

Досвід візуального мистецтва в ритмі глобальних трансформацій. Нові моделі художньої дії

НАТАЛІЯ БУЛАВІНА

Анотація. У статті проаналізовано проблематику сучасних вітчизняних й міжнародних візуальних практик після середини 2000-х років і дотепер. З'ясовано ключові моменти феномену засилля текстів про мистецтво, домінантності прес-реалізу. Визначено й артикульовано характер змін, що мають місце в опірній інституціональній конфігурації сучасного мистецтва сьогодні, накреслено амплітуду взаємовідносин в системі мистецьких мережевих осередків. Сформульований новий зміст глобальної моделі творчої професії художника і загальної художньої спільноти. Продемонстровано значення авторського підпису у віртуальному бутті теперішнього художнього доробку. Накреслено основні передумови актуалізації інтересу до творчого колективізму в локальному й інтернаціональному середовищі. З'ясовано подальші потенціальні можливості найважливіших конструктивних елементів арт-системи України й інтелектуальної творчості в нових реаліях. Розглянуто перспективи чергових досліджень цього питання.

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

Постановка проблеми. Новий світовий порядок, спричинений глобалізацією, проблемами екології, природними катаклізмами, демографічною кризою та іншими викликами сучасності, призвів до поляризації суспільства й, зокрема, до нерівномірності у всесвітньому культурному обміні. Міжнародні інституції, транснаціональні організації, інші глобальні структури транслюють світовій спільноті свої гегемонні культурні продукти, нав'язують уніфікацію цінностей, змішуються з локальною ситуацією, запускають механізми всеохопного процесу культурної гібридизації.

Означені фактори оформлюють перед сучасними творцями проблематику нового кола питань щодо розвитку духовного життя в XXI столітті й інспірують розмірковувати над перспективами й потенціями іншого перебування й перетво-

рення досвіду візуального мистецтва. У пошуках політичної альтернативи й способів збереження культурної ідентичності, у спробах супротиву відтворюванню нав'язаних гегемонних структур, стереотипів щодо мистецького продукту нинішні творці все більше об'єднуються навколо неофіційних, неінституціональних рухів, часто з фрагментарними альянсами й мобільним складом учасників. Вони не виглядають зовні потужними та впевнено переконливими, однак посутньо впливають на теперішню ситуацію. Реальність із домінантою глобальних інформаційних зв'язків резонно (обґрунтовано) переконує, що робота художника потребує оформлення нових моделей художньої дії.

Мета дослідження — вивчити основні механізми примноження досвіду сучасної вітчизняної візуальної креативності після середини 2000-х.

Проявити тематичне наповнення основних дискусій останнього часу, які точаться в місцевій творчій спільноті щодо подальшого існування мистецтва в умовах глобальної культурної гібридизації, та прослідкувати співзвучність їхнього змісту і тенденцій із проблематикою кола питань, актуальних для загальної арт-сцени. Артикулювати характер головних змін у структурі й методах співпраці у теперішньому художньому середовищі й сформулювати основні перспективи буття сучасного візуального мистецтва України.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Науково-теоретичний і практичний контекст сучасного мистецтва, естетики і культурології».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес до розробки проблем глобалізації, якій спостерігається у дослідницькій літературі протягом останнього часу, обумовлений глибиною структурних і функціональних змін, що стосуються всіх сфер перебування людини і світової спільноти назагал. Сьогодні глобалізація є предметом міждисциплінарних студій зарубіжних і вітчизняних спеціалістів, й в сучасній науковій літературі існує великий об'єм публікацій з означеної проблематики. Крім того, все частіше вчені концентруються на розгляді культурних аспектів глобалізаційних процесів, і, зокрема, щораз заторкуються напрямки публіцистики і мистецтва. Так, системний погляд на культурну глобалізацію як феномен сучасності з артикуляцією позитивних і негативних її рис та впливу на теперішнє суспільство викладено в розвідці В. Бондаренко та Д. Суворової [2]. Серйозний внесок у розв'язання складних відносин між мистецтвом, політикою й теорією зроблено в роботі австралійського ученого Н. Папастеріадіса «Просторова естетика: мистецтво, місце й повсякденність» [12]. На дум-

ку автора, звернення до повсякденності є тим ключем, який спроможний в умовах глобальності протистояти гомогенізації культури й пригніченню людської індивідуальності.

Функціонування моделі сучасного мистецтва після 2000-х років й прояснення нових реалій у цій сфері привертає увагу вітчизняних спеціалістів. Маємо змогу ознайомитися з дослідженнями комунікативної функції сучасного мистецтва в розвідці В. Ривліної [6]. Проблематиці інтеграції сучасного мистецтва України до європейського контексту присвячено студію Н. Авер'янової [1].

