

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СОРОКІН БОРИС ОЛЕКСАНДРОВИЧ

Прим. 1

УДК 7.038:7.03(477)"1991/..."(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНСТИТУЦІЙНА КРИТИКА В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ:
ГЕНЕЗА ТА СТИЛІСТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Сорокін Б.О.

Науковий керівник
Петрашик Володимир Ігорович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

АНОТАЦІЯ

Сорокін Б.О. **Інституційна критика в мистецтві України доби Незалежності: генеза та стилістичні модифікації.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2026.

Дослідження присвячене комплексному мистецтвознавчому аналізу феномену інституційної критики як специфічної художньої практики, яка спрямована на виявлення та деконструкцію прихованих механізмів влади, ідеології та економіки в системі мистецтва. Робота охоплює історичний та теоретичний зріз розвитку цього явища у західному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також пропонує ґрунтовне дослідження специфіки, форм та етапів його становлення в українському культурному просторі доби незалежності. Актуальність теми зумовлена потребою в комплексному аналізі становлення критичних практик в українському мистецтві, визначенні їх місця у світовому контексті, та встановленні особливостей їхнього функціонування на тлі соціально-політичних змін в українському суспільстві, систематизації та узагальненні здобутків мистецтва доби незалежності. В умовах глобальної переоцінки ролі музеїв, галерей та артринку вивчення механізмів, через які відбувається легітимація, демонстрація та інтерпретація мистецтва, набуває особливої ваги. Інституційна критика дозволяє виявити, як інституційна влада впливає на конструювання культурної пам'яті, формування ідеологій та встановлення суспільних норм.

Аналіз інституційної критики допоможе повніше зрозуміти складні відносини між мистецтвом, культурою та владою в Україні, з'ясувати, як формуються критерії оцінювання мистецтва та хто має до нього доступ. Це забезпечить можливість глибшого осмислення ролі сучасних артінституцій не лише як місць демонстрації творів, а й як активних учасників формування

соціальних та політичних смислів, сприяючи демократизації та більшій інклюзивності українського культурного простору.

Методи дослідження. Методологія дослідження практик інституційної критики в українському та світовому мистецтві спирається на поєднання загальних і спеціальних методів. Такий підхід дає можливість здійснювати багаторівневий аналіз художніх стратегій, спрямованих на деконструкцію мистецьких інституцій, а також дозволяє розкрити механізм інституційного контролю, ідеологічні ролі культурних установ і особливості критичних практик, як в українському, так і в загальносвітовому контексті. В основу дослідження покладено принципи історизму та системно-порівняльного аналізу. Комплексний підхід при дослідженні проблеми передбачив поєднання таких наукових методів: аналітичного, методу систематизації, історико-культурологічного, компаративного, біографічного, формального і контекстного аналізу, інституційного аналізу, класифікації і типологізації, дискурс-аналізу, інтерв'ювання, бібліографічного і історіографічного методів. Для опрацювання наукової літератури, зокрема перекладу та розпізнавання тексту, а також перевірки окремих фрагментів роботи застосовувалися інструменти штучного інтелекту, зокрема моделі Gemini та Claude. Результати ШІ пройшли повну авторську перевірку, звірку з оригіналами та наукове редагування.

Метою дослідження є комплексний мистецтвознавчий аналіз практик інституційної критики в Україні, її контексту та форм втілення у зіставленні з канонізованими мистецькими творами художників першої і другої хвиль цього напрямку.

Об'єктом дослідження є теоретичні засади та практики інституційної критики у світовому та українському мистецтві від 1960-х рр. до сучасності.

Предметом дослідження є еволюція теорії та практики інституційної критики в Україні на тлі загальносвітових мистецьких тенденцій.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше комплексно висвітлено феномен інституційної критики в українському мистецтві доби Незалежності. Також здійснено періодизацію розвитку практик інституційної

критики в Україні, виокремлено три ключові етапи: 1) етап радикальної провокації та нігілізму (1990-ті рр.); 2) етап колективної самоорганізації та створення альтернативної інфраструктури (2000-ні – початок 2010-х рр.); 3) етап дослідницького повороту, роботи з архівами та деколонізації (з 2014 р. – дотепер). Вперше визначено відмінність української моделі інституційної критики в зіставленні з відповідними практиками в історії західного мистецтва другої половини ХХ ст.; вперше виокремлено проблематику художньої інтервенції в музейний простір як способу критичного переосмислення ролі публічної інституції. Також було уточнено специфіку взаємодії українських художників з великим приватним капіталом, місце мистецьких об'єднань у процесах формування альтернативної художньої системи та професійного середовища; уточнено роль партисипативних практик в українському мистецтві.

Теоретичне значення дисертації полягає у поглибленні теоретичного осмислення феномена інституційної критики та розширенні понятійно-методологічного апарату українського мистецтвознавства у сфері аналізу сучасного мистецтва. Дослідження вносить вклад у розвиток теорії сучасного мистецтва, музейних студій та досліджень культурної політики, оскільки розглядає інституцію не лише як об'єкт критики, а як динамічну структуру, що взаємодіє з художніми практиками та змінюється під їхнім впливом.

Практичне значення полягає у можливості застосування його результатів у науково-дослідницькій, освітній, кураторській та інституційній практиці сучасного мистецтвознавства й культурного менеджменту. Практичне значення дисертації також полягає у формуванні теоретично обґрунтованої та методологічно придатної моделі аналізу інституційної критики в українському мистецтві, що може бути інтегрована в академічний, кураторський та інституційний простір сучасної культури.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувача, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (162 позиції), та додатків, що включають Додаток А. Список публікацій здобувача;

Додаток Б. Список ілюстрацій та Додаток В. Альбом ілюстрацій. Загальний обсяг роботи становить 321 сторінка, основний текст – 168 сторінок.

У першому розділі «Теоретично-методологічні підходи у дослідженні практик інституційної критики в світовому контексті та українському мистецтві» здійснено аналіз історіографії та теоретичного базису дослідження. У підрозділі 1.1 розглянуто фундаментальні теорії, які лежать в основі інституційної критики. Проаналізовано концепцію «дисциплінарних просторів» М. Фуко та теорію «культурного капіталу» П. Бурдьє. Досліджено праці П. Бюргера Б. Бухло, Х. Фостера, М. Рамсдена, А. Фрейзера, та інших авторів і дослідників, які проблематизують «канонізацію» інституційної критики та її перетворення з радикальної практики концептуального мистецтва на одну зі складових явищ мистецького істеблішменту. У підрозділі 1.2 систематизовано джерельну базу щодо українського контексту. В українському мистецтвознавстві спостерігається тенденція до вивчення інституційної системи переважно через історико-виставкову діяльність, де акцент зміщений на роботу директорів, власників та кураторів (розвідки Анни Луговської, Наталії Івановської, Вадима Михальчука). Питання безпосередньої взаємодії художників з інституційною рамкою часто залишається на периферії наукового пошуку. Цю лакуну заповнюють публіцистичні та дослідницькі праці самих митців. Ґрунтовні спроби класифікації української інституційної критики робили художники Петро Хайло та Микола Рідний. Питання патрональної політики та ієрархій в українському мистецтві висвітлені у працях Лариси Венедіктової та Лади Наконечної. Важливим є доробок організації «Метод Фонд», що здійснює «освітній поворот» в українському мистецтві та працює з методом інтервенції в архіви для переосмислення пострадянської спадщини.

Другий розділ «Феномен інституційної критики: генеза, типологія та стратегії» присвячений детальному розбору еволюції критичних практик у західному мистецтві. У першому підрозділі висвітлено еволюцію поняття від модерністської ідеї автономії мистецтва до постмодерністського розуміння контекстуальної залежності твору. У наступних підрозділах розглянуті практики

представників «першої хвилі» інституційної критики, зокрема методи просторової деконструкції М. Ашера, Д. Бюрена, Г. Матта-Кларка, Р. Смітсона; детально проаналізовано метод «соціологічного розслідування» Х. Хааке та стратегію «фіктивної інституції» М. Бротарса, який через пародійний штучний музей деконструював бюрократичні механізми класифікації мистецтва. Також у розділі проаналізовані методи художників «другої хвилі» інституційної критики, які змістили свій фокус на критику суб'єктивності та репрезентації. Проаналізовано перформативні практики А. Фрейзер, яка досліджувала роль художника як «сервісного працівника» та об'єкта ринкового обміну; розглянуто інтервенції Ф. Вілсона в музейні колекції як метод викриття расових упереджень та історичних замовчувань; висвітлено діяльність групи Guerrilla Girls, що використовувала статистику для боротьби з гендерною нерівністю, та фотографічні практики Л. Ловлер, спрямовані на критику товарного фетишизму та аналіз циркуляції образів у приватному й корпоративному просторах. В останньому підрозділі окреслено перспективи інституційної критики у ХХІ ст.

Третій розділ «Практика інституційної критики в Україні. Контекст, різновиди, форми взаємодії» становить основну наукову цінність роботи, пропонуючи періодизацію та типологію українських практик. У підрозділі 3.1 визначено, що українська модель інституційної критики є унікальною через відсутність розвиненого артринку, інституційний вакуум та пострадянську спадщину. Зазначено, що українські митці були змушені критикувати не стільки диктат інституцій, скільки їхню відсутність або інертність, вдаючись до стратегій заміщення та самоорганізації. У підрозділі 3.2 проаналізовано діяльність об'єднання «Фонд Мазоха» (1990-ті рр.) як перехідний етап від нігілізму до політичного мистецтва. На прикладі проектів «Мистецтво в космосі» та «Мавзолей для Президента» показано, як група використовувала радикальну провокацію для деконструкції нових державних міфів та критики бюрократизації грантових структур (Фонд Сороса). У підрозділі 3.3 досліджено феномен колективної самоорганізації у 2000–2010-х роках. Порівняно стратегії ключових груп: «Р.Е.П.» (політична сатира, перформативність, проекти «Патріотизм»),

«Партія Р.Е.П.»), «SOSka» (створення автономного фізичного простору, соціальне дослідження) та «Відкрита група» (радикалізація поняття галереї, вихід у публічний простір, проекти серії «Відкрита галерея»). У підрозділі 3.4 розглянуто специфіку взаємодії художників з великим приватним капіталом. Проаналізовано роботи Л. Наконечної, Л. Хоменко, Л. Лозового та А. Кахідзе, які використовують ресурси інституції для викриття її внутрішніх протиріч. Окремо розглянуто проєкт М. Алексеєнка «Startup Troeschyna» як приклад трансформації «критики влади» у локальну «критику виживання». У підрозділі 3.5 висвітлено стратегії роботи з державними музеями та спадщиною соцреалізму. На прикладі діяльності організації «Метод Фонд» та інтервенцій у НХМУ доведено, що художники переходять до дослідницьких методів, деконструючи ідеологічні наративи минулого. Висвітлено метод «тілесної деконструкції» живопису Л. Хоменко як засіб подолання товарної герметичності картини. Розглянуто жест «нав'язаного дару» (проєкт Н. Кадана «Вітрина») як критику фінансової неспроможності державних музеїв. У підрозділі 3.6 здійснено аналіз проблеми цензури. Детально розібрано епізоди зі знищенням роботи В. Кузнецова в «Мистецькому Арсеналі», закриття виставки «Українське тіло» в ЦВК та погрому виставки Д. Чичкана. У підрозділі 3.7 досліджено трансформацію інституційної критики в умовах війни (після 2014 та 2022 рр.). Встановлено зміщення акценту з внутрішньої критики на захист культурної суб'єктності та деколонізацію. Розглянуто нові форми інституційного існування, такі як цифрові архіви («Україна в огні») та децентралізовані ініціативи (Український мистецький фонд екстреної допомоги), що виникли як реакція на загрозу фізичного знищення культури.

У дослідженні здійснено комплексний аналіз феномену інституційної критики як визначальної стратегії сучасного мистецтва. У ході роботи простежено генезу цього явища, систематизовано форми та стратегії практик інституційної критики в історії мистецтва другої половини ХХ ст., а також виявлено унікальну специфіку їхнього становлення, трансформації та адаптації в українському культурному просторі від 1990-х рр. до сьогодні. Дослідження окреслює кілька напрямків, які потребують подальшого наукового опрацювання. Зокрема,

доцільним буде порівняльний аналіз українських практик інституційної критики в контексті ширшого постсоціалістичного простору, потребує з'ясування питання про те, як практики збереження культурної пам'яті та цифрової архівації трансформують саму природу інституційної критики в умовах війни. Перспективним є і дослідження регіональних мистецьких середовищ України, зокрема Харкова, Одеси, Львова, Дніпра, та інших, як самостійних моделей інституційної критики. Залишається актуальним і аналіз гендерного виміру інституційної критики в Україні. Зрештою, з огляду на інтенсивний перегляд музейних колекцій та культурних наративів, який триває в українському суспільстві після 2022 р., окремого дослідження може набути питання про те, як інституційна критика може стати методологічним інструментом для реформування державних музеїв у повоєнний період.

Публікації. Основні результати дисертації викладено у чотирьох публікаціях – всі у наукових фахових виданнях категорії «Б», 8 – тези наукових конференцій.

Ключові слова: інституційна критика, концептуальне мистецтво, арт-активізм, музей, виставкова діяльність, мистецька форма, візуальне мистецтво, художня критика, об'єднання митців, соціокультурне середовище, історія культури, історіографія, мистецтвознавчий аналіз, українське мистецтвознавство, розвиток української художньої культури

SUMMARY

Sorokin B.O. **Institutional Critique in Ukrainian Art of the Independence Era: Genesis and Stylistic Modifications. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.**

The dissertation to obtain the Doctor of Philosophy academic degree in a specialty 023 – Fine Arts. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026

This study is devoted to a comprehensive art-historical analysis of the phenomenon of institutional critique as a specific artistic practice aimed at identifying and deconstructing the hidden mechanisms of power, ideology and economics within the art system. The work covers the historical and theoretical development of this phenomenon in Western art from the second half of the 20th century to the early 21st century, and also offers a thorough study of the specifics, forms and stages of its emergence in the Ukrainian cultural sphere during the era of independence. The relevance of the topic stems from the need for a comprehensive analysis of the emergence of critical practices in Ukrainian art, the identification of their place within the global context, and the establishment of the characteristics of their functioning against the backdrop of socio-political changes in Ukrainian society, as well as the systematisation and generalisation of the achievements of art in the era of independence. In the context of a global reassessment of the role of museums, galleries and the art market, the study of the mechanisms through which art is legitimised, displayed and interpreted takes on particular significance. Institutional critique allows to reveal how institutional power influences the construction of cultural memory, the formation of ideologies and the establishment of social norms.

An analysis of institutional critique will help to better understand the complex relationships between art, culture and power in Ukraine, and to determine how criteria for evaluating art are formed and who has access to it. This will provide an opportunity for a deeper understanding of the role of contemporary art institutions not only as venues for exhibiting works, but also as active participants in the formation of social

and political meanings, contributing to the democratisation and greater inclusivity of the Ukrainian cultural sphere.

Research methods. The methodology for studying practices of institutional critique in Ukrainian and global art is based on a combination of general and specific methods. This approach enables a multi-level analysis of artistic strategies aimed at deconstructing art institutions, and also allows for an examination of the mechanisms of institutional control, the ideological roles of cultural institutions, and the characteristics of critical practices, both in the Ukrainian and global contexts. The research is based on the principles of historicism and systemic-comparative analysis. A comprehensive approach to the study of the problem involved a combination of the following scientific methods: analytical, systematisation, historical-cultural, comparative, biographical, formal and contextual analysis, institutional analysis, classification and typology, discourse analysis, interviewing, bibliographic and historiographic methods.

The aim of the study is a comprehensive art-historical analysis of the practices of institutional critique in Ukraine, its contextual forms of manifestation in comparison with the canonised works of artists from the first and second waves of this movement.

The object of the study is the theoretical foundations and practices of institutional critique in global and Ukrainian art from the 1960s to the present day.

The subject of the study is the evolution of the theory and practice of institutional critique in Ukraine against the backdrop of global artistic trends.

The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time, the phenomenon of institutional critique in Ukrainian art of the post-independence era is comprehensively examined. Furthermore, a periodisation of the development of institutional critique practices in Ukraine has been carried out, identifying three key stages: 1) the stage of radical provocation and nihilism (the 1990s); 2) the stage of collective self-organisation and the creation of alternative infrastructure (2000s – early 2010s); 3) the stage of the research turn, archival work and decolonisation (from 2014 to the present). For the first time, the distinction between the Ukrainian model of institutional critique and corresponding practices in the history of Western art of the second half of the 20th century has been identified, and for the first time, the issue of

artistic intervention in the museum space as a means of critically rethinking the role of public institutions has been highlighted. The specifics of Ukrainian artists' interaction with large private capital, the place of artistic associations in the processes of forming an alternative artistic system and professional environment, and the role of participatory practices in Ukrainian art have also been clarified.

The theoretical significance of the dissertation lies in deepening the theoretical understanding of the phenomenon of institutional critique and expanding the conceptual and methodological apparatus of Ukrainian art history in the field of contemporary art analysis. The study contributes to the development of the theory of contemporary art, museum studies and cultural policy research, as it considers the institution not merely as an object of criticism, but as a dynamic structure that interacts with artistic practices and changes under their influence.

The practical significance lies in the possibility of applying its findings in the research, educational, curatorial and institutional practice of contemporary art history and cultural management. The practical significance of the thesis also lies in the development of a theoretically grounded and methodologically sound model for analysing institutional critique in Ukrainian art, which can be integrated into the academic, curatorial and institutional spheres of contemporary culture.

Structure and scope of the thesis. The thesis consists of an abstract, a list of academic publications on the candidate's thesis topic, an introduction, three chapters, each of which concludes with conclusions, general conclusions, a list of references (162 items), and appendices, including Appendix A. List of the candidate's publications; Appendix B: List of illustrations; and Appendix C: Album of illustrations. The total length of the work is 321 pages, with the main text comprising 168 pages.

In the first chapter, 'Theoretical and methodological approaches to the study of institutional critique practices in a global context and in Ukrainian art', an analysis of the historiography and theoretical basis of the study is carried out. Subsection 1.1 examines the fundamental theories underpinning institutional critique. M. Foucault's concept of 'disciplinary fields' and P. Bourdieu's theory of 'cultural capital' are analysed. The works of P. Bürger, B. Buchlo, H. Foster, M. Ramsden, A.

Fraser, and other authors and researchers who problematise the ‘canonisation’ of institutional critique and its transformation from a radical practice of conceptual art into one of the constituent phenomena of the art establishment are examined. Subsection 1.2 systematises the source base regarding the Ukrainian context. In Ukrainian art history, there is a tendency to study the institutional system primarily through historical and exhibition activities, where the emphasis is shifted to the work of directors, owners and curators (studies by A. Lugovska, N. Ivanovska, V. Mykhalchuk). The question of artists’ direct interaction with the institutional framework often remains on the periphery of academic research. This gap is filled by the journalistic and research works of the artists themselves. Substantial attempts to classify Ukrainian institutional criticism have been made by the artists P. Khailo and M. Ridnyi. The issues of patronage policies and hierarchies in Ukrainian art are explored in the works of L. Venediktova and L. Nakonechna. Of particular importance is the work of the ‘Method Fund’, which is spearheading an ‘educational turn’ in Ukrainian art and employs a method of intervening in archives to reinterpret the post-Soviet legacy.

The second chapter, ‘The Phenomenon of Institutional Critique: Genesis, Typology and Strategies’, is devoted to a detailed analysis of the evolution of critical practices in Western art. The first subsection traces the evolution of the concept from the modernist idea of the autonomy of art to the postmodernist understanding of the contextual dependence of the artwork. The subsequent subsections examine the practices of representatives of the ‘first wave’ of institutional criticism, in particular the methods of spatial deconstruction employed by M. Asher, D. Buren, G. Matt-Clark and R. Smithson; it provides a detailed analysis of H. Haacke’s method of ‘sociological investigation’ and M. Broodthaers strategy of the ‘fictitious institution’, through which he deconstructed the bureaucratic mechanisms of art classification via a parodic artificial museum. The chapter also analyses the methods of ‘second-wave’ institutional critique artists, who shifted their focus to a critique of subjectivity and representation. The performative practices of A. Fraser, who explored the role of the artist as a ‘service worker’ and an object of market exchange, are analysed; F. Wilson’s interventions in museum collections are examined as a method of exposing racial biases and historical

silences; the activities of the Guerrilla Girls, who used statistics to combat gender inequality, and the photographic practices of L. Lawler, aimed at critiquing commodity fetishism and analysing the circulation of images in private and corporate spaces, are highlighted. The final section outlines the prospects for institutional critique in the 21st century.

