

БАЛ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЇ ГРИ Й. ХЕЙЗИНГІ

У статті на конкретних прикладах проілюстровано правомірність екстраполяції основних ознак гри, наведених Й. Хейзингою, у площину бально-танцювальної культури. Зроблено висновок, що серед основних ознак гри, наявність яких дає право віднести бали до форми ігрової діяльності, можна назвати певний ступінь абстрагування, свободи від повсякденного життя; матеріальну невмотивованість, відсутність прагматичних інтересів; проведено їх у спеціально відведеному просторі і часі та відповідно до певних правил.

Ключові слова: бал, бальний танець, гра, Й. Хейзинга, бальний етикет.

Єфанова Светлана Александровна, преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусства

Бал сквозь призму концепции игры Й. Хейзинги

В статье на конкретных примерах проиллюстрировано правомерность экстраполяции основных признаков игры, приведенных Й. Хейзингою, в плоскость бально-танцевальной культуры. Сделан вывод, что среди основных признаков игры, наличие которых дает право отнести балы к форме игровой деятельности, можно назвать определенную степень абстрагирования, свободы от повседневной жизни; материальную немотивированность, отсутствие прагматических интересов; проведение их в специально отведенном пространстве и времени, а также в соответствии с определенными правилами.

Ключевые слова: бал, бальный танец, игра, Хейзинга, бальный этикет.

Efanova Svetlana, lecturer of the ballroom choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts

Ball in the light of the concept of the game J. Huizinga

Ball culture is one of the most popular topics in historical, culturological and art studies of late XX – early XXI century. Key choreographic aspect of balls was considered by many theorists and practitioners of the art of dance, but the priority was given to the methodical direction of investigation, resulting in numerous verbal graphic records of ballroom dances (M. Ivanovsky, M. Vasilieva-Rozhdestvenska, A. Shulgin, etc). And although art theoretical works on the subject appeared recently (O. Zakharov, A. Kolesnikov, E. Uvarov, etc.), there is no comprehensive study established, specifically dedicated to the ballroom-dancing culture itself (in the original sense of the term "ballroom dance", excluding derivative forms and contemporary dance sport). Deviation from specialty methodology and development of a conceptual level of ballroom dance studies is one of the most crucial issues of choreology.

The article substantiates an extrapolation of the main points of Johan Huizinga's play-concept into ballroom-dancing culture.

Play and dance cultures closely intersect in the genesis, thus we can suggest a certain similarity in their properties. The play was expressing itself in many elements of ballroom etiquette – in costume, accessories, demeanour, gestures, etc.

Under the play we understand the type of non-productive free activity, which encloses a forgotten symbolic meaning, unfolds in the special space and time in the form of either competition or performance (role playing) of different situations according to voluntarily accepted but steadily followed rules and is opposed to utilitarian practical activity. Fundamental points for determination are based on the fundamental culturological concept of the play by the Dutch historian and culture expert, Johan Huizinga. Extrapolating the main features of the play defined by Huizinga in the ball scope, we can consider to some extent both the whole ball system and its separate component, namely ballroom dancing, as a play.

According to Huizinga, the play is based on imaginative transformation of reality, on attempt to reveal these images in the play. If we consider etiquette requirements for persons of different sex, age, social status, etc., we can speak about certain "imaginative" roles, whose interaction leads to the formation of the integral play complex of ball.

Any play, according to Huizinga, is a free expression of a person, a forced action can not be a play. Despite some difficulties with the introduction of balls in the time of Peter I and their further standartizaion, participants attended them on their own volition, in fact, with pleasure.

The repetition, according to Huizinga, is a significant feature of the play, which spreads not only on the play itself (a ball can be repeated many times on the same rules), but also on its internal structure (repetition of certain fragments of passages, figures, dances on tanzmeister's instruction).

The space limitation is even more distinctive than the time limitation, since any play takes place in a predetermined play space, where there are special rules. The play space inside is predominated by a characteristic perfect order.

A certain duality of ball (strict regulation in combination with certain liberties, desire for freedom) can be distinguished.

Strain is one of the leading features of the play, the strain element is veiled at the ball, but present (the desire to be the best performer of the dance, to get a partner who you feel sympathetic to, to gain fame, to establish contacts for further settlement of family, employment, financial problems, etc.).

