

Вітчизняна модель актуального мистецтва. Шлях до зрілості.

НАТАЛІЯ БУЛАВІНА

Анотація. Проведено аналіз функціонування вітчизняної моделі актуального візуального мистецтва від початку 1990-х років і до теперішнього часу. Проаналізовано інфраструктурний характер локальної арт-системи, визначено місце інституції в контексті сучасного художнього процесу. Ідентифіковано і проаналізовано найхарактерніші явища в полі сучасних мистецьких практик, й розглянуто їхні особливості відносно загальносвітових арт-дискусій. Накреслено амплітуду взаємовідносин між державним ресурсом і локальним креативним середовищем.

Ключові слова: інституалізація, арт-процес, сучасне мистецтво, система мистецтва.

Постановка проблеми. Базові соціокультурні трансформації, які сталися в Україні із набуттям незалежності, викликали посутні зміни у всіх сферах життя суспільства, запустили інституційональні зсуви в художній культурі, в тому числі і в художньому житті. Через такі динамічні перспективи історія сучасного візуального мистецтва в Україні постає живою й далекою від стану покою, тому надзвичайно важливим мислиться завдання проаналізувати й продемонструвати внутрішній розвиток вітчизняного арт-процесу між двома часовими координатами від початку 1990-х років і до теперішнього часу. Крім того, загальні вектори розвитку актуального мистецтва в Україні (від початку імітаційні, прозахідно орієнтовані) наразі переспрямовуються на внутрішню ситуацію, в якій, відповідно до набутої зрілості місцевого артистичного середовища, вже точаться дискусії, актуальні в загальносвітовій практиці мистецтва, й серед них магістральна — щодо можливостей подальшого інституційонального розвитку візуальності, функцій арт-інституцій та їх загальної запотребованості. Відтак розгляд

важливих конструктивних елементів арт-системи, що сформувалась в Україні, визначає актуальний напрям мистецтвознавчого теоретичного осмислення й системних роздумів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Від набуття незалежності українська наукова думка збагатилася рядом праць, в яких препаровано мистецькі процеси кінця ХХ — початку ХХІ століття. Уявлення про розвиток візуального мистецтва на перетині нових мистецьких парадигм дають роботи В. Сидоренка [4], З. Алфьорової [2]. Досвід розвитку й інституційонального оформлення української візуальності відображено у низці публікацій мистецтвознавців: О. Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х–2005-го років» [1], Г. Вишеславського щодо організації мистецького життя в різних містах України [3], роздуми Г. Склярєнко щодо принципів і максим представників «Нової хвилі» [5]. Згадані дослідження розкривають окремі аспекти розвитку сучасного візуального мистецтва в Україні, однак не формують цілісної картини стосовно локальної конфігурацій-

ної мистецької моделі, досвіду побудови місцевих інституцій. Наразі бракує скрупульозної аналітики відносно інфраструктурного характеру вітчизняної системи мистецтва і пов'язаного із ним питання ефективності в розвитку художньої ситуації, відповідності актуальному творчому ходові.

Мета дослідження. Метою цієї публікації є комплексне вивчення особливостей функціонування вітчизняної моделі актуального мистецтва пострадянського періоду. У площині такого наукового завдання автор намагався ідентифікувати й проаналізувати нові, найбільш характерні явища сучасного візуального мистецтва, зокрема виявити інституційні особливості цих явищ й порівняти їх із тими, що були сформовані раніше. Також проаналізуємо генезу та простежимо наслідкованість й динаміку розвитку нових структурних елементів в загальній конфігурації сучасного мистецтва. Окрім того, визначимо специфіку взаємовідносин державного ресурсу і місцевого арт-істеблшменту, накреслимо загальну проблематику українського поля сучасного мистецтва, актуалізуємо напрями загальносвітових творчих дискусій.