The third chapter, ‘The Practice of Institutional Critique in Ukraine: Context, Varieties, Forms of Interaction’, constitutes the main academic value of the work, offering a periodisation and typology of Ukrainian practices. Subsection 3.1 establishes that the Ukrainian model of institutional critique is unique due to the absence of a developed art market, an institutional vacuum, and the post-Soviet legacy. It is noted that Ukrainian artists were forced to criticise not so much the dictates of institutions as their absence or inertia, resorting to strategies of substitution and self-organisation. Subsection 3.2 analyses the activities of the ‘Masoch Fund’ collective (1990s) as a transitional stage from nihilism to political art. Using the examples of the projects ‘Art in Space’ and ‘Mausoleum for the President’, it is shown how the group used radical provocation to deconstruct new state myths and criticise the bureaucratisation of grant-giving structures (the Soros Foundation). Subsection 3.3 examines the phenomenon of collective self-organisation in the 2000s–2010s. It compares the strategies of key groups: ‘R.E.P.’ (political satire, performativity, the ‘Patriotism’ and ‘R.E.P. Party’ projects), ‘SOSka’ (creation of an autonomous physical space, social research) and ‘Open Group’ (radicalisation of the concept of the gallery, entry into public space, projects in the ‘Open Gallery’ series). Subsection 3.4 examines the specifics of artists’ interaction with large private capital. The works of L. Nakonechna, L. Khomenko, L. Lozovyi and A. Kakhidze, who utilise the institution’s resources to expose its internal contradictions, are analysed. M. Alekseyenko’s project ‘Startup Troeschyna’ is examined separately as an example of the transformation of ‘criticism of power’ into local ‘criticism of survival’. Subsection 3.5 highlights strategies for working with state museums and the legacy of Socialist Realism. Using the example of the activities of the ‘Method Fund’ organisation and interventions at the National Art Museum of Ukraine, it is demonstrated that artists are

turning to research methods, deconstructing the ideological narratives of the past. The method of ‘bodily deconstruction’ in L. Khomenko’s painting is examined as a means of overcoming the commodified hermetic nature of the painting. The gesture of the ‘imposed gift’ (N. Kadan’s project ‘Showcase’) is considered as a critique of the financial insolvency of state museums. Subsection 3.6 analyses the issue of censorship. It examines in detail the incidents involving the destruction of V. Kuznetsov’s work at the ‘Mystetskyi Arsenal’, the closure of the ‘Ukrainian Body’ exhibition at the Central Election Commission, and the vandalism of D. Chichkan’s exhibition. Subsection 3.7 examines the transformation of institutional criticism in wartime conditions (post-2014 and post-2022). It identifies a shift in focus from internal criticism towards the defence of cultural agency and decolonisation. New forms of institutional existence are examined, such as digital archives (‘Ukraine on Fire’) and decentralised initiatives (the Ukrainian Emergency Art Fund), which emerged as a reaction to the threat of the physical destruction of culture.

The study conducts a comprehensive analysis of the phenomenon of institutional critique as a defining strategy of contemporary art. The study traces the genesis of this phenomenon, systematises the forms and strategies of institutional critique practices in the history of art of the second half of the 20th century, and identifies the unique specifics of their emergence, transformation and adaptation within the Ukrainian cultural space from the 1990s to the present day. The study identifies several areas requiring further academic exploration. In particular, a comparative analysis of Ukrainian practices of institutional critique within the broader post-socialist context would be beneficial, and it is necessary to clarify how practices of cultural memory preservation and digital archiving transform the very nature of institutional critique in wartime conditions. Research into regional artistic communities in Ukraine—notably in Kharkiv, Odesa, Lviv, Dnipro, and elsewhere—as distinct models of institutional critique also holds promise. An analysis of the gender dimension of institutional critique in Ukraine remains relevant. Finally, given the intensive re-examination of museum collections and cultural narratives that has been ongoing in Ukrainian society since

2022, the question of how institutional critique can become a methodological tool for reforming state museums in the post-war period may merit a separate study.

Publications. The main findings of the thesis are presented in four publications – all in Category ‘B’ academic journals – and eight scientific abstracts.

Keywords: institutional critique, conceptual art, art activism, museum, exhibition activities, artistic form, visual art, art criticism, artist association, socio-cultural environment, history of culture, historiography, art historical analysis, Ukrainian art history, Development of Ukrainian Artistic Culture

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Сорокін, Б. Аналіз світу мистецтва засобами художньої виразності. Досвід напрямку «Інституційної критики». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 2. С. 105–111. ISSN 2786-5428 (Print), 2786-5436 (Online). DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>
2. Сорокін, Б. Мистецькі практики Ханса Хааке: від концептуального мистецтва до інституційної критики. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Т. 2, № 74. С. 125–129. ISSN 2308-4855 (Print), ISSN 2308-4863 (Online). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-19>
3. Сорокін, Б. Інтервенція в музейний простір як метод інституційної критики. *Українська академія мистецтва*. 2024. Випуск 35. С. 180-186. ISSN 2411–3034 DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-19>
4. Сорокін, Б. Партисипативне мистецтво та інституційна критика: точки перетину та проблеми взаємодії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Випуск 4. С. 133–138. ISSN 2786-5886 (Print), ISSN 2786-5894 (Online) DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.14>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Сорокін, Б. Архітектурні інтервенції в мистецтві Марії Айхгорн. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві*: зб. тез II міжнар. наук.-практ. конф.

- Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві, м. Київ, 25–26 травня 2023 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 308-309.
2. Сорокін, Б. A bibliographic review of Ukrainian studies on practice of institutional critique. *Дванадцяті Платонівські читання: тези доповідей XII міжнар. наук. конф. Дванадцяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), м. Київ, 2024 р. / Liha-Press, Львів-Торунь. С. 253-254. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-117>*
 3. Сорокін, Б. Місце дослідження і зберігання артефактів чи інституція на службі у суспільства? Як зміна парадигму музею знецінює експонування витворів мистецтва. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції, м. Київ, 26 червня 2024 р. / Інститут культурології НАМ України. С. 225-228.*
 4. Сорокін, Б. The Post-Soviet Museum as a Field of Experimentation for Institutional Critique. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези VII міжнар. наук. конф. Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, м. Київ, 19–21 листопада 2025 р. / Президія Національної академії мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 267-268.*
 5. Сорокін, Б. Curatorial practice and institutional critique in art. The limits of interaction. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького: зб. тез доповідей IV міжнар. наук.-практ. конф. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького, м. Київ, 21–23 травня 2025 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 420-421*

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. Сорокін, Б. Підходи до класифікації мистецьких галерей: економічний, естетичний і функціональний. *Десяті Платонівські читання: тези доповідей X міжнар. наук. конф. Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), м. Київ, 2022 р.* / Liha-Pres, Львів-Торунь. С. 231-232. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-107>
7. Сорокін, Б. Безкомпромісний формалізм Франка Стелли. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві до 100-річчя факультету архітектури НАОМА: зб. тез III міжнар. наук.-практ. конф. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві до 100-річчя факультету архітектури НАОМА, м. Київ, 23–24 травня 2024 р.* / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 357-359.
8. Сорокін, Б. Університетський художній музей як лабораторія – місце для ризиків, експериментів, і нових питань. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє: зб. тез I всеукр. наук.-практ. конф. Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє, м. Київ, 28 червня 2024 р.* / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 159-162.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ У ДОСЛІДЖЕННІ ПРАКТИК ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	28
1.1. Стан вивчення та наукової розробки теми.....	28
1.2. Практики інституційної критики в мистецьких роботах і проєктах українських художників. Джерельна база.....	65
1.3. Методологія та методика дослідження.....	77
Висновки до розділу 1.....	80
РОЗДІЛ II. ФЕНОМЕН ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ: ГЕНЕЗА, ТИПОЛОГІЇ ТА СТРАТЕГІЇ.....	82
2.1. Теоретична генеза інституційної критики.....	82
2.2. Формування першої хвилі: моделі просторової та системної деконструкції.....	85
2.3. Типологія стратегій інституційної критики.....	102
2.3.1. Аналітичні стратегії.....	102
2.3.2. Перформативно-пародійні стратегії.....	109
2.3.3. Репрезентаційно-архівні стратегії.....	117
2.3.4. Економічно-критичні стратегії.....	124
2.4. Трансформація інституційної критики у XXI столітті.....	126
Висновки до розділу 2.....	128
РОЗДІЛ III. ПРАКТИКА ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ В УКРАЇНІ. КОНТЕКСТ, РІЗНОВИДИ, ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ.....	131
3.1. Подолання пострадянської інституційної системи.....	131
3.2. Діяльність «Фонду Мазоха» як місток між нігілізмом 1990-х та проникненням політики в мистецтво 2000-х років.....	137
3.3. Колективні групи як форми протидії.....	141
3.4. Інституційна критика в умовах приватного культурного менеджменту.....	158

3.5. Взаємодія з музейним простором.....	169
3.6. Цензура та інституційна критика.....	177
3.7. Трансформація інституційної критики в умовах війни та деколонізації.....	182
Висновки до розділу 3.....	184
ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА.....	204
ДОДАТОК Б. Список ілюстрацій.....	207
ДОДАТОК В. Альбом ілюстрацій.....	224

ВСТУП

Актуальність теми дослідження феномену інституційної критики зумовлена потребою в комплексному аналізі становлення критичних практик в українському мистецтві, визначенні їх місця у світовому контексті, та встановленні особливостей їхнього функціонування на тлі соціально-політичних змін в українському суспільстві, систематизації та узагальненні здобутків мистецтва доби незалежності. В умовах глобальної переоцінки ролі музеїв, галерей та артринку вивчення механізмів, через які відбувається легітимація, демонстрація та інтерпретація мистецтва, набуває особливої ваги. Інституційна критика дозволяє виявити, як інституційна влада впливає на конструювання культурної пам'яті, формування ідеологій та встановлення суспільних норм. Актуальність дослідження також зумовлена тим, що на основі опрацьованої джерельної бази встановлено, що ступінь дослідження теми художньої взаємодії митців з виставковим простором в українському мистецтвознавстві є недостатнім.

На відміну від західного контексту, де інституційна критика (від Х. Хааке і Д. Бюрена до А. Фрейзер) еволюціонувала як реакція на усталений музейний істеблішмент, в Україні цей процес відбувався в унікальних умовах інституційного вакууму. Відсутність сталого Музею сучасного мистецтва та обмежена кількість незалежних майданчиків спонукали українських художників до створення альтернативних форм існування, таких як галереї-лабораторії, самоорганізовані простори та тимчасові території для експонування. Внесок українських митців у розвиток критичних практик, спрямованих на викриття владних структур, аналіз комерціалізації та переосмислення офіційної історії, наразі досліджений недостатньо комплексно.

Артінституції та критичні практики, що виникають навколо них, часто залишаються поза системною увагою дослідників, проте саме вони стають індикаторами зрілості художнього середовища. Вивчення форм взаємодії художників з інституціями, починаючи від радикальної критики та створення альтернатив до закликів до інституційної саморефлексії, дасть змогу простежити еволюцію українського мистецтва в контексті світових тенденцій.

Аналіз інституційної критики допоможе повніше зрозуміти складні відносини між мистецтвом, культурою та владою в Україні, з'ясувати, як формуються критерії оцінювання мистецтва та хто має до нього доступ. Це забезпечить можливість глибшого осмислення ролі сучасних артінституцій не лише як місць демонстрації творів, а й як активних учасників формування соціальних та політичних смислів, сприяючи демократизації та більшій інклюзивності українського культурного простору.

Метою дослідження є комплексний мистецтвознавчий аналіз практик інституційної критики в Україні, її контексту та форм втілення у зіставленні з мистецькими творами художників першої і другої хвиль цього напрямку.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- на основі аналізу стану наукової проблеми обґрунтувати теоретико-методологічні засади та проаналізувати джерельну базу дослідження;
- виявити та охарактеризувати причини та історичні передумови виникнення інституційної критики у західному мистецтві другої половини ХХ століття;
- систематизувати еволюцію та етапи розвитку практик інституційної критики;
- обґрунтувати варіативність методів, форм творчості та художніх стратегій представників західної інституційної критики;
- виявити наслідки та результати впливу інституційної критики на трансформацію світової мистецької системи;
- визначити специфіку українського контексту та здійснити періодизацію діяльності українських митців, які зверталися до практик інституційної критики;
- висвітлити ступінь впливу практик інституційної критики на українську художню систему, діяльність окремих установ та трансформацію мистецьких стратегій в умовах цензури і війни.

Об'єктом дослідження є теоретичні засади та практики інституційної критики у світовому та українському мистецтві від 1960-х рр. до сучасності. **Предметом дослідження** є еволюція теорії та практики інституційної критики в Україні на тлі загальносвітових мистецьких тенденцій.

Хронологічні межі дослідження обумовлені становленням практик інституційної критики в мистецтві Європи та США, починаючи з 1960-х рр. до 2024 р. Діяльність українських митців, які працювали з темами і завданнями інституційної критики, розглядається від початку 1990-х рр. до 2024 р.

Територіальні рамки дослідження охоплюють діяльність художників у мистецьких установах країн Європи та США; українські практики досліджуються на прикладі митців, які працювали в Києві, Львові, Харкові, Одесі, Дніпрі та інших містах України.

Джерельну базу дослідження становлять художні твори і мистецькі проекти художників у напрямку інституційної критики, матеріали, які документують вищевказані твори та проекти, онлайн-інтерв'ю та розмови з художниками, кураторами і дослідниками українського мистецтва, наукові праці з теорії та історії мистецтва і музеєзнавства, публікації у фахових інтернет-виданнях і публіцистичні тексти в українських та закордонних періодичних виданнях та на онлайн-ресурсах.

Методи дослідження. Для вивчення і узагальнення історичної, мистецтвознавчої, культурологічної літератури, а також проведених інтерв'ю за темою роботи застосовані аналітичний метод та метод систематизації; біографічний, історико-культурний, компаративний і метод формального аналізу – для зіставлення і аналізу мистецьких робіт і проєктів художників, які працювали з практиками інституційної критики, контекстуальний – для визначення соціокультурної ситуації, у рамках якої українські художники зверталися до тем і методів інституційної критики.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження. Вперше:

- комплексно висвітлено феномен інституційної критики в українському мистецтві доби Незалежності;

- здійснено періодизацію розвитку практик інституційної критики в Україні, виокремлено три ключові етапи: 1) етап радикальної провокації та нігілізму (1990-ті рр.); 2) етап колективної самоорганізації та створення альтернативної інфраструктури (2000-ні – початок 2010-х рр.); 3) етап дослідницького повороту, роботи з архівами та деколонізації (з 2014 р. – дотепер);

- визначено відмінність української моделі інституційної критики в зіставленні з відповідними практиками в історії західного мистецтва другої половини ХХ ст.;

- виокремлено проблематику художньої інтервенції в музейний простір як способу критичного переосмислення ролі публічної інституції;

- уточнено специфіку взаємодії українських художників з великим приватним капіталом та місце мистецьких об'єднань у процесах формування альтернативної художньої системи та професійного середовища;

- уточнено роль партисипативних практик в українському мистецтві.

Наукове значення результатів дисертації. Наукове значення дослідження полягає у поглибленні теоретичного осмислення феномена інституційної критики та розширенні понятійно-методологічного апарату українського мистецтвознавства у сфері аналізу сучасного мистецтва.

1. Уточнено та розширено понятійний апарат інституційної критики в контексті українського мистецького процесу доби Незалежності, що дозволяє відійти від редукації цього явища до запозиченої західної моделі та розглядати його як адаптивну стратегію з власною історичною логікою розвитку.

2. Запропоновано типологію стратегій інституційної критики, що систематизує її прояви – від аналітично-деконструктивних і перформативно-пародійних до репрезентаційно-архівних та економічно-критичних моделей.

3. Реконструйовано генезу інституційної критики в Україні, що дозволяє окреслити її еволюцію від пострадянського нігілізму 1990-х рр. до форм інституційного самотворення та деколоніальної рефлексії після 2014 р.

4. Обґрунтовано специфіку українського варіанта інституційної критики, яка функціонує в умовах трансформації пострадянської інституційної системи, нерівномірного розвитку культурного менеджменту та політичної нестабільності, що формує відмінну від західного контексту траєкторію розвитку.

5. Дослідження вносить вклад у розвиток теорії сучасного мистецтва, музейних студій та досліджень культурної політики, оскільки розглядає інституцію не лише як об'єкт критики, а як динамічну структуру, що взаємодіє з художніми практиками та змінюється під їхнім впливом.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості застосування його результатів у науково-дослідницькій, освітній, кураторській та інституційній практиці сучасного мистецтвознавства й культурного менеджменту. Результати дослідження також можуть бути використані у викладанні дисциплін: «Історія сучасного українського мистецтва», «Теорія та практика інституційної критики», «Кураторство», «Музеологія та виставкові практики» та інших.

Для кураторської та виставкової практики дослідження пропонує концептуальну модель аналізу взаємодії мистецтва з інституціями (державними, приватними, альтернативними), що може бути використана: при розробці кураторських концепцій, у формуванні виставкових наративів, у роботі з архівами та переосмисленні канону, у створенні критичних експозиційних проєктів тощо. Проаналізовані у роботі взаємодії з виставковими просторами та музеями можуть бути практичним орієнтиром для художників, кураторів і менеджерів культури.

Практичне значення дисертації полягає у формуванні теоретично обґрунтованої та методологічно придатної моделі аналізу інституційної критики в українському мистецтві, що може бути інтегрована в академічний, кураторський та інституційний простір сучасної культури.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є самостійно виконаним науковим дослідженням. Викладені в дисертації наукові результати, теоретичні положення, висновки та рекомендації отримані автором особисто. Усі наукові праці, опубліковані за темою дисертації, підготовлені здобувачем одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження були оприлюднені в опублікованих тезах доповідей на науково-практичних міжнародних конференціях та всеукраїнських конференціях:

1. Сорокін, Б. Архітектурні інтервенції в мистецтві Марії Айхгорн. II міжнар. наук.-практ. конф. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві*, м. Київ, 25–26 травня 2023 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
2. Сорокін, Б. A bibliographic review of Ukrainian studies on practice of institutional critique. XII міжнар. наук. конф. *Дванадцяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)*, м. Київ, 2024 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
3. Сорокін, Б. Місце дослідження і зберігання артефактів чи інституція на службі у суспільства? Як зміна парадигми музею знецінює експонування витворів мистецтва. Міжнар. наук.-практ. конф. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції*, м. Київ, 26 червня 2024 р. / Інститут культурології НАМ України.
4. Сорокін, Б. The Post-Soviet Museum as a Field of Experimentation for Institutional Critique. VII міжнар. наук. конф. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*, м. Київ, 19–21 листопада 2025 р. / Президія Національної академії мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
5. Сорокін, Б. Curatorial practice and institutional critique in art. The limits of interaction. IV міжнар. наук.-практ. конф. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького*, м. Київ, 21–23 травня 2025 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.
6. Сорокін, Б. Підходи до класифікації мистецьких галерей: економічний, естетичний і функціональний. X міжнар. наук. конф. *Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)*, м. Київ, 2022 р. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

7. Сорокін, Б. Безкомпромісний формалізм Франка Стелли. III міжнар. наук.-практ. конф. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві до 100-річчя факультету архітектури НАОМА*, м. Київ, 23–24 травня 2024 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.
8. Сорокін, Б. Університетський художній музей як лабораторія – місце для ризиків, експериментів, і нових питань. I всеукр. наук.-практ. конф. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє*, м. Київ, 28 червня 2024 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ

Публікації. Результати дослідження відображені у 12 наукових публікаціях, з яких: 4 статті в українських фахових наукових виданнях; а також 8 публікацій тез у збірниках міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних конференцій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане здобувачем згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024) та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0124U001515, дата реєстрації: 07.02.2024).

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувача, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (162 позиції), додатків, що включають перелік ілюстрацій, ілюстрації та список публікацій здобувача. Загальний обсяг роботи становить 321 сторінка, основний текст – 168 сторінок.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ У ДОСЛІДЖЕННІ ПРАКТИК ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Стан вивчення та наукової розробки теми

Важливою теоретичною базою для аналізу практик інституційної критики є праці Мішеля Фуко і П'єра Бурдьє, у яких, серед інших питань, проаналізовані системи інституційних механізмів, що діють у суспільстві.

Зокрема ідеї влади і знання у М. Фуко дають можливість аналізувати, як культурні інституції регулюють і нормують знання, наприклад у контролі за проведенням виставок, створенні колекцій, або написанні історії мистецтва. Теорії М. Фуко про владу і нагляд інституцій, які розглядаються у праці «Наглядати і карати» (Фуко, 2024), мали сильний вплив на практиків інституційної критики, оскільки дали можливість зрозуміти як інституції регулюють мистецтво і митців через невидимі правила, які вже вкорінені в них.

Завдяки напрацюванням М. Фуко, такі мистецькі інституції як музеї, галереї, бієнале, архіви, можуть піддаватися аналізу як дисциплінарні простори, які впорядковують та контролюють знання (тобто нормалізують певні історичні наративи, визначають, що є мистецтвом, а також вирішують, які твори мистецтва варті збереження, експонування або архівування); створюють ієрархії та нормалізують правила поведінки (інституції визначають, хто є легітимним експертом, а хто – пасивним спостерігачем, а також встановлюють правила для відвідувачів щодо того, як треба рухатися, дивитися на роботи та розмовляти у просторі галереї); звужують простори творчої свободи (культурні простори підштовхують художників до саморегуляції через необхідність відповідати домінантним стильовим або соціально-політичним позиціям, і певним очікуванням).

Втілення ідей в мистецькій практиці інституційної критики може відбуватися через викривання виставки як способу впровадження владних відносин, виявлення прихованих структур фінансування та ідеологічного

контролю в культурних установах, або порушення традиційних культурних ієрархій через мистецькі інтервенції.

Продовження філософської лінії аналізу М. Фуко знаходить своє найбільш радикальне художнє втілення у концепції «культурного ув'язнення» американського художника Роберта Смітсона. У своєму есе 1972 року названого відповідно до концепції «Культурне ув'язнення» (Smithson, 1972) Р. Смітсон проводить пряму аналогію між музеєм та пенітенціарною системою: «Музеї, як і притулки та в'язниці, мають палати та камери – іншими словами, нейтральні кімнати, що називаються «галереями»» (Smithson, 1972). Твір мистецтва, поміщений у галерею, втрачає свій заряд і стає портативним об'єктом або поверхнею, від'єднаною від зовнішнього світу.

Р. Смітсон одним із перших почав маркувати галерейний простір не як нейтральне тло, а як ідеологічну пастку, що «лоботомізує» мистецтво, позбавляючи його зв'язку з фізичним світом. Ця метафора «музею-в'язниці» стала визначальною для практики Даніеля Бюрена, який критикував музейну архітектуру, та пізніше – для українських художників (зокрема Нікіти Кадана), які через свої інтервенції намагаються повернути об'єктам їхню здатність «свідчити» поза межами інституційного «ув'язнення».