З поля зору мистецтвознавців не вислизають особливості мистецької реакції на екологічні виклики сучасності. За допомогою метафори «духовний Чорнобиль» О. Ліщинська вивчає масив української мистецької участі у протистоянні екологічним загрозам [5]. Зберігає свою актуальність й монографічне видання В. Сидоренка, в якому подається розгорнутий аналіз досвіду візуальної творчості на зміні мистецьких парадигм [7]. У своїй роботі автор спирається на великий архівний та ілюстративний матеріал. Згодом тему буття сучасного українського мистецтва вже у новій постколоніальній реальності, а саме на межі існування Першого і Другого світів, було розглянуто в нарисі Т. Злобіної [4]. Авторка розширила коло маловідомих фактів і проаналізувала зміни в загальній моделі й формах реалізації артистичної практики в умовах нового географічного розділення, хоча в інституціональній проблематиці українського поля сучасного мистецтва вона обійшла увагою чимало присутніх її компонентів. В останні роки з'явився об'єм публікацій, переважно реалізованих в інтернет-мережі, де осмислення нових візуальних практик здійснюється безпосередньо самими художниками чи особами, дотичними до їхнього кола, з неодмінно присутнім для такого роду вивчень нальотом суб'єктивності. Проте, ці публікації варто розглядати як важливе джерело інформації нарівні з роботами візуального мистецтва для отри-

мання повноцінного уявлення щодо всіх компонентів моделі сучасної візуальності.

Водночас, розглянутий нами дослідницький масив із препарування колізій сучасного мистецького досвіду, переважно стосується першого пострадянського десятиліття й початку 2000-х років, тоді як принципово важливий період останнього десятиліття з наближенням до теперішнього часу має вкрай скупий діапазон теоретичного опрацювання. Відтак, мистецтвознавча література потребує насичення аналітичними дослідженнями, які ідентифікують й аналізують зміни в моделі й формах реалізації візуальної практики й зсувів у внутрішньому культурному ландшафті в умовах нової глобальної реальності.

Викладення основних матеріалів дослідження. Тотальна інформатизація, комп'ютеризація й глобалізація сучасного суспільства поступово нівелюють саме поняття «твору мистецтва» (англ. Artwork), що підтверджується появою в полі візуальних авторських практик в широкому географічному поширенні нових об'єктів — так званих арт-речей, арт-штук (англ. Stuff). Самі художники вже підкреслюють інший статус своїх робіт, їхню перформативність, адже на відміну від твору мистецтва, який завжди був правилом, арт-штука виконує свою прагматичну роль, несе якість змістовне навантаження, проте ніколи як самостійна сингулярна одиниця, а лише як складова ланцюга з об'єктів, відносин і зв'язків. Вона характеризується підключеністю (увімкненістю) до будь-якої мережі й, власне, цією підключеністю й детермінується важливість її статусу. Цікаве спостереження щодо арт-речей наводить німецька дослідниця й художниця Х. Штейерль (H. Steyerl), на думку якої робота візуального художника тепер може приймати форму діяльності чи перформансу й тривати до того часу, доки не скінчиться бюджет проекту або не згасне увага аудиторії. В сучасних економічних обставинах, вважає авторка, видно чітку різницю між традиційною творчою працею художника й заняттям мистецтвом як формою занятос-

ті, для якої результат, завершеність й винагорода не є принциповими. Подібний зсув природно інспірує нові конструкти художньої системи й вкотре загострює проблему незалежності художника [9].

Закономірно, що деестетизований й деавтономізований досвід нових творів (попри твердження Т. Адорно про мистецтво як замкнуту внутрішню єдність) заступає на місце мистецтва, що традиційно базувалося на відділенні від повсякденності. Намагання авангардистів свого часу розчинити мистецтво в житті в теперішній ситуації призвели до протилежного: вторгнення мистецтва у життя є вже не виключенням, а правилом, постійним заняттям. Мистецтво теперішнього часу (періоду неоліберального капіталізму) вибудовує нові ієрархії, захоплює простір, надаючи йому престижності, чи, навпаки, знищує його, виступає провідником політики й ідеології, залучає різні групи людей, вирішує або, навпаки, проблематизує їхні маргінальні питання, розподіляє ролі художників, глядачів тощо. Така складна топологія нової творчої діяльності, як виявляється, вже не під силу класичним мистецьким інституціям (музеям, галереям, центрам тощо) через нездатність останніх хоч якось визначати або впливати на хід поточних справ й охороняти традиційну автономію новоформатних творів. Фігура художника в означених умовах, як і художня спільнота загалом, також зазнає ревізії й перегляду і наділяється іншим соціально-прагматичним змістом. Відповідно до актуальної глобалізованої моделі творчої професії, що акцентує багатовекторність, спостерігаємо появу на арт-сцені художника-енциклопедиста, який опанував чимало фахів, оволодів суміжними ремеслами, постійно здійснює самовдосконалення й самонавчання (є таким собі одвічним стажером) і здатний бути своєрідним рейвером всередині тимчасової мережевої ситуації. На жаль, приклад ролевої моделі «творця-мультиверстатника», який відмовився від спеціалізованого розподілу праці, констатує не тільки легітимізацію по-

всюдного професійного дилетантизму, а й сигналізує про самогноблення й ризик остаточної втрати вузькоспеціалізованих навичок та вмінь.

