

DOI 10.26565/2227-6521-2025-55-06

УДК 7.06.314/316

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В ЕПОХУ ЦИФРОВІЗАЦІЇ: АНАЛІЗ ДОСВІДУ СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ СТУДІЙ

Донскова Катерина Ігорівна – магістерка соціології, незалежна дослідниця, вул. Гацева, 7, Харків, 61108, Україна, email: CatherineDonskova@gmail.com

Кутирьова Віра Ігорівна – кандидатка соціологічних наук, доцентка, доцентка ЗВО кафедри соціології ННІ соціології та медіакомунікацій Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, майдан Свободи, 6, Харків, 61022, Україна; міжнародна дослідниця кафедри соціології Університету Любляни, Kongresni trg 12, 1000, Любляна (Словенія), email: vera.kutyreva@karazin.ua, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1637-8927>

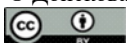
У статті здійснено комплексний аналіз трансформацій сучасних мистецьких практик під впливом цифровізації як визначального чинника соціокультурних змін. Обґрунтовано, що цифрова революція спричинила зсув від пріоритету матеріального художнього об'єкта до процесуальності, мережевої взаємодії та партиципативності, внаслідок чого мистецтво постає як динамічна комунікативна система. Теоретичну рамку дослідження авторки формують на основі теорії соціальних полів і капіталів П. Бурдьє та теорії мистецтва Р. Айєрмана, що дало змогу розкрити механізми перерозподілу символічного статусу митця в цифровому середовищі, а також із застосуванням напрацьованих сучасних українських дослідників у цій галузі. Проаналізовано специфіку цифрового та постцифрового мистецтва, для якого характерними є відкритість, інтерактивність, гібридність фізичного та віртуального простору, темпоральність, а також множинність форм репрезентації. Наголошено, що зростання ролі мультисенсорного досвіду, тілесності та афективної залученості аудиторії формує нові моделі сприйняття й оцінювання мистецьких практик. Акцентовано, що цифрові технології розширюють можливості творчої самореалізації, демократизують доступ до культурного виробництва та створюють передумови для художнього активізму, проте актуалізують ризики девальвації професійних критеріїв, розмивання авторства, а також призводять до зниження експертності. Зазначено, що емпіричну основу дослідження становлять експертні інтерв'ю з художниками та мистецтвознавцями, які засвідчили амбівалентне ставлення до використання цифрових інструментів у мистецтві та мистецькій освіті: у статті вони продемонстровані як потужний ресурс комунікації та популяризації мистецтва, але не розглядаються як повноцінна альтернатива академічній освіті та безпосередній взаємодії «майстер–учень». У висновках підкреслено, що сучасне мистецтво дедалі більше відзначається інтенсивністю соціальних зв'язків, темпоральністю та мережевою логікою культурного виробництва. Цифровізація постає не лише інструментом, але й середовищем формування нових культурних стратегій, що потребує подальшого теоретичного та емпіричного осмислення.

Ключові слова: мистецькі практики, художнє поле, цифрові технології, цифрове мистецтво, дигіталізація, художній активізм, речі, простори, режими.

Для цитування: Донскова К. І., Кутирьова В. І. Мистецькі практики в епоху цифровізації: аналіз досвіду сучасних художніх студій. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи.* 2025. Випуск 55. С. 56-65. doi: <https://doi.org/10.26565/2227-6521-2025-55-06>

How to Cite: Donskova, K. & Kutyriova, V. (2025). 'Artistic practices in the era of digitalization: analysis of the experience of modern art studios. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series Sociological studies of contemporary society: methodology, theory, methods.* 55. pp. 56-65. doi: <https://doi.org/10.26565/2227-6521-2025-55-06>

Постановка проблеми та актуальність статті. Цифрова революція кардинально трансформувала пріоритети соціокультурного поступу, спричинивши появу новітніх тенденцій у мистецькій сфері та змінивши саму природу творчості й повсякденне буття митця. Упровадження дигітальних технологій призвело до переорієнтації оптики наукового осмислення мистецтва та загостило потребу у віднайденні нових сенсів його еволюції. Це, своєю чергою, стимулювало дослідницьку рефлексію щодо актуальних творчих практик і форм існування художніх творів в умовах новітніх викликів цифрової доби. Характер сучасного мистецтва визначили такі явища, як «перформативний поворот», «мережева парадигма», і навіть «стратегії переписування та переформатування світу й мистецтва» [1-3]. Як результат, відбувається



термінологічне, концептуальне, ціннісне, праксеологічне переосмислення і поглиблення трактувань категорій «автентичності» та «оригінальності» мистецького витвору. Цифрова трансформація видозмінює усталені мистецькі практики й канали поширення творчих здобутків, що веде до тенденцій та практик конвергенції в мистецькій галузі. Це, своєю чергою, зумовлює необхідність аналізу специфіки сучасного мистецтва, його об'єкта, функціонального навантаження та здатності впливати на дійсність.

Ми виходимо з того, що в умовах інформаційно-комунікаційного середовища художній твір набуває особливої «відкритості». Сьогодні митець зазвичай орієнтований перш за все не на суто музейне та музеєфіковане збереження свого доробку, а на активну, перформативну, інтенсивну участь у проєкті, який передбачає розгортання певної процесуальної лінії, де звітністю стає демонстрація окремих етапів цього процесу. Така зміна позначається на характері творчості: художник тепер прагне артикулювати процес, зробити сам творчий процес предметом артикуляції. За умов, коли реальність дедалі частіше моделюється, програмується та набуває соціоінженерно та мистецьки заданих конфігурацій, ключовим стає не питання про те, якою є реальність, а питання про способи та інструменти її відтворення, особливо в контексті мистецьких практик.

Цифровізація сприяє суттєвому екстенсивному та інтенсивному розширенню доступу широкої аудиторії до мистецьких творів. Функціонує численна кількість віртуальних музеїв та музеєфікованих віртуальностей, депонованих на потужних серверах, що уможливило ознайомлення з все більшою кількістю творів та культурних продуктів навіть у якості, вищій за ту, яку можна отримати при безпосередньому спогляданні оригіналу (за рахунок якості цифрової фотографії, сучасної якості відео тощо). У відкритому доступі перебувають численні цикли мистецтвознавчих лекцій і практичних занять, завдяки чому кожен охочий може здобути відповідні знання або як мінімум долучатися до традиційно «високої» культури. Поширення мистецької освіти в онлайн-форматі дозволяє опанувати фахові компетенції значно ширшому колу осіб порівняно з традиційним навчанням. Це, своєю чергою, розширює творчий потенціал і сприяє появі інноваційних, комбінованих, конвергентних мистецьких практик через залучення людей, які працюють із різноманітними нетрадиційними матеріалами та не обов'язково (а іноді і взагалі не) мають академічну мистецьку підготовку.