На розширення теоретичного поля інституційної критики вплинула й американська дослідниця, письменниця і кураторка мистецтва Люсі Ліппард. Зокрема Л. Ліппард пов'язує процес «дематеріалізації» об'єкта мистецтва зі спробою митців подолати «культурне ув'язнення» (cultural confinement) за Р. Смітсоном. У своїй праці-хроніці «Шість років. Дематеріалізація об'єкта мистецтва» (Lippard, 1997) Л. Ліппард розглядає дематеріалізацію як інструмент децентралізації мистецтва та його звільнення від адміністративного контролю: «Нове дематеріалізоване мистецтво... дає можливість вивести владну структуру і поширити її туди, де в даний момент хоче перебувати художник» (Lippard, 1997, с. xvii).

Л. Ліппард пояснює процес «дематеріалізації» об'єкта мистецтва як певну «спробу втечі», як шлях обминання традиційного виставкового процесу в музеях

та галереях. Мистецтво набагато важче продати, якщо воно стає легким, дешевим, майже ефемерним. Коли мистецькі інституції є занадто утискливими, або їх взагалі немає, така «втеча в ідею» набуває не просто рис художнього жесту, а стає способом виживання. Недаремно, у своїх роздумах про інституційну рамку, Л. Ліппард наводить парадоксальну думку Роберта Баррі, яка пояснює, як мистецька критика змінює фокус глядача: «Можливо, за межами рамки відбувається щось, що можна назвати мистецькою ідеєю» (Lippard, 1997, с. xii).

Аналіз Л. Ліппард дозволяє інтерпретувати діяльність практиків інституційної критики не як таку, яка полягає виключно у створенні нових об'єктів, а як «позицію або світогляд, зосереджені на діяльності» (Lippard, 1997, р. xv), де «рамкою» виступає сам соціальний жест або факт доступу до простору. Крім того, Л. Ліппард теоретизує щодо того, як дистрибуція та документація набувають рис самостійних форм мистецтв. Дослідниця зазначає: «Інформація та системи замінили традиційні формальні занепокоєння композицією, кольором, технікою та фізичною присутністю» (Lippard, 1997, с. xv).

Розбір практик самодистрибуції та самодокументації Л. Ліппард дає можливість ширше зрозуміти роботи українських митців. Особливо це стосується мистецьких груп «Р.Е.П.» та «Відкритої групи». Документація процесу і архівні матеріали в роботах «Р.Е.П.» і «Відкритої групи» стають повноцінними мистецькими об'єктами і минають традиційні музейні фільтри.

Разом з тим Л. Ліппард зберігає критичний погляд на результати цих «спроб втечі», визнаючи у післямові до своєї праці, що система зрештою поглинає концептуалізм: «Мистецтво та художники в капіталістичному суспільстві залишаються розкішшю... великі концептуалісти продають роботи за значні суми» (Lippard, 1997, с. 263).

Теза Л. Ліппард про «пастку комерції» показує ясне розділення – якщо інституційна критика в західних капіталістичних країнах боролася перш за все з ринком, то українські митці – перш за все, з встановленими ієрархіями і відсутністю публічної дискусії. При цьому загроза, що радикальна критика стане частиною «офіційного канону», залишається спільною проблемою.

Важливим теоретичним фундаментом для практик теоретичної критики є праця П'єра Бурдьє «Розрізнення: соціальна критика судження смаку» (Bourdieu, 1984). У цій роботі, вперше виданій у 1979 році, французький соціолог і філософ розвинув свою концепцію культурного капіталу. У своїй книзі П. Бурдьє, серед усього іншого, досліджує яку роль відіграють інституції у визначенні того, що оцінюється як мистецтво і хто може брати участь у виробництві та споживанні мистецтва. Важливим у розрізі інституційної критики є здійснений П. Бурдьє огляд таких явищ як свавілля смаку та відтворення соціальних ієрархій у культурних інституціях. Саме вони зрештою призводять до посилення соціальних класових відмінностей у музеях.

П. Бурдьє наголошує на тому, що смак, як такий, не є індивідуальним або природним. Він є соціально обумовленим. Іншими словами, прості людські вподобання – мистецтво, музика, одяг, їжа тощо – формуються відповідно до їхнього соціального становища. Соціологія смаку, відповідно до П. Бурдьє, проявляється і в мистецьких інституціях. Такі інституції як музеї, галереї та інші можуть легітимізувати певні види мистецтва як «високу культуру», і водночас маргіналізувати інші як прояви «популярної» або «низької культури», спираючись лише на смаки своїх власників, директорів, кураторів. Це призводить до того, що мистецькі інституції втрачають свій статус нейтрального середовища для культурного обміну, постаючи натомість як місце, де відтворюється соціальна ієрархія, і регулюються культурні цінності. У результаті, саме музеї та галереї визначають, яке мистецтво заслуговує бути виставленим, збереженим або описаним. Як підкреслює у своїй праці П. Бурдьє, підсумком таких процесів є те, що музей перестає бути нейтральною будівлею і постає місцем, де естетичний намір набуває статусу офіційного закону: «Деміургічна амбіція художника вимагає необмеженої чутливості з боку естета. Ця вимога об'єктивується в художньому музеї, де естетична схильність стає інституцією. Ніщо інше не проявляє і не досягає автономізації естетичної діяльності так, як поєднання творів у художньому музеї» (Bourdieu, 1984, с. 23).

Через такий порядок та структурування виникає розмежування між

«високим мистецтвом» і «народною творчістю». Сам П. Бурдьє описує цей механізм як «нейтралізацію первісних функцій об'єкта» (Bourdieu, 1984, с. 51). Потрапляючи до простору, «освяченого для мистецтва», твір втрачає свою утилітарну або сакральну природу, натомість інституція змушує глядача проявляти до нього виключно «чистий інтерес до форми» (Bourdieu, 1984, с. 52). У цьому процесі художня компетенція глядача, за П. Бурдьє, стає нерозривно пов'язаною з його здатністю зчитувати стилістичні коди, які сама ж інституція і впорядковує через свої внутрішні, часто приховані, системи класифікації.

Праця «Розрізнення: соціальна критика судження смаку» торкається ряду ключових проблем інституційної критики, таких як відтворення класових структур у кураторських рішеннях, нерівномірне розподілення культурного капіталу, і, зрештою, функціонування смаку як політичного інструменту для здійснення та збереження влади.

Хоча німецький філософ та соціолог Теодор Адорно (сам чи у співпраці з Максом Горкгаймером) не писав безпосередньо про інституційну критику як про художню практику, його ідеї та теорії, викладені в таких працях як «Діалектика просвітництва» (Horkheimer & Adorno, 2002) та «Теорія естетики» (Адорно, 2002) важливі для розуміння певних засад, з якими працює інституційна критика. А саме – аналіз культурних інституцій через призму їх функціонування як механізмів соціального контролю, і їх аналіз як осередків, які формують свідомість та естетичні судження. Також Т. Адорно працював над розглядом суперечливої позиції автономного мистецтва, яке є одночасно і відокремленим, і пов'язаним з капіталістичними системами, у яких воно існує та демонструється.

Концепція індустрії культури Т. Адорно допомагає зрозуміти, як художники-практики інституційної критики створюють виклики для мистецьких інституцій. Музеї та галереї часто представляють себе як охоронців високої культури, але функціонують як ідеологічні апарати, підтримуючи панівні соціальні та економічні ієрархії. Натомість інституційна критика показує, як навіть авангардні та радикальні твори мистецтва можуть бути комерціалізовані та деполітизовані після того, як їх поглине інституція – і на це зокрема вказував

Т. Адорно у своєму аналізі масової культури. Показовими прикладами роботи з цим аспектом музейної діяльності є перформанси Андреа Фрейзер, в яких вона з гумором викриває, як мова музеїв маскує соціальну ізоляцію та економічний елітаризм, тим самим підкреслюючи тези Т. Адорно щодо претензій культури на універсальність. Власне, у «Діалектиці Просвітництва» Т. Адорно і М. Горкгаймер вказують на ідеологічну пастку, у яку потрапляє мистецтво, намагаючись стати частиною загально визнаної системи: «Прагнення витвору мистецтва створити істину через закарбовування своїх унікальних контурів на суспільно трансльованих формах є настільки ж необхідним, наскільки й лицемірним. Заявляючи про те, що вони [твори мистецтва] передбачають своє втілення через естетичні похідні, вони позиціонують реальні форми існуючого порядку як абсолютні» (Horkheimer & Adorno, 2002, p. 103).

Інакше кажучи, якщо культурна індустрія за допомогою гармонійної форми мистецтва спрямовує свої сили на те, щоб примирити глядача з реальністю, то такі художники як Ханс Хааке і Майкл Ашер намагаються робити протилежне – вказувати на цю ілюзію. Художники-концептуалісти поставили собі за мету виявити ці зв'язки естетичного з реальними, іноді навіть репресивними формами соціального порядку на прикладі критики ілюзії автономії, яку створюють для себе музеї та галереї. Зокрема в спробах продемонструвати як так звані «вільні» простори культури формуються економічними та ідеологічними силами.

За допомогою поняття Т. Адорно про негативну діалектику можна розкрити декілька інституційних суперечностей. Наприклад, інституційна критика вказує на конфлікти в мистецьких установах, які, з однієї сторони, наголошують на відстоюванні своєї свободи, але з іншої – мають суворі правила. Недаремно Т. Адорно наголошував, що спроба ізолювати художній твір від суспільного контексту є ідеологічною маніпуляцією: «Нині вже очевидно, що іманентний аналіз, колись зброя захисту художнього сприйняття від філістерства, був надужитий як гасло, щоб тримати соціальну рефлексію на відстані від абсолютизованого мистецтва. Але без цієї рефлексії не можна було б ні зрозуміти художній твір у відносинах з тим, від чого він сам становить лиш один елемент, ні

розшифрувати його на основі його власного змісту» (Адорно, 2002, с. 246). Художники інституційної критики певною мірою втілюють ці ідеї Т. Адорно, повертаючи певну рефлексію в музейні зали. Вони вказують на головні суперечності музейного простору, і виводять на поверхню те, що інституція зазвичай намагається приховувати, а саме залежність від фінансових умов чи політичну заангажованість.

Роботи Т. Адорно також направлені на те, аби розуміти культуру як місце ідеологічного протистояння, а не лише нейтрального обміну. Такі мистецькі інструменти практик інституційної критики як деконструкція музейного простору, або відмова від створення мистецького об'єкту як товару, знаходять своє втілення у словах Т. Адорно про те, що «мистецтво найжвавіше рухається там, де руйнує свою підпорядкувальну концепцію» (Адорно, 2002, с. 247). Такий підхід до мистецтва дозволяє протистояти поглинанню його ринком, що є однією з цілей інституційної критики.

Інституційна критика як специфічна практика концептуального мистецтва виникла наприкінці 1960-х років. Сам термін «інституційна критика» був сформульований у 1980-х роках і відтоді використовується для аналізу мистецьких практик, які досліджували мистецькі інституції, починаючи з 1960-х років. Представниками «першої хвилі» інституційної критики були такі митці як Ханс Хааке, Майкл Ашер, Марсель Бротарс і Даніель Бюрен. Аналіз робіт даних митців представлений у численних працях мистецтвознавців і арткритиків, зокрема Бенджаміна Бухло, Дугласа Крімпа, Хела Фостера, Крейга Оуеса та інших, які здебільшого співпрацювали з академічним журналом «October» та були залучені до програми Незалежного навчання Музею Вітні в Нью-Йорку.

На відміну від представників «першої хвилі», які виявляли спротив узагальненню їх творчості, художники-представники «другої хвилі» інституційної критики (Андреа Фрейзер, Фред Вілсон, Луїза Ловлер і Марк Діон), менш пручалися спробам узагальнити різні напрями їх творчості в один напрямок. Термін «інституційна критика» швидко поширився в академічному середовищі, і

відтоді активно використовується для визначення творів мистецтва в історичному контексті, пов'язаних із відповідними практиками.

Основним проблематичним питанням інституційної критики, є, як це не дивно, центральна позиція інституцій у мистецькому середовищі. Мистецтво не може експонуватися саме по собі в інституційному контексті. Спосіб, у який мистецтво експонується, можливий лише у зв'язку з інституціями, і це впливає на мистецтво. З цього ракурсу, важливою є увага до інституційному контексту, у якому експонується мистецтво, і до того, що інституції функціонують як благодійники мистецтва. Такий підхід до питання має два коріння: численні мистецькі та активістські рухи 1960-х років, які намагалися уникнути інституційного компромісу, та авангард ХХ століття, детально розглянутий у праці німецького дослідника Пітера Бюргера «Теорія авангарду» (Burger, 1984), у якій він проаналізував вплив інституцій на мистецтво в епоху довоєнного авангарду. Зокрема, як зазначає П. Бюргер, поняття «мистецтво як інституція стосується як апарату виробництва та розповсюдження, так і уявлень про мистецтво, що панують у певну епоху та суттєво визначають сприйняття творів» (Burger, 1984, p. 22).

П. Бюргер досліджує, як авангардні рухи початку ХХ століття, такі як дадаїзм, сюрреалізм і конструктивізм, прагнули зруйнувати межу між мистецтвом і життям, трансформувати соціальну функцію мистецтва, і кинути виклик буржуазним інститутам і нормам. У цьому прагненні вони, зрештою, зазнали невдачі, оскільки були поглинуті музейною системою та ринком мистецтва, де їхній критичний потенціал був нейтралізований. Однією з причин таких процесів є те, що сучасні мистецькі інституції мають тенденцію до так званої «естетизації» критики, тобто перетворення радикальних жестів на об'єкти споглядання та академічного дослідження, позбавляючи їх первісного наміру креативної руйнації. П. Бюргер констатує цей парадокс так: «Інституція мистецтва в буржуазному суспільстві... має тенденцію перетворювати будь-яку маніфестацію на «твір», тобто на об'єкт споглядання, навіть якщо цей об'єкт був створений як заперечення самого поняття твору» (Burger, 1984, p. 57).

На думку П. Бюргера, культурні інституції впливають на регуляцію знання про мистецтво та контролюють опір, вільнодумство, наприклад, включаючи потенційно радикальні, вибухові художні рухи в безпечні, інституційно санкціоновані наративи. Авангардні твори, покликані зруйнувати межу між мистецтвом і життям, натомість стають музейними експонатами, піддаються кураторській інтерпретації та комерціалізації. Так інституції перетворюють артефакти, які можуть бути актами опору, на суцільно естетичні об'єкти або історичні артефакти, обмежуючи їхню здатність порушувати панівний статус-кво. Достатньо згадати «Фонтан» Марселя Дюшана (1917 р.) – повсякденний об'єкт, представлений як витвір мистецтва, був викликом інституційній владі (іл. 1.1.1.). У цьому сенсі, вказує П. Бюргер, «Європейські авангардні рухи можна визначити як атаку на статус мистецтва в буржуазному суспільстві. Заперечується не попередня форма мистецтва (стиль), а мистецтво як інституція, що не пов'язана з життєвою практикою людей» (Burger, 1984, p. 49). Проте зараз той самий «Фонтан» є знаменитим музейним експонатом, що надійно зберігається саме в тій інституції, яку він критикував. Як стверджує П. Бюргер: «Щойно підписана сушарка для пляшок була прийнята як об'єкт, що заслуговує на місце в музеї, провокація перестає бути провокацією; вона перетворюється на свою протилежність» (Burger, 1984, p. 52). Інституція з радістю грає в ігри М. Дюшана, оскільки він сигналізує, що все має бути спожито і продано, а отже, інституція може продавати все, що забажає.

Теза П. Бюргера про помилки авангарду була поставлена під сумнів іншими критиками, зокрема Дугласом Крімпом і Бенджаміном Бухлом. Д. Крімп не погоджувався з думкою, що практики дадаїзму і сюрреалізму кинули виклик мистецтву як інституції, і він заперечував ідею П. Бюргера про «крах» або «поразку» авангарду. Якщо П. Бюргер вважав, що авангард програв, бо був поглинутий інституцією, то Д. Крімп у своїй праці «На руїнах музею» (Crimp, 1993) стверджує, що сама інституція (музей) була фікцією від самого початку. «Заснований на дисциплінах археології та природничої історії... музей

був дискредитованою інституцією від самого моменту свого створення» (Crimp, 1993, p. 13).

Б. Бухло у своїй статті «Концептуальне мистецтво 1962–1969: від естетики адміністрування до критики інституції» (Buchloh, 1990) також не погоджувався з П. Бюргером, зазначаючи, що художники, пов'язані з початком інституційної критики, мали небагато спільного зі спадщиною історичного авангарду. Лише в концептуальному мистецтві Б. Бухло визнає формування радикальних позицій у глядацькій рецепції, формі дистрибуції та інституційній критиці, які виразно відрізнялися від критичних моделей, на які посилався П. Бюргер. Зокрема Б. Бухло вказує, що концептуальні практики «здійснили найбільш послідовний напад на статус цього об'єкта: його візуальність, його товарний статус і форму його дистрибуції. Вперше зіткнувшись із повним спектром наслідків спадщини М. Дюшана, концептуальні практики, крім того, встановлювали зв'язок з роллю (або смертю) автора так само, як працювали з переосмисленням умов сприйняття і ролі глядача» (Buchloh, 1990, p. 107).

Дискурсивним є питання, чи можуть практики інституційної критики здійснювати співпрацю з інституцією, не будучи зрештою поглинутими нею. У дискусіях про політичні та активістські мистецькі практики вагомість твору мистецтва чи мистецького руху часто оцінюється з огляду на його здатність вижити поза інституцією. Такий спосіб мислення, однак, спрощує різноманітний і часто складний процес творення мистецтва, адже робота поза межами інституції також не є незалежною від світу мистецтва. Вона все ще залежить, серед іншого, від фінансування мистецтва, дистрибуції, маркетингу, отримання дозволу на розміщення та збору великої аудиторії. До того ж художники оголошують свої твори мистецтва незалежними від мистецького істеблішменту, проте вдаються до інституційно акредитованих практик, отримуючи при цьому визнання.

Ще одна важлива роль інституційної критики – це її робота з об'єктом мистецтва. Інституційна критика дає критичний погляд на об'єкт мистецтва, розглядає питання комерціалізації мистецтва та бере участь у дебатах про мистецтво і товар. Бенджамін Бухло у праці «Концептуальне мистецтво

1962–1969: від естетики адміністрування до критики інституції» (Buchloh, 1990) звертає увагу саме на цю критичну роль. Дослідник вказує, що якщо мистецтво не може бути об'єктивізоване без автоматичної комерціалізації – оскільки інституційна система мистецтва зрештою просуває саме ту соціально-економічну позицію, яку вона спочатку намагалася критикувати, – тоді вона сама повинна бути піддана критиці. Підкреслюючи ідеологічну силу інституційного апарату, Б. Бухло зазначає: «Ці інституції, які визначають умови культурного споживання, є тими самими, в яких художнє виробництво трансформується в інструмент ідеологічного контролю та культурної легітимації» (Buchloh, 1990, р. 143). Іншими словами, інституційна критика має охопити всю структуру інституції, тобто має вивчати як статус об'єкта мистецтва, так і канал дистрибуції, і саму установу. До прикладу, на комерціалізацію робіт напрямку авангарду вказував також Марсель Бротарс. В інституційній критиці можна вбачати важливу роль у дослідженні комерціалізації як елементу соціально-політичного значення мистецтва. Зокрема художник та теоретик Роберт Смітсон ще у 1967 році писав про те, як музейна класифікація об'єктів за якісними ознаками є лише маскуванням економічної логіки: «Категорії «хорошого мистецтва» та «поганого мистецтва» належать до системи товарних вартостей» (Karpow & Smithson, 1996, р. 50). Відтак, музейна легітимація перестає бути питанням естетики і стає питанням капіталізації. Для Р. Смітсона, як і згодом для теоретиків, об'єднаних навколо журналу «October», музей діє як механізм, що конвертує символічний капітал у товарну вартість, перетворюючи оціночні судження на інструмент артринку.

Проблематика, яка описує мистецьку установу (музей, галерею, артцентр) як місце конвертації символічної вартості мистецтва у товарну, своєрідно проявляє себе й в українському контексті, де за відсутності сталого державного архіву приватні інституції (наприклад, PinchukArtCentre) беруть на себе роль головного валідатора, чий естетичні премії фактично створюють як символічну, так і ринкову вартість творів.

Якщо інституційна критика стає частиною виставкової програми таких центрів, вона ризикує втратити здатність кидати виклик об'єктному статусу

мистецтва. У такому разі сама критика втягується в процес комерціалізації, починаючи обслуговувати капіталістичну логіку, замість того, щоб її деконструювати. При цьому всьому інституційна критика не є нігілістичним запереченням культури. Б. Бухло зауважує в статті «Marcel Broodthaers: Industrial poems, open letters» (Buchloh, 2000a, p. 106) критика «не має на меті дискредитувати мистецьку інституцію, а радше покращити, модифікувати та розвивати її» (Buchloh, 2000a, p. 106). Діяльність художників все ж слід розглядати не як зовнішню атаку на музей, а як специфічну форму внутрішньої рефлексії, де інституція стає одночасно і об'єктом аналізу, і простором для апробації нових моделей виставкової чи кураторської діяльності.

Проте глибокі застереження у дослідників культури щодо критичного потенціалу практик інституційної критики залишаються. Наприклад, мистецтвознавиця Розалін Краусс у своїй статті «Подорож Північним морем. Мистецтво в епоху постмедійних умов» (Krauss, 1998) стверджує, що інституційна критика Марселя Бротарса втратила здатність протистояти комодифікації. За її словами, М. Бротарс успішно створив свій «принцип орла» для зменшення об'єкта як частини естетики, і натомість перетворює його на товар, «бо «принцип орла», який одночасно підриває ідею естетичного медіуму та перетворює все однаково на реді-мейд, що стирає різницю між естетичним та комодифікованим, дозволив «орлу» піднятися над руїнами та знову досягти гегемонії» (Krauss, 1998, p. 21).