Each play has its own rules, different rules are inherent for court balls, masquerade balls, charitable, and social ones, etc.

The dance, according to Huizinga, is actually a play in the full sense of the word, moreover, is one of the purest and most advanced its forms. He considers dances, performed by the dance couple at the ball, to be the best example for play features, because there is a rhythmic alignment and a move, e.g. in the quadrille or minuet.

Among the main features of the play, attributing balls to the form of the play activity, there can be distinguished a certain degree of abstraction, freedom from daily life; material non-motivation, absence of pragmatic interests; performance in a designated space and time, according to the certain rules. The entire ball system can be considered as a play, each element of the system (core – dancing itself, costumes, verbal and non-verbal communication, etc.) can be considered as an element of the play and as a standalone play.

The article does not purport to be exhaustive; it outlines the possible conceptual approaches for conduction of a comprehensive study on the subject of functioning of balls as multidimensional phenomenon.

Key words: ball, ballroom dance, game, Huizinga, ballroom etiquette.

Культура балів є однією з найпопулярніших тем історичних, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень кінця ХХ – початку ХХІ століття. Ключовий хореографічний аспект балів розглядався багатьма теоретиками та практиками танцювального мистецтва, однак перевага надавалася методичному напрямку розробок, результатом чого стали численні словесно-графічні записи бальних танців (М. Івановський, М. Васильєва-Рождественська, А. Шульгіна тощо). І хоча останнім часом з'явилися мистецтвознавчо-теоретичні праці з проблеми (О. Захарова, А. Колесникова, Є. Уварова тощо), досі не створено комплексного дослідження, спеціально присвяченого власне бально-танцювальній культурі (у початковому значенні терміну "бальний танець", виключаючи похідні форми та сучасні спортивні бальні танці). Відхід від вузькопрофесійної методології та розробка концептуального рівня досліджень з бального танцю є однією з найактуальніших проблем хореології.

Мета статті – обґрунтувати правомірність екстраполяції основних положень концепції гри Й. Хейзинги у площину бально-танцювальної культури.

Ігрова та танцювальна культури тісно перетинаються у генезисі, тому можна припустити певну подібність їхніх властивостей. Історія етикету (правил поведінки) бальних танців формувалась починаючи з античності, часу проведення перших балів. Відомості про них, на жаль, досить обмежені. Традиційно відлік історії бальних танців ведуть з доби середньовіччя, коли при дворах королів та феодалів влаштовували урочисті заходи (військові змагання, рицарські турніри), що зазвичай закінчувалися балом. За ствердженням М. Васильєвої-Рождественської, "під час феодальних святкування на придворних балах суворо дотримувалися етикету та чиношанування" [1, 23].

На балах Людовика XIV придворного етикету дотримувалися особливо суворо. Прийоми Людовика XIV були не лише вишуканими та розкішними, а й прекрасно організованими, король був гарячим прихильником придворного церемоніалу. За наведеним О. Захаровою фрагментами з "Танцювального словника", виданого у Франції 1790 року, можна скласти загальні уявлення про етикет балу ХVІІ століття: "...на великому королівському балі могли бути присутніми лише принци та принцеси за кров'ю, герцоги, герцогині, пери, придворні дами та кавалери; придворним не належало сидіти у присутності його величності, кавалери розміщувалися за дамами; король відкривав бал з королевою чи з першою принцесою за кров'ю. Після поклонів король та королева починали танцювати бранль, яким відкривалися придворні бали часів Людовика XIV. Виконавши свій куплет, король та королева ставали позаду пар, що вишикувалися, кожна з яких танцювала бранль по черзі. І так відбувалося до тих пір, поки їх величності знов не ставали першими" [2, 226].

У Росії бал як одна з перших форм суспільного етикету активно впроваджувався за часів Петра I. Так звані "асамблеї" супроводжувалися танцями (балами). За часів Російської імперії бали проходили не лише у Москві та Петербурзі, а й у Малоросії (частина України, що входила до Російської імперії). Так, 1837 року, коли Одеса приймала імператора Миколу Павловича та імператрицю Олександру Федорівну, у залі Біржі відбувся бал на честь візиту. Бал, за відгуками сучасників, був чудовим та не поступався петербурзьким та московським [2, 254].