В означеному контексті не можемо не проартикулювати існування й такого на перший погляд суперечливого моменту, як персональна творча присутність у суцільній невідомості. Йдеться, перед усім, про те, що в умовах глобального мережевого функціонування сучасного мистецтва не втрачає актуальності й затребуваності особа автора. Адже при всій загальній анонімності віртуального павутиння прізвище творця завжди є в наявності. Власне, митець в сьогоденнішніх обставинах своїми авторськими проектами-інтервенціями так само підписує окремі мережеві сегменти, як раніше К. Малевич підписував свій «Чорний квадрат», а В. Сидоренко авторизував «персонаж у кальсонах». В цій констатації яскраво проявляється один із парадоксів теперішніх мереж капіталістичного неоліберального світу: вони є автономними, утворюють тимчасові віртуальні ідентичності, виробляють й споживають арт-речі, проте не можуть позбавитися авторського підпису. Ба більше, можна констатувати, що художника стимулюють проявляти свою присутність. До того ж сфера сучасного мистецтва, як не дивно, є доволі консервативною сферою, в якій автор, попри твердженням Р. Барта та М. Фуко, не тільки не є мертвим, а й в умовах тотального ринку, навпаки, домінує у розвитку подальшого загального життя роботи — її можливої інтерпретації, представлення, експонування, розповсюдження й зберігання.

В проблематиці сьогоденного досвіду візуального мистецтва варто зосередитись і на змінах, що вже чітко проглядаються в його опірній інституціональній конфігурації. Чимало сьогоденнішніх субстанціональних складників так важко вибудованої нової української системи мистецтва від пострадянської перехідної епохи до середини відносно благополучних 2000-х років, а саме: мережа некомерційних публічних й приватних інституцій, формування справедливої ієрархії цінностей, оформлення локальної художньої

еліти (санкціонованої глобально) — втрачають свою домінантність, універсальність й нормативність. Наразі новий вимір художнього життя, яке все більше розростається й ускладнюється, не відповідає тотальності й вимогливо накресленої інституціональної пірамідальності модерністського часу, а набуває горизонтального характеру через те, що здійснюється у мережі. Власне, теперішній загальний світ мистецтва вибудовується не за принципом інституцій, які ініціюють й скеровують напрями художньої роботи й оформлюють кар'єрне просування, — він розвивається за принципом мережевих інтернет-контактів й альянсів. Водночас, не можемо не означити, що уявлення про авторитетність окремих професіоналів та інституцій не зникає з поля сучасної культури, однак, наштовхуючись на плюральність сучасного світу, сегментується в конкретній мережі, яка межує з іншими. Тобто кожна інституція, куратор, критик, теоретик, видання мають право на свою творчу парадигму, яка не є суголосною умонастроєм представників інших мистецьких мережевих осередків. Саме таку сегментованість, пов'язану з конкретними суспільними обставинами, культурним контекстом, ми маємо змогу вгледіти при репрезентації творів українського візуального мистецтва. Кожен фестиваль, ярмарок чи будь-яка інша експозиційна форма, творча ініціатива являють собою замкнену систему, яка живе своєю внутрішньою діалектикою: інспірує інновації, має своє коло посвячених — радикалів чи консерваторів, кураторів, прихильників, публіку, експертне середовище. Себто послідовно демонструє свою модульну логіку розвитку, яка прикладається до обмеженого художнього продукту.

Констатуючи мережевий горизонтальний характер існування сучасного мистецтва, зауважимо, що перспективним вектором у впровадженні й дослідженні сегментованої актуальної художньої практики мислиться прискіпливий аналіз і проблематизація мережі й мережевих альянсів як глобальних на противагу їхньому запереченню як таких. Ситуація сучас-

ного мистецтва українського сегменту, на перший погляд, вбачається нібито дистанційованою (ізолюваною) від впливу мистецтва як заняття в інтернаціональних координатах. Проте наявні внутрішні події маркують також міжнародну повсюдність. Це постійні конфлікти навколо вітчизняної моделі участі у Венеціанській бієнале, нагородження преміями і грантами від інституцій та різних фондів, що пробуджують критичні позиції художнього середовища, комерціалізація й корумпованість відносин, джентрифікація маргінальних зон художниками, їхня естетизація, модність й подальше присвоєння капіталом. З одного боку, тут проглядається ніщо інше, як знайомі рудименти доменно-тусівочного типу організації артистичної спільноти радянського й пострадянського часів з альянсом однодумців, консолідацією спільних зусиль і підтриманням своєї значимості штучно й у різний спосіб. З іншого, простежується інтернаціональний ключовий момент: схематизм заняття мистецтвом є системою загорож з різним рівнем доступу й прискіпливим керуванням інформацією й будь-якими пересуваннями. На думку Х. Штейерль, це «...вражає складно влаштована система. Деякі її частини примусово паралізуються, а їхня незалежність скасовується або знищується задля того, щоб інші стали більш рухливими. Заняття має місце з обох сторін: насильницьке захоплення й недопущення сторонніх, прилучення й виключення, керування доступом та переходами» [9].