Виклад основного матеріалу. Аналіз процесів візуального мистецтва України останніх 25 років дозволяє сфокусувати увагу на магістральних тенденціях, а саме наголосити на поступовому самовизначенні, що наразі змінило відчуження. Подібна ситуація обумовлена рядом чинників. Динаміка змін у мистецтві 90-х років спричинила певні соціально-психологічні трансформації в українському суспільстві, однак не стала потужним поштовхом для його трансгресії, перед усім через елементарну необізнаність, брак інформації та ідеалізоване сприйняття зовнішніх обставин. З набуттям Україною Незалежності відповідно до загальнохудожніх запитів часу кардинального впливу зазнало місцеве креативне середовище, якому, за влучним спостереженням В. Сидоренка, «...доводилося немовби рухатися у протилежних часових вимірах... вкрай треба було наново переосмислити минуле, утвердившись при цьому на міцних «стартових пози-

ціях», і, разом з тим, здобути відчуття своїх майбутніх позицій «на світових просторах» [4, с. 52].

Набуття нової ідеологемі і нової енергії чисельної варіативності художніх практик інспірувало формування в країні нових структур, які намагались обслуговувати креативні процеси, що набували швидких темпів. Українські митці закономірно плекали надію на оживлення прогресивного мистецтва, а точніше, на розвиток альтернативних його напрямів завдяки підтримці інституцій, які функціонують не на державному рівні, а переважно підтримуються зусиллями західних установ. І, насправді, в форматі приватних ініціатив було створено чимало нових організацій, які зникали в коловороті творчого життя так само швидко, як і виникали. Проте існувало декілька центрів сучасного мистецтва, політика яких вирізнялася характером систематичного сприяння з впливовим концептом на організацію художнього простору України. Серед головних, безумовно, слід назвати Центр сучасних мистецтв ім. Дж. Сороса, який підтримував кураторську діяльність, ефективні міжнародні зв'язки, і про який цілком слушно зазначив В. Сидоренко: «...широкомасштабна діяльність ЦСМ була нетривалою, однак його вплив на розвиток подій був помітним» [4, с. 59].

Збільшення мистецького арсеналу, збагачення його новітніми технологіями, оперування можливостями нових медіа, руйнування стереотипів породжувало в українських креаторів логічну потребу у власній ідентифікації по відношенню до міжнародного мистецького середовища, з намаганням посісти рівноправне місце на світовій художній сцені. Проте одновекторна прозахідна орієнтація, наслідування чужинного інституціонального оформлення і намагання «вміщуватися в розкручену іноземну ситуацію» призводили лише до затиснення в цехових рамках і самоусунення від користування знаковістю оточуючого світу. Через це їх візуальний досвід, з гостро необхідним критичним компонентом і рефлексією, виявився закритим й незатребуваним широкою українською аудиторією. Вибудовування власного,

приватного творчого простору і відсутність суспільно-критичного дискурсу не виявилися плагідами для мистецтва і позбавили його підтримки і розуміння у власній країні. Пройгнорована домашня публіка так і залишилася жодною мірою не підготовленою до сприйняття сучасного мистецтва та специфічних механізмів його функціонування. У цьому зв'язку діяльність згадуваного ЦСМ не уникнула банальних «корпоративних інтересів» через підтримку лише невеликої «мистецької тусівки», замкненої самої на собі, з канонізованими «персонажами» і байдужістю до інших, в тому числі й до розорієнтованого місцевого глядача. Як наслідок дисбалансу у ступені необхідної автономності сформувалась ситуація нерозуміння, з окремими випадками ворожості до сучасного мистецтва в цілому з боку громадськості, з вимушеною стратегією «не діяння» серед культуртрегерів, привчених до донаторства іноземних фондів (в основному фонду «Відродження») і з відчуттям «кризи» з припиненням фінансування його культурних програм. Показово, що відсутність актуальних візуальних жестів виправдовується «кризою часу», відсутністю мейнстріму, нерозвиненістю арт-ринку, скаргами на брак підтримки з боку державних структур. До речі, щодо останніх, то відвертої і відкритої ворожості до прогресивного мистецтва ними не виявлялось, проте залучення до офіційно визнаної культури також не сприймалось серйозно, державна сила не поспішала наділяти неофіційне мистецтво релевантними повноваженнями.