Пандемія (як практика (само)обмеження пересування та долучення до публічних просторів), а згодом і російсько-українська війна, суттєво загострили потребу в застосуванні цифрових інструментів у мистецькій сфері. Дедалі більше громадян долучаються до формування актуального порядку денного не лише в ролях пасивних спостерігачів та реципієнтів, але і як активні інтерпретатори, суб'єкти соціоконструкторської діяльності в дійсності, здатні впливати на нього, зокрема й у візуальному вимірі. Потреба в осмисленні соціальної мінливості, процесуальності та глобальності як контекстів розгортання сучасного мистецтва під впливом цифрових технологій зумовлює актуальність дослідження специфіки нинішніх мистецьких практик, визначення головних векторів їхньої трансформації та соціальних наслідків цих зрушень. На сьогодні темпи цих змін значно випереджають процес нагромадження відповідного знання та його наукову рефлексію, що лише посилює актуальність проблеми та робить її ще більш сфокусованою на пошуку відповідей на конкретні виклики.

Саме тому *метою* даної статті є визначення особливостей сучасних мистецьких практик та тенденцій їхніх змін під впливом цифрових технологій.

Аналіз існуючих досліджень та публікацій. Сучасні культурні практики в українському науковому дискурсі досліджуються в роботах В. Судакової [1], Л. Скокової [2, 3]; аналіз мистецьких практик в сучасній культурі широко представлений у наукових публікаціях О. Афоніної та В. Карпова [4], М. Головкової [5], М. Левченко, А. Форостян та С. Кузнецова [6], Т. Яцюк [7]. Дослідження мистецьких практик в умовах війни здійснюється в роботах А. Тормахової [8]. Аналіз трансформацій мистецьких практик під впливом цифрових технологій представлений у публікації таких українських дослідників, як В. Миленький, В. Шостакович, В. Бойко [9], сучасні трансформації мистецьких практик у галузі музейного мистецтва аналізується у статті А. Варивончик, С. Оборської, Н. Литвиненко [10].

Але тут окремо варто зауважити, що теоретичні та емпіричні дослідження, результати яких у тому числі представлені у зазначених нами вище публікаціях, здебільшого здійснені на перетині таких галузей наукового знання, як культурологія, мистецтвознавство, соціологія культури, і представляють собою спробу міждисциплінарного підходу до дослідження трансформації мистецьких практик в умовах глобалізації та цифровізації з урахуванням актуальних українських контекстів. Саме тому і ми передбачаємо звернутися до міждисциплінарного погляду на дану проблему.

У межах нашого дослідження ми передусім зосереджуємося на концептуальних положеннях та розробках, які спираються на теорію полей та теорію капіталів П. Бурдьє [11], теорію мистецтва Рона Айермана [12], а також на працях таких українських дослідників мистецьких практик в умовах цифровізації, як Н. Бабій [13], М. Журба [14], О. Копієвська [15].

Виклад основного матеріалу. Як зазначають сучасні дослідники мистецтва [16; 17; 18], застосування поняття «мистецькі практики» в науковому обігу передусім асоціюється з авангардними течіями початку ХХ сторіччя, а також із практиками та структурами презентації творів на «відкритому повітрі», зокрема у парках та в міському просторі. Провідним завданням мистецтва того часу стає його дієвість та ефективність,

соціальна значущість та впливовість, а головним способом репрезентації – соціальна комунікація. Від мистецтва очікували майже примусу до здивування, інтенсивного та постійного провокування активної відповіді глядача, через що воно полишає звичні академічні осередки (музеї, театральні й концертні зали, галереї) та освоює нестандартні локації — як стійкі, так і мобільні. Мистецький ландшафт ХХ століття позначений надзвичайним розмаїттям жанрів, стилів, форм і напрямів, які в тому числі були покликані шукати вищезазначену ефективність. Наприкінці століття поява цифрових технологій дала поштовх для виникнення нових видів творчості – цифрового, комп'ютерного, мережевого, інтерактивного мистецтва. Термін «цифрове мистецтво» (також відоме як дигітальне, комп'ютерне, мультимедійне) охоплює творчу діяльність, що спирається на інформаційно-комп'ютерні технології, результатом якої є твори в цифровому форматі першопочатково, або ж створені за допомогою комп'ютера, а також принципово нові мистецькі форми, що функціонують виключно в комп'ютерному чи мережевому середовищі [19] і які, власне, зобов'язані своїм існуванням, а іноді і мистецькими властивостями саме цифровим інструментам.

Прагнення здійснити оновлення мистецького синтаксису та взагалі художньої мови шляхом опанування новітніх можливостей віртуалізації образів, осмислення телекомунікаційних і віртуальних просторів із використанням доступних цифрових пристроїв та технологічних інновацій, а також інші подібні творчі підходи пов'язують із тим, що можна назвати цифровою естетикою. Митці, які працювали в царині цифрового арту, за останні роки виходили з того, що з огляду на рівень розвитку технологій мистецтво більше не може сприйматися винятково як матеріальний об'єкт, натомість його слід переосмислити крізь призму телеприсутності та віртуального суб'єкта. Завдяки масовій оцифровці пам'яток історичної та культурної спадщини (текстів, зображень, відео, музики тощо) з'явилася змога поєднувати їх зі штучно створеними симуляційними комп'ютерними елементами, а згодом інтегрувати ці комбіновані складники в ширші структури — постмедійні об'єкти, які репрезентують нову реальність. Цифрові твори сучасних авторів відкривають шлях до мультисенсорного, тілесного й афективного рівнів творення та сприйняття образів. У процесі конструювання або споглядання таких об'єктів глядач набуває досвіду через взаємодію власного тіла з цифровою системою [13; 14]. Почуття, що виникають під час афективної детермінації образу, а також ментальні й фізичні дії реципієнта визначають естетичну вартість мистецтва постцифрових образів. «Постцифрове» (тобто мистецтво, що вже «отримало» та осмислило досвід «буття цифровим») мистецтво не прагне естетизації самого зображення, а натомість формує простір «доповненої реальності» – гібридні утворення, де цифрова симуляція переплітається, взаємодіє, взаємовпливає з фізичним світом. У цих просторах взаємодіють і впливають одне на одного користувач, глядач і самі комп'ютеризовані артефакти (пристрої, гаджети, мережі). Так утворюється зона «проміжного буття», яка стає об'єктом естетичної рефлексії митців і пов'язує постцифрове мистецтво із сучасною партиципативною культурою [15].