У багатьох елементах бального етикету знаходила прояв гра – у костюмі, аксесуарах, манері поведінки, жестах тощо. Наприклад, не лише прикрашалось, а й "інформативним" елементом була мушка: "розміщена під губою означала кокетування, на лобі – велич, у куті ока – пристрасть тощо" [3, 84]. У прояві почуттів також дотримувались певних правил. На початку ХІХ століття у моду увійшли непристойності. Існували вони під різними назвами: "непристойності Дідони", "капризи Медеї", "спазми Ніни" [3, 84].

О. Захарова стверджує, що "поводження з віялом – рафінована світська гра", та наводить опис володіння віялом з часопису "Суміш" за 1769 рік: "Жінки вміють опахалом зображати різноманітні пристрасті: ревності – тримаючи біля рота згорнуте опахало, не говорить ані слова; непристойна цікавість – зберігаючи сором'язливість, затуляє обличчя розгорнутим опахалом та дивиться скрізь кістки опахала, на що соромно дивитись простим оком; кохання – грає опахалом, наче немовля з іграшками, і робить з нього все, що хоче" [2, 306].

Засуджуючи формалізм етикету, що відбивається на людських стосунках, Л. Лихачова дотримується думки, що особливо наочно поверховість та порожність людських відносин проявлялися під час різноманітних світських забав – турнірів, маскарадів, балів. Авторка вважає, що з плином часу етикет все більше формалізувався, все більше зовнішня форма тяжіла над змістом затверджуваних ним цінностей, все більше він набував характеру гри, зростаючись з іншими ігровими формами буття людини і стаючи все більше виразним в естетичному відношенні [4, 124]. Отже, у Л. Лихачової знаходимо підтримку концепції щодо розгляду системи балу як гри, хоча не в усьому розділяємо категоричне ставлення до етикету як формальності.

У сучасній "Культурологічній енциклопедії" знаходимо визначення поняття "гра" – "вид непродуктивної вільної діяльності, яка приховує в собі забуте символічне значення, розгортається заради задоволення в особливих просторі та часі у формі чи змагання, чи вистави (рольового виконання) різноманітних ситуацій у відповідності з добровільно прийнятими, але неухильно дотримуваними правилами та протиставляється утилітарно-практичній активності в якості сфери серйозності" [6, 710]. Основоположні моменти визначення базуються на фундаментальній культурологічній концепції гри голландського історика та культуролога Йохана Хейзинги, викладена 1938 року у монографії "Людина, що грає" чи "Гравець" (лат. "Homo Ludens") [7].

Екстраполюючи основні ознаки гри, висунуті Хейзингою, у площину балу, можна з певною долею умовності, розглядати і всю систему балу, і окрему його складову, власне бальні танці, як гру.

За Хейзингою, гра заснована на образному перетворенні дійсності, на намаганні проявити ці образи у грі. Якщо розглядати етикетні вимоги до осіб різної статі, віку, соціального стану тощо, то можна говорити про певні "образні" ролі, взаємодія яких призводить до утворення цілісного ігрового комплексу балу.

Зважаючи на те, що бал є певним проявом суспільної діяльності людини, а "найбільш помітні початкові прояви суспільної діяльності людини всі вже пронизані грою" [7, 23], то безсумнівно, бал можна віднести до певної форми гри.

Будь-яка гра, за Хейзингою, є вільною дією особи, гра з примусу не може залишатися грою [7, 25]. Попри певні складності з впровадженням балів за часів Петра I та подальшу достатню їхню нормативність, бали з власної волі, більше того, з радістю відвідувало більшість учасників.

Гра також не є "буденним" або "справжнім" життям, це вихід з такого життя в минущу сферу діяльності з її власним устремлінням [7, 26]. І тут слід згадати думки Ю. Лотмана щодо життя російського столичного дворянина XVIII – початку XIX століття, для якого бал був своєрідним суспільним дійством, де не треба було виконувати ані приватну, домашню роль, ані службову (військову чи статську) як відданого державі та государю дворянина. Тут він був дворянином у дворянському зібранні, людина свого стану серед своїх. "Таким чином, бал був, з одного боку, сферою, протилежною службі – області невимушеного спілкування, світського відпочинку, місцем, де межі службової ієрархії послаблялися. Присутність дам, танці, норми світського спілкування вводили позаслужбові ціннісні критерії, і юний поручик, що спритно танцює та вміє смішити дам, міг відчувати себе вище старіючого полковника, який побував у боях", – зазначає Ю. Лотман [5].