У різноспрямованих пошуках інновативного сенсу художньої практики мистецтво все більше набуває пластичності, непрозорості, а дражливого й тривожного фактом останніх років, що маємо констатувати, є постійна підміна або заміщення його інформацією щодо нього. Йдеться про такий складник його дискурсивного апарату, як прес-реліз. Феномен засилля текстів про мистецтво почасти пояснюється бажанням художників хоч у якійсь спосіб у глобальному інформаційному просторі утримати і зберегти свою автономію, політичну незалежність, послугову-

ючись своєрідним шифруванням у цілях захисту особистого висловлювання. Якщо мистецтво це мережа, система комунікації, вона може бути легко зламанною, атакованою іншими конкуруючими елементами, а авторські творчі роботи легко апропрійовані й вбудовані до чужорідних концептів й логіки, політизовані та викривлені. Відтак, хрупкість роботи у сучасному інформаційному світі потребує захисту у вигляді авторського концептуального словника, гіперпосилання, які означають бажане поле інтерпретації, поставлять блок тотальній піар-машині з її текстами й логікою мережевого хайпу й визначать положення у загальній системі координат. Американський історик Д. Джосліт порівнює засилля прес-релізів, в яких мистецький твір «переводиться» в текст у вигляді тверджень про власний сенс, що дозволяє через супровідний текст легко вживати навіть складне для розуміння мистецтво, з принципами неоліберальної економічної теорії, яка трактує максимальну кількість інформації як наддівний компонент ефективності ринку. Такий досконалий переклад із відстакої об'єктності в більш рухливе середовище тексту, який, ніби валюта, легко циркулює й вживається, заохочує легкі транзакції — швидкість перегляду експозиції й переказ до інстаграм-акаунтів художнього світу, які сприяють дистанційному продажу творів в глобальному масштабі.

Проте некритична віра в інформаційну прозорість, притаманна навіть художньому суспільству і академічному мистецтвознавству, й недостатня увага до того, що саме й є мистецтвом (живописним, зліпленим, розіграним чи створеним у цифровий спосіб), яке розсіюється в хмарі написання прес-релізів, призводить до історії мистецтва без мистецтва [11].

Чимало спеціалістів в галузі візуального мистецтва по всьому світові все більше демонструють інновативні художні жести й теоретичні пошуки, які у найближчому часі, можливо, оформляться у переконливу тенденцію. Для мистецтва, вважають вони, тепер настає важливий

момент самовизначення, пов'язаний, зокрема, з необхідністю позбутися згубного його перетворення на концептуально написаний інформаційний реліз, есе (гіпертрофований сучасниками спадок концептуалістів) і згадати про мистецтво як таке. Так, наприклад, відомий італійський мистецтвознавець Д. Челант припускає, що необхідно змінювати саму мову арт-експозиції, залучаючи до представлених творів документальні свідчення їхнього контекстуального походження, що все разом і створить іншого, не текстового «куратора». Чесно пропонуючи аудиторії комплексне дослідження, Д. Челант намагається сформувати відкриті можливості інтерпретації для широкої незаангажованої аудиторії, ламаючи попередню логіку створення складних текстів, розрахованих на замкнуте художнє середовище [3].

В означеному контексті доречно згадати і дослідницьку діяльність філософа У. Еко, який чимало праць протягом свого життя присвятив пошукам можливих меж інтерпретації творів — від теоретизації «відкритого твору» до пізніх концепцій щодо захисту прав художнього продукту, через визначення його рамок, позаяк відкритість останнього не означає автоматично нескінченність інтерпретацій. Власне, він намагався акцентувати важливість спрямованості роботи, дати чіткий поділ на інтерпретацію й надмірну інтерпретацію, інтерпретацію й використання (під використанням малося на увазі викривлення змісту художньої роботи). Водночас, функціонування системи сучасного мистецтва на теперішньому етапі переконує нас в тому, що презентація доробку для публічного огляду з відображеними у прес-релізі транзакційними відносинами об'єкту й тексту вже є його інтерпретацією (авторською й кураторською). Ба більше, інтерпретація не тільки запотребувана арт-бізнесом, але й заохочується ним як вища форма свободи. Йдеться, звісно, не про свавілля й самодурство будь-кого по відношенню до мистецького продукту, а, насамперед, про багатозначність прочитання кожного твору (а не лише одного вірно-

го, на думку автора). Тому художникам, які взято маркують можливі кордони поля інтерпретації своїх робіт через експлікаційні шифри у релізах, доречно передовсім зосередитися на переконливості роботи, яка вже є від початку захищеною власною цілісністю, послуговуючись твердженням У. Еко про те, що «межі інтерпретації співпадають з правами тексту (проте аж ніяк із правами автора)» [8; 10].