Також при розгляді зазначеної проблематики неможливо не звернути увагу і на трансформації, які відбулись на Заході по відношенню до української візуальності. Передусім на зміну апріорному сприйняттю всього неофіційного мистецтва першого пострадянського десятиліття з боку закордонних інституцій було відкинута політичні сентименти, й прийшло аналітичне й критичне ставлення з прозорим натяком на необхідність доконечних дій в місцевій ситуації, з пошуком нових векторів і розповсюдження досвіду прогресивного мистецтва серед широкої української аудиторії.

Так ми впритул підійшли до розгляду зсувів й актуальних колізій сучасної мистецької візуальності. Поступові структурні зрушення в рамках моделі українського «іншого» мистецтва пов'язані із початком 2000-х років. Попри такий невеликий термін вони, тим не менш, є суттєвими. В цей час в українській суспільно-культурній свідомості починає змінюватися баланс пріоритетів категорій «іншого» і «нового» та «традиційного» і «стабільного». І, хоча розуміння «нового» залежить від індивідуального розуміння учасниками культурного процесу, тим не менш, вже присутні артикуляція бажання вироблення адекватної стратегії, художньої політики, що відповідає міжнародним інтелектуальним вимогам, й завоювання репутації. Зазначені процеси частково інспіровані ефектами глобалізації, які примушують кожну локальну культурну ситуацію створювати матрицю для сильної ідентичності в багатограних світових культурних вимірах, щоб не залишитись на маргіналах сучасної цивілізації. Певною мірою події також пов'язані з магістральною соціальною й історичною тенденцією нашого часу, яку неможливо ігнорувати, — колосальним рухом інформації. На думку американського дослідника Е. Тоффлера (Alvin Toffler), трансформації в мистецтві аналогічні тим, що ми спостерігаємо на вербальному рівні, на них не можуть не реагувати художники, й незаперечним фактом сьогодні є швидка зміна фундаментальних художніх стилів, мінливість й нетривалість сучасного мистецтва [6, с. 199–201].

На шляху подолання відчуженості до «неофіційного» мистецтва з боку держави перші кроки пов'язані із заснуванням у кінці 2002 року в структурі Академії мистецтв України Інституту проблем сучасного мистецтва. Новоутворена академічна організація з принципово іншою структурною моделлю, адекватною теперішньому часовому виміру, розпочала дослідження на специфічних теренах сучасної культури, з фундаментальним препаруванням її явищ, процесів і ресурсів. До позицій інституції також задіяні, крім суто наукових складових, експеримен-

тальні дослідження з використання і засвоєння новітніх технологій, пошуки достеменних форм репрезентації, активне розроблення стратегій і ефективних методів для розповсюдження досвіду актуальних мистецьких практик серед широкого українського загалу.

В цьому контексті не можна недооцінити й значення виходу нашої держави на важливіший міжнародний форум мистецтва — Венеціанське бієнале, яке стало можливим завдяки об'єднанню зусиль держави і активних діячів і інституцій, задіяних у сучасних мистецьких процесах. Комунікація зі світовим художнім ресурсом розпочалась у 2001 році, а саме з 49-го бієнале з поступовим усвідомленням необхідності вироблення відповідних стратегій і завойовування репутації. Цей вихід, як відомо, супроводжувався конфліктними і критичними позиціями через елементарний брак досвіду в користуванні засадами входження в глобалізовану арт-систему та протистояннями категорій «нового» і «традиційного» в місцевому художньому поступі. Новий розділ в історії взаємозв'язку мистецтва і влади, тим не менш, було розпочато і продовжено у наступних венеціанських дворічниках.