І хоча подібне вільне трактування Ю. Лотманом соціальної ієрархії на балу піддалося критиці з боку фахівців бального танцю (зокрема, О. Захарової, яка стверджує, що соціальна нерівність на балу аж ніяк не згладжувалася, а навпаки, сам порядок проведення церемоніалу, наприклад, послідовність пар у полонезі, підкреслювала соціальну значимість особистості [2, 11]), все одно вірним залишається положення про відхід від буденності в іншу сферу життя зі своїми правилами.

Бал як особлива форма гри прикрашає життя, заповнює його та робиться необхідним. Він необхідний індивідууму як біологічна функція, і необхідний суспільству в силу укладеного в ньому сенсу, в силу свого значення, своєї виразної цінності, а також духовних і соціальних зв'язків, які він породжує. За Хейзингою, це ознаки культурної функції [7, 27]. Отже, гра, у нашому випадку бал, наділені культурною функцією.

Замкнутість, відмежованість є однією з ключових ознак гри, яка повною мірою притаманна балу [7, 28]. Бал відокремлюється від буденного життя місцем і тривалістю. Тобто в певний час бал починається і в певний час йому настає кінець. Поки він триває, подібно до гри, у ньому є рух вперед та назад, чергування, черговість, зав'язка, розв'язка. Бал закріплюється як культурна форма, залишається у пам'яті як якесь духовне творіння чи духовна цінність, правила передаються від одних до інших, він може бути повторений. Повторюваність, за Хейзингою, суттєва властивість гри, яка розповсюджується не лише на всю гру (бал за тими самими правилами може бути повторений багато разів), але й на її внутрішню будову (повтор певних фрагментів ходи, фігур, танців за вказівкою танцмейстера) [7, 28].

Ще чіткішим за часове обмеження є обмеження місцем, оскільки будь-яка гра відбувається у заздалегідь визначеному ігровому просторі, де діють особливі правила. За образним висловом Хейзинги, "це тимчасові світи усередині світу звичайного, призначені для виконання якоїсь замкнутої в собі дії" [7, 28].

Усередині ігрового простору панує притаманний тільки йому досконалий порядок [7, 28]. Про строгість церемоніалу на балах Людовика XIV йшлося вище. За свідченням М. Васильєвої-Рожественської, на суспільних балах XIX століття також існував чіткий церемоніал: "Біля входу до танцювальної зали кожна дама отримувала картку-програму, де вказувалися назви танців та порядок їхнього виконання. Крім картки дама отримувала якусь іграшку чи прикрасу – емблему балу. Новий танець треба було танцювати з іншим кавалером" [1, 159]. Придворні бали відрізнялись більшою нормативністю. поклони, костюми повинні були задовольняти суворі вимоги придворного етикету. З танців у XIX допускалися лише полонез, вальс та кадрили. Назва та тривалість кожного вальсу встановлювалися заздалегідь [1, 159].

За свідченням О. Захарової, у XIX столітті правила хорошого тону не дозволяли дамам та дівчатам танцювати з незнайомими кавалерами. Для кадрили вальсу, польки дозволялося представляти кавалера під час балу чи перед початком танцю. Котильон та мазурку танцювали з дамою, будинок якої ви відвідуєте. Порядок танців записували у спеціальні книжечки, які називали "агендами". Вкрай непристойно показувати свій агенд стороннім [3, 374].

І все ж, можна говорити про певну дуалістичність балу (сувора регламентація у поєднанні з певними вольностями, прагненням до свободи). про це говорить і Ю. Лотман: "Виникла грамати́ка балу, а сам він складався в деяку цілісну театралізовану виставу, в якій кожному елементу (від входу до зали до роз'їзду) відповідали типові емоції, фіксовані значення, стилі поведінки. Однак строгий ритуал, що наближав бал до параду, робив тим більш значущими можливі відступи, "бальні вольності", які композиційно зростали до його фіналу, будуючи бал як боріння "порядку" і "свободи". Основним елементом балу як суспільно-естетичного дійства були танці" [5].