В препаруванні проблематики домінування й засилля прес-релізу в сучасному бутті мистецького організму не можливо обійти увагою специфіку його впливу на інституціональну конфігурацію арт-критики сьогодення (яка, як ми пам'ятаємо, в системі сучасного мистецтва виступає важливим конструюючим елементом, а також в ролі практичної теорії мистецтва). В колі дражливих питань, якими переймається критичне письмо, є проблематичність просування спеціалізованих інтерпретацій творчості у систему мас-медіа і, відповідно, до широкого загалу. Починаючи від середини 2000-х років, на зміну аналітичним статтям, які виконували індивідуалізоване професійне посередництво між мистецтвом і читачем, прийшли прес-релізи, а на місце критиків тепер претендують копійцери. Відтепер реальний серйозний аналіз художньої ситуації, відбір і інтерпретація, які були присутні в критичних рефлексіях, що слідували після експонування творчого продукту на виставці з усіма складниками цього процесу, серед яких і обмін живими творчими енергіями, ясний і прозорий діалог, змінилися на інформаційну розсилку, анонс у месенджерах, інтернет-виданнях і мережі. Прес-реліз (стислий й поверховий за своєю природою) як первинний інформаційний привід вже виявляється самодостатнім, його текст тиражується мас-медіа, часто обростає фантастичними трактуваннями творчості, необґрунтованою класифікацією, надуманою термінологією, тому що про мистецтво, як ми вже зазначили, віднині пишуть не спеціалісти, які розуміються на формальних критеріях оцінки масштабу візуального твору та здатні

виділити головне й другорядне, а копійцею. Подібні «критичні інтерпретації» з нарваних цитат й домислів, породжені віртуальним кафкіанським діалогом укладача анонсу з заявленим прес-релізом, легітимізують роботи художників і виставку в загальному арт-процесі, надають їм соціальної й культурної значимості, тому як засвідчують, що експозиція відбулася, адже означений «відбиток» в мережі і документація є присутніми. Після укладачів презентаційного меседжу, яких зазвичай не турбує відповідність рекламних фраз реальній експозиції, а головним мислиться миттєве насичення й підтримання якомога більшого прозорого інформаційного потоку, професійні критики і широкий публічний загал мають вирішувати для себе складну дилему щодо вибору, вмикати фільтри у коловороті формальних мистецьких подій, розвіювати відчуття фрустрації, що аж ніяк не сприяє екстраполяції поствиставкової реакції, розголосу в професійному середовищі, появи авторитетної критичної статті в ЗМІ тощо. На жаль, описана й препарована нами ситуація з гіпертрофованою роллю прес-релізу, що увірвався на передову, сигналізує про те, що переклад мистецтва у текст невпинно, з шаленою швидкістю дезактивує інститут критики, поглинає живий виставковий процес, а, можливо, згодом, як нарікають і прогнозують чимало авторитетних галеристів й інших експонентів, його взагалі зведе нанівець.

Домінація транснаціональних інформаційних зв'язків в сучасному мережевому арт-світі артикулює перед художниками, які є частиною малих художніх сцен, проблемне поле, утворюване ефектами глобалізації. Йдеться передовсім про питання глобального виробництва мистецтва та його локального вжитку. Вибудовування успішної творчої біографії й результативні інтервенції до загальної мистецької ойкумени розглядаються українськими креаторами як важливі чинники входження до хабу міжнародного арт-світу і відповідну запотребованість їхнього творчого доробку географічно необмеженою ав-

диторією, набуття санкціонованого глобально інституціонального статусу в місцевому ґрунті. Не можна не погодитися, що в умовах колосального інформаційного коловороту й доступності творчого інструментарію долучення до глобального виробництва мистецтва надає художникові всі переваги користування загальною моделлю символічного обміну. Водночас, працюючи на надобширну аудиторію, митець, одержимий власною мобільністю й постійною всеприсутністю, перемикаючись з однієї арт-події на іншу, неодмінно стикається з тим фактом, що жодним чином не володіє інформацією відносно відгуку роз'єданого глядача, не відає зворотної реакції щодо своїх робіт і того, яким чином вони співвідносяться з творчістю інших. Нарешті, не уявляє (попри наявність фрагментарних документальних вирізків, передруків, статей, каталогів тощо), чи в змозі його авторські речі привернути увагу зовнішнього оточення, чи, взагалі, якими сентенціями вони дотичні до загальної картини світу. Подібний стан речей набуває особливої актуальності для активного українського художника, який спрямовує свої сили на професійну реалізацію у локальному арт-середовищі, відносно якого спостерігаються всі прояви ефектів глобалізації, й водночас на самопозиціонування в міжнародних проєктах. Чимало локальних художників, працюючих у глобальній парадигмі, втрапляють у ситуацію подвійності: їхні роботи, створені в інших контекстах, часто лишаються невідомими в тутешній локації, але в той же час незнання контекстуального бекграунду призводить до неповного їхнього розуміння й назовні. Так само роботи, народжені у внутрішній дійсності, часто сприймаються з недовірою інсайдерською публікою, тому як остання підспудно розуміє, що їй пропонують доробок, який вже є частиною більш масштабного дискурсу, щодо якого вона не поінформована й, відповідно, на ньому не розуміється. Як один із прикладів можемо навести роботу Л. Наконечної «Уроки німецької. Автопортрет» (2010), яку авторка ство-