Чи впливає з цього, що М. Бротарс усунув розкол між естетикою та економічною цінністю? М. Бротарс досягнув прогресу в критиці мистецтва як товару в концепції інституційної критики. Проте він припускав, що інституційна критика буде поглинута тими самими інституціями та рамками, на які вона спиралася. Р. Краусс додає, що сучасна візуальна культура, у якій ми живемо, зрештою впливає на мистецтво, а отже, і на інституційну критику, яка стала частиною міжнародного капіталізму. Дослідниця наголошує на тому факті, що відбулось «остаточне поглинання «інституційної критики» саме тими інституціями глобального маркетингу, від яких така «критика» залежить у своєму успіху та підтримці» (Krauss, 1998, p. 33).

Важливо зробити акцент на тому, що попри велику кількість публікацій та конференцій, присвячених інституційній критиці, а також значне розширення сфери музеологічних досліджень та літератури про кураторство, мистецькі практики, пов'язані з інституційною критикою, часто продовжують розглядатися як історизовані жанри. Питання про те, чим є інституційна критика – мистецькою практикою чи історизованим жанром мистецтва є одним з ключових при розгляді джерел і досліджень на дану тематику.

Рання канонізація практик інституційної критики відбулася ще в перших оглядових дослідженнях на цю тематику. У передмові до видання «Огляди Майкла Ашера 1973-1983 про свої роботи 1969-1979» (Asher & Buchloh, 1983), Бенджамін Бухло стверджував, що інституційна критика була не лише передчасно історизована та канонізована, але й маргіналізована ще до того, як вона змогла розкрити свій критичний потенціал. Б. Бухло застерігає, що «радикальні практики покоління М. Ашера можуть бути маргіналізовані до такої міри, що робота буде виглядати історичною ще до того, як вона належним чином увійде в культуру» (Asher & Buchloh, 1983, p. VII).

«Радикальними практиками», про які пише Б. Бухло, були критичні до інституцій твори мистецтва, створеними митцями, які починали вдаватися до «інструментів» інституційної критики в 1960-1970-х роках. Для того, аби стати надбанням культури, вони мали бути широко розповсюдженими та визнаними як практики, які критичні до інституцій. Однак, вказує Б. Бухло, інституційна критика була оголошена частиною мистецтвознавчого канону мистецтвознавцями, критиками і навіть деякими художниками задовго до того, як вона почала впливати на інституційну архітектуру, інституційні процеси чи відносини, або на суб'єктивність глядачів.

Не буде перебільшенням вказати, що сам Б. Бухло зрештою долучився до процесу канонізації інституційної критики. У праці «Концептуальне мистецтво 1962-1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій» (Buchloh, 1990) дослідник простежив розвиток інституційної критики з мінімалізму, постмінімалізму та концептуалізму, тим самим вписавши інституційну критику в

історію концептуального мистецтва. На думку Б. Бухло, критика ідеологічних умов інституції не є головною метою концептуального мистецтва. Дослідник зауважує, що концептуальне мистецтво з'явилося як аргумент проти «естетики індустриального виробництва і споживання» (Buchloh, 1990, p. 112), а не для того, щоб трансформувати апарат мистецтва. На думку Б. Бухло, основа концептуального мистецтва була побудована на інституційному позиціонуванні, і це створило умови для виникнення інституційної критики, яка поставила під сумнів саме це позиціонування (Buchloh, 1990, p. 114).

Симптоматично, що Б. Бухло в цьому дослідженні практик критики інституцій зупинився на 1969 році, коли сам напрямок, як такий, ледь розпочався. Дослідник зазначив, що його насамперед цікавила точка відліку інституційної критики, момент, коли вона з'явилася з дискурсів про концептуальне мистецтво. Тобто Б. Бухло мав на увазі, що інституційна критика була частиною історичного процесу концептуалізму, який на той момент завершився. Така інтерпретація інституційної критики як мистецтвознавчої дискурсивної одиниці зробила її історичним, завершеним жанром, і вказувала на те, що критика мистецьких інституцій як життєздатна постійна авангардна практика неможлива.

Американський мистецтвознавець і критик Хел Фостер також розглядав інституційну критику як особливий момент в історії мистецтва. У своїй статті «Підривні знаки» (Foster, 1986) Х. Фостер зауважив, що до середини 1980-х років відбулося «відторгнення інституційної критики» на тій підставі, що вона нібито або «вичерпала себе», або була «академічною» (Foster, 1986, p. 100). Х. Фостер описав, як перші художники-практики досліджували інституційні рамки та економічну логіку мистецького твору, вказуючи на те, як «виробництво та рецепція мистецтв інституційно визначаються, відновлюються та використовуються» (Foster, 1986, p. 101).

Х. Фостер вказує на те, що завданням митців спершу було викрити фальшивий ідеалізм музею, спростувати посягання авангардної практики на те, що необхідно «знищити мистецьку інституцію», а натомість продемонструвати, що багато художників не зрозуміли мистецьку інституцію, її умови виробництва,

виставки та обміну, і тому застрягли в застарілому способі роботи, приймаючи «виставкові рамки як самоочевидні» (Foster, 1986, p. 101-103). Х. Фостер зауважує, що в оцінках і дослідженнях робіт ранніх практиків інституційної критики були певні неточності в інтерпретації, наприклад роботи Д. Бюрена іноді помилково сприймалися як «живопис», а роботи М. Ашера – як «скульптура», відтак цілісні критичні смисли втрачалися.

Зрештою Х. Фостер, досліджуючи практики цих художників, і сам почав сумніватися в їх критичному потенціалі. Замість того, щоб бути прочитаними як «акт підриву», такі роботи стали «формою експозиції», і замість того, щоб бути «деконструктивним розмежувачем інституції», художник просто стверджував її у визначених нею ж межах (Foster, 1986, p. 103). Вказуючи на те, як М. Ашер і Д. Бюрен працювали над демонстрацією інституційних рамок, а М. Бротарс і Х. Хааке – над викриттям інституційних алібі, Х. Фостер ставить під сумнів, чи були ці ранні практики чимось більшим, ніж «охоронцями демістифікованих міфів художнього музею» (Foster, 1986, p. 106). Тобто, займаючись викриттям фікції нейтральності музею, чи не були художники настільки занурені в процес демістифікації, що створили власні міфи, так що вона сама по собі стала догматом віри, чимось таким, що не підлягало сумніву? Х. Фостер вважав, що внесок Х. Хааке, М. Ашера, Д. Бюрена і М. Бротарса обмежувався підвищенням обізнаності про хибну претензію музею на об'єктивність, і що ці художники були не спроможні створювати твори мистецтва, здатні впливати на суспільство.

Стаття Андреа Фрейзер «Від критики інституцій до інституції критики» (Fraser, 2005) підтвердила твердження, що інституційна критика сама стала інституціоналізованою. А. Фрейзер описала своє залучення до дискурсу про інституційну критику через участь у програмі незалежного навчання Вітні, де разом зі своїми викладачами та колегами, серед яких були мистецтвознавці Бенджамін Бухло, Дуглас Крімп і Джошуа Дектер, арткритик Крейг Оуен, художники Майкл Ашер, Даніель Бюрен, Ханс Хааке, Грегг Бордовіц, Марта Рослер і Марк Діон, вона відчула майже миттєве формування канону інституційної критики, кажучи, що «усталений канон, який, як нам здавалося, ми

отримували, можливо, тоді тільки формувався», а «наше сприйняття цих робіт і текстів як канонічних було центральним моментом у так званій інституціоналізації інституційної критики» (Fraser, 2005, p. 101). А. Фрейзер опинилася в центрі дебатів про інституційну критику, стверджуючи, що вона, можливо, була першою, хто ввів у широкий вжиток це визначення, тим самим, закріпила занепад інституційної критики, звівши її до «стислої фрази, упакованої для кооптації» (Fraser, 2005, p. 100). А. Фрейзер стверджувала, що практики, які були позначені як інституційна критика, для багатьох стали «інституціоналізованими» (Fraser, 2005, p. 101). Художниця вказала як відбувається канонізація інституційно-критичної практики, і зазначила, що інституційній критиці «надається беззаперечна повага, яка часто надається мистецьким явищам, що досягли певного історичного статусу» (Fraser, 2005, p. 101).

Як свідчення цього процесу канонізації А. Фрейзер розповідає як великі музеї запрошують художників-критиків для створення специфічних інсталяцій, що дискусії про інституційну критику з'являються у провідних мистецьких журналах і що інституційна критика стає темою академічних та музеєзнавчих конференцій. Набуття статусу жанру часто асоціювалося з дезавуванням критичних претензій, пов'язаних з інституційною критикою. Для А. Фрейзер канонізація інституційної критики дала можливість «відкинути пов'язані з нею критичні претензії» (Fraser, 2005, p. 101). На думку художниці, ствердження інституційної критики через її ідентифікацію як теми для конференцій і статей, а також запрошення відомих митців для проведення критичних інтервенцій у музеях, заперечували її авторитет як критичної практики.

А. Фрейзер підсилила свою думку, посилаючись на конкретний приклад Д. Бюрена, якого мистецтвознавець Майкл Кіммельманн назвав «офіційним художником Франції», ставлячи під сумнів, чи можуть художники, які самі стали «мистецько-історичними інституціями», «претендувати на критику мистецьких інституцій» (Fraser, 2005, p. 100). А. Фрейзер зауважила, що деякі з її колег (яких вона не називає поіменно) вважають інституційну критику застарілою. Вона виявила серед них ностальгічні настрої, які надавали інституційній критиці

статусу «анахронічного артефакту», що належить до іншого періоду, коли художники могли займати критичну позицію або проти музею зсередини, або з позиції поза ним (Fraser, 2005, p. 101). Канонізація інституційної критики, схоже, була пов'язана із заявами про її ствердження та деклараціями про її застарілість.

Однак, чи не варто в такому випадку, аби уникнути історизації інституційної критики, розглядати її інакше, а саме як практику? Дослідник Фрейзер Ворд своїй статті «Приречений Музей: інституційна критика та публічність» (Ward, 1995) зазначає, що світ мистецтва не визнав «інституційну критику» як мистецьку практику, і тому вона була теоретично осмислена значно пізніше в рамках постструктуралістської історії мистецтва, коли сама вже художня критика зайшла в глухий кут. На думку Ф. Ворда, мистецтво 1980-х років характеризується не лише критичними естетичними практиками, але й відродженням традиційних форм «естетичного досвіду та моделей художньої суб'єктивності» (Ward, 1995, с. 71). Ці аргументи проливають світло на дебати навколо канонізації та генеалогії інституційної критики, а також на роль, яку вона відіграє в історії мистецтва.

Значна частина публікацій щодо інституційної критики зосереджена на об'єктах і ситуаціях, створених представниками «першої хвилі», але менше уваги приділяється їхнім критичним працям. Той факт, що художники були і критиками, і здійснювали художні практики, вказував на рівень їхньої обізнаності щодо власної заангажованості відносно мистецьких інституцій. Варто відзначити, що високий критичний потенціал демонструють і українські художники, які працюють з інституційною критикою.

Слід зауважити, що ряд представників першої хвилі інституційної критики, а також арткритиків та мистецтвознавців у своїх текстах писали про критичні практики, які досліджували мистецькі інституції ще до того, як такі практики були визначені як інституційна критика. Зокрема, британський художник-концептуаліст Мел Рамсден пояснив у своїй праці «Про практику» (Ramsden, 1975/2009), що означає бути критичним стосовно системи мистецтва, і окреслив деякі межі критичності. М. Рамсден також окреслив чимало проблем, які будуть хвилювати

наступні покоління авторів: бюрократизація артринку, експансивна природа інституції мистецтва, проблема визначення її меж, інтерналізація цінностей мистецької системи її учасниками, твердження про марність критики та невдачі критичної практики. Д. Бюрен (Buren, 1970/1983) і Х. Хааке (Haacke, 1971/2009) досліджували відносини влади у світі мистецтва, зосереджуючись, відповідно, на економічній могутності провідних художніх галерей і фінансовому впливі великих корпорацій, які спонсорували мистецтво. Д. Бюрен також порушував питання про тенденцію музейної архітектури домінувати над творами мистецтва (Buren, 1968/1971) – питання, яке Андреа Фрейзер розкриє пізніше у своїй мистецькій практиці, критикуючи музей Гуггенхайма в Більбао. Ці художники критикували як мистецькі інституції, так і мистецьку систему, з різними акцентами, але всі вони ставили під сумнів претензії музею на нейтралітет – позицію, яку також зайняв критик Браян О'Доєрти у книзі «Всередині білого куба: ідеологія галерейного простору» (O'Doherty, 1986).

Стаття М. Рамсдена «Про практику» (Ramsden, 1975/2009) дійсно була найповнішою роботою з критики інституцій, яка була написана до того, як був запроваджений цей термін. М. Рамсден безпосередньо звернувся до мистецтва, яке критикувало мистецькі інституції, констатував що «постійно зациклюватися на інституційній критиці, не звертаючись до конкретних проблем всередині інституцій, означає узагальнювати і виголошувати гасла» і «може мати сумний наслідок – ствердження того, що ви мали намір критикувати» (Ramsden, 1975/2009, p. 176). М. Рамсден виступав за створення контексту для «визнання можливості практики» і окреслив широку програму для критичної практики, яка підкреслювала потребу в точності щодо того, що саме критикується в конкретній установі. Він натякнув на тонку межу, що існує між критикою і утвердженням (прийняттям), маючи на увазі, що критичні наміри художника можуть трансформуватися у стверджувальну інтерпретацію в очах критиків і глядачів.

Багато тем, які порушив М. Рамсден у своїй роботі, пізніше стали невіддільною частиною розуміння інституційної критики як визнаного підходу до

дослідження інституції мистецтва та способів, у який мистецькі інституції стали пов'язаними з артринком. Однак основний інтерес М. Рамсдена стосувався не мистецьких інституцій, а радше функціонування артринку та влади його агентів, таких як художні галереї та артдилери. Він висловив занепокоєння «бюрократизацією артринку», зазначивши, що такі учасники процесу, як артадміністратори, артдилери та арткритики, які колись здавалися «нейтральними слугами» мистецтва, тепер стали його «господарями» (Ramsden, 1975/2009, p. 171).

Для М. Рамсдена бюрократія у світі мистецтва була такою ж, як і скрізь – це, по суті, метод централізації влади та контролю» (Ramsden, 1975/2009, p. 188). Поняття «бюрократія» М. Рамсдена не стосується «масової централізованої організації», а радше способу, яким люди взаємодіють одне з одним, який «спрямовується через безособову роботу ринкових інституцій та приватний адміністративний контроль» (Ramsden, 1975/2009, p. 177). Ключ до гегемонії цих інституцій «полягає в легкості, з якою вони увіковічують і контролюють ролі» (Ramsden, 1975/2009, p. 188). М. Рамсден стверджував, що бюрократи у світі мистецтва помилково претендують на роль «неупереджених адміністраторів» і приймають рішення, які, хоча й здаються «раціональними та універсальними», часто є «примхливими» та «упередженими» (Ramsden, 1975/2009, p. 188). Дослідник стверджував, що «офіційна культура» через функціонування ринкових інституцій маскує специфіку та «інструментальність» мови і використовує «сконструйовану мову», щоб забезпечити контроль культурного істеблішменту над інтерпретаційними впливами мистецької системи (Ramsden, 1975/2009, p. 187). Спостерігаючи за природою інституцій, М. Рамсден зауважив, що вони існують незалежно від мистецької практики, і що, замість того, щоб розвивати мистецьку практику, вони відчужують її. М. Рамсден стверджував, що «нездатність по-справжньому домогтися змін пояснюється тим, що спосіб роботи інституцій є «професіоналізованим», спеціалізованим, автономним і, по суті, нешкідливим (але важливим для) способом роботи ринкових структур» (Ramsden, 1975/2009, p.198).

Критика М. Рамсдена щодо участі мистецтва в художній системі була спрямована проти певного жанру мистецтва, якому він не дав точного визначення, але який по-різному називав «модернізмом сімдесятих» або «авантюристичним модернізмом». Дослідник описував цей тип мистецтва як «анахронічний», позбавлений «теоретичної самосвідомості» та «практично-соціальної свідомості» (Ramsden, 1975/2009, p. 174). Для М. Рамсдена фатальною помилкою «авантюристичного модернізму» було вважати ринкові відносини в мистецтві лише побічною проблемою, що діє на задньому плані, замість того, щоб розглядати владу і контроль, здійснені ринком і уособлені «корпоративно-міжнародним музеєм», як основну проблему для мистецтва (Ramsden, 1975/2009, p. 175). Дослідник був стурбований тим, як цей «високий авантюристичний стиль» мистецтва змішувався і плутався з «підтримкою радикальної політики», створюючи умови для виробництва критичного мистецтва, яке було «нешкідливим», тобто не мало жодного реального визначального ефекту (Ramsden, 1975/2009, p. 192). Зрештою, М. Рамсден зауважив, що хоча мистецтво і політика нерозривно переплелися у складнощах сучасного мистецтва, «їм бракує чіткості», і вони просто «немовби дрейфують у неперетравлюваному середовищі гламуру, кар'єристів і порожніх медіа» (Ramsden, 1975/2009, p. 174). Навіть коли мистецтво мало бути критичним, воно ставало інструменталізованим артринком.

Попри те, що М. Рамсден сформулював ґрунтовну і широку критику мистецької системи, інші художники відігравали більш помітну і видиму роль в інституційній критиці, можливо, тому, що вони поєднували мистецьку практику з художнім письмом. Тексти Данієля Бюрена перегукувалися з багатьма занепокоєннями М. Рамсдена щодо механізмів мистецької системи, зокрема французький митець зосередився на аналізі влади, яку мають відомі художники та музеї і галереї у формуванні громадської думки. У статті «Круговий об'їзд» Д. Бурен визначив, хто контролює репрезентацію, демонстрацію та обіг на артринку, стверджуючи, що влада належить «певному мистецькому авангарду, пов'язаному з певними впливовими групами», які разом застосовують буквальну цензуру в широкому розумінні культурного поля, і що «це можна виявити в

інформації, яку вони спотворюють, та в історії, яку вони пишуть і можуть дозволити собі розповсюджувати» (Buren 1968/1971, p. 246). Однак Д. Бюрен був більш оптимістичним, ніж М. Рамсен, щодо агенції мистецької практики, стверджуючи, що необхідно «підтримувати боротьбу в мистецькому полі проти всіх форм влади, від яких страждають і твір, і митець», і що існує «потреба повернути дискусію, яку певні узурпатори намагаються монополізувати» (Buren, 1968/1971, p. 246).

Д. Бюрен, як і М. Рамсен, ставив під сумнів заявлений нейтралітет музею, але його менше, ніж М. Рамсена, турбувала роль музею в капіталістичній мистецькій системі, а більше – спосіб, у який музей утверджував свою гегемонію над творами мистецтва, що в ньому зберігалися. На думку Д. Бюрена, музей був «єдиною можливою точкою погляду твору мистецтва, і, зрештою, єдиною точкою зору, з якої твір створюється» – це могло означати, що твір фізично створюється в музеї, і що він також «створюється» в дискурсивному сенсі, у тому сенсі, що для завершення роботи над твором мистецтва необхідна участь глядача та його інтерпретація (Buren, 1968/1971, p. 246). Д. Бюрен стверджував, що «музей/галерея стає міфічною рамкою, яка спотворює все, що в неї потрапляє» (Buren, 1968/1971, p. 246). Французький художник пояснював, як музей обрамляє твори мистецтва і, незалежно від їхнього початкового контексту чи тематики, наділяє їх універсальною позачасовістю, створюючи враження, що вони є дорогоцінними автономними об'єктами. Збираючи твори, музей відбирає те, що має цінність – як з економічної, так і з естетичної точки зору – і, відповідно, відкидає те, що вважаються малоцінними. У статті «Функція музею» (Buren, 1970/1983), Д. Бюрен вказує, що музей мав панівну позицію, відповідно до якої розглядаються мистецькі твори, а його переконлива «фізична присутність» і «культурна вага» утвердили музей як інстанцію, яка легітимізує мистецтво (Buren, 1970/1983, p. 58). Крім того, Д. Бюрен досліджував своєрідність музейної архітектури, у якій були розміщені деякі твори мистецтва, стверджуючи, що архітектура існує сама по собі, а не є відповідним місцем для демонстрації творів мистецтва. Д. Бюрен зауважив, що, наприклад, Музей Гуггенхайма виступає в ролі

«владної матері», оскільки він «виключає те, що виставляється» на користь «власної виставки» (Buren, 1970/1983, p. 73). Д. Бюрен стверджував, що «витвір мистецтва, який створює виклик, зобов'язаний використовувати всі можливі засоби, щоб виявити фальш цих деперсоніфікованих архітектур» (Buren, 1970/1983, p. 73).

Німецько-американський митець Ханс Хааке, як і М. Рамсден та Д. Бюрен, узагальнив свої міркування про те, як музей зазнав невдачі у претензіях на нейтралітет у статті «Попередні зауваження» (Haacke, 1971/2009). Х. Хааке розмірковував про причини скасування своєї виставки, чи скоріше проекту-дослідження про нерухомість Манхеттена під назвою «Шапольський та інші» (1971 р.) (іл. 2.3.1), яку здійснив Томас Мессер, на той час директор Музею Гуггенхайма. Х. Хааке виступав проти цього рішення, стверджуючи, що воно порушує заявлену політику музею щодо активної участі в соціальних і політичних питаннях. Зі свого боку, директор стверджував, що хоча він особисто схвалював соціально-політичне мистецтво, коли воно було узагальненим у своїй спрямованості, символічно значущим і мало естетичну цінність, на його думку роботи Х. Хааке, з огляду на їхню фактичну специфіку, були чужорідними музеями. Піддавши ці роботи цензурі, музей як основний валідаційний інструмент культури дискримінував складні твори мистецтва на користь менш суперечливих.