Означені аспекти вже дозволяють засвідчити наявність очевидних трансформацій в політиці «видачі» державного ресурсу, а саме констатувати її хоча і повільний, проте початок. Ця політика не відзначається характером радикальних змін та колосальних знаків, як, наприклад, у Росії. В останній, до речі, першій з пострадянських країн, влада вже зацікавлена в тому, щоб бути впізнаною, для чого послуговується імітуванням західного інституціонального досвіду і залучає можливості сучасного мистецтва для контролю й впровадження власної репрезентації на всіх рівнях. Мультиплікація ресурсів Російської держави сприяє створенню московських бієнале сучасного мистецтва, підтриманих Міністерством культури, центральними російськими музеями, Академією мистецтв, оголошенню державних конкурсів і премій в галузі сучасного мистецтва (наприклад, «Інновація»), і, звичайно, колосальній

увазі до участі у Венеціанській бієнале. Крім того, в останні роки в російському художньому середовищі все більше набирає обертів сила і влада механізмів «пізнього» арт-ринку, які в поєднанні з державним тотальним ідеологічним контролем й фінансовим підживленням породжують великі музейні виставки, великі проекти і інші великі події, які інколи страждають від недоречного гігантизму. Сучасна російська дійсність під активним патронажем держави настільки швидко трансформується в бік приватизації вільних креативних просторів, що дозволяє деяким культуртрегерам вже говорити про те, що проводити актуальне життя сьогодні автоматично означає плити проти течії, відтак констатувати кризисний стан національної художньої ситуації, а саме наголошувати на відносності поняття «актуальне російське мистецтво».

Доводиться відзначити, що увага з боку Української держави до власного арт-простору ще не набула характеру швидкого реагування й маневреності, тому й досі ситуації консенсусу заважає гостро актуальна проблема відсутності Музею сучасного мистецтва, лобювання інтересів національних художників в міжнародному арт-полі та інфраструктурна недосконалість системи локальних інституцій. Втім, українська влада, яка на сучасному етапі постійно декларує необхідність інтеграцій в світові глобальні структури, починає розуміти репрезентаційну цінність мистецтва і використовувати його можливості бути задіяним в процесі соціальної регуляції. Точкою відліку в цьому поступі прийнято вважати 2005 рік, коли на найвищому рівні було задекларовано утворення мегамузею «Мистецький Арсенал» на базі колишнього військового об'єкту Арсеналу, територія якого вже була апробована виставковою акцією «Прощавай, зброе» (жовтень, 2004). Концепція нового мегаутворення передбачає місце і Музею сучасного мистецтва, проте сьогодні спостерігання мікропроцесів, пов'язаних з просуванням цього квазіпроєкту, поки що не дозволяє говорити про конкретні терміни його трансформації в повноцінну реаль-

ність. Крім того, неможливо забувати про розгляд проблематики функціонування музейних моделей про загальносвітові процеси, що відбуваються в таких інституціях. Під впливом універсалізації художнього простору сучасні музеї значно розширюють власні суто архівні і експозиційні функції, перетворюються на центри збору інформації, інтелектуальні лабораторії, місця інтерактивних дій, взаємодії нових медіа. Саме такий формат музею був би надзвичайно корисним для української ситуації в набутті необхідного досвіду, платформою для комунікації зі світовим контекстом.