Напруга є однією з провідних ознак гри, вона є свідченням непевненості, але й наявності шансу. Напруга гри піддає равця випробуванню: його фізичні сили, завзятість, винахідливість, мужність і витривалість, але разом з тим і його духовні сили, оскільки він, збурений полум'яним бажанням виграти, змушений триматися в приписуваних грою рамках дозволеного [7, 29]. На балу елемент напруги прихований, але присутній (бажання стати найкращим виконавцем танців, потрапити у пару з тим, кому симпатизуєш, прославитися, встановити контакти для подальшого вирішення сімейних, службових, фінансових проблем тощо).

Кожна гра має свої правила, різні правила притаманні придворним, балам-маскарадам, благодійним, суспільним тощо балам.

Ігровому співтовариству притаманна схильність зберігати свій постійний склад і після того, як гра вже скінчилася. Безумовно, не можна говорити про клубну систему, пов'язану з балами, але Хейзинга наполягає, що "притаманне учасникам гри відчуття, що вони спільно перебувають в якомусь винятковому становищі, спільно роблять одну важливу справу, відокремлюючись від інших і пориваючи з загальними для всіх нормами, простягає свої чари далеко за межі тривалості окремої гри" [7, 30]. Подібний стан переживали й учасники балів, обговорюючи наступного дня події на балу, зустрічаючись як старі знайомі після вчорашнього вальсування тощо.

Танець, на думку Хейзинги, є власне грою у повному сенсі цього слова, до того ж, однією з найчистіших та найдосконаліших його форм. Автор розуміє, що ігрова якість танцю не в усіх його формах розкривається однаково повно. Але саме танці, що виконуються парою на балу він вважає такими, де найбільш чітко спостерігаються ігрові якості, оскільки тут є ритмічне вибудовування та рух, наприклад у менуеті чи кадрилі. Хейзинга стверджує, що "танець – це особлива та досить досконала форма самої гри як такої" [7, 159].

У танці Хейзинга вбачає явний ігровий початок, оскільки він актуалізується в моменті виконання. Мусичне мистецтво, до якого Хейзинга відносить танець, "є діяльністю і як діяльність сприймається у момент виконання усякий раз, коли це виконання відбувається" [7, 159].

Отже, серед основних ознак гри, наявність яких дає право віднести бали до форми ігрової діяльності, можна назвати певний ступінь абстрагування, свободи від повсякденного життя; матеріальну невмотивованість, відсутність прагматичних інтересів; проведення в спеціально відведеному просторі і часі, відповідно до певних правил. Вся система балу може бути розглянута як гра, одночасно кожен елемент системи (стрижневий – власне танці, костюми, вербальне та невербальне спілкування тощо) може розглядатися як елемент гри і як самостійна гра.

Стаття не претендує на вичерпність, а лише накреслює можливі концептуальні підходи до проведення комплексного дослідження проблем функціонування балів як багатоаспектного явища.

Література

1. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец : учеб пособие / Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.
2. Захарова О. Ю. Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII – начала XX века / Оксана Юрьевна Захарова. – М. : ООО "АиФ Принт", 2003. – 400 с.
3. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика / Оксана Юрьевна Захарова. – М. : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011. – 448 с.
4. Лихачева Л. С. Этикет как технология толерантности: теория, история, современность / Л. С. Лихачева. – Екатеринбург, 2008. – 410 с.
5. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века) [Электронный ресурс] / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : "Искусство – СПб", 1994. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_EO/08.php
6. Пигалев А. И. Игра / Александр Иванович Пигалев // Культурология : энциклопедия. В 2 т. Т. 1. / [гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – С. 710–718.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / [пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича] / Йохан Хейзинга. – М. : Прогресс–Традиция, 1997. – 416 с.

References

1. Vasilieva-Rozhdestvenskaya, M.V. (1987). Historical and household dance. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Zakharova, O.Yu. (2003). Power of ceremonial and ceremonials of power in the Russian empire of the XVIII – early XX century. Moscow: ООО "AiF Print" [in Russian].
3. Zakharova, O.Yu. (2011). Russian bal of the XVIII – early XX century. Dancing, costumes, symbols. Moscow: ZAO Izdatelstvo Centrpoligraf [in Russian].