Для осмислення цих процесів та вищезазначених імплікованих гіпотез теорія полів П. Бурдьє виявилася продуктивним інструментом, як і для осмислення процесів становлення й автономізації художньої сфери, розвитку інститутів професіоналізації, легітимації, а також тієї сукупності специфічних інстанцій, що утворюють умови для створення та циркуляції мистецьких продуктів. Відповідно до цієї концепції, можна виокремити три ключові типи відносин, а відтак і три рівні в межах полів художньої культури, які визначають мистецькі практики: 1) співвідношення поля мистецтва із полем влади (що в тому числі ставить питання автономії чи гетерономії), що охоплює схвальне або критичне ставлення до останньої [11]; 2) взаємодію між агентами всередині структури та простору поля – адже у кожній субкультурі наявні «визнані майстри» й «канонічні» твори, які мають безумовний та незаперечний авторитет; 3) відносини габітусів, тобто диспозицій, які посідають агенти поля мистецтва, а також їхні вподобання, зміни, конкуренцію та кооперацію.

Габітус у цьому контексті тлумачиться як структурне та практичне втілення практичного знання, що набувається лише через дію та реалізується винятково в ній. Практики, притаманні художній культурі, формують та конструюють «образ світу», під який агенти узгоджують власні дії, інтеракції, смисли й цілі. Художнє поле постає як місце, де виробляється і безперервно відтворюється віра у цінність мистецтва та у здатність художника створювати цю цінність [11].

П. Бурдьє послідовно розширював та міждисциплінаризував межі дослідження, охоплюючи різноманітні сфери виробництва творчих продуктів: живопис, літературу, високу моду, науку, фотографію – усе те, що згодом він узагальнив поняттям «культурне виробництво» або «виробництво символічних благ». Особливе місце в цьому ряді посідають студії освіти як інструмент соціального відтворення й трансляції панівної культурної моделі. Дослідник визначає чотири основні соціальні передумови формування поля художнього виробництва [11]. По-перше, це витворення та існування професійної чи професіоналізованої спільноти тих, хто вивчає художню творчість, тобто критиків, істориків, мистецтвознавців тощо. По-друге, це наявність інстанцій легітимації та сакралізації (посвячення) – салонів, академій, мистецьких і літературних премій. По-третє, це функціонування інституцій, що забезпечують підготовку й (від)творення як самих митців, так і аудиторії: шкіл, курсів, студій. По-четверте, це присутність спеціалізованих агентів, саме й відповідальних за «економіку культурних товарів»: продавців

мистецтва, власників галерей, фахових експертів, мистецьких оцінювачів. Ці агенти наділені від поля (тобто від власної позиції) особливими диспозиціями та, відповідно, категоріями сприйняття й оцінки, що вирізняють їх з-поміж «пересічних споживачів» і дозволяють утверджувати власну шкалу цінності митця та його доробку. Саме так з огляду на потребу визначення експертного простору для оцінювання сучасних тенденцій у живописі запропонована П. Бурдье чотирирівнева модель становлення поля художнього виробництва є плідною та придатною для застосування, адже кожен її складник є безпосередньо дотичним до формування, конструюванні, змін й потенційних трансформацій художнього поля – того осереддя, де невпинно продукується й відтворюється віра в цінність мистецтва та здатність митця цю цінність творити.

Подальший розвиток цього дослідницького підходу в межах соціології мистецтва пропонує Рон Айєрман, який уводить для цього розвитку до теоретичного ґата концептуального інструментарію категорію смислу [12]. Зокрема, він її експлікує у понятті «простору уяви» (*imaginative space*), що відкриває особливу перспективу бачення світу, відштовхуючись від якої цей світ можна репрезентувати за допомогою різноманітних художніх форм і виражальних засобів. Таке розуміння протиставлене концепціям «світу мистецтва» та «поля мистецтва», у межах яких відбувається взаємодія стосовно мистецьких явищ, визначається вектор дій чи переконань учасників, що перебувають під впливом цих структур. Натомість простір уяви конструюється завдяки уяві й творчості, безпосередньо пов'язаним зі смисловим виміром [12].

Однією з найбільш промовистих та маніфестативних сфер, де мистецтво чинить вплив на суспільство загалом, на думку Р. Айєрмана, є політика. Мистецтво формує й транслює знання та сенси, які стають підґрунтям для соціальної інтеграції або ж, навпаки, виступають засобом вираження незгоди. Саме тому контроль над мистецькою сферою з боку політичної влади є вагомим складником внутрішньої політики. Водночас творчі ресурси залучаються до процесів міфотворення, тоді як міф відіграє визначальну роль у конструюванні соціальної ідентичності особи, групи чи нації. Так, культурну зрілість нації можна оцінити в тому числі за рівнем розвитку відповідних інституцій, серед яких важливе місце посідають класичні музеї та взагалі мистецький ринок. Отже, врахування культурно-історичного контексту створення мистецького твору та його сприйняття на сучасному етапі та в сучасному суспільстві має стати безумовною та неодмінною складовою соціологічного дослідження мистецтва. Це доповнюється аналізом біографічного контексту появи твору, вивченням смислів, які вкладає автор і які формуються в процесі глядацької рецепції. Таким чином, мистецтво постає як специфічна культурна форма, заснована на категорії смислу, що конструюється в досвіді й практиках, через які воно пов'язується з ширшим соціальним та історичним контекстом [12].

Нині ми опинилися в ситуації, коли цифровізація впроваджується в повсякдення майже примусово. Пандемія COVID-19 та російсько-українська війна актуалізували застосування комп'ютерних технологій не лише в уже хоча б відносно апробованих форматах – отримання інформації з медіа, аудіо- та відеозв'язок, оперативний обмін даними, – але й у тих видах діяльності, які традиційно перебували в офлайн, зокрема в навчанні, у тому числі навчанні мистецьких дисциплін. Тобто сама життєва реальність спонукає до перевизначення усталених підходів до освіти й художньої творчості в нових умовах. З огляду на стрімке зростання комп'ютеризації та швидке занурення у віртуальний простір динаміка змін суттєво випереджає нагромадження знань і дослідницьке осмислення.

Все це зумовлює необхідність звернутися до вивчення ризиків, пов'язаних із витісненням віртуальністю традиційних практик взаємодії, а також загроз втрати важливих компетенцій на тлі активного впровадження цифрових інновацій. Актуальність проблематики експертного оцінювання сучасних та актуальних тенденцій у мистецтві посилюється також питанням суспільної довіри до мистецтва в цифрову епоху. У контексті досліджуваної теми варто звернути увагу на такий аспект довіри в глобалізованому світі, як якість мистецької освіти, відповідність її змісту задекларованим цілям і завданням. Тут перш за все (але не тільки) йдеться про проблему та практики маніпулювання поняттями задля залучення абітурієнтів і підвищення монетизації мистецько-освітньої галузі. Анонімність або дистанційованість джерела інформації чи викладача в разі опанування мистецьких практик створює умови для недобросовісних викладачів отримувати вигоду, користуючись безкарністю та віддаленістю від здобувачів мистецької освіти. Глобальний характер інтернету уможливує залучення величезних аудиторій завдяки рекламним можливостям і відсутності чітких критеріїв запиту в користувачів, які прагнуть навчитися чи дізнатися щось нове, але при цьому не мають досвіду, що їм дозволив би здійснити усвідомлений вибір якісних освітніх послуг.