ривала у міжнародному художньому діалозі на арт-резиденції у Цюріху. Намагаючись пояснити концепцію своєї творчості, її інсайдерський контекст для публіки, яка перебуває у зовсім інших соціальних, економічних й політичних обставинах й не зчитує українську проблематику, вона подала ідентифікаційне твердження щодо своєї творчості у вигляді відео-проекції з написом «Я є східноєвропейська художниця» німецькою мовою на білому аркуші паперу. На стіні ж мисткиня написала лише частину фрази «Я є», намагаючись у такий спосіб включити у глобальний (західний) мистецький дискурс раніше не відомі сучасні творчі практики і дослідження творців з країн постсоціалістичного простору.

Новий світопорядок та запущений ним надширокий процес культурної гібридизації й комерціалізації примушують активних візуальних художників до інтелектуальних пошуків щодо потенцій творення мистецтва без нав'язаних гегемонними мережами західного світу стереотипів і форматів. В цьому напрямку спостерігаємо чималий сплеск інтересу до креативного колективізму, з нетривкими й мобільними об'єднаннями навколо сегментованих, неофіційних рухів та ініціатив. Попри те, що подібні колективи доволі нестабільні (часто із нетривким складом учасників, який іноді складно відслідкувати) і не вражають потужністю, вони створюють альтернативні обставини для подальшого існування дискурсу мистецтва. Так, наприклад, російський художник-активіст А. Тер-Оганьян, вигнаний з країни владою за свої авангардистські жести й успішно імплементований до інтернаціонального мистецького життя, акцентує важливість нової колективності для протистояння загарбницьким стратегіям корпорацій, які привласнюють ті або інші художні моделі, типи і взаємовідносини, делегітимізують їх, нав'язують свій рутинний офіціоз. Задля цього в своєму празькому проекті «Спілка радянських соціалістичних художників» (2016) він формує міжнародне утворення з чеських, ізраїльських,

російських художників, з невідмінними атрибутами у вигляді з'їзду, виставки, пленеру.

Інтерес до колективного існування (набуття спільних підстав) в мистецтві мереж набуває широкого поширення й в українському професійному сегменті. Як виявляється, в умовах глобальної комерціалізації мистецтва система взаємовідношень колег-художників, соціальних правил, відчуття спільності є тими важливими чинниками, що допомагають у збереженні особистих інтелектуальних посилів й можливостей для прогресивного творення не нав'язаного (регламентованого) зовні сучасного візуального висловлювання. Чимало колективних проектів, які виникли протягом останнього часу й складаються переважно з творчих рефлексій людей молодого віку, вирізняються мобільністю, ситуативністю, часто в механізмі своєї реалізації наслідують рефлексивно чи усвідомлено ритуали передувалих їм арт-спільнот, сквотів, іноді хибують імітаційністю стратегії, проте вони є тими маркерами, що фіксують зав'язь нових відносин, умонастроїв, нових систем, виплітаючи тканину місцевого сучасного художнього життя. Згадаємо гуртовий проект закарпатців «Прощавай, Слово» (2018), львівсько-ужгородську «Відкриту групу», «Передвиж», Р.Е.П., Totoro Garden, «Шапку», харківську Soska, «Пінопласт», Psia Krew, київські Labgarage та Labcombinat, «ХудРаду».

Висновки. Яким чином складеться подальша доля сучасної візуальної творчості в умовах «нового» постіндустріального глобалізованого суспільства з домінантою інтернету, мереж і надважливою роллю інформації? Міжнародний досвід переконує, що робота візуального художника тепер може приймати форму заняття мистецтвом як формою занятості зі створенням речей, що мають процесуальний характер, оскільки для них не є важливим результат завершеності й винагороди. У пошуках альтернативи домінантним інтерпретаціям, що нав'язуються гегемонними мережевими структурами, чимало митців по всьому світові, не бажаючи свою ін-