4. Lihacheva, L.S. (2008). Etiquette of tolerance as technology: theory, history, modernity. Yekaterinburg [in Russian].
5. Lotman, Yu. (1994). Conversations about Russian culture. Mode of life and traditions of the Russian nobility (XVIII–beginning of XIX century). St. Petersburg: "Iskusstvo – SPB". Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_EO/08.php [in Russian].
6. Pigaley, A.I. (2007). Game. S.Ya. Levit (Eds.), Culturology Encyclopedia. (Vol. 1), (pp. 710-718). Moscow: "Rossijskaya politicheskaya enciklopediya" (ROSSPEN) [in Russian].
7. Huizinga, J. (1997). Homo Ludens. Articles on the history of culture (D.V. Silvestrova, Trans). Moscow: Progress–Tradiciya [in Russian].

УДК 7.091.8(477-25)

Ivanovska Nina
Graduate student of National Academy of
Managerial Staff of Culture and Arts
ivanovska.nina@gmail.com

MODERN ART IN A CONTEXT OF EXHIBITION ART-KYIV CONTEMPORARY

The article is about contemporary art and it's historical and art valid. How can be the contemporary art be written into history? Is the notion of "contemporary art history" or a "history of contemporary art" a contradiction in terms? This article accepts the challenge of exploring the complexities both of contemporary art as a now "historical" phenomenon (as the years between "now" and 1985 expand in number) and of contemporary art as potentially the cutting edge of what people calling themselves artists (or understood by others as such) are making and doing in this increasingly complex and globalized economy of cultural practices. And of course for better understanding there is an investigation of the big exhibition Art-Kyiv Contemporary 2015.

Keywords: culture, Art-Kyiv, contemporary, forum, Mystetskyi Arsenal, dialogia.

Івановська Ніна Вячеславівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, менеджер проектів НКММК "Мистецький Арсенал"

Сучасне мистецтво на прикладі виставки Арт-Київ 2015

У статті розкриваються основні питання сучасного мистецтва, історичної і мистецької спадщини: як сучасне мистецтво може бути вписане та інтегроване в історію? Чи існує поняття "сучасне мистецтвознавство" або "історія сучасного мистецтва"? Стаття також вивчає складність сучасного мистецтва як "історичного" явища. Досліджується сучасне мистецтво та творчість художників, які працюють та живуть в умовах економічної і культурної глобалізації. Для кращого розуміння дослідження проводиться на прикладі виставки сучасного мистецтва Арт-Київ 2015.

Ключові слова: культура, Арт-Київ, сучасність, форум, Мистецький Арсенал, діалогія.

Ивановская Нина Вячеславовна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, менеджер проектов НКММК "Мистецкий Арсенал"

Современное искусство на примере выставки Арт-Киев 2015

В статье раскрываются основные вопросы современного искусства, исторического и художественного наследия: Как современное искусство может быть вписано и интегрировано в историю? Существует ли понятие "современного искусствоведения" или "история современного искусства"? Статья также изучает сложность современного искусства как "исторического" явления. Исследуется современное искусство и творчество художников, которые работают и живут в условиях экономической и культурной глобализации. Для лучшего понимания исследование проводится на примере выставки современного искусства Арт-Киев 2015.

Ключевые слова: культура, Арт-Киев, современность, форум, диалогия.

What does it mean to be contemporary? This is a pressing question about how one might live now as well as a continuing inquiry into what kind of modernity is most suitable to present circumstances. Indeed, in many parts of the world – notably much of Asia, Latin America, Africa, and the Middle East – posing it hastens responses to the challenges of contemporary life. It is, therefore, a question for the world. How does this kind of questioning manifest itself in contemporary art?

A useful starting point is to acknowledge that the concept of contemporaneity has much greater potential than the mindless up-to-dateness that attends the word "contemporary" in much ordinary language and art-world usage. The etymology of the word itself is helpful in this regard. The Oxford English Dictionary's four definitions, for example, bespeak a multiplicity of ways of being in time, and of so existing with others – who may share something of our own temporality but may also live, contemporaneously, in distinct temporalities of their own (and thus share a sense of the strange-ness of being in time, now). This is to understand particular contemporaneity to mean the immediacy of difference. "Difference" is understood in three strong senses: difference in and of itself; difference to proximate others; and difference within oneself. To be contemporary, then, is to live in the thickened present in ways that acknowledge its transient aspects, its deepening density, and its implacable presence.

What might be said of contemporaneity in a more general or historical sense? In the Oxford dictionary, the word "contemporaneity" is defined, simply, as "a contemporaneous state or condition," one that could, of course, occur at any place or time, and be experienced by individuals, groups, and entire social formations. Yet