У цьому зв'язку постає питання про роль мистецьких інтернет-курсів у сучасній освітній системі. Нині такі курси функціонують не лише як додаток до традиційної мистецької освіти, але претендують дедалі частіше на її заміщення. Видача сертифікатів після завершення навчання створює ілюзію набуття професійної кваліфікації, яка, однак, виявляється неспроможною в ситуації реальних фахових викликів. Сьогодні спостерігається суперництво між офлайн- та онлайн-форматами, зокрема в царині мистецьких практик та освіти, причому кожен із них має власний баланс переваг і недоліків. Цифрова революція, породжуючи нові вектори розвитку мистецтва, істотно впливає на природу творчості та буденність митця. Дигітальні технології спричиняють своєрідний парадигмальний зсув – від онтології предмета до онтології процесу. Інтернет-середовище уможливує багаторазове тиражування художнього твору, що фактично веде

до втрати його прив'язаності до конкретного місця. Традиційний статичний об'єкт тут поступається місцем динамічному перформансу, який, з одного боку, прагне стати живим закликком до суспільних змін, а з іншого — сам є продуктом руху, перебігу, динаміки актуальних соціальних процесів (прикладом інноваційних мистецьких форм є веб-дизайн, біоарт, дигітограф, наноарт тощо). Однак динаміка цих трансформацій суттєво випереджає накопичення знань і дослідницьке осмислення відповідних явищ.

Особливістю існування мистецького твору в інтернет-мережі є також те, що він практично не має чітких меж, ніби розчиняючись у ній і перебуваючи поза арт-інституціями як компетентними установами, що визначають критерії якості певних мистецьких практик. Відсутність подібної мережевої інстанції призводить до того, що невизначеними стають початок і кінець твору, його своєрідна «валентність», а також спосіб його сприйняття [13].

Інтернет конститує своєрідне поле прозорості: митець усвідомлює, що він є «видимим» (глядачів можуть зокрема цікавити аспекти та факти його біографії), і змушений із цим рахуватися. Особистість художника нібито розчиняється в загальносвітових та глобальних контекстах трендів, актуалізуючи питання кон'юнктури ринку. Пропорція «глядач – об'єкт» трансформується на модель «глядач – художник як об'єкт». Усвідомлюючи, що він є предметом спостереження, митець з необхідністю підлаштовується, уникаючи подібності до інших, перетворюючи своє життя на своєрідне реаліті-шоу – тобто на форму, крізь яку глядач намагається побачити зміст. Така симулякризація творчості несе загрозу втрати художником власної ідентичності, однак водночас є інструментом публічного визнання в цифровому просторі.

Важливою ознакою буття мистецтва в цифровому форматі стає його здатність конструювати майбутнє через те, що можна назвати архівацією. Сучасний митець не стільки створює твір, скільки «повідомляє» про процес своєї роботи, тим самим здійснюючи репетицію власної майбутньої творчості. У цьому контексті до мистецьких практик передусім залучаються динамічні (інсталяція, флешмоб, хепенінг, перформанс) та статичні (стріт-арт, паблік-арт) форми. Якщо в формах класичного мистецтва панував постулат «мистецтво не має жодного моменту пахнути потом», то сьогодні перформативність як ознака дієвості, навпаки, заохочує до демонстрації всіх рівнів підготовчих і виконавських процесів. У минулому виставкові (непроцесуальні) види мистецтва (живопис, графіка) нині набувають процесуальних рис, стаючи практиками активної комунікації. До того ж раніше непомітні види мистецьких практик (вербальні, візуальні, пластичні) сьогодні змішуються, утворюючи нові підвиди та жанри. Мистецькі практики, що демонструються поза звичними спеціалізованими просторами, залучають до кола своїх творців і «випадкову» аудиторію, чим як збагачують сам текст, так і доповнюють його новими смислами.

Це парадигмальне зміщення акценту з об'єкта на процес порушує питання про те, навколо яких саме мистецьких практик відбуватиметься нова раціоналізація мистецтва. Сучасні дослідники доходять висновку, що це відбуватиметься навколо відносин [13]. Чим інтенсивнішими будуть ці відносини, тим більший інтерес викликатиме мистецький процес, що підтверджується зокрема явищем політизації мистецтва. У цьому контексті інтернет-простір виступає своєрідним фіксатором таких практик: оригінальність і успішність сучасного твору визначатимуться не стільки суб'єктивним людським чинником (пов'язаним зі смаком), скільки «феноменом клікання» – жестом, іноді навіть неусвідомленим, що несе в собі певні ризики, зокрема «розчинення» суб'єкта та втрату ним провідної ролі, адже сучасні мистецькі практики втрачають сенс без публіки.

Усі ці особливості сучасних мистецьких практик дозволяють Н. Бабій запропонувати влучне визначення «актуальних культурно-мистецьких практик та процесів» як суспільно значущої експериментальної естетичної діяльності, скорельованої зі створенням мистецьких творів, їхньою презентацією в публічних просторах, збереженням, постійним використанням або демонстрацією, а також зміну якісного виміру станів чи явищ мистецьких форм, об'єктів, систем, взаємодій, що відбуваються в межах розвитку загальної або конкретної культури суспільства, вважаються актуальними та сучасними на момент їхнього виникнення та викликають загострений соціальний резонанс [13].

Окреслені проблеми зумовлюють необхідність звернення до експертних оцінок щодо специфіки та наслідків розвитку сучасних тенденцій у мистецтві та мистецькій освіті, пов'язаних із процесами цифровізації. Відповідно, було проведено соціологічне дослідження із застосуванням методу експертних інтерв'ю. У дослідженні взяли участь 13 експертів – художників різних напрямів (живопис, графіка, цифровий живопис та дизайн, архітектура, театральна режисура, режисура відеомонтажу), а також мистецтвознавці. Усі респонденти мають досвід викладання мистецьких дисциплін (у закладах вищої освіти, коледжах, гуртках, студіях, загальноосвітніх та мистецьких школах). Процедурно експертні інтерв'ю проводилися в різний спосіб: особисті зустрічі, телефонні розмови, інтерв'ю через інтернет, письмові відповіді, а також інтерв'ю із записом на цифрові носії.