Аналізу музею як локусу мистецтва, а не соціальної чи матеріальної історії, присвячений каталог виставки «Музей як муза: Роздуми художників» у нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва (McShine, 1999). У виданні, яке підготоване під редакцією Кінастон МакШайн, охоплюються найбільш помітні твори мистецтва, пов'язані з музеєм, зокрема від таких митців як Марсель Бротарс, Ханс Хааке, Фред Вілсон, Андреа Фрейзер та інших. Водночас питання занепокоєння митцями ідеологією та історією музеїв детально висвітлено в антології «Музей художників» під редакцією А. А. Бронсона та Пеггі Гейл (Bronson & Gale, 1983). Питанню трансформації мистецьких музеїв у кінці ХХ – початку ХХІ ст. присвячені праці Розалінд Краусс (Krauss, 1990) та Клер Бішоп (Bishop, 2013).

Бенджамін Бухло, хоч і певною мірою брав участь у «жанризації» інституційної критики, також розумів інституційну критику як практику, і подібні дихотомії з'являються в роботах інших авторів. У праці «Концептуальне мистецтво 1962-1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій» (Buchloh, 1990) Б. Бухло простежив еволюцію інституційно-критичних мистецьких практик, досліджуючи зміни в ролі художників від виробників об'єктів до критиків-практиків. Простежуючи трансформацію «естетики адміністрування» у «критику інституцій», Б. Бухло дослідив еволюцію мистецьких практик через занепокоєність рамками і створенням нових способів дистрибуції та рецепції в 1960-х рр.. Дослідник стверджував, що інституційна діалектика, усунування естетики, критика живопису та встановлення реді-мейдів створили умови для нової функції художника – вже не автора одиничних об'єктів, а адміністративного естетика, бюрократа, який переймається питаннями ідеологічного контролю та культурної легітимації. Б. Бухло визнавав, що «матеріали і процедури, поверхні і текстури, місця і розміщення» мали не тільки візуальне, феноменологічне і лінгвістичне наповнення, але й були «наділені інституційною владою та ідеологічним значенням» (Buchloh, 1990, р. 136). Дослідник зазначив, що на зміну «естетиці промислового виробництва і споживання» приходять «естетика адміністративно-правової організації та інституційної валідації» (Buchloh, 1990, р. 119), маючи на увазі, що інституційна критика набуває визнання, оскільки митці встановлюють зв'язки між документальним матеріалом, правовою функцією та інституційною структурою. Відкидаючи естетику візуального, ці нові практики, за словами Б. Бухло, «міцно встановили естетику адміністрування» (Buchloh, 1990, р. 133), даючи глядачам «феноменологічний, а не традиційно візуальний, і породжуючи інституційний дискурс на додачу до естетичного» (Buchloh, 1990, р. 133).

Б. Бухло, як і інші автори, заперечував ідею про те, що музеї є нейтральною рамкою для мистецтва. Він стверджував, що роботи М. Бротарса, Д. Бюрена і Х. Хааке кинули виклик «хибній нейтральності бачення» (Buchloh, 1990, р. 137), яка лежала в основі існування, логіки і сенсу цих

інституцій. Однак думка Б. Бухло, що музеї мають бути присвячені «приватній естетиці споглядального досвіду» (Buchloh, 1990, р. 119), позбавленій «будь-якої систематичної рефлексії над соціальними функціями мистецького виробництва» (Buchloh, 1990, р. 119), суперечила б практиці цих митців. Б. Бухло також зауважив, що М. Бротарс дав «найгострішу критику концептуального напрямку, яку тільки можна було почути від одного з художників, яких історія мистецтва вже віднесла до цього напрямку» (Buchloh, 1990, р. 109). Інституційна критика, яку розуміють як практику, може мати владу, навіть попри те, що деякі твори мистецтва та художники, пов'язані з нею, отримали жанровий статус «інституційної критики». З позиції Б. Бухло також впливає, що інституційна критика може сприйматись як набір практик та як мистецький жанр.

Б. Бухло продовжив досліджувати роботи практик інституційної критики і у своїх пізніших текстах, зокрема у статті «Відкриті листи та індустріальні поеми» (Buchloh, 2000a). У цій роботі Б. Бухло розкривав критичне ставлення Марселя Бротарса до інструменталізації мистецтва культурною індустрією, гегемоністського підходу інституцій мистецтва та неспроможності історичного авангарду і концептуальних художників надати адекватну критику мистецтва чи його інституцій. В аналізі проєкту «Музей сучасного мистецтва, відділ орлів» (1968-1971 рр.) (іл. 1.1.2.) Б. Бухло досліджує, як М. Бротарс поставив під сумнів загальноприйняті практики експонування, створивши вигаданий музей, у якому він імітував звичну інституційну територію. Підхід М. Бротарса полягав у тому, щоб абстрагуватися від музейного процесу, і таких суперечливих елементів інституційного апарату, як класифікація об'єктів та маркування мистецтва, і представити їх як об'єкти експозиції, щоб створити інші значення. Спираючись на поняття Т. Адорно про «керований світ», М. Бротарс переосмислив концептуалістське поняття «естетизації бюрократії» у «бюрократизацію естетики». Б. Бухло описав, як художник закликав до «революційної критики масової культури та ідеологічного панування», одночасно представляючи Музей сучасного мистецтва як пародію на модернізм (Buchloh, 2000a, р. 70). Б. Бухло пояснив, що для М. Бротарса можливості для критики були обмежені, оскільки, на

думку художника, художня практика була підпорядкована товарній формі і сама по собі була «вродженою фальшивкою» і «нещирою» (Buchloh, 2000a, p. 70).

На думку Б. Бухло, М. Бротарс передбачив включення авангарду в культурну індустрію, що зробило його «цинічним песимістом на тлі його однолітків кінця 1960-х – початку 1970-х років, які, здавалося б, створювали прогресивне мистецтво» (Buchloh, 2000a, p. 70). Однак, оскільки для М. Бротарса було характерно публічно змінювати раніше прийняті позиції, суперечачи, виправляючи або оновлюючи себе, він також, здавалося, позитивно ставився до критичності, заявляючи у відкритому листі: «Я сподіваюся, що визначення мистецтва будуть підтримувати критичне бачення як суспільства і мистецтва, так і самої мистецтвознавчої критики. Мова форм повинна бути поєднана з мовою слів» (Buchloh, 2000a, p. 95).

Вартою уваги є робота Б. Бухло «Les Couleurs/Les Formes» (1981), присвячена художнім практикам Даніеля Бюрена. У ній Б. Бухло висловлює глибоке занепокоєння щодо можливості критичного висловлювання в умовах, коли лібералізм у періоди кризи переходить у свою авторитарну фазу. Він стверджує, що якщо в 1960-х і 1970-х роках мистецтво ще зберігало потенціал до критичного заперечення, то до початку 1980-х рр. цей простір був практично анексований державним та корпоративним патронажем. Дослідник констатує повне зникнення автономії: «У моменти соціально-економічної кризи система культурної підтримки позбувається своїх факторів публічного ризику... і навіть останній слід мистецької «свободи» – симулювати критичну саморефлексію, автономію та трансгресію – здається, зник» (Buchloh, 2000c, p. 120).

Б. Бухло наголошує, що цей «гігантський апарат індустріалізованої культури» більше не допускає критичного аналізу. Замість цього мистецтво виконує роль «символічної легітимації приватного підприємства» (Buchloh, 2000c, p. 120) та має залишатися в межах традиційної ідеології культури, функціонуючи лише як «культурне алібі». Б. Бухло описує цей новий статус митця як принизливий: «Будь-яка естетична продуктивність, яка стає дедалі більше залежною від урядової чи корпоративної підтримки, зрештою закінчить як форма

культурної державної служби, функція якої полягає лише в підтримці міфу про індивідуальну продуктивність» (Buchloh, 2000с, р. 121).

Оскільки державні органи та приватні підприємства взяли під повний контроль художнє виробництво та розповсюдження, формальна опозиція до мистецьких інституцій стала неможливою. Це робить Д. Бюрена з його «декоративним» методом єдиним, хто чесно визнає поразку авангарду перед капіталом, приймаючи роль «декоратора» статус-кво.

Б. Бухло розвинув свою позицію щодо ролі митця в інституційній критиці у праці «Прощання з ідентичністю» (Buchloh, 2012), де він обговорив низку дилем, з якими стикається критична художня практика стосовно своєї аудиторії. Б. Бухло, зокрема, поставив під сумнів, чи може така практика уникнути спектакуляризації та фетишизації, яким вона піддалася, і порушив питання, чи можливо співпрацювати з периферійними культурами, щоб допомогти їм побудувати «історичну ідентичність» (Buchloh, 2012), відповідну до їхньої ролі в глобальній системі мистецтва, замість того, щоб знову «підтверджувати основу культурної легітимації, що визначає західні суспільства» (Buchloh, 2012).

Б. Бухло зазначив, що поява інституційної критики – як вона була сформульована першими її митцями, М. Ашером, М. Бротарсом, Д. Бюреном і Х. Хааке, була попередником визначення Енді Уорхола «мистецтва як бізнесу проти бізнесу як мистецтва» (Buchloh, 2012). Лише з відстані часу йому стало зрозуміло, вказує Б. Бухло, що зацікавленість Е. Уорхола фетишизацією творів мистецтва як товару та зростаючою гегемонією інституції мистецтва була далеко не кумедною пародією, а насправді була вкрай критичною і пророчою щодо того, що мало статися. Б. Бухло зазначив, що в період з 1860 по 1960 роки критика художньої практики та уявлення про «інший порядок» здавалися можливими, а «буржуазні дискурси» могли бути оскаржені контрдискурсами, що походили з різних галузей, включаючи «утопічну політику» (Buchloh, 2012). Після 1960 року, на думку дослідника, критичність була відкинута, оскільки авангардні практики були обмежені виключенням, маргіналізацією та кооптацією. Зрештою художні порушення толерувалися в рамках «буржуазного, капіталістичного порядку»

(Buchloh, 2012), за умови, що вони не перетинали «межі дискурсивного та інституційного стримування» (Buchloh, 2012), а саме конвенції музею. Б. Бухло визначив музей як місце, де певні форми критичної художньої практики були прийняті в результаті процесу канонізації. На думку Б. Бухло, художники піддалися інтеграції своїх проєктів в ідеологічні та економічні структури, з якими вони співпрацювали. Для Б. Бухло це означало кінець «авангардних практик як агентів реальних перетворень» (Buchloh, 2012) і заперечення «діалектичних можливостей критичної негативності та утопічного передбачення» художньої практики, які раніше були можливими. Іншими словами, стосовно історичного авангарду, а отже і щодо неоавангарду та практиків інституційної критики, «радикальність їхньої критики», «багатство їхніх пророчих візій» та їхнє постійне «переосмислення естетичного досвіду» були, на думку Б. Бухло, перетворені на «псевдодемократичні вимоги універсально доступної художньої компетентності» у сферах виробництва та сприйняття, замість того, щоб ставити під сумнів інституційні форми та процеси, які прагнули їх асимілювати (Buchloh, 2012).

Б. Бухло повернувся до позиції М. Бротарса, який, на його думку, «постійно ставив питання, чи може пам'ять бути естетично втілена, не сприяючи прискоренню фетишизації культури та розширенню самого спектаклю» (Buchloh, 2012). Порушуючи питання про роль естетичної пам'яті, провал авангардної практики та занепад критики, Б. Бухло не бачив великого потенціалу для критичної практики в західних суспільствах, якщо тільки не будуть посилені «сили антиестетики», маючи на увазі, що необхідно шукати методи критики, ефективні проти гегемоністської влади культурних інституцій та комерціалізованої системи мистецтва. Однак Б. Бухло не уточнив, як критичну силу антиестетики можна мобілізувати для боротьби з мейнстримними музеями та галереями.

Паралельно з дискурсом, зосередженим на інституційних структурах та об'єктному мистецтві, розвивався теоретичний напрям, що розглядав критику інституцій через призму соціальних відносин та участі глядача. Цей аспект є

критично важливим для розуміння еволюції інституційної критики від роботи з об'єктами до роботи зі спільнотами.

Витоки цього підходу сягають напрацювань художника і теоретика перформансу Алана Капроу, який ще на зламі 1950-1960-х років у своїй праці «Нотатки про усунення аудиторії» (Karpow, 2006) обґрунтував необхідність трансформації пасивного глядача у співучасника. А. Капроу писав, що «...глядачів слід повністю усунути. Усі елементи – люди, простір, конкретні матеріали та характер середовища, час – можуть бути інтегровані таким чином. І остання крихта театральних традицій зникає» (Karpow, 2006, p. 103). Звісно, що «усунення аудиторії» у А. Капроу означало не фізичну відсутність людей, а ліквідацію онтологічної дистанції між суб'єктом (глядачем) і об'єктом (твором). У традиційній інституційній рамці дистанція між глядачем і твором є фундаментом ідеологічного контролю: вона перетворює мистецтво на фетишизований об'єкт споглядання, а глядача – на відчуженого споживача, обмеженого правилами музейного етикету. Ідеї А. Капроу давали підґрунтя для розуміння того, що інституція – це не лише стіни та адміністрація, а й регламентовані ритуали поведінки, які можна зруйнувати через партисипацію.

Нову хвилю дискусій про взаємодію глядача та інституції викликала праця французького куратора Ніколя Бурріо «Реляційна естетика» (Bourriaud, 2002). Н. Бурріо визначив мистецтво взаємодії, або партисипативне мистецтво як «сукупність практик, які беруть за теоретичну та практичну відправну точку людські відносини» (Bourriaud, 2002, p. 14). Згідно з концепцією Н. Бурріо, в умовах тотальної комодифікації музей стає місцем для створення «соціальних прогалін» – просторів для вільного спілкування, вільних від ринкової логіки. Для інституційної критики це означало зміну фокусу: такі художники, як Рікріт Тіраванія, почали використовувати галерею не для демонстрації об'єктів, а як платформу для побудови тимчасових мікроспільнот (наприклад, приготування їжі для відвідувачів), тим самим ставили під сумнів функцію музею як сховища «мертвих речей».

Однак цей підхід зазнав ґрунтовної ревізії у працях британської дослідниці Клер Бішоп, зокрема в книзі «Штучне пекло: партисипативне мистецтво та політика глядацтва» (Bishop, 2012). К. Бішоп критикує «реляційну естетику» за утопічність і припущення, що будь-яка взаємодія є апіорі демократичною. Дослідниця наголошує, що «моделі демократії в мистецтві не мають внутрішнього зв'язку з моделями демократії в суспільстві» (Bishop, 2012, p. 279). К. Бішоп, а також дослідник сучасного мистецтва Грант Кестер (концепція «діалогічної естетики») (Kester, 1999/2000) пропонують аналізувати політичну якість цієї участі. Скрізь призму інституційної критики полеміка Н. Бурріо і К. Бішоп дозволяє розрізняти практики, які справді підривають ієрархії (як у Ханса Хааке, де глядач стає політичним суб'єктом через голосування), і ті, що лише створюють ілюзію інклюзивності, будучи поглинутими інституцією як атракціон.

У певному сенсі, аналіз партисипативних практик дозволяє виявити парадокс інституційної критики: роботи Х. Хааке та А. Фрейзер залучали аудиторію для протистояння інституціям, проте з часом самі ці методи ставали частиною інституційного канону. Відповідно до аналізу К. Бішоп, навіть найбільш радикальні форми участі ризикують стати інструментом культурного менеджменту.

Теоретичні міркування щодо етики та дієвості практик партисипативного мистецтва є важливими для аналізу українського контексту (групи «Р.Е.П.», «SOSka», «Відкрита група»), де через слабкість інституційної системи партисипація стала однією з форм інституційної критики та самоорганізації.

Теоретичні розвідки на тему інституційної критики початку ХХІ ст. теж здебільшого акцентуються на зміні ролі музею та обґрунтованості інституційної критики як мистецької практики. У 2005 році Джеральд Рауніг і Джин Рей опублікували трирічний дослідницький проєкт під назвою «Трансформація» (Raunig & Ray, 2009), у якому вони попросили ряд діячів мистецтва розглянути генеалогію нового покоління інституційної критики і спробували з'ясувати чи є доцільними розмови про третю хвилю інституційної критики. Зрештою, отримавши суперечливі інтерпретації від своїх респондентів, автори зазначають,

що є доцільним казати про «інституційні практики, як поняття, яке стосується стратегій та ініційованих процесів, які в чомусь спираються на традиції інституційної критики, а в чомусь виходять за межі всього, що можна впізнати в напрямку, який сьогодні канонізований як частина історії мистецтва» (Raunig & Ray, 2009, p. XV).

Зокрема, критик і куратор Саймон Шейх у своїй роботі «Нотатки щодо інституційної критики» (Sheikh, 2009) пропонує розглядати інституційну критику не як «історичний період та/або жанр в історії мистецтва, а радше як аналітичний інструмент, метод просторової та політичної критики і артикуляції, який можна застосовувати не лише до світу мистецтва, але й до дисциплінарних просторів та інституцій загалом» (Sheikh, 2009, p. 32).

Логічним втіленням цієї тези про інституційну критику як «аналітичний інструмент» є робота німецької художниці Марії Айхгорн «Акціонерне товариство» (2002), створена для виставки Documenta 11. М. Айхгорн переносить критичний фокус із простору музею на саму юридично-економічну структуру капіталістичної системи (іл 1.1.3.). Заснувавши реальну публічну компанію зі статутним капіталом у 50000 євро, художниця деконструювала її внутрішні механізми: вона передала всі акції самій компанії, тим самим скасувавши можливість приватного володіння та накопичення капіталу. М. Айхгорн пояснює цей радикальний жест так: «Компанія належить самій собі, так би мовити. Тобто, вона зрештою не належить нікому. Поняття власності в цьому випадку зникає» (Eichhorn, 2002/2009, p. 387).

Робота М. Айхгорн є симптоматичним прикладом стратегії «самоінституціоналізації», де художній твір перестає бути об'єктом експонування і стає автономною юридичною структурою. М. Айхгорн ставить під сумнів саму можливість «торгівлі» знаннями та ідеями, стверджуючи, що влада в інституціях усувається лише тоді, коли інформація та капітал стають публічно доступними і виводяться з-під логіки прибутку.

Питанню про місце інституційної критики у XXI столітті присвячена робота «Після інституцій» (Archev, 2022) кураторки нідерландського музею

Стеделейк Карен Арчі. Як Джеральд Рауніг і Джин Рей, авторка теж намагається визначити можливі риси третьої хвилі інституційної критики. Кураторка стверджує, що історичні характеристики інституційної критики не обов'язково мають бути основою для розуміння суті цього явища в сучасному контексті. Тобто сучасні твори інституційної критики можуть використовувати інші стратегії, ніж антиканонічні, антизображальні та антитоварні, які асоціюються з цим напрямом.

На думку К. Арчі, для визначення можливих рис третьої хвилі потрібно нове, розширене і більш інклюзивне визначення інституційної критики. Проте її рамка є занадто широкою – кураторка пропонує називати сучасними практиками інституційної критики всіх митців, які вказують на загальні питання навколишньої матеріальної реальності і мають занепокоєння суспільними проблемами. Не виглядає переконливою і спроба об'єднання в одну категорію митців, які мають інтерес до тілесного і психічного добробуту людства, викликана, ймовірно, написанням роботи під час пандемії COVID-19.

Цікаво, що в 2022 році підготувала кингу про інституційну критику і кураторка нідерландського музею Франца Халса Мелані Бюлер. Видання «Мистецтво критики» (Bühler, 2022) документує довгостроковий проєкт у Музеї Франса Галса (2019-2022) – симпозіум «Критика кольору», виставку «Сила зображення», замовлення художникам, твори мистецтва, дискусії та есеї. Загалом, «Мистецтво критики» переглядає мистецьку практику інституційної критики, щоб запитати, що вона означає сьогодні, і розглянути її здатність реагувати на нагальні соціальні, політичні та економічні проблеми сучасності. Дослідження М. Бюлер цікаве спробою використати феміністичний підхід, щоб розширити і кинути виклик традиційним мистецтвознавчим визначенням інституційної критики.

Зміщенню акценту в дослідженні сучасних практик інституційної критики пропонує португальський дослідник Карлуш Гарріду Кастеллано. У статті «Інституція інституціоналізму: відмінність, універсалізм і спадщина інституціональної критики» (Castellano, 2017) К. Г. Кастеллано зауважує, що ідеї сучасних інфраструктурних та організаційних практик сьогодні вийшли далеко за межі початкових цілей і завдань інституційної критики. К. Г. Кастеллано вважає,

що дебати про інституціоналізм є свідомим обмеженням і вказує на їх провінціалізм, зауважуючи, що список проєктів і країн, пов'язаних з інституційною критикою, дуже короткий, відтак «генеалогія інституційної критики залишається однією з найбільш провінційних і географічно вузьких генеалогій сучасної художньої практики» (Castellano, 2017, p. 4).

Попри це, інші дослідники бачать потенціал інституційної критики в артивізмі. Мистецтвознавець Александер Альберро стверджує, що критика ідеологічних умов інституції є і завжди була фундаментальною для концептуального мистецтва (Alberro & Stimson, 1999, с. xvii). У 1999 р. Блейк Стімсон писав: «Серед ряду амбітних цілей, які рухають напрям концептуального мистецтва, найбільш політизованою є критика і трансформація чинних інституцій мистецтва» (Alberro & Stimson, 1999, с. xxxix).

Чи може інституційна критика існувати без інституцій? Дослідниця Мівон Квон стверджує, що інституції оперують соціально обмеженим сприйняттям місця, тому інституційна критика була обмеженою у своїй практиці, а художники уникали більш рішучого виходу в царину реального. З іншої сторони, художники, які беруть участь у практиках, орієнтованих на специфічні місця, змістили свій фокус на локації поза межами галерей, прагнучи до взаємодії з різними типами суспільних просторів. Вони все більше залучаються до повсякденного життя, але не нехтують перевагами інституції, розуміючи, що навіть «порожній» простір музею є «інституційним маскуванням, нормативною конвенцією експонування, що виконує ідеологічну функцію» (Kwon, 1997, p. 88).