Досліджуючи специфіку взаємовідносин державних ресурсів і мистецтва в місцевому ґрунті, не можна не згадати й про такий її прояв, як так зване «інституціональне дитинство». Воно має місце через брак легітимного статусу в українських візуальних художників. Дефініціями його наявності, як відомо, є присутність робіт в національних та масштабних приватних зібраннях, відкритих для публічного огляду, у підручниках з мистецтва, відзначення державними нагородами, званнями й т. п. Вітчизняні ж творці, попри успішні інтервенції до транснаціональної арт-території й набуту репутацію, в умовах рідної ситуації, незважаючи на вікові характеристики, переважно не мають офіційних нагород та відзнак й мусять постійно доводити власні творчі потенції і відвойовувати місця й позиції в креативному просторі. Тотожні висновки наводить і російський дослідник В. Тупіцин: «... на Заході неучасть похилих класиків Кунеліса або Раушенберга в сьогодиншній художній хроніці компенсується тими або іншими (пенсійними) формами присутності в культурному житті. В очах же суспільства відсутність “пенсії” робить креатора середнього або похилого віку дитиною. Тому цілком зрозуміло, що доки сучасні твори лишуються не залученими у музейні збірки (державні чи приватні), невідповідність статусу і вікових характеристик наших митців заважає їм обґрунтовано інституалізуватися, не відпускає зі стану «інституціонального дитинства» [7, с. 26].

Більш очевидні та суттєві структурні зрушення в функціонуванні вітчизняної моделі актуального мистецтва пов'язані з приватними ініціативами. Передовсім вони екстраполюються з боротьби навколо культурних цінностей і в якості диспозитиву іміджевого характеру. Констатація прозорої тенденції останніх десятиліть — значний приріст приватних інвестицій в розвиток різноманітних конструкцій в галузі сучасного мистецтва. Поява нових, адекватних часові утворень (центрів, галерей, фондів, освітніх проектів, видавничих операторів, навіть приватних музеїв) з часто присутнім акцентом на некомерційності діяльності має характер впливового концепту на актуальний художній процес. Стратифікація цих інституцій в умовах постійного переформатування, самовизначення й рухливості культурного середовища поки що не є доцільною, проте слід виділити найбільш потужні і сингулярні. Серед безумовних лідерів означеного процесу позиціонується PinchukArtCentre — приватний Центр сучасного мистецтва (відкрився 16 вересня 2006 року), заснований фондом В. Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні». Його концепція базується на змішаній програмі українського й міжнародного мистецтва, а також, крім суто колекційних і музейних завдань, включає функції просвітництва і активної комунікації. Головною відмінністю в діяльності даного центру є відмова від застарілих стратегій з акцентом на нову форму, адекватну часові, з наголосом на суспільно критичний дискурс. Інакше кажучи, центр не тільки благодійно сприяє різноманітним художнім ініціативам, надає змоги для реалізації нових творів, експонування вже готових (подібні умови були присутні і в ЦСМ ім. Дж. Сороса та ін.) — його завдання полягає у «вихованні» широкої української аудиторії для розуміння і розповсюдження досвіду мистецтва пост-постмодернізму.

В контексті розгляду успішних приватних дій на вітчизняних художніх теренах варто згадати хоча й не тривалу, проте посутню діяльність Міжнародного благодійного фонду «Ейдос». Ця орга-

нізація моделювала художні стратегії, адекватні в міжнародному контексті і сингулярні в локальній ситуації. Передусім принциповий наголос робився в бік уваги до молодого покоління творців мистецтва, через різноманітні конкурси, грантові програми, практичні семінари тощо (наприклад, конкурс візуальних мистецтв 2006). Крім того, фонд перший почав розширювати свою присутність в просторі міського середовища через реалізацію грантових програм Public Space 07–08. До речі, інтерес до виявлення нових міських територій є тим сигналізуючим маркером, одним з важливих чинників змін, що відбулися в топографії вітчизняного мистецтва у середині 2000-х. Розвиток проектів, пов'язаних із залученням громадськості до художніх процесів, які впливають на оточуючий світ, досліджують специфічну географію в широких межах взаємин між мистецтвом, новітніми технологіями, економікою, глобалізацією, є розвиненою тенденцією світового мистецтва останніх 10–15 років. Однак мистецтво в суспільному місті є відносно молодим феноменом в українському культурному ходові. Серед перших експериментів мистецьких інтервенцій у публічний і соціальний простори згадаємо проекти «Гараж. Трансмісія», реалізований у 2002 році на території авто-гаражу Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України в рамках бієнале «Новітні спрямування»; художню ініціативу «Прощай, зброе» 2004 року в будівлі колишнього військового Арсеналу, проект О. Чепелик «Nomage Ван Гогу» 1998–2003 — співпраця з безпритульними людьми Франції і України, та інші. Тестовим для виявлення соціокультурних аспектів мистецтва з усвідомленим вибором стратегії комунікації з населенням міста став Міжнародний фестиваль «Арт-містечко: Шаргород» (2006). Невелике провінційне містечко у Вінницькій області зусиллями фонду «Ейдос» і московського Товариства підтримки альтернативного мистецтва «Метафутуризм» в один момент перетворилось на гігантську художню інсталяцію. Після успішної інтеракції в патріархальному Шаргороді урбаністичні практики мали продовження в Киє-