Так, відповідаючи на питання про вплив цифровізації та комп'ютеризації на сучасні підходи до художньої освіти, більшість експертів зазначили, що цей вплив не є визначальним, а радше його слід розглядати як додатковий інструмент. З одного боку, певною мірою покращується наочність, спрощується пошук прикладів і референсів; з іншого ж, щодо засвоєння знань і навичок онлайн-освіта в мистецькій сфері поступається традиційним аудиторним заняттям: *«Для реклами корисно як майданчик для зберігання*

інформації, для викладання – погано. Складно пояснити на пальцях, який смак сливи, в аудиторії можна показати за лічені хвилини те, що практично неможливо пояснити віддалено» (художниця-графік). Водночас експерти наголосили, що важливість і затребуваність цифровізації для них значно зросла саме зараз: «Впливає, навіть певною мірою допомагає, в нинішніх умовах особливо... Викладач в офлайн більш наочно може показати, але зараз це вихід. Надалі застосовуватимемо новітні технології, розвиватимемося і модернізуватимемо все» (художниця-графік).

Характеризуючи мистецькі практики, більшість респондентів вагалися дати їм визначення, пояснюючи це тим, що межі художнього є доволі розмитими й постійно розширюються, змінюючись із часом. Тим не менш, усі опитані так чи інакше пов'язували це поняття з усвідомленою творчою діяльністю, спрямованою на створення певного об'єкта чи предмета мистецтва (під об'єктом тут можна розуміти зокрема й цифрові твори, не матеріалізовані, але такі, що існують у віртуальному світі або на цифрових носіях). Цікавим виявилось й те, що, даючи визначення мистецьким практикам, деякі експерти також згадували сучасну тенденцію виходу мистецтва за межі виконання суто художніх завдань у простір соціального акціонізму: «Візуальне мистецтво не завжди ставить перед собою художні завдання, часто завдання полягає в тому, щоб представити якусь ідею, концепцію. Це основа успіху акціонізму» (мистецтвознавець).

Розмірковуючи про позитивні та негативні аспекти цифровізації мистецької освіти, експерти зарахували до переваг доступ до баз зображень і репродукцій, використання інтернету як рекламного та торговельного майданчика, а також застосування цифрових технологій для резервного копіювання творів, виконаних у матеріалі. Серед позитивних моментів було відзначено й економічну вигідність: «Купівля одного комп'ютера і графічного планшету на кілька років дешевіша за регулярні закупівлі матеріалів для малювання та живопису» (художниця-живописець). До недоліків цифровізації художньої освіти експерти віднесли неможливість повноцінно опанувати академічний малюнок і живопис (робота з фотографіями не розвиває просторове мислення й сприйняття, оскільки «із самого початку формує неправильний посил до роботи»); спотворення кольору, відсутність досвіду взаємодії з матеріалом на рівні моторики та емоцій — тією мірою і в ті терміни, які дозволяють досягти аналогічного результату в аудиторії чи студії. Дехто з опитаних називав цифру «мертвою»: «Мінуси: коли контингент на непрофесійному рівні, йому складніше донести через інтернет знання, допомогти виробити смак, поставити руку, розробити індивідуальну стилістику... Через комп'ютер, через скло важко донести. Коли викладач поряд, простіше пояснити. У живописі – спотворення кольору. Плюси: технологія допомагає, можна використовувати відеоуроки інших викладачів» (художниця-графік); «Це зручно для проведення теоретичних занять, для практики – інструментальні труднощі, технічні – потрібно зосередитися на головному, тобто виключаються камера, зйомка, монтаж, робота з натурою в онлайн-форматі, що заважає формуванню просторового мислення, немає розуміння ідентифікації форми, особливо якщо відсутній досвід повномасштабного малювання. Як результат – низьке засвоєння матеріалу порівняно з очним навчанням» (художник-графік).

Оцінюючи ефективність інтернет-курсів у сучасній системі мистецької освіти, експерти передусім відзначили такі можливості для професійного розвитку, як ознайомлення з додатковими техніками й матеріалами, вивчення різних способів ведення роботи. Водночас, на їхню думку, ефективність є відносно невисокою через брак зворотного зв'язку в реальному часі та неможливість коригувати учнівську роботу на різних етапах її виконання. Тобто інтернет-курси сприймаються експертами радше як додатковий ресурс до академічного навчання або як хобі: «Це млиця, передається лише частина інформації. Для повного обсягу передачі знань недостатньо. Передача має бути від майстра до студента очно» (режисерка театру та відеомонтажу); «Інтернет-курс у сучасній системі освіти — це лише додатковий резерв для розкриття творчого потенціалу учня (це для художньої освіти). Основним джерелом знань має бути вчитель, який скерує, розкриє потенціал учня, відчує індивідуальність кожної дитини. Лише в живому спілкуванні відбувається розвиток людини. І ефективність інтернет-курсів у навчанні дасть максимально позитивний результат тільки якщо інтернет-курс підібраний учителем і поданий у потрібному руслі для учня» (художниця-живописець).

Окремим питанням для обговорення в межах експертних інтерв'ю став вплив на сучасне мистецтво аматорських графічних робіт, які потрапляють у медійне поле й формують медійні тренди. Із цього приводу експерти виокремили три незалежні тенденції. По-перше, деякі художники можуть не мати професійної освіти, але бути дуже яскравими й самобутніми авторами, справжніми митцями. По-друге, інші — технічно слабкі й також без професійної освіти — можуть бути джерелами ідей та сюжетів, які згодом розробляються досвідченішими колегами; в останньому випадку актуалізується проблема плагіату. По-третє, аматорські роботи можуть відображати суспільний запит на розробку певних тем митцями: «Можна бути художником, не маючи академічної освіти, і не бути художником, маючи її. Усе залежить від образів і смислів, які здатен передати художник. Робота може бути грамотно виконана технічно, але не нести образу. Тобто не бути художньою, за великим рахунком» (художниця-графік); «Ідеї аматорів можуть бути набагато цікавішими за ідеї професіоналів. Приймаченко, Селіванов та інші, наприклад. Художники-самоучки мали самобутність, яку не зіпсувала професійна освіта. Професійна освіта заганяє людину в певні рамки, і часом для вироблення власного стилю потрібно від них відійти» (художник-графік); «Аматорські роботи бувають дуже виразними й

самобутніми і впливають на мистецтво та культуру» (мистецтвознавець); «Аматорський рівень зараз, потрапляючи в соціальні мережі, має великий вплив. Ми всі схильні до моди, це відводить від канонів. Взагалі, щоб бути вільним, треба, мабуть, знати якийсь канон, треба мати основу. І тоді тільки можна оцінювати якісь витвори мистецтва. Але коли аматорський рівень, то це не на розвиток. Це просто проведення часу, яке відводить від пізнання сьогодення й того, що було напрацьовано століттями. Радше згубно впливає. Художник оцінює свої роботи, роботи інших. Професіонали на глибокому рівні опрацьовують теми, любителі, скоріше, випадково роблять щось важливе. Але за аматорськими роботами можна оцінювати запити суспільства, тобто суто дослідницький погляд» (режисерка театру та відеомонтажу).