Звернення лише до неспецифічних мистецьких об'єктів призводить до виключення експертної аудиторії та применшує корисну роль інфраструктури. Тому інституція, як вказує М. Квон, визначається не лише як фізична будівля, а як «ланцюг кількох взаємопов'язаних, але різних просторів та економік, включаючи студію, галерею, музей, художню критику, історію мистецтва та артринок» (Kwon, 1997, p. 88). Такий розширений погляд уможливорює гострішу критику, де мистецький твір «більше не прагне бути іменником/об'єктом, а стає

дієсловом/процесом» (Kwon, 2002, p. 24), що провокує критичну гостроту глядача щодо ідеологічних умов самого акту споглядання.

Відповідно до М. Квон, визначення «місця мистецтва» трансформується «від фізичної локації – заземленої, фіксованої, реальної – до дискурсивного вектора – неспокійного, плинного, віртуального» (Kwon, 1997, p. 95). Ця зміна дозволяє сучасним практикам інституційної критики бути мобільними та вписуватися в актуальні інтелектуальні дебати, не втрачаючи своєї політичної та соціальної ваги.

Художники, які займаються інституційною критикою, насамперед прагнуть продемонструвати умовність мистецтва, дослідити умови та форми існування мистецтва в системі культурних інституцій, а також викрити приховані механізми влади та ієрархії у світі мистецтва. Це порушує питання: чи може інституційна критика залишатися «критичною» у співпраці з самими художніми інституціями та кураторами, які працюють на ці інституції і відповідають за формування змісту виставок? Не випадково відмова від традиційних ієрархічних кураторських моделей, критика традиційних інституційних структур та захист художньої автономії стали важливими досягненнями сучасної кураторської практики.

Зростання кураторської практики з 1980-х років значною мірою було зумовлене кризою художніх інституцій, які шукали відповіді на виклики сучасного мистецтва, та посиленням ролі артбізнесу. Незалежні куратори взяли на себе завдання, з якими не могли впоратися традиційні «охоронці» класичних музеїв. Знання та методи роботи незалежних кураторів, запозичені з мистецтва, теорії та політики, легітимізували їхній вищий статус порівняно з повільними та консервативними інституціями. Змінилися також відносини між художниками та кураторами. Куратори почали займатися не тільки відбором та інтерпретацією робіт художників, а й «створенням» виставок та бієнале, використовуючи твори мистецтва як матеріал для власних цілей. З іншого боку, почала зростати кількість кураторських проєктів, реалізованих художниками. Здається, що між художниками та кураторами відбувається постійний обмін, у якому конкретні ролі не відкидаються, а постійно переглядаються та адаптуються одна до одної.

У цьому сенсі прийняття кураторами практик інституційної критики проявилось в прагненні оновити та подолати усталені структури в традиційних музеях, галереях та світі мистецтва, а також у створенні виставок у відповідних соціально-політичних форматах, критичному переосмисленні культурних та історичних фактів і міфів, загальній політизації художнього нарративу.

Одним із найперших прикладів кураторства як інституційної критики стала виставка швейцарського куратора Гаральда Зеемана «Коли ставлення стає формою» (1969) у Бернському художньому музеї (іл. 1.1.4.), Г. Зеєман переосмислив роль куратора з нейтрального організатора на активного учасника, або ж «свого роду митця... мета-митця, утопічного мислителя або навіть шамана» (Birnbauм, 2005, р. 55), який формує дискурс.

Підхід Г. Зеємана підкреслив напругу між інституційною владою та художньою свободою. Оскільки Кунстгалле був «провінційною інституцією» без постійної колекції, це давало можливість Г. Зеєману втілювати свій імпровізаційний підхід. У самій формі виставки «Коли ставлення стає формою» було поставлено під сумнів право музею контролювати творчий жест: оскільки митці, за словами куратора, «захопили інституцію» (Birnbauм, 2005, р. 56), вони радикально переглянули її фізичні умови, наприклад Лоуренс Вайнер вилучив частину настінного простору, Майкл Гейзер розбив тротуар перед входом музею металеву кулею, а Річард Лонг взагалі проігнорував стіни музею, здійснивши триденний похід у гори.

Г. Зеєман розмив традиційну межу між куратором і художником, надавши пріоритет процесу над об'єктом. Назва виставки підкреслювала, що експонуються не стільки твори, скільки «ставлення», тобто «самі художники, як творчі та ексцентричні особистості, були настільки ж виставлені на показ, як і часто ефемерні твори, що були результатом їхньої діяльності». (Birnbauм, 2005, р. 56).

Ідеї Г. Зеємана були розвинуті швейцарським критиком і куратором Гансом Ульріхом Обрістом у проєкті «*do it*», який розпочався 1993 року у співпраці з Крістіаном Болтанським і Бертраном Лав'є (іл. 1.1.5.). «*do it*» – це відкритий, децентралізований проєкт, в якому художники писали інструкції для виставок, а

не надсилали об'єкти, ставлячи під сумнів роль інституцій у фізичній власності та контролі над творами мистецтва. Проєкт «*do it*» також кинув виклик традиційним формам виставок, ставлячи під сумнів авторство і захищаючи здатність мистецтва існувати поза межами одного галерейного простору.

Кураторка Кетрін Девід продемонструвала розширення меж виставкового простору. Її «documenta X» (1997) у Касселі включала лекції, дебати та демонстрації архівних матеріалів поряд з творами мистецтва (іл. 1.1.6.). К. Девід позиціонувала виставку як місце для критичного осмислення інституційної влади, глобалізації та постколоніалізму. Іншим прикладом кураторської інституційної критики є проєкт художника Фреда Вілсона «Mining the Museum» (1992) у Мерилендському історичному товаристві. Ф. Вілсон переставив і зіставив об'єкти з колекції, щоб висвітлити забуті історії рабства та прихованого расизму (іл. 1.1.7.). Кураторські рішення Ф. Вілсона спонукали до переосмислення інституційних упереджень у збереженні та експонуванні історії.

Загалом, основними способами реалізації інституційної критики в кураторській практиці є реконтекстуалізація простору; децентралізація влади, тобто самоусунення кураторів як остаточних арбітрів художньої цінності; та створення альтернативних інституційних моделей, які ставлять під сумнів довільний характер інституційної легітимності та пропонують альтернативні способи взаємодії з мистецтвом. Кураторські проєкти, які у своїх цілях і засобах реалізації працюють в рамках інституційної критики, кидають виклик традиційній системі експонування мистецтва і сприяють постійній трансформації інституцій, адаптуючи їх до нових викликів сьогодення. В такий спосіб куратори продовжують переформатовувати дискурс про мистецтво та його інституції.

Номер 8 міжнародного журналу *On Curating* присвячений саме цій темі. Він має назву «Інституція як медіум. Кураторство як інституційна критика? Частина 1» (Richter & Draxler, 2011), і досліджує еволюцію ролі кураторської практики як форми інституційної критики. Цей випуск базується на симпозіумі, організованому Кунстхалле Фрідеріціанум та Цюрихською програмою

післядипломної освіти з кураторства, метою якого було дослідити можливості та обмеження критичних кураторських практик у мистецьких інституціях.

Центральне питання цього випуску – чи може кураторство виставок слугувати методом інституційної критики. У ньому розглядається, як куратори можуть кинути виклик самим інституціям, у яких вони працюють, ставлячи під сумнів потенційні суперечності та можливості, що виникають, коли куратори займаються критичною практикою.

Зокрема Дороте Ріхтер і Рейн Вольфс досліджують концепцію інституції як медіа та потенціал кураторства як інституційної критики, Олівер Мархарт надає теоретичний аналіз кураторських практик у контексті інституційної критики, а Ольга Фернандес досліджує роль кураторства в ширшому контексті інституційних рамок. Крім того, художниця Сан Келлер представляє серію проєктів «Carte Blanche», пропонуючи креативні інтервенції, що кидають виклик традиційним ролям куратора.

Загалом, автори матеріалів випуску «Інституція як медіум. Кураторство як інституційна критика? Частина 1» підкреслюють потенціал кураторської практики як форми інституційної критики. Куратори можуть використовувати виставки не тільки для демонстрації мистецтва, але й для постановки під сумнів та переосмислення наративів і владних структур в артінституціях.

Випуск журналу «On Curating» під назвою «Інституція як медіум. Кураторство як інституційна критика? Частина 2» (Richter & Colucci, 2012) продовжує досліджувати, як кураторські практики можуть функціонувати як форми інституційної критики. На основі дискусій з першої частини журналу, цей випуск глибше занурюється у складнощі та суперечності, притаманні кураторству в інституційних рамках. Залишається питання: як практика, що має на меті радикально показати умовність мистецтва, його фінансові зв'язки та функцію як засобу розрізнення, може бути пов'язана з інституціями та діяльністю кураторів у їхньому середовищі? Чи не є це суперечливим?

Дослідниця Дороте Ріхтер у своєму есе «Деякі думки» досліджує «освітній поворот» у кураторській практиці та аналізує, як мистецькі інституції почали

інтегрувати дискурсивні формати, активізм, постколоніальну критику та партисипативну медіацію як форми опору та тонкої реінтеграції в інституційні структури влади (Richter & Colucci, 2012). Гельмут Дракслер в інформативному повідомленні «Криза як форма» аналізує кризове виникнення кураторства з 1980-х років як відображення більш масштабних трансформацій у світі мистецтва, переходу від традиційних інституцій до гнучких, нематеріальних, постмодерних структур та розмірковує про неоднозначне становище кураторства як прогресивного і водночас проблематичного агента в умовах неоліберальної культурної економіки (Richter & Colucci, 2012). Берил Грем в есе «Самоінституціоналізація: хто, в якій системі?» досліджує практики самоінституціоналізації художників і кураторів і обговорює партисипативні системи в кураторській практиці та критикує спрощені бінарні опозиції «інституція/антиінституція», підкреслюючи складність колаборативних і децентралізованих організаційних моделей (Richter & Colucci, 2012).

Загалом, автори випуску вказують на те, що кураторство дедалі більше стає дискурсивною, педагогічною та політичною діяльністю, проте часто відбувається в інституційних умовах, сформованих неоліберальною економікою та владними структурами. Хоча кураторство надає інструменти для критичного осмислення та переосмислення інституцій, воно може одночасно стати механізмом інституційної самолегітимації та накопичення культурного капіталу. Залишається панівною думка про те, що інституції не є нейтральними просторами, а активними виробниками сенсу та соціальних відносин. Кураторство стає засобом не лише для організації виставок, а й для побудови публічних сфер, норм, виключень та ієрархій знань.

Автори тринадцятого номеру також розмірковують над внутрішніми суперечностями критичного кураторства і наводять альтернативні моделі самоінституціоналізації, спільного кураторства та практик участі як способи подолання цих суперечностей (Richter & Colucci, 2012). Підкреслюється, що сталі, колективні та місцеві практики можуть запропонувати більш тривалі форми інституційної критики, ніж індивідуальні або ізольовані жести.

Підсумовуючи стислий огляд теоретичний праць дослідників та безпосередньо самих митців, можна стверджувати, що інституційна критика еволюціонувала з набору радикальних художніх жестів у складну систему аналітичних інструментів, що дозволяють деконструювати саму природу мистецького поля. Ключова проблематика досліджень змістилася від аналізу музею як фізичної споруди до розуміння інституції як дискурсивної та ідеологічної системи, що діє через механізми нагляду, класифікації та нормалізації знання. Водночас центральною суперечністю залишається процес «канонізації» самої критики: дослідники інституційної критики фіксують «пастку комерціалізації», де радикальні стратегії викриття владних ієрархій поступово поглинаються системою, стаючи частиною офіційного мистецтвознавчого канону або інструментом корпоративного брендингу.

Спостерігається і змінення ролі художника. Митець трансформується з виробника артефактів у дослідника-адміністратора, а куратор – із нейтрального організатора у активного протагоніста, який використовує виставку як лабораторію для перевірки ідеологічних кордонів.

У сучасних теоретичних оглядах інституційна критика розглядається не як завершений мистецький жанр, а як безперервна практика саморефлексії, яка має приховану залежність мистецтва від економічних та політичних сил, одночасно шукаючи способи збереження критичної дистанції в умовах глобального капіталізму.

1.2. Практики інституційної критики в мистецьких роботах і проєктах українських художників. Джерельна база

Аналіз практик інституційної критики в конкретній країні неможливий без аналізу інституцій, на які ця критика направлена. Діяльність українських артінституцій все частіше постає об'єктом досліджень вітчизняних дослідників. Україна не може похвалитися розгалуженою мережею різноманітних і стабільних за фінансуванням артінституцій, не буде перебільшенням і твердження про певну «києвоцентричність» українського мистецького середовища, хоча не можна не

визнавати існування цікавих мистецьких осередків у Львові, Одесі, Харкові, Дніпрі, Івано-Франківську, Полтаві та інших містах України. І все ж українське інституціональне поле не можна назвати абсолютно порожнім. За 34 роки незалежності українське артсередовище мало свої періоди розквіту і занепаду, в Україні є артінституції різної форми власності, тематик, функціональності.

Комплексне дослідження, у якому описані основні етапи становлення інституційної системи сучасного мистецтва в Україні на прикладі Києва, Одеси, Львова та Харкова зробила Анна Луговська у своїй дисертації на здобуття ступеня доктора філософії «Інституції сучасного мистецтва у виставковій практиці України (початку 1990-х – 2020 років)» (Луговська, 2023). А. Луговська досліджувала архіви і провела серію інтерв'ю з мистецтвознавцями, істориками і критиками мистецтва та кураторами. Дослідниці вдалося прослідити закономірності і особливості інституційного ландшафту в українському світі мистецтва, зокрема ґрунтовними є розвідки регіональних артсередовищ. Простежено з якими труднощами і викликами стикалися творці нових українських мистецьких інституцій на тлі мінливої соціально-політичної ситуації в державі. Крім того, заслуговують уваги класифікації артінституцій, які були проведені А. Луговською і акцент на тому, як артінституції в Україні стають «гібридами» у своїй формі, поєднуючи комерційну складову з освітньою і дослідницькою. Водночас цікаво, що здебільшого питання рефлексій художників щодо інституцій не включено в дослідження А. Луговської. Дослідниця не оминає приклади самоорганізації художників для створення паралельних виставкових майданчиків у Києві, Харкові, Львові, також відзначає довготривалий проект «Відкритої галереї», який створила «Відкрита група», проте ці та інші практики, які безперечно є інституційною критикою, зокрема акції «Фонда Мазоха», виставка «Простір культурної революції» в «Українському Домі», рух «Арт-рейдери» в Одесі не систематизуються дослідницею в одне ціле.

Примітно, що в інтерв'ю, які брала дослідниця для своєї роботи, представлені лише ті художники, які саме створювали свої галереї, а митці, які досліджували і аналізували роботи мистецьких інституцій, розглянутими не були.

Також залишилося поза дослідженням А. Луговської розгляд випадків цензур в українських артустановах, і, як наслідок, випадків бойкотів художниками певних артінституцій. Проте це можна пояснити фокусуванням уваги дослідниці на інших завданнях своєї роботи. Приклад аналізу діяльності художника як дослідника мистецтва роблять зокрема Михайло Селівачов та Андрій Пучков у статті «Vasyl Krychevsky as a researcher of art» (Selivatchov & Puchkov, 2024).

Не вивчаються питання, пов'язані з практиками інституційної критики і в таких дисертаційних дослідженнях як «Проект «Мистецький арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ ст.» Ніни Івановської (Івановська, 2017) та «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» Вадима Михальчука (Михальчук, 2013). Проте явище артінституцій як таке розглядається, як і українськими науковцями (зокрема вищевказані А. Луговська і Н. Івановська присвятили чимало статей цій темі (Луговська, 2020), (Луговська, 2021), (Луговська, 2022а), (Луговська, 2022б), (Луговська, 2022в), так і іншими дослідниками та істориками української культури і мистецтва, а також арткритиками, кураторами, художниками, зокрема Алісою Ложкіною (Ложкіна, 2019), Єлизаветою Герман (Герман, 2016), Віктором Сидоренком (Сидоренко, 2006), (Сидоренко, 2008), Олесею Островською-Лютою (Островська-Люта, 2012), Галиною Скляренко (Скляренко, 1999), Михайлом Скибою (Скиба, 2007), Наталією Булавіною (Булавіна, 2015), Глібом Вишеславським (Вишеславський, 2008а), (Вишеславський, 2008б), Зоєю Алфьоровою (Алфьорова, 2014) та іншими авторами.

Найбільший внесок у дослідження розвитку і типів практик інституційної критики в Україні зробили передусім самі художники. Зокрема, митець Павло Хайло в одному з інтерв'ю зазначив про свій задум роботи з «ідеями аудитів інституційної критики» (Калита, 2019). «Я намагаюся дослідити підходи до інституційної критики, які були в Україні з 1991 року: які були твори, які були стратегії взаємодії з інституціями, на чому це ґрунтувалося і до чого призводило», – стверджував художник (Калита, 2019).

Результатом дослідження П. Хайла є розвідка «Що постає з повітря, що в ньому розчиняється» (Хайло, 2020). Головну проблему українського мистецького середовища художник бачить у відсутності незалежних і некомерційних виставкових майданчиків, які були би передусім місцями творення нових сенсів, а не виконували інші функції. «Брак художньої інфраструктури, постійний запит на її становлення одночасно з незадоволеністю наявними спроможностями – структурні елементи українського художнього поля. Від початку 1990-х років, коли та частина творчих працівниць і працівників, які асоціювали свої практики з сучасним мистецтвом, отримали можливість публічно виставлятися, постійно відчувається очікування, що поруч із супермаркетом, банком і PR-агенцією постане музей сучасного мистецтва. Подібно незмінною залишається фрустрація від того, що будь-яка нова «інституція» виявляється радше супермаркетом, банком або PR-агенцією (а частіше – від усього потроху), ніж власне частиною художнього поля», – зазначає митець (Хайло, 2020). П. Хайло зазначає, що українські митці від початку 1990-х рр. були зацікавлені у критичній взаємодії та осмисленні артінституцій, проте особливістю вітчизняного художнього поля є те, що «звертаючись до досвіду міжнародної інституційної критики, художниці й художники (справедливо) відчувають себе частиною цієї історії, однак ті майданчики, яким адресована їхня критика, частиною цієї історії не є, а багато в чому взагалі залишаються позаісторичними утвореннями» (Хайло, 2020).

П. Хайло пропонує власну класифікацію українських практик інституційної критики: «Пародіювання та перехоплення функцій» – музейні акції «Групи швидкого реагування» у 1990-х рр. (іл. 1.2.1.); «Реакція на цензуру» – вплив на художні процеси в Україні випадків втручання директорів і кураторів в мистецькі твори, зокрема руйнування та зачинення виставки «Нова історія» у Харківському художньому музеї, яку проводила група SOSka у 2009 році (іл. 1.2.2.), а також знищення твору «Коліївщина: Страшний Суд» художника Володимира Кузнецова в Мистецькому Арсеналі у 2013 році (іл. 1.2.3.); «Атака та інтервенція» – аналіз агресивних мистецьких втручань «колективу Комбінат Революцій» (іл. 1.2.4.), інтервенцій «Безіменної групи», перформансів Петра

Армяновського та Валентини Петрової (іл. 1.2.5); «Процеси стають формою» – художня взаємодія з мистецьким простором артінституції як таким на прикладі робіт Office Games (1998) Мирослава Кульчицького та Вадима Чекорського, «Виставки» (2016) Лади Наконечної (іл. 1.2.6) та роботи «Заявка» (2018) колективу «Медіатори»; «Додаткові теми для проявлення історії» – переосмислення ролі і мети художньої інфраструктури на прикладах робіт виставки «Велика несподіванка» (2010) групи Р.Е.П. в Національному художньому музеї України (іл. 1.2.7.) та роботи Ларіона Лозового «Бурякова революція» (2018) (іл. 1.2.8.); «Співпраця» – спроба діалогу художників з керівниками/кураторами мистецьких інституцій в рамках творів і проєктів в межах цих інституцій на прикладах перформансу «За взаємною згодою» (1995) Василя Цаголова і Олександра Бланка (іл. 1.2.9), проєкту «Центр комунікації і контексту» (2006) при участі Інгели Йохансон, Володимира Кузнецова та Інги Цімпріх у Центрі сучасного мистецтва в Києві та проєкту «Запитання, спроби діалогу, ще щось важливе» (2015) Євгена Самборського галереї «Лавра»; «Нав'язаний дар». Як вказує П. Хайло, «Дар як можливість проявити проблеми функціонування художньої інфраструктури є однією з найскладніших, але й найцікавіших стратегій» (Хайло, 2020). Як приклад таких стратегій художник розповідає про аукціон «Час меценатів» (2004), який провів «Фонд Мазоха», коли особисті речі художників, письменників та інших відомих людей і деякі їх твори були продані, а зібрані гроші мали бути спрямовані на закупівлі творів сучасного мистецтва, які потім мали бути передані в колекцію Національного художнього музею України. Інший приклад – робота групи «Р.Е.П.» «Колона для музею» (2011), коли художники подарували Мистецькому арсеналу «кітчеву гіпсокартонову конструкцію, яка маскувала невідреставровану колону в експозиційному просторі» (Хайло, 2020).

Свою генеалогію практик інституційної критики в Україні пропонує харківський художник Микола Рідний. У статті «Хороший, поганий, інший: інституційна критика в українському мистецтві» (Рідний, 2022) художник досліджує інституційну критику в контексті політичного мистецтва і артивізму.

«Сьогодні вже неможливо уявити виставку, де кураторський текст чи експлікації до окремих робіт не спиралися б на соціальний, політичний та історичний контекст», – вказує М. Рідний і акцентує на тому, що причиною «нової хвилі щирої залученості художників стали дії народної стихії та геополітичних ігор у 2014 році: революція на Майдані, анексія Криму та війна на Донбасі» (Рідний, 2022).