телектуальну напругу витратити на підживлення загального арт-істеблшменту, сегментуються у некомерційні сектори, об'єднуючись навколо неофіційних, неінституціональних й непідцензурних рухів, послуговуючись доступними комунікативними інструментами, формуючи у такий спосіб альтернативне публічне існування, нову арт-політику. Становлення інших моделей художньої дії у вітчизняному просторі також здійснюється через принцип інтернет-контактів й створення тимчасових віртуальних ідентичностей, демонструючи свою модульну логіку розвитку візуальності, обумовлену суспільними обставинами й культурним бекграундом. Окрім того, як мала художня сцена, що відчуває на собі всі ефекти глобалізації, локальне мистецтво часто перебуває у подвійному стані: воно намагається вести розмову з інтернаціональною аудиторією, яка для того не має необхідної поінформованості про контекст творів й через це не здатна зчитувати рисунок тексту, й одночасно наштовхується на нерозуміння місцевою публікою робіт, народжених у місцевому ґрунті, але вже дотичних до більш масштабного дискурсу. У пошуках альтернативи впливу тотального маркетингу на художню діяльність митці все більше тяжіють до колективних проєктів, які дають потрібне їм відчуття спільності й збереження інтелектуальних посилів. Поява нових людей, що здійснюють активні дії у створенні інших можливих напрямів розвитку духовного світу на противагу одновекторній прозахідній спрямованості, намагаються закласти інакші форми розмови про мистецтво і які, власне, вже виступають носіями іншої креативної потенційності, є тим, можливо, принциповим зсувом, що оформився в культурному ландшафті останнього десятиліття й маркував ситуацію 2010-х років. Якщо цей зсув зміцніє в нашому контексті й віднайде адекватні форми опору формальному буттю мистецтва, наростить досвід, змістить умонастрої та зможе продукувати події, то, можливо, в координатах художньої корпорації оформляться нові художні феномени.

Перспективи використання результатів розвідки полягають в подальшому дослідженні мережових комунікативних внутрішніх взаємодій й сегментаційних альянсів у сфері вітчизняної інтелектуальної творчості, амплітуди їхніх перетинань з усталеним конгломератом глобальних мереж та перспективність для розвитку подальшої художньої ситуації. Практичне застосування напрацьованого матеріалу можливе при викладанні навчальних курсів з історії сучасного візуального мистецтва України. Робота може бути корисною не тільки для спеціалістів, що вивчають проблематику візуального мистецтва, а й бути в нагоді митцям, які прагнуть розглядати свою діяльність в контексті актуальних вимог глобалізованої моделі творчої професії.

Література

1. Авер'янова Н. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір // Українознавчий альманах. 2015. Вип. 18. С. 56–58.
2. Бондаренко В. І., Суворова Д. В. Культурна глобалізація як феномен сучасності // Наука в інформаційному пространстві: матер. ІХ Міжнарод. науч.-практ. інтернет-конф. 10–11 октября 2013 г. URL: http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/po4_bondarenko.htm (дата звернення 11.09.2019).
3. Орлова М. Я больше не куратор — я не выбираю работы, документы выбирают их [Беседа с куратором выставок Джермано Челантом] // The Art Newspaper Russia. 2018. 22 февраля. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5403/> (дата обращения: 11.09.2019).

4. Злобіна Т. Сучасне мистецтво на межі Першого і Другого світів // Спільне: мережевий журнал. 2014. 02 вересня. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasne-mistetstvo-na-mezhi-pershogo-i-drugogo-svitiv/> (дата звернення 11.09.2019).
5. Ліщинська О. Сучасне українське візуальне мистецтво: екологічні запити і відповіді // Perspective innovations in science, education, production and transport: матер. міжнарод. наук.-практ. інтернет-конф. 17–26 грудня 2013 р. URL: <https://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-413/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-413/19837-413-0911> (дата звернення 11.09.2019).
6. Ривліна В. Роль сучасного мистецтва як особливого типу комуніканта // Наукові записки [Української академії друкарства]. 2014. № 1–2. С. 65–72.
7. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ПСМ АМУ. К.: ВХ[студіо], 2008. 188 с.: іл.
8. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропілеи, 2000. 200 с.
9. Штейерль Х. Искусство как род занятий: претензия на автономное существование // Логос. Том 25. 2015. № 5. С. 53–70.
10. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб: Симпозиум, 2002. 288 с.
11. Joselit D. Conceptual Art of the Press Release, or Art History without Art // October. No. 158. Fall 2016. p. 167–168.
12. Papastergiadis N. Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday. London: Rivers Oram Press, 2006. 322 p.