При цьому експерти зауважували, що деяким художникам, які часто не володіють достатніми знаннями й навичками, властива завищена професійна самооцінка. Також поширена думка, що «навчитися малювати може кожен», хоча професійним знанням художники навчаються довше, ніж хірурги. Тобто можна припустити, що ми спостерігаємо зниження соціального капіталу професії, зведення ролі художника як творця образів, смислів, ретранслятора актуальних суспільних запитів і актуалізатора суспільних проблем до ремісництва, до функції обслуговуючого персоналу, завдання якого — якісно виконувати технічне завдання. Отже, проблема розмивання меж між професійними та непрофесійними носіями мистецьких практик розглядалася як щодо викладання мистецьких дисциплін у художніх студіях, що існують в інтернет-просторі, так і щодо впливу аматорських робіт на професійну мистецьку спільноту. Експерти висловили думку, що цифровізація сприяє залученню широких мас людей до мистецьких практик, і що деякі практики (зокрема флюїд-арт та резін-арт) не потребують знань із колористики, достатньо лише точно дотримуватися алгоритмів, а 3D-моделювання завдяки закладеним у програму алгоритмам дозволяє виконувати естетичні й грамотні проекти людям, які не мають академічної освіти та навичок роботи з матеріалом. Вони навіть не потребують спеціальних академічних знань і навичок, щоб створювати якісні художні твори.

Загалом експерти продемонстрували невисокий рівень залученості до арт-активізму, однак їхні міркування щодо перспектив художнього активізму та критеріїв його осмислення в мистецькому контексті можна узагальнити так: будь-який твір має бути змістовним, естетично вартісним і гармонійно інтегрованим у середовище (зокрема, це стосувалося стріт-арту та графіки). Частина респондентів висловила негативне ставлення до політизації мистецтва, аргументуючи це тимчасовістю сенсів, що продукуються під час політичних акцій. Інші вважають, що це одна з форм реалізації творчого потенціалу й особистісних потреб у соціально прийнятний (або, навпаки, епатажний) спосіб, однак тут варто зважати на комерційні чинники таких проєктів. Оскільки подібні практики існують, вони потребують дослідження й аналізу: «Особливо темою не цікавлюся, сама намагаюся дотримуватись класичних практик. З нових мистецьких напрямів – Гамлет у Харкові, на Олексіївці будинок з дельфіном, мурал, надає сенсу та образу, створює атмосферу. Потрібно обережно ставитись, щоб усе було доречно, вписано в контекст, естетично. Знайти контекст, знайти форму, щоб оточуючі ходили та думали — це майстерність. Хотілося б мати якийсь регламент, комісію, щоби все було доречно» (художниця-графік); «Будь-яка форма акціонізму підживлюється соціальним середовищем. Відповідно, за наявності соціального запиту, акціоністські практики розвиватимуться. Тим більше, що історія цих практик, у тому числі перформативних, дуже давня» (мистецтвознавець); «Наша сучасність породила велику кількість «художніх активізмів» саме завдяки всюдоступності інтернету — носія як знання, так і можливості демонстрації всього, що ти хочеш продемонструвати (на жаль, не все, що ми бачимо у загальнодоступності, є якісним та висококультурним продуктом). Я вважаю, що це явище є тимчасовим і якраз інтернет нам у цьому допоможе за рахунок підвищення інтелектуального та культурного рівня населення, що встановить той внутрішній цензор у кожній людині, який підвищить рівень якості «художніх активізмів». І нехай це звучить утопічно, я у це вірю» (художниця-живописець); «А от політизація мистецтва більше напружує. Просування політичного порядку денного залежить від ситуації. Якщо він не близький, це дратує. Я не проти всього, але не треба запихати політику скрізь» (художниця-живописець, цифрова художниця); «Не займаюся соціальною проблематикою, але спостерігати цікаво. Має бути якісно, естетично і нести думку. Наприклад, Гамлет, харківський художник, цікаві речі робить, росте і вдосконалюється» (художник-графік).

Окремі експерти наголосили, що нині ми перебуваємо в точці якісного переходу, зумовленого технологічним прогресом, що може спричинити появу нових мистецьких галузей і напрямів: «Цифровізація, у тому числі й в образотворчому мистецтві, триватиме в будь-якому разі за інших рівних умов. Можливо, ми зараз у процесі якісної зміни в галузі мистецтва. Як розвиток технологій наприкінці XIX — початку XX століття спровокував розвиток дизайну як окремого напрямку в мистецтві, так і цифровізація може бути стартом для чогось нового, про що ми зараз можемо і не здогадуватися» (мистецтвознавиця); «Я бачу тільки позитивні перспективи, обов'язково буде досягнута та гармонійна рівновага між якістю ручної праці та якістю праці цифрової, інтернет переросте зі стану «зливної ями» до стану висококультурного, інтелектуального, пізнавального продукту на благо людства» (художниця-живописець). Характеризуючи перспективи цифровізації в мистецькій сфері загалом та в художньому напрямі зокрема, експерти наголосили, що до «цифри» слід ставитися