Як і П. Хайло, М. Рідний вказує, що певною «своєрідністю» українського художнього поля є відсутність незалежних мистецьких інституцій: «За відсутності музею сучасного мистецтва як структурованого архіву історія мистецтв пишеться різними групами та індивідами на свій лад, а у приватних інституціях панують неоліберальний менеджмент та прекарність праці» (Рідний, 2022). М. Рідний вибрав для аналізу PinchukArtCentre як «майданчик з найбільшою аудиторією та фінансуванням» (Рідний, 2022) і розглянув роботи, які були продемонстровані в цій інституції, та критикували її за її ж згодою. Зокрема, увагу М. Рідного привернули роботи Ларіона Лозового «Об'єднане товариство вільних співтворців» (іл 1.2.10) і «Splendor Solis» (2020), де він «ставить питання про пошук солідарності у середовищі креативних працівників сучасності» (Рідний, 2022) і «порівнює сучасного художника із середньовічним алхіміком, не на користь першого» (Рідний, 2022), інсталяцію Лади Наконечної «Наочний приклад моєї участі» (2013) (іл. 1.2.11), яка «розкривала комплексну тему відносин між художницею, глядачами та місцем-інституцією» (Рідний, 2022) та інтервенція Петра Армяновського в перформанс Тіно Сігала «Поцілунок» (2010). Також Рідний аналізує, як художню спільноту розколола історія з ліквідацією інституту медіаторства в PinchukArtCentre після їх спроб створити профспілку. «Для інституційної критики найзгубнішим може бути чітке окреслення власних кордонів – тоді критика сама перетвориться на безпечний острів усередині острова. Привести до змін і нових досвідів солідарності вона може лише в тому випадку, якщо переглядатиме не лише правила інституцій, а й ставитиме під сумнів логіку професійної конкуренції та елітистську опозицію «художника» та «не-художника», – підсумовує свій огляд автор (Рідний, 2022).

Оригінальним підходом відзначається стаття публіцистки та арткритики Катерини Ботанової «Біг по колу» у виданні «Коридор» (Ботанова, 2013). Цей нарис присвячений розвитку та інституційним дисфункціям у сфері сучасного мистецтва України від 1990-х до початку 2010-х рр. Після здобуття Україною незалежності на початку 1990-х рр. митці спочатку насолоджувалися свободою від державного контролю, оскільки чиновники були зайняті боротьбою за владу. Однак, на відміну від інших професій, митці не мали інфраструктури (такої як студії, матеріали та виставкові простори), незалежної від держави. Це призвело до компромісів і взаємної недовіри. К. Ботанова вказує на випадки цензури, наприклад виставку «Київська мистецька зустріч: нове мистецтво Польщі, України, Росії» (1995), яка була жорстоко розігнана солдатами Національної гвардії, що стало прикладом розгубленості офіційних органів від незнайомої візуальної мови сучасного мистецтва. «Сам факт цього брутального волонтаристського втручання в мистецький процес почали пригадувати у критичних рефлексіях щодо стану вітчизняного мистецтва лише впродовж кількох останніх років, коли раптом цей волонтаризм знов почав ставати практикою» (Ботанова, 2013), – вказує К. Ботанова, адже подібні закриття виставок відбулися і в наступні роки, зокрема «Нова історія» (2009) та «Українське тіло» (2012), коли представники реагували на провокаційні роботи емоційно, а не професійно (іл. 1.2.11).

К. Ботанова зазначає, що хоч українське мистецтво 1990-х років вважалося аполітичним, значна його частина була прихованою або явною політикою. Художники використовували свою новоздобуту свободу для критики соціальних реалій. Однак більшість цих робіт залишалися невидимими для широкої публіки, залишаючись ізольованими в нішевих мистецьких колах та альтернативних інституціях, таких як Центр сучасного мистецтва імені Сороса (CSCA). «Оскільки історія (чи історії) сучасного мистецтва в Україні від кінця 1980-х й досі неописана, незадокументована й ґрунтується переважно на особистій пам'яті членів вузьких художніх кіл, пам'яті переважно конфліктній і суперечливій, вибірковій і некритичній», – вказує дослідниця (Ботанова, 2013).

Важливим акцентом у тексті К. Ботанової є й відхід держави та занепад інституцій: між незалежною та офіційною культурою виникла тривала розбіжність, а державні структури залишалися бюрократичними та консервативними. Основні інституції ігнорували сучасне мистецтво, а спроби інтегрувати такі простори, як «Центр сучасного мистецтва», у ширше академічне чи суспільне життя натрапляли на інституційний опір. З 2000-х рр. приватні меценати та комерційні галереї почали заповнювати прогалину, що утворилася через відсутність державної політики. Ініціативи на кшталт PinchukArtCentre здобули панівне становище, але часто надавали перевагу комерційному, видовищному мистецтву, а не експериментальним або критичним практикам. К. Ботанова вказувала на те, що мистецька система залишається вкрай приватизованою, а рішення щодо виставок, фінансування та державних колекцій часто ухвалюються на основі особистих уподобань або фінансових інтересів. Ця м'яка цензура підносить комерційно вигідне та розважальне мистецтво, маргіналізуючи політично заряджені або авангардні роботи. У підсумку К. Ботанова метафорично порівнює українську артсцену з «бігом, щоб залишитися на місці» Льюїса Керролла (Ботанова, 2013). Попри певний прогрес та збільшення кількості незаангажованих митців, кураторів та глядачів, системні вади залишаються. Без комплексних інституційних реформ та балансу між суспільними інтересами, професійними стандартами та незалежними ініціативами, українське сучасне мистецтво ризикує залишитися у вічному круговороті безплідних рухів.

Критичний огляд інституцій не тільки у своїх мистецьких проектах, але й у статтях робить і Лада Наконечна, зокрема у праці «Інституційне непрояснене» (Наконечна, 2019а), (Наконечна, 2019б). Художниця зауважує, як часто трансформація художніх інституцій в Україні після розпаду СРСР відбулася за формою, а не змістом. «Реформування сфери культури в Україні з 90-х відбувається за західними моделями, за якими зазвичай трансформуються лише фасади, що стає зовнішнім прикриттям (іноді зумисним) пострадянських організаційних структур і габітусу», – зауважує мисткиня (Наконечна, 2019а). Це

призводить до того, що «нові сучасні інституції культури в Україні, переважно зайняті поширенням та популяризацією мистецтва, натомість явною є нестача таких, які сприяють його створенню» (Наконечна, 2019а). Істотною проблемою, на думку Наконечної є і «приховані принципи роботи» (Наконечна, 2019б) українських артінституцій. «Комерційна галерея може на час опинитися неприбутковою організацією, стати просто мистецьким центром, отримати фінансову підтримку на проєкт соціального значення від фондів, водночас надавати всі можливі послуги – від експертної та консультативної до орендної. Аукціонний дім може зіграти в незалежного експерта й отримати державне фінансування на дослідження, або стати меценатом, який підтримує виставкову програму музею, але тільки з конкретним набором художників, роботи яких тим часом можна придбати в його ж комерційній галереї» (Наконечна, 2019б).

На відсутність прозорості вказує і художник Микола Карабінович у своєму тексті «Шість причин, чому я не куратор 6 Одеської бієнале» (Карабінович, 2019). Фактори, які змусили М. Карабіновича відмовитись від своєї кураторської ролі в тій чи іншій мірі були довгий час властиві українському інституційному артсередовищу, а не тільки бієнале в Одесі в цьому випадку. Це «непрозорість, цензура, популізм, токсичність, ігнорування локальної ситуації, непрофесіоналізм» (Карабінович, 2019).

Окреме місце в системі теоретичного осмислення інституційності посідає критичний аналіз перформерки та теоретикіні Лариси Венедіктової. Л. Венедіктова в статтях «Експорт – Імпорт» (Венедіктова, 2016), «Зухвалість мріяти (закреслено) мислити під час війни» (Венедіктова, 2025) та в звіті «Нові форми і методи фінансування державних мистецьких інституцій» (Венедіктова, 2020) пропонує деконструкцію українського художнього поля через філософські категорії автономії та суб'єктності. Л. Венедіктова висуває ідею зробити розмежування між «закладом культури» як бюрократичною одиницею та власне «інституцією», яку вона визначає як автономний топос, що продукує власні смисли та правила гри. Л. Венедіктова наголошує: «Інституція – це закон, сформульований для себе, який включає принципи, місію, способи взаємодії з

іншими інституціями та суспільством. Інституція – це свого роду маніфест або декларація про наміри, що унормовує правила гри» (Венедіктова, 2020, с. 18).

У фокусі уваги Л. Венедіктової перебуває конфлікт між «легальністю» (формальною відповідністю праву) та «легітимністю» (визнанням з боку спільноти). Теоретикinja стверджує, що більшість українських артустанов існують у стані «інституційної неспроможності», оскільки вони не здатні виробити власну стратегію, незалежну від державного апарату чи приватного капіталу. Цей стан Л. Венедіктова описує через концепцію «патрональної політики» (*Patronal Politics*), де відносини в мистецькому середовищі будуються не на принципах, а на системі персоналізованих «нагород і покарань».

Особливої гостроти критика Л. Венедіктової набуває в аналізі діяльності приватних центрів, зокрема PinchukArtCentre. Л. Венедіктова деконструює меценатську діяльність як форму «відмивання репутації» та «інструмент інструменталізації» митців, і вказує, «якщо ви схильні називати ПАЦ інституцією, то це – інституція з дресування мистецтва. З іншого боку, якщо інституція – це закон, то олігархат існуванням ПАЦ ніби нам повідомляє – інших законів у мене для вас немає. І закон цей називається Patronal Politics» (Венедіктова, 2016).

Розвиваючи ідею «мистецтва після філософії» Джозефа Кошута, Л. Венедіктова пропонує модель інституції як «Культури Запитань», що протиставляється радянським уявленням про мистецтво як розвагу чи обслуговування пропаганди. «Я особисто хочу прокинутися у західній цивілізації, де мистецтво є філософією, де воно осмислює події, провокує мислення і ставить саме себе під питання» (Венедіктова, 2025).

Дискусії про роль інституції та можливості практик інституційної критики в Україні відбувалось і у формі колективних проєктів, симпозіумів, виставок чи перформансів. Зокрема, цікавим був проєкт групи TanzLaboratorium «Інституція». «Серія соло-перформансів, що мала місце в НЦТМ ім. Леся Курбаса в червні та листопаді 2015 р., не тільки нагадувала про проблему неінституціоналізації процесів культури в Україні, але також пробуджує думки про можливості їхньої

інституціоналізації» (Лабораторія дискурсу, 2016). У матеріалах обговорення представлені тексти Лариси Бабій, Павла Хайла та інших учасників події.

Вплив західного капіталу на форми і види виставкової діяльності в Україні був розглянутий в проєкті «Центр комунікації і контексту» (2006) при участі Інгели Йохансон, Володимира Кузнєцова та Інги Цімпріх, який відбувся в Центрі сучасного мистецтва в Києві. Зазначається, що «проєкт мав на меті простежити зв'язок між новим управлінням виробництвом сучасного мистецтва, яке заснували Центри Сороса, та суспільними перетвореннями, які відбувалися паралельно з приватизацією та демократизацією в пострадянських країнах у 1990-х роках» (СССК, 2024).

Грунтовним результатом роботи Центру комунікації і контексту є текст «Східна Європа після фінансування» (Johansson, Kuznetsov & Zimprich, 2012), який містить у собі роздуми кураторів, художників та культурних менеджерів про долю незалежних інституцій сучасного мистецтва у Східній Європі після припинення масштабного західного фінансування, зокрема з боку Фонду «Відкрите суспільство» Джорджа Сороса. Стаття містить інтерв'ю з критиками, художниками та кураторами Єжи Онухом, Олександром Соловйовим, Юлією Вагановою, Нікітою Каданом, Алевтиною Кахідзе та іншими, які виявляють розчарування через брак стабільного місцевого фінансування, інфраструктурної підтримки та просторів для експериментального, критичного мистецтва. Після закриття центрів Сороса на початку 2000-х років чимало східноєвропейських мистецьких інституцій зіткнулися з фінансовою нестабільністю. Деякі зникли, інші шукали приватних спонсорів, а деякі зазнали істотних змін. В Україні поява PinchukArtCentre змінила ландшафт, зробивши акцент на ринковому, видовищному сучасному мистецтві та поставивши під сумнів незалежний статус таких інституцій як «ССА Київ». Звучить критика і відносно того, як західне фінансування культури іноді використовувало місцеву артсцену в геополітичних цілях або для створення іміджу, не сприяючи розвитку стійкої, автономної інфраструктури.

«Економічно потужний інтерес до культури особливо проявляється в часи локальних конфліктів, війн та революцій, як спосіб зміцнити демократичні сили. Підозріло й те, що як тільки ситуація стабілізується, часто-густо міжнародна й фінансова увага зменшується, залишаючи по собі й завершені та самоокупні, й стагнуючі констеляції», – зазначає Інга Цімпріх (Johansson, Kuznetsov & Zimprich, 2012).

Деякі автори закликають до створення низових, керованих митцями просторів, альтернативних мереж та колективної самоосвіти як стійких стратегій збереження критичних і незалежних артпрактик. Проте присутні й більш прагматичні оцінки, зокрема куратор Олександр Соловійов вказує: «Нині найскладніше завдання в Україні – забезпечити мистецькі галереї та інституції грошима. Це вирішальний момент і найважливіша взаємодія. З'являються нові державні й приватні інвестори. Ситуація така: немає грошей – немає мистецтва. Саме про це ми кажемо, коли ідеться про ЦСМ. Майбутнього немає. На Заході існує ринок сучасного мистецтва. В Україні його немає. Ми просто не можемо боротися з тим, чого не маємо» (Johansson, Kuznetsov & Zimprich, 2012).

Дослідженням інституцій в Україні займається організація «Метод Фонд», створена в 2015 році художниками, кураторами, мистецтвознавцями, архітекторами, вчителями, зокрема Катериною Бадяною, Іваном Мельничуком, Тетяною Ендшпіль, Ольгою Кублі, Ладодою Наконечна та Денисом Панкратов. «Метод Фонд» поєднує в собі мистецьку, освітню та просвітницьку діяльність.

Організація зробила важливі для дискурсу практик інституційної критики публікації, такі як «Словник сучасного мистецтва. Випуск 1» (Словник сучасного мистецтва, 2021), два збірники текстів «Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим» (Бадянова, Наконечна та Панкратов, 2017а), (Бадянова, Наконечна & Панкратов, 2017б), та збірник текстів «Передмова» (Бадянова, Наконечна & Панкратов, 2016).

Творчість певних художників, які працювали з практиками інституційної критики розглянуті в дослідженнях Дарії Луцишини «Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років» (Луцишина, 2022) та

Дар'ї Чембержі «Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору» (Чембержі, 2021). Історіографії дослідження українського сучасного мистецтва, і української скульптури зокрема присвячена стаття Ольги Денисюк та Катерини Цигикало (Денисюк & Цигикало, 2022). Ґрунтовний аналіз форм артактивізму, акціонізму та візуального в сучасній культурі представлений в роботах Катерини Станіславської (Станіславська, 2021), (Станіславська, 2024). Сучасні підходи до аналізу мистецтва, зокрема алгоритмами нейронних мереж висвітлені в статті Олени Гомиревої та Євгена Саннікова (Санніков & Гомирева, 2024).

1.3. Методологія та методика дослідження

Методологія дослідження практик інституційної критики в українському та світовому мистецтві спирається на поєднання загальних і спеціальних методів. Такий підхід дає можливість здійснювати багаторівневий аналіз художніх стратегій, спрямованих на деконструкцію мистецьких інституцій, а також дозволяє розкрити механізм інституційного контролю, ідеологічні ролі культурних установ і особливості критичних практик, як в українському, так і в загальносвітовому контексті. В основу дослідження покладено принципи історизму та системно-порівняльного аналізу. Комплексний підхід при дослідженні проблеми передбачив поєднання таких наукових методів.

Аналітичний метод і метод систематизації, застосовані в першому розділі, допомогли впорядкувати великий набір теоретичних робіт – від текстів М. Фуко, П. Бурдьє та Т. Адорно до досліджень Б. Бухло, Д. Крімпа, А. Фрейзер та інших – і створити єдину теоретичну основу для подальшого аналізу.

Історико-культурологічний метод був використаний у першому і третьому розділах, щоб дослідити культурне середовище і конкретні умови, де формувалися критичні практики українських митців. Він допоміг простежити вплив пострадянського перехідного періоду, Помаранчевої революції, Революції Гідності та повномасштабного вторгнення 2022 року на способи взаємодії художників з інституційним полем. Застосування історико-культурологічного

методу дало можливість створити авторську періодизацію українських практик інституційної критики, та виокремити три ключові етапи: радикальна провокація і нігілізм (1990-ті рр.); колективна самоорганізація і створення альтернативної інфраструктури (2000-ні – початок 2010-х рр.); дослідницький поворот, робота з архівами і деколоніальний аудит державних музеїв (з 2014 року і дотепер).

Компаративний метод використовується у другому і третьому розділах дослідження. Компаративний метод дозволяє порівняти мистецькі стратегії українських митців і художніх об'єднань («Р.Е.П.», «SOSka», «Відкрита група», «Метод Фонд») з практиками першої і другої хвилі західної інституційної критики – від Х. Хааке, М. Ашера, М. Бротарса і Д. Бюрена до А. Фрейзер, Ф. Вілсона і Л. Ловлер. Також компаративний метод дає змогу віднаходити спільність і відмінність у роботі державних інституцій і приватних мистецьких установ в Україні. Порівняльний аналіз використовується для обґрунтування особливості української моделі інституційної критики, у якій критика художників спрямована передусім не на диктат інституцій, а на їх відсутність або інертність.

Біографічний метод був використаний у другому і третьому розділах для аналізу творчого шляху ключових для дослідження художників. Творчий шлях розглядався передусім як чинник формування критичних стратегій митців. Аналіз досвіду взаємодії митців з інституційним середовищем, зокрема випадки цензури, бойкоту або ж навпаки, – пошуки співпраці з приватними чи державними установами, дозволив встановити зв'язок між біографічним тлом митця і його художньою позицією.

Методи формального і контекстного аналізу були використані в другому і третьому розділах. Ці методи були застосовані для дослідження конкретних мистецьких творів, інсталяцій, перформансів та інтервенцій в галереях і музеях. Інституційна критика як мистецька практика свідомо відкидає традиційну формальну мову. Тому ці методи були адаптовані під аналіз концептуальних і процесних практик. Увага зосередилася не на стилістичних параметрах художніх об'єктів, а на тому, як художні засоби – архіви, реді-мейди, документація, інтервенції – підпорядковуються загальному концепту робіт. Контекстуальний

аналіз був застосований для визначення загальної соціокультурної ситуації, на тлі якої українські митці звертались до різноманітних художніх інструментів інституційної критики.

Метод інституційного аналізу використовувався у всіх розділах роботи. Він був спрямований на вивчення структури, політики і способів фінансування таких мистецьких інституцій як музеї, мистецькі галереї, приватні художні установи і самоорганізовані ініціативи. Також метод інституційного аналізу був спрямований на дослідження того, як окремі художні проєкти розкривають приховані владні та економічні зв'язки у вищевказаних структурах. Зокрема, цей метод допоміг розібрати випадки цензури (знищення роботи В. Кузнєцова в «Мистецькому Арсеналі», закриття виставок «Українське тіло» і «Нова історія») та вказати на межі інституційної свободи.

Метод класифікації і типологізації був використаний у другому та третьому розділах. Зокрема, він був спрямований на структурування та розподіл практиків інституційної критики відповідно до того, які мистецькі стратегії вони використовували у своїх роботах.

Метод дискурс-аналізу був використаний переважно у першому розділі для вивчення кураторських текстів, критичних статей у спеціальних виданнях і теоретичних текстів художників. Він дав змогу дослідити інтелектуальне тло, на якому відбувалась інституційна критика, і вказати на термінологічні суперечки всередині спільноти про природу і межі самого поняття.

Метод інтерв'ювання відбувався в формі розмов з митцями, кураторами і дослідниками українського мистецтва. Інтерв'ю з художниками дозволило встановити безпосередню мотивацію певних художніх жестів та реконструювати обставини створення тих чи інших творів.

Бібліографічний і історіографічний методи використані в першому розділі. Ці методи дозволили вивчити, проаналізувати і систематизувати наукову літературу, каталоги виставок і теоретичні праці як дослідників і теоретиків мистецтва, так і самих практиків – митців.

Висновки до розділу 1

На основі вивчення теоретичних досліджень та джерел щодо теми практик інституційної критики і специфіки українського інституціонального артсередовища виокремлені наступні положення.

В академічному мистецтвознавстві інституційна критика розглядається в межах кількох дискурсивних полів, де залишається суперечливим питання її природи: чи є вона історично детермінованим жанром, що вичерпується «першою» та «другою» хвилями (від Ханса Хааке, Даніеля Бюрена та Марселя Бротарса до Андреа Фрейзер, Фреда Вілсона та Марка Діона), чи універсальною мистецькою практикою, не обмеженою конкретним часом чи локусом. Теоретичну рамку дослідження задають концепції влади/знання Мішеля Фуко, теорія культурного капіталу П'єра Бурдьє та аналіз «індустрії свідомості» Теодора Адорно, що дозволяють деконструювати музей як дисциплінарний простір. Важливою складовою дискурсу є метафора «культурного ув'язнення» Роберта Смітсона та стратегія «дематеріалізації» як «спроби втечі» Люсі Ліппард, які протиставляються теорії поглинання авангарду Пітером Бюргером. Сучасні розвідки Бен'яміна Бухло, Хела Фостера та Розалінди Краусс акцентують на парадоксі канонізації критики, яка перетворилася на «нову Академію», водночас партисипативні теорії Ніколя Бурріо та Клер Бішоп розширюють об'єкт критики від фізичних стін до мережі соціальних відносин. До теоретичного доробку активно залучені самі художники, які поєднують роль критиків-аналітиків із розробкою складних форм інтервенцій, інсталяцій та перформансів, спрямованих не на дискредитацію, а на рефлексивну модернізацію інституцій.