ві у Міжнародному фестивалі соціальної скульптури (2007), започаткованому ІПСМ НАМ України, в кураторських проектах фонду «Ейдос» «Public Space — 07–08», під девізом «Місто — територія мистецтва!» (проекти 2007 року: «Мухи і котлети по-Київські» (Одеса), «Язык до Киева довів») та проектах останніх років мистецької ініціативи «ДЕ НЕ ДЕ» (від 2015 року), яка культивує культурознавчі експедиції у регіони, позаінституційне угруповування «Передвиж» з широко варіативним складом учасників, що працюють в різних місцях та практикують спільне творення, максимально залучаючи глядача до процесу виробництва та репрезентації, приватні арт-резиденції та ін.

Висновки. Підсумовуючи наше дослідження, зауважимо, що перегляд різноманітних сегментів сучасного візуального мистецтва України сьогодні вочевидь дозволяє ідентифікувати й артикулювати наявні переміни і в системі нагород і ціновій політиці, які також є важливим індикатором умонастроїв і тенденції суспільства. Звичайно, зарано ще говорити про зміни в системі державного нагородження, яка й досі позначена консерватизмом і стосується здебільшого митців більш старшого покоління класичного мистецького спрямування. Проте постійно зростаюча кількість не-профінансованих організацій, переформатування інфраструктурних інституціональних елементів, пошук форм, які відгукуються запитами часу, сприяють тому, що мистецтво все більше просувається до суспільної свідомості, і це, відповідно, відображується у нагородах і приватному колекціонуванні. Зрозуміло, що механізм зазначених заохочень ще має довільний характер і часто залежить від приватних цілеуявлень та смаків донаторів. Однак даний процес є доволі природним і закономірно відображує неоднорідний й бурхливий розвиток новітнього мистецтва в цілому. Разом з тим спостереження усвідомлених важливих змін в галузі культури дає нам надії на подальше вбудовування вітчизняного мистецтва в міжнародне поле комунікації, проте комплексна комунікація досягається лише за умови створення ефектив-

ної місцевої художньої інфраструктури, з потребою у значних фінансових інвестиціях, державної уваги, а також розумової напруги.

Перспективи використання результатів розвідки полягають в подальшому дослідженні інфраструктурних елементів вітчизняної си-

стеми мистецтва й осмислення їхнього значення для розвитку художньої ситуації. Практичне застосування напрацьованого матеріалу можливе при викладанні навчальних курсів, формуванні освітніх програм з історії сучасного візуального мистецтва України.

Література

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х–2005-го років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. К. : Інтер-технологія, 2006. Кн. 2. С. 242–260.
2. Алфьорова З. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва // Вісник ХДАМ : наук. зб. Харків: ХДАМ, 2014. Вип. 1. С. 97–100.
3. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. К. : Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 171–198.
4. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть // ІПСМ АМУ. К., 2008. 188 с.: іл.
5. Склярєнко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття // Сучасне мистецтво, 2009. Вип. 6. С. 188–196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18.
6. Тоффлер Э. Шок будучого. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 557 с.
7. Тупицин В. «Другое» искусства. М.: «AdMarginem», 1997. 348 с.