як до інструменту й відповідно грамотно його застосовувати. Окремі респонденти вказували на високі ризики втрати професійних компетенцій через перекладання роботи на комп'ютерні програми, інші висловлювали побоювання щодо витіснення реальної роботи з фізичним матеріалом віртуальністю, зазначаючи, що комп'ютери та інтернет — це не те, що дано нам від природи, на відміну від рук і очей, і ми живемо в реальному світі попри всі цивілізаційні здобутки: *«Негативних моментів більше, ніж позитивних, знищується все, що було напрацьовано роками, виховується поганий смак. Потрібно продовжувати працювати у традиційних матеріалах. Цифра – це млиця. Сприймаю як експеримент. Цей закінчиться – розпочнеться новий»* (художник-графік); *«Перспективи у цифровізації, зокрема й у навчанні, є. Але ніколи вона не зможе замінити за якістю та результативністю живого спілкування, живого пояснення, живої натури»* (художник-графік).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, специфіка сучасної творчості, зокрема в царині образотворчого мистецтва, значною мірою визначається новітніми можливостями опрацювання інформації та інтерактивної взаємодії людини з цифровими пристроями, що спричиняє глибокі трансформації мистецьких стратегій. Сучасна творчість репрезентується не стільки кінцевими продуктами («речами»), скільки відносинами – інтенсивністю практик співучасті, перформансом, проживанням часу творення. Цифровізація у різноманітних виявах (як власне інтернет-мережа, так і цифрові графічні програми) уможливорює для різних авторів, зокрема й тих, хто не має академічної підготовки, реалізацію здібностей у різноманітних мистецьких практиках, а також доступ до консультацій і рекомендацій фахівців незалежно від їхнього фізичного місцезнаходження. Цифрові платформи, де фахівці й аматори можуть презентувати свої роботи, вкрай різноманітні за спрямуванням. Різноманіття технік, стилів і напрямів відкриває широкі можливості для формування нових трендів. Мистецькі інтернет-курси також стають вагомим навчальним ресурсом для розвитку здібностей користувачів мережі, розширення спектру хобі та опанування певних навичок – як у комп'ютерних програмах, так і в різноманітних матеріалах графіки та живопису. Водночас експерти виявили доволі скептичне ставлення до використання цих практик як засобу здобуття якісної академічної художньої освіти, сприймаючи їх лише як хобі або додаткове навчання. Натомість цифрові платформи уможливають реалізацію, фіксацію та поширення різноманітних практик художнього активізму. До таких практик експерти віднесли як ті, що функціонують винятково завдяки інтернету (наприклад, флешмоби), так і акціоністські практики, виконані у фізичних матеріалах і зафіксовані в реальному просторі (наприклад, фотографії робіт стріт-арт художника Бенксі (англ. Banksy) в Україні). Важливою ознакою цих мистецьких практик є темпоральність: так, Т. Злобіна та О. Радинський [20], визначаючи «актуальність» сучасного мистецтва, наголошують, що «це мистецтво доби тотального панування часу над простором», що робить пріоритетними синхронність, паралельність часового виміру, належність до єдиного хронологічного контексту. Невідповідність цим вимогам означає не належати до сфери «сучасного мистецтва» [20]. Мистецтво стає важливою інституцією ліберального суспільства, подібно до прозорих виборів, а митці — чимось на кшталт членів виборчих комісій, які можуть не лише стежити за дотриманням демократичних процедур, а й скеровувати свої зауваження до відповідних інстанцій.

Проведене дослідження трансформацій мистецьких практик в епоху цифровізації дало змогу також окреслити певні перспективи подальших наукових розвідок у цій сфері, а саме: вивчення динаміки суспільного попиту на онлайн-навчання з образотворчих дисциплін; аналіз можливостей і обмежень розвитку мистецького активізму в цифровому середовищі; дослідження потенціалу віртуального простору для формування художнього смаку та стилю.

Список використаної літератури:

1. Судакова В. Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі сучасних суспільств. *Культурологічна думка*, №17, 2020. С. 165-177 DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1>.
2. Скокова Л. *Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри*. Київ: Інститут соціології НАН України. 2018. 334 с.
3. Скокова Л. Культурні практики як рух у просторі можливостей. *Культурологічна думка*. №7. 2014. №7. С. 90-97.
4. Афоніна О., Карпов В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність*. Вип. 2. 2023. С. 76-81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293863>.
5. Головка М. Культурно-мистецькі практики збереження культурної пам'яті Квітки Цісик. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 48. 2024. С. 444-450. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.v48i.812>.
6. Левченко М., Форостян А., Кузнецов С. Інтеграція сучасного мистецтва в культурний простір регіонів України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 3. 2021. С. 98-101. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244409>.
7. Ясюк, Т. Культурно-мистецькі проекти як важливі чинники соціокультурної комунікації України. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 2023. С. 221-228. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29>.
8. Тормахова. А. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минуле, шляхи розвитку*. Вип. 41. 2022. С. 70-75. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.vi40.547>.
9. Миленький В., Шостакович В., Бойко В. Вплив цифрових технологій на розвиток українського мистецтва в контексті глобалізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 88, том 2, 2025. С. 58-65.

10. Варивончик А. В., Оборська С. В., Литвиненко Н. М. Проблеми та перспективи цифрових трансформацій в музейній практиці та сучасному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* № 1. 2022. С. 70–77. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2022.257451.
11. Мороз С. О. Теоретико-методологічні засади концепції культурної репродукції П.Бурдьє: можливості використання на сучасному етапі розвитку соціологічної теорії [Електронний ресурс] *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* №1. 2015. С. 14–21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2015_1_4.
12. Eyerman R. *Toward a Meaningful Sociology of the Arts. Myth, Meaning, and Performance: toward a new cultural sociology of the arts.* Ed. by R. Eyerman and L. McCormick. Boulder: Paradigm Publishers. 2006. P. 13–34.
13. Бабій Н.П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Theory and History of Culture: Issues in Cultural Studies.* №36. 2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/348036266_AKTUALNI_KULTURNO-MISTECKI_PRAKTIKI_TA_PROCESI_PROBLEMATIKA_NAUKOVOGO_DISKURSU
14. Журба М. А. Дигіталізація культури та медіаризики: метафізичний аспект. *Вісник Дніпропетровського університету.* Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. Т. 21, вип. 23(2). 2013. С. 114–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdofsp_2013_21_23%282%29_23.
15. Копієвська, О. Р. Культурні практики в дискурсі *Cultural Studies.* *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* №2. 2019. С. 49–53.
16. Меднікова Г. С. Концепт «культурні практики» та його роль в трансформації сучасної культури. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: зб. наук. праць.* К: НПУ імені М. П. Драгоманова, Вип. 37(50). 2017. С. 30–39.
17. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича* / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. К.: Либідь, 1993. 592 с.
18. Русаков С. С., Ткачук Н. М. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз. *Гілея: науковий вісник.* Вип. 115. 2016. С. 157–162.
19. Голубець, О. *Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття.* Львів. Академічний експрес. 2001. 146 с.
20. Радинський, О., Злобіна, Т. Контемпораріарт та актуальне мистецтво. *Спільне = Commons.* 2010. <https://commons.com.ua/uk/kontemporariart-ta-aktualne-mistets/>.

Статтю отримано 05.10.2025

Статтю рекомендовано до публікації 05.11.2025

Статтю прийнято до друку 22.12.2025

Статтю опубліковано 29.12.2025

Внесок авторів: всі автори зробили рівний внесок у цю роботу.

Конфлікт інтересів : автори повідомляють про відсутність конфлікту інтересів.