Натомість в українському мистецтвознавстві спостерігається тенденція до вивчення інституційної системи переважно через історико-виставкову діяльність, де акцент зміщений на роботу директорів, власників та кураторів (розвідки Анни Луговської, Наталії Івановської, Вадима Михальчука).

Питання безпосередньої взаємодії художників з інституційною рамкою часто залишається на периферії наукового пошуку. Цю лакуну заповнюють публіцистичні та дослідницькі праці самих митців. Ґрунтовні спроби класифікації

української інституційної критики робили художники Петро Хайло та Микола Рідний. Питання патрональної політики та ієрархій в українському мистецтві висвітлені у працях Лариси Венедіктової та Лади Наконечної. Важливим є доробок організації «Метод Фонд», що здійснює «освітній поворот» в українському мистецтві та працює з методом інтервенції в архіви для переосмислення пострадянської спадщини.

За відсутності сталого Музею сучасного мистецтва, українська інституційна критика (на прикладах груп Р.Е.П., SOSka, «Відкрита група») набуває форми активного самобудування та аудиту середовища. Таким чином, потреба в системному огляді цих практик як цілісного явища в українському мистецтві зберігає свою актуальність.

РОЗДІЛ II. ФЕНОМЕН ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ: ГЕНЕЗА, ТИПОЛОГІЯ ТА СТРАТЕГІЇ

2.1. Теоретична генеза інституційної критики

Термін «інституційна критика» має два взаємопов'язані, проте відмінні значення. По-перше, він позначає художні напрями та практики митців, які у своїй діяльності здійснювали критичне осмислення художніх, культурних чи соціальних інституцій певної історичної доби. У ширшому сенсі критика постає як систематичне дослідження, аналітичне розчленування та узагальнення концептуальних структур, що завжди відіграло вагому роль у мистецькому дискурсі. Коли йдеться про «критичну» позицію художника, зазвичай мається на увазі його прагнення виявити етичні, ідеологічні або системні проблеми, які супроводжують мистецькі практики.

Художники, які працюють у напрямку інституційної критики, прагнуть висвітлити суперечливі аспекти художніх інституцій (таких як галереї, музеї та артпринки). Однак будь-яке мистецтво, яке кидає виклик естетичним критеріям свого часу або досліджує суперечливі чи табуйовані теми, також може непрямо критикувати інституції. Якщо твір виключається з художньої інституції, які можуть бути політичні, фінансові або соціальні причини такого рішення? Майже кожен художник, який намагається у своїй роботі порушити питання обмежень галереї чи іншої художньої інституції, може вважатися таким, що певною мірою працює з інституційною критикою.

Як зазначалося в Розділі I, теоретичне підґрунтя для виникнення інституційної критики було закладено ще у працях теоретиків авангарду та філософів-постструктуралістів. Ключовим моментом для розуміння генези цього явища є переосмислення поняття «автономії мистецтва», яке домінувало в епоху модернізму. Якщо модерністська критика (наприклад, у Клементя Грінберга) наполягала на самоцінності твору та його незалежності від зовнішнього світу, то інституційна критика, навпаки, вказувала на неможливість існування «чистого» мистецтва поза соціальним та економічним контекстом. Важливу роль у

формуванні теоретичної бази інституційної критики зіграли ідеї Петера Бюргера, викладені у його «Теорії авангарду» (Burger, 1984). На переконання П. Бюргера, історичний авангард початку ХХ століття (дадаїзм, сюрреалізм) намагався знищити інституцію мистецтва як таку, щоб повернути мистецтво у життєву практику. Інституційна критика, яка виникла пізніше, успадкувала цей імпульс, але змінила стратегію: замість утопічного знищення інституції, вона обрала шлях її аналітичного викриття зсередини.

Окрім того, суттєвий вплив на розвиток інституційної критики справили соціологічні теорії П'єра Бурдьє та філософія Мішеля Фуко. Концепція «культурного капіталу» П. Бурдьє дозволила художникам розглядати музей не як храм муз, а як місце, де відбувається конвертація символічної влади у фінансову та соціальну, де затверджуються смаки еліт і відтворюється класова нерівність. Своєю чергою, ідеї М. Фуко про «дисциплінарні простори» та взаємозв'язок влади і знання допомогли осмислити музей як структуру, що регламентує поведінку глядача, впорядковує історію через архівування та класифікацію, і тим самим формує «офіційну» картину світу.

Термін «інституційна критика» був вперше використаний мистецтвознавцями та художниками для позначення робіт концептуальних художників, які з кінця 1960-х рр. зосередилися на критиці структури та системи художніх інституцій, а також їхнього зв'язку з ширшими політичними та соціальними інституціями. Поштовхом до цього стала криза «білого куба» (термін Брайана О'Догерті) – ідеології галерейного простору, який подавався як нейтральний, позачасовий та стерильний. Практики інституційної критики почали створювати інсталяції, які були прив'язані до конкретного місця (site-specific), підкреслювали тимчасовість і невизначеність, і ставили під сумнів фінансові, соціальні та культурні структури світу мистецтва, а також систему естетичного відбору та оцінки, яку він використовує.

Історики мистецтва виділяють дві основні хвилі, або покоління, інституційної критики, що з'явилися в Західній Європі та США. Цей поділ, хоч і дещо умовний, дозволяє простежити еволюцію методів та об'єктів критики.

Перша хвиля відбулася в 1960-х і 1970-х рр.. Вона була зосереджена на музеях і галереях як фізичних та адміністративних інституціях. Найвидатніші постаті першої хвилі, серед яких Ханс Хааке, Марсель Бротарс, Даніель Бюрен і Майкл Ашер, працювали індивідуально і чинили опір спробам класифікувати їхню художню діяльність як частину колективного руху. Їхня методологія базувалася на деконструкції фізичного простору виставки та оприлюдненні прихованих механізмів управління. Наприклад, Ханс Хааке використовував методи соціологічного опитування та документального розслідування, щоб виявити зв'язки між музейними меценатами та сумнівними політичними режимами чи бізнес-схемами. Майкл Ашер, своєю чергою, працював методом «вилучення» (subtraction), оголюючи архітектурні та адміністративні нутроші галереї, роблячи видимим те, що зазвичай приховано від очей глядача. Для цього покоління інституція була зовнішнім об'єктом, який можна аналізувати, вимірювати та критикувати через інтервенцію.

Друга хвиля почалася в другій половині 1980-х рр. і продовжувалася після цього. Ця хвиля не тільки критикувала і досліджувала інституції музеїв і галерей, але й низку інших інституцій – від політичних до фінансових, а також художника як «інституцію», коли він діє в рамках музею або галереї. На відміну від своїх попередників, представники другого покоління – до якого, зокрема, належали Андреа Фрейзер, Фред Вілсон, Луїза Ловлер, Марк Діон – виявляли більшу сприйнятливості до характеристики своєї роботи як «інституційної критики». Ключовою відмінністю другої хвилі стало усвідомлення неможливості існування «ззовні» інституції. Як зазначала Андреа Фрейзер, «ми і є інституція» (Fraser, 2005, с. 283). Критика змістилася з аналізу архітектури та фінансів на аналіз суб'єктивності, мови, ідентичності та психоаналітичних аспектів сприйняття мистецтва. Художники другої хвилі почали розглядати себе не як опозиціонерів, а як інсайдерів, які діють всередині системи, використовуючи її ресурси проти неї самої або для її трансформації. Практики другої хвилі інституційної критики збіглися в часі з розвитком феміністичної теорії, постколоніальних студій та квір-теорії, що дозволило Фреду Вілсону, наприклад,

критикувати музей не лише як економічну структуру, а як архів, який витісняє історію пригноблених груп.

Визнання цих двох хвиль інституційної критики як складової частини історії мистецтва виявилось суперечливим процесом. Парадоксом інституційної критики стало те, що з часом вона сама перетворилася на легітимну художню форму, яку охоче замовляють та купують мистецькі заклади. Критичний жест, спрямований на підрив авторитету інституції, часто ставав джерелом її оновлення та зміцнення, демонструючи гнучкість сучасної системи мистецтва, здатної поглинути будь-який протест. Однак, попри ризик комерціалізації та інституціоналізації протесту, критика інституцій зрештою стала невіддільним компонентом тих самих інституцій, які були в центрі такої критики, змушуючи їх до постійної саморефлексії та етичного перегляду своїх практик.

2.2. Формування першої хвилі: моделі просторової та системної деконструкції

Перша генерація художників напрямку інституційної критики відмовилася від автономії модерністського твору, доводячи, що значення мистецтва формується не автором, а інституційною рамкою.

Майкл Ашер обрав стратегію «естетики вилучення» та оголення інфраструктури. Хрестоматійним прикладом є його інтервенція в галереї Клер Коплі (іл. 2.2.1). М. Ашер демонтував стіну, що розділяла виставковий зал та службовий офіс. Цей жест зруйнував ілюзію естетичної автономії: глядач, споглядаючи «порожню» галерею, бачив роботу дилерів, чув телефонні розмови та фінансові переговори. М. Ашер візуалізував те, що зазвичай приховується: мистецтво є товаром, а галерея – місцем комерційної транзакції.

Майкл Ашер, який раніше був пов'язаний з мінімалізмом і рухом «Світло і простір», розпочав створення інсталяцій наприкінці 1960-х рр. У 1969 р. М. Ашер встановив вентилятори над дверима у Музеї американського мистецтва Вітні, щоб глядачі, проходячи через галерейний простір, мусили проходити через невидимі, але відчутні повітряні завіси (іл. 2.2.2). У 1970-х рр. його художня практика

знала значної еволюції, що ознаменувалася введенням критичних інтервенцій. Центральною темою його творчості стала символічна та матеріальна економіка, що лежить в основі художньої практики. Цей феномен ілюструє його інсталяція «Мюнстер (Караван) 1977-1997» (іл. 2.2.3). М. Ашер розмістив туристичні причепи на магістралях, а місцеві музеї виконували функцію джерел інформації про їхнє місцеперебування. Художник щотижня переміщував каравани, так, що це збігалося із закриттям музеїв.

Цікавою за задумом була робота М. Ашера «Джордж Вашингтон Жана-Антуана Гудона 1979». Центральним елементом інсталяції є бронзова статуя Джорджа Вашингтона в натуральну величину, відлита з оригінального мармурового монументу відомим неокласичним скульптором Жаном-Антуаном Гудоном і перенесена художником з місця біля головного входу в музей до центру галереї 219 (іл. 2.2.4). У цій невеликій галереї, крім центральної статуї, були також виставлені скульптури, картини та декоративні твори мистецтва кінця XVIII століття, створені сучасниками Гудона. Стіни галереї були пофарбовані в сіро-блакитний колір, а твори мистецтва були розташовані симетрично від підлоги до стелі, створюючи відповідну атмосферу епохи.

Перемістивши статую з її початкового місця біля входу, де вона виконувала функцію меморіалу першому президенту та символізувала його роль у Війні за незалежність, художник фактично вирвав її з контексту, використовуючи музейний експонат для критики естетичної та культурної ієрархії музею. Глядачу залишається роздумувати над природою виставлених артефактів та перевагами їх публічної експозиції, збереження або висвітлення. Також підкреслюється розбіжність у нашому підході до об'єктів, які є суто естетичними, та тих, що мають історичне значення.

Важливим аспектом цієї роботи є те, як скульптура функціонує в контексті XVIII століття, на відміну від її попереднього зв'язку з фасадом будівлі. При вході до галереї скульптуру можна розглядати у зв'язку з концепціями інших європейських творів того ж історичного періоду. Загальний ефект полягав у тому, що монументальність, яку скульптура передавала протягом понад 60 років перед

музеєм, була повністю втрачена, а позачасова якість оригінальних об'єктів в історичній залі була порушена вивіреною бронзовою копією.

Питання, які ставили ці та інші твори, стосувалися виключно формальних або навіть просторових проблем. Як влучно зауважує Бенжамін Бухло, роботи Майкла Ашера працюють з дедалі більшою аналітичною точністю на межі між символічним і реальним простором, постійно збільшуючи неоднозначність між функціональним і естетичним об'єктом, нібито щоб довести зсередини аналізу самої скульптури, що вона втратила свою матеріальну та історичну легітимність (Buchloh, 2000b, p. 31).

Творчість М. Ашера характеризується акцентом на змінах у феноменології сприйняття та тимчасовості. Його художня практика відзначається відсутністю традиційних артефактів або слідів, за винятком випадкових записів, таких як листівки, випущені музеєм для виставки.

Важливе місце в творчості М. Ашера займають окремі роботи кінця 1960-х і початку 1970-х рр., періоду, коли його практика відрізнялася використанням перегородок або штор для поділу галерейних просторів.

Для своєї першої персональної виставки в Музеї мистецтв Ла-Хойї (іл. 2.2.5.) М. Ашер встановив генератор звуку в одній зі стін галереї, ефективно нейтралізувавши всі звукові хвилі в приміщенні і створивши мертву зону в центрі галереї. У 1969 р. для групової виставки під назвою «Антиілюзія: процедури/матеріали» у Музеї американського мистецтва Вітні, М. Ашер встановив вентилятор над дверима, створивши таким чином повітряну завісу, через яку відвідувачі проходили, переходячи з однієї галереї в іншу (іл. 2.2.2). У 1970-х рр. М. Ашер розпочав вилучення елементів з простору, включаючи шари фарби та перегородки, що відокремлювали виставковий простір від офісу галереї. Втручання М. Ашера викривали досі нормалізовані умови експонування та сприйняття як фактичні дискурсивні та інституційні перетини – саме ідеологічні, політичні та економічні підстави – де перехід від критичного заперечення до ствердження вже давно відбувався на соціальному рівні.

Наприклад, у галереї Lisson Gallery в Лондоні М. Ашер відокремив підлогу від стін невикористаного підвального приміщення, зробивши неглибокий надріз у нижній частині стіни по всьому периметру галереї (іл. 2.2.6). У галереї Heiner Friedrich у Кельні М. Ашер розвинув цю ідею далі, пофарбувавши всі стелі в галереї – виставкові приміщення, офісні приміщення та коридори – у коричнево-чорний колір, щоб візуально поєднати їх із підлогою (іл. 2.2.7). Без вивісок і знову ж таки без оздоби стін, відвідувачу потрібно час, щоб сприйняти роботу. Але, побачивши і зрозумівши її, відвідувач слідує за роботою в приватні приміщення галереї, включаючи внутрішнє «святинище» офісу директора. Документальні фотографії роботи розкривають її особливу естетику, мінімалістичність. Ці проєкти в Лондоні та Кельні передбачали відносно скромні дії, аби вказати на матеріальну структуру галерейних просторів, а в Кельні – щоб показати повсякденну роботу артбізнесу.

На третій зупинці подорожі Європою, в Galleria Toselli в Мілані, М. Ашер застосував більш радикальний підхід (іл. 2.2.8). Галерея в Мілані була великим підвальним приміщенням у житловому комплексі. На момент виставки М. Ашера стіни та стеля були вкриті численними шарами білої фарби попередніх виставок. М. Ашер запропонував обробити стіни, стелю та будь-яке видиме обладнання піскоструминним апаратом, щоб видалити всі сліди білої фарби. Чотирьом людям знадобилося чотири дні, щоб видалити накопичену фарбу та оголити оригінальне тинькування охристого кольору.

Процес віднімання шару фарби на стінах у цій роботі М. Ашера робить простір виразним, радикально новим початком. Традиційно білий інтер'єр комерційної галереї представляв твори художника в архітектурному оточенні, що імітувало автономність. Якщо через його відсутність глядачеві нагадували про білу фарбу, то виникало цікаве питання: як біла «перегородка» з фарби впливає на контекст мистецтва, яке зазвичай бачать на цій опорній поверхні. «У галереї Toselli я використовував процедурний підхід, намагаючись матеріально приборати авторський знак і відповідальність. Зазвичай знак художника, як додаток до заданого архітектурного простору і дискретний, візуально ідентифікований

елемент, направляє і обмежує свідомість глядача, переносячи її з проблем, властивих галерейному простору і твору, на довільно формалізовану вставку», – писав про свою роботу М. Ашер. (Asher & Buchloh, 1983, p. 92).

Більш драматичним чином художник переобладнав внутрішній простір галереї у своїй роботі «Інсталяція» (1970) у Помона-коледжі (іл. 2.2.9). Галерея працювала без дверей протягом 24 годин, тим самим інтегруючи зовнішнє світло і шум у досвід відвідувачів. Для самого М. Ашера такий винахід був способом використання «формальних інструментів для взаємодії з соціальним простором» (Wolfe-Suarez, 2004).

У своїй творчості М. Ашер не раз порушував питання архітектурного простору галереї та музею. До кінця 1990-х рр. інтер'єр галереї був облаштований таким чином, що презентація мистецтва відігравала домінуюче значення, а комерційна діяльність була прихованою, відігравала другорядну роль. Окрім виставкових приміщень, типова галерея також мала кімнати для проведення переговорів про продаж, які не були відкриті для відвідувачів. Розділення бізнесу та виставки було ключовим фактором у рішенні Майкла Ашера підкреслити приховану природу галерейного бізнесу. У своїй виставці в галереї Клер Коплі в 1974 році (іл. 2.2.1) М. Ашер демонтував стіну між офісом і виставковим залом, тим самим представивши комерційну діяльність як справжній зміст мистецтва. Увійшовши до галереї, відвідувачі відразу ж бачили конференц-зал. Особливістю «методу вилучення» М. Ашера було те, що він не прагнув скасувати контекст галереї. Її простір був необхідним для культурного сприйняття його роботи. «У роботі «Клер Коплі» під пильну увагу потрапило питання: чи може твір мистецтва, дискурс якого викриває систему економічного відтворення, водночас сам сприяти цьому економічному відтворенню. Так само, як ця робота слугувала зразком того, як функціонує галерея, вона також слугувала зразком власного економічного відтворення». (Asher & Buchloh, 1983, p. 100).

Для М. Ашера розкриття інституційної структури стало необхідною умовою всебічного розуміння предмета дослідження. Певним чином, робота в галереї Клер Коплі слугує ілюстрацією того, що можна назвати інституційною

рефлексивністю, думкою мистецтва про мистецтво. М. Ашер розкриває простір галереї як місце, що характеризується комерційною діяльністю, працею та бюрократією. Розкриваючи приховані механізми функціонування галереї, художник висвітлює інфраструктуру, яка уможливує комерціалізацію мистецтва. Такі аспекти діяльності галереї зазвичай приховуються, щоб підтримати ілюзію естетичної автономії. Знесення стіни є ключовим елементом роботи. Співробітники галереї, які зазвичай не помітні для відвідувачів, також стали частиною виставки. Відвідувачі зустрілися не тільки з іншими глядачами та артефактами, а й з працею та адміністрацією, що складають систему мистецтва. Як наслідок, ця інтервенція призвела до реструктуризації соціальних відносин. Інституція була сприйнята глядачами як система взаємодій між людьми та матеріальними об'єктами.

Крім того, проєкт М. Ашера в галереї Клер Коплі заслуговує на увагу через його опір економіці видовищ, що характерна для сучасних виставок. Це є характерною рисою інституційної критики. Втручання є концептуально тонким, майже непомітним, якщо не приділяти пильної уваги змінній просторовій та соціальній конфігурації. Ця стриманість має політичний характер, позиціонує критичне мистецтво не як видовище чи протест, а як реструктуризацію сприйняття та інституційних відносин зсередини. Сам М. Ашер визначає свою мету в тому, щоби показати, що галерея не є нейтральним простором для споглядання, а функціонує завдяки адміністративній та фінансовій діяльності, яка зазвичай прихована: «Структура роботи була круговою, щоб розкрити її зв'язок з виробництвом, посередництвом і сприйняттям культури. В одному сенсі це можна розглядати як супутній економічний інтерес, тоді як інші культурні аспекти також можуть піддаватися ретельному аналізу, від поводження з грошима до відбору виставок. Роботи, що зберігалися в сховищах – ті, що зберігалися в шафах, і ті, що стояли притулені до стіни, – тепер також стали візуально доступними. Матеріальна реальність роботи галереї постала як сумнівна і проблематична, навіть попри те, що автор і глядач можуть вважати галерею найефективнішим способом публічного сприйняття творів мистецтва» (Asher & Buchloh, 1983, p. 96).

У 1977 році куратори Том Циммерман і Гелен Льюїс запросили М. Ашера взяти участь у виставці Інституту сучасного мистецтва Лос-Анджелеса (LAICA). Цього разу проєкт М. Ашера був зосереджений не на відсутності і вилученні, а на присутності. Більша частина галереї залишалася порожньою, але біля столу адміністратора було розміщено диван і кілька крісел. Група з шести осіб, яка змінювалася щодня, сиділа там, за певну плату, протягом усього часу роботи галереї (іл. 2.2.10).

У цьому конкретному випадку учасники самі становили мистецтво. Для роботи у виставці були запрошені професіонали та студенти, які займаються мистецтвом, і їм не давали жодних інструкцій, окрім як бути присутніми та залишатися на своїх місцях протягом дня. М. Ашер намагався відмовитися від будь-якої кураторської відповідальності, проте в міру розвитку проєкту щоденні зустрічі почали набувати формату семінару, на якому обговорювалися питання щодо сутності мистецтва, функції художника і, неминує, власних намірів М. Ашера. Очевидно, що деякі учасники отримали задоволення від цього досвіду, оскільки вони бачили цінність у дослідженні якісної відмінності між мистецтвом, заснованим на процесі, та більш традиційними об'єктами мистецтва, що характеризуються формальними міркуваннями. Крім того, було помітно, що учасники цінували протиставлення ізоляції ідеї та оцінки естетичного досягнення. Інші сприймали цей процес як маніпулятивний. Одна жінка в листі зі скаргою на виставку зазначила, що відчувала себе змушеною грати роль художника, який втілює твір мистецтва, що, на її думку, позбавляло її власної волі.

У цій роботі М. Ашер розмірковує над питанням, яким форм може набувати співпраця в художньому творі. Відійшовши від фізичної підтримки мистецтва, він перейшов до складного питання відповідальності художника перед глядачем і навпаки. Як художник може точно уникнути пастки