References

1. Aver'yanova N. Suchasne ukrayins'ke obrazotvorche my'stecztvo: vxodzhennya v yevropejs'ky'j xudozhnij prostir // Ukrayinoznachy'j al'manax. 2015. Vy'p. 18. S. 56–58.
2. Bondarenko V. I., Suvorova D. V. Kul'turna globalizaciya yak fenomen suchasnosti // Nauka v y'nformacy`onnom prostranstve: mater. IX Mezhdunarod. nauch.-prakt. y`nternet-konf. 10–11 oktyabrya 2013 g. URL: http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/po4_bondarenko.htm. URL: http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/po4_bondarenko.htm (last accessed 11.09.2019).
3. Orlova M. Ya bolshe ne kurator — ya ne vyibirayu raboty, dokumenty vyibirayut ih [Beseda s kuratorom vystavok Dzhermano Chelantom] // The Art Newspaper Russia. 2018. 22 fevralya. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5403/> (last accessed 11.09.2019).
4. Zlobina T. Suchasne my'stecztvo na mezhi Pershogo i Drugogo svitiv // Spil'ne: merezhevy'j zhurnal. 2014. 02 veresnya. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasne-mistetstvo-na-mezhi-pershogo-i-drugogo-svitiv/> (last accessed 11.09.2019).
5. Lishhy'ns'ka O. Suchasne ukrayins'ke vizual'ne my'stecztvo: ekologichni zapy'ty i vidpovidi // Perspective innovations in science, education, production and transport: mater. mizhнарод. nauk.-prakt. internet-konf. 17–26 grudnya 2013 r. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013> (last accessed 11.09.2019).
6. Ry`vlina V. Rol' suchasnogo my'stecztva yak osobly`vogo ty`pu komunikanta // Naukovi zapy'sky' [Ukrayins'koyi akademiyi drukarstva]. 2014. # 1–2. S. 65–72.

7. Sy`dorenko V. Vizual`ne my`stecztvo vid avangardny`x zrushen` do novitnix spryamuvan`: Rozvy`tok vizual`nogo my`stecztva Ukrainy`n` XX–XXI stolit` / IPSM AMU. K.: VX[studio], 2008. 188 s.: il.
8. Usmanova A. R. Umberto Eko: paradoksyi interpretatsii. Mn.: Propilei, 2000. 200 s.
9. Shteyerl H. Iskusstvo kak rod zanyatiy: pretenziya na avtonomnoe suschestvovanie //Logos. Tom 25. 2015. # 5. S. 53–70.
10. Eko U. Shest progulok v literaturnyih lesah. SPb: Simpozium, 2002. 288 s.
11. Joselit D. Conceptual Art of the Press Release, or Art History without Art // 2016. October. No. 158. p. 167–168.
12. Papastergiadis N. Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday. London: Rivers Oram Press, 2006. 322 p.

Булавина Н. Н. Опыт визуального искусства в ритме глобальных трансформаций.

Новые модели художественного действия.

Аннотация. Комплексно проанализированы особенности функционирования модели современного визуального искусства Украины и интернациональной сцены после середины 2010-х годов и до теперешнего времени. Показаны и осмыслены реакции интеллектуальной креативной деятельности на культурную гибридизацию и навязанный диктат доминантных глобальных арт-структур. Очерчен характер изменений в опорной институциональной конфигурации сегодняшнего современного искусства, включая формы, связи, способы, амплитуду взаимодействия между участниками. Зафиксирован существенный сдвиг в художественном пространстве Украины, оформившийся после 2010-х годов, связанный с появлением принципиально новых коммуникативных отношений, которые развиваются вне пирамидальной институциональной вертикали, а осуществляются в сети. В ткани художественной жизни идентифицированы новые произведения современного искусства — арт-штуки. Также продемонстрировано значение авторской подписи в новых альянсах виртуальных форм пребывания искусства. Сформулировано новое содержание творческой профессии художника, обусловленное и востребованное глобальными трендами. Обозначены основные предпосылки актуализации интереса к творческому коллективизму в локальной и интернациональной среде. Прояснены ключевые моменты феномена засилья текстов про искусство, доминантности пресс-релиза. Выявлены дальнейшие перспективы новых форматов художественного действия и важнейших конструктивных элементов системы визуального искусства Украины в контексте глобального дискурса.

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

Bulavina N. N. The experience of visual art in the rhythm of global transformations.

New models of artistic action.

Abstract. A complete analysis of Ukrainian contemporary visual art's functioning models and their features, and international scene from the middle of 2010's until present time. There were comprehended and shown reactions of creative intellectual activity on the cultural globalization and imposed dictate of dominant global art-structures. Outlined is the nature of changes in the main institutional configuration of today's contemporary art, including forms, connections, means and the amplitude of interaction between the participants. There was noticed a significant shift in the Ukrainian art field, shaped approximately after the year of 2010, connected with the emergence of entirely new communicative relationships, that are developing outside of pyramidal institutional vertical, and are carried out in the network. There were identified new creations of the contemporary art in the texture of artistic life — art-things. Also, there was demonstrated the significance of the artist's signature in the new alliances of the virtual forms of art. Formulated a new content of the creative aspect of

artist's profession, that is determined and demanded by global trends. Indicated are the main prerequisites to actualize the interest to the artistic collectivism in both local and international environment. Clarified the key points of the phenomena of an overwhelming amount of texts regarding visual arts and the dominance of press-release. Found out the future perspectives of the new formats of artistic actions and the main structural elements of the system of Ukrainian visual arts in the context of global discourse.

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