ARTISTIC PRACTICES IN THE ERA OF DIGITALIZATION: ANALYSIS OF THE EXPERIENCE OF MODERN ART STUDIOS

Donskova Kateryna – Master of Sociology, Independent Researcher, 7 Gatseva St., Kharkiv, 61108, Ukraine, email: CatherineDonskova@gmail.com

Kutyreva Vera – Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, Department of Sociology, Educational and Scientific Institute of Sociology and Media Communications, V. N. Karazin Kharkiv National University, 4, Svobody Square, Kharkiv, 61022, Ukraine; International Researcher of the Department of Sociology of the University of Ljubljana (Slovenia), Univerza v Ljubljani Kongresni trg 12, 1000 Ljubljana, email: vera.kutyreva@karazin.ua, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1637-8927>

The article provides a comprehensive analysis of the transformations of modern artistic practices under the influence of digitalization as a determining factor of socio-cultural changes. It is substantiated that the digital revolution caused a shift from the priority of the material artistic object to processuality, network interaction and participation, as a result of which art appears as a dynamic communicative system. It is emphasized that the theoretical framework of the study was formed on the basis of the theory of social fields and capitals of Pierre Bourdieu and the theory of art of Ron Ayerman, which made it possible to reveal the mechanisms of redistribution of the symbolic status of the artist in the digital environment, as well as with the application of the work of modern Ukrainian researchers in this field. The specifics of digital and post-digital art, which are characterized by openness, interactivity, hybridity of physical and virtual space, temporality, and multiplicity of forms of representation, are analyzed. It is emphasized that the growing role of multisensory experience, physicality and affective involvement of the audience forms new models of perception and evaluation of artistic practices. It is emphasized that digital technologies expand the possibilities of creative self-realization, democratize access to cultural production and create prerequisites for artistic activism, but actualize the risks of devaluation of professional criteria, blurring of authorship and lead to a decrease in expertise. It is noted that the empirical basis of the research is expert interviews with artists and art historians, who have testified an ambivalent

attitude towards the use of digital tools in art and art education: they are recognized as a powerful resource for communication and popularization of art, but are not considered as a full-fledged alternative to academic education and direct «master-student» interaction. The conclusions emphasize that contemporary art is increasingly marked by the intensity of social connections, temporality and network logic of cultural production. Digitalization appears not only as a tool, but also as an environment for the formation of new cultural strategies that require further theoretical and empirical understanding.

Keywords: *traumatic artistic practices, artistic field, digital technologies, digital art, digitalization, artistic activism, things, spaces, regimes.*

References:

1. Sudakova, V. (2020). 'Cultural practices and problems of their modernization in the cultural space of modern societies'. *Cultural Opinion*, 17, 165-177. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1> [in Ukrainian]
2. Skokova, L. (2018). *Cultural practices in modern society: theoretical approaches and empirical dimensions*. Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian]
3. Skokova, L. (2014). 'Cultural practices as a movement in the space of possibilities' *Cultural Thought*, 7, 90-97 [in Ukrainian]
4. Afonina, O., & Karpov, V. (2023). 'Artistic practices in modern culture' *Culture and Modernity*, 2, 76-81. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293863> [in Ukrainian]
5. Golovkova, M. (2024). 'Cultural and artistic practices of preserving the cultural memory of Kvitka Tsysyk' *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 48, 444-450. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.812> [in Ukrainian]
6. Levchenko, M., Forostyan, A., & Kuznetsov, S. (2021). 'Integration of modern art into the cultural space of the regions of Ukraine' *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 3, 98-101. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244409> [in Ukrainian]
7. Yasyuk, T. (2023). 'Cultural and artistic projects as an important factor of socio-cultural communication of Ukraine' *Fine Art and Culture Studies*, 3, 221-228. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29> [in Ukrainian]
8. Tormakhova, A. (2022). 'Artistic practices during the war: the Ukrainian dimension' *Ukrainian Culture: The Past, Ways of Development*, 41, 70-75. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547> [in Ukrainian]
9. Mylenkyi, V., Shostakovich, V., & Boyko, V. (2025). 'The influence of digital technologies on the development of Ukrainian art in the context of globalization' *Current Issues of Humanitarian Sciences*, 88(2), 58-65. [in Ukrainian]
10. Varyvonchik, A. V., Oborska, S. V., & Lytvynenko, N. M. (2022). 'Problems and prospects of digital transformations in museum practice and contemporary art' *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 1, 70-77. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257451> [in Ukrainian]
11. Moroz, E. O. (2015). 'Theoretical and methodological foundations of the concept of cultural reproduction by P. Bourdieu: possibilities of use at the current stage of development of sociological theory' *Actual Problems of Sociology, Psychology, Pedagogy*, 1, 14-21. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2015_1_4 [in Ukrainian]
12. Eyerman, R. (2006). Toward a meaningful sociology of the arts. In R. Eyerman & L. McCormick (Eds.), *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts* (pp. 13-34). Paradigm Publishers
13. Babii, N. P. (2020). 'Actual cultural and artistic practices and processes: issues of scientific discourse' *Theory and History of Culture: Issues in Cultural Studies*, 36. https://www.researchgate.net/publication/348036266_AKTUALNI_KULTURNO-MISTECKI_PRAKTIKI_TA_PROCESI_PROBLEMATIKA_NAUKOVOGO_DISKURSU [in Ukrainian]
14. Zhurba, M. A. (2013). 'Digitization of culture and media risk: metaphysical aspect' *Bulletin of Dnipropetrovsk University. Series: Philosophy. Sociology. Political Science*, 21(23(2)), 114-120. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdufsp_2013_21_23%282%29_23 [in Ukrainian]
15. Kopievska, O. R. (2019). 'Cultural practices in the discourse of cultural studies' *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 2, 49-53 [in Ukrainian]
16. Mednikova, G. S. (2017). 'The concept of «cultural practices» and its role in the transformation of modern culture' *Scientific Journal of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Ser. 7: Religious Studies. Culturology. Philosophy*, 37(50), 30-39. [in Ukrainian]
17. Antonovych, D. (Ed.). (1993). *Ukrainian culture: Lectures*. Lybid [in Ukrainian]
18. Rusakov, S. S., & Tkachuk, N. M. (2016). 'British and American trends in cultural studies: a comparative analysis'. *Gilea: Scientific Bulletin*, 115, 157-162 [in Ukrainian]
19. Golubets, O. (2001). *Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the 20th century*. Academic Express [in Ukrainian]
20. Radinsky, O., & Zlobina, T. (2010). Contemporary art and actual art. *Commons*. <https://commons.com.ua/uk/kontemporariart-ta-aktualne-mistets/> [in Ukrainian]

The article received 05.10.2025

The article is approved for publication 05.11.2025

The article is recommended for publication 22.12.2025

The article is published 29.12.2025

Authors Contribution: All authors have contributed equally to this work