, характеризує одноразовість виконання, нарисність, короткотривалість.

У цьому відношенні, мабуть, чи не найважливішим завданням актуального мистецтва є віднайдення шляху до дійсності. Як зауважував Я. Мукаржовський, сучасне мистецтво переймає на себе цю функцію і з її позиції має оцінюватися. Воно не претендує на врівноважену і вічну красу, не хоче виражати ліричний настрій автора, не схильне до виконання репрезентативних завдань. Воно звертається до людини як до істоти, яка тріпоче перед загадкою і як до завойовника дійсності; тому мистецтво не може викликати враження збалансованого спокою і бути легко доступним [8, 568]. Тому можемо отримувати насолоду як від споглядання творів класичного мистецтва, так і відчувати захват від зустрічі з новітніми мистецькими акціями, віддавати при цьому належне цінностям, які притаманні окремо кожному з творів мистецтва, з якими маємо справу. Саме такий шлях відкриває подальшу перспективу розвитку естетичної теорії, відкритої до адекватної оцінки творчості та спроможної охопити як онтологічно-екзистенційні компоненти творів мистецтва, так і враховувати соціокультурні аспекти контексту їх формування.

Література:

1. Adorno T. W. *Sztuka i sztuki (wybór esejów)*, przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990. 348 s.
2. Dziemidok B. *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: PWN, 2002. 332 s.
3. Krakowski P. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa: PWN, 1984. 198 s.
4. Książek A. *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo AKME, 2000. 271 s.
5. Morawski S. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985. 409 s.
6. Morawski S. Sztuka jako forma samoświadomości, w: *Sztuka i myśl. II Międzynarodowe Triennale Rysunku*. Wrocław, 1981. S. 89-109.
7. Morawski S. *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*. Toruń: WNU MK, 1999. 332 s.
8. Мукаржовский Я. Положение современного искусства, в: Мукаржовский Я. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1994. 606 с.