References

1. Avramenko O. Zminy` parady` gmy` funkcionuvannya obrazotvorchogo my` stecztva v Ukraini 1950-x–2005-go rokiv // Nary` sy` z istoriyi obrazotvorchogo my` stecztva Ukrainy` XX st.: u 2 kn. / In-t problem suchas. my` stecz. AMU. K.: Inter-texnologiya, 2006. Kn. 2. S. 242–260.
2. Alf` orova Z. Insty` tualizaciya ukrayins` kogo prostoru suchasnogo vizual` nogo my` stecztva / Visny` k XDAM : nauk. zb. Xarkiv : XDAM, 2014. Vy` p. 1. S. 97–100.
3. Vy` sheslavs` ky` j G. Nonkonformizm: Anderground ta «neoficijne my` stecztvo» // Xudozhnya kul` tura. Aktual` ni problemy: nauk. visny` k / In-t problem suchas. my` stecz. AMU. K.: Vy` d. dim A+S, 2006. Vy` p. 3. S. 171–198.
4. Sy` dorenko V. Vizual` ne my` stecztvo vid avangardny` x zrushen` do novitnix spryamuvan` : Rozvy` tok vizual` nogo my` stecztva Ukrainy` XX–XXI stolit` / IPSM AMU. K., 2008. 188 s.: il.
5. Sklyarenko G. «Nova xvy` lya» i ukrayins` ke my` stecztvo kincyа XX stolittya // Suchasne my` stecztvo, 2009. Vy` p. 6. S. 188–196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18.
6. Toffler E. Shok buduschego. M.: ООО «Izdatelstvo AST», 2002. 557 s.
7. Tupitsin V. «Drugoe» iskusstva. M.: «AdMarginem», 1997. 348 s.

Булавина Н. Н. Отечественная модель актуального искусства. Путь к зрелости.

Аннотация. Представлен анализ функционирования отечественной модели актуального визуального искусства от начала 1990-х годов и до сегодняшнего дня. Исследован инфраструктурный характер локальной арт-системы, определено место институции в контексте современного художественного процесса. Идентифицированы и проанализированы наиболее характерные явления в поле современных практик искусства и рассмотрены их особенности относительно общемировых арт-дискуссий. Обозначена амплитуда взаимоотношений между государственным ресурсом и локальной креативной средой.

После обретения страной независимости украинские художники прошли сложный путь творческого самоопределения и самопозиционирования. Украинский опыт в поиске оптимального подхода к построению местных институций включает несколько этапов — от создания западных институционных аналогов в 1990-х годах и до разработки инновативного ресурса и других форм взаимоотношений в художественном пространстве в середине 2000-х.

Ключевые слова: институализация, художественный процесс, современное искусство, система искусства.

Bulavina N. M. Domestic model of contemporary art. The path to maturity.

Abstract. The article presents the analyses of the functioning of the domestic model of the actual visual art since the end of the 1990s till nowadays. The character of the infrastructure of the local art system has been analyzed, the position of the institution is defined within the context of the contemporary art process. The most specific phenomena are identified and analyzed in the sphere of the world art practices and their characteristics are investigated in correlation with the international art discussions. The amplitude of the relations between the official resources and local creative environment is detected.

Since the time of the restoration of Independence of Ukraine the artists went through the complicated path of the creative self determination and identification. The Ukrainian experience of the search for the optimal approach to the building of the local institutions consists of several periods: from the creation of the Western institutional analogues in the 1990s to the construction of the innovative resource and other forms of the relations in the middle of the 2000s.

Keywords: institutionalization, art process, contemporary art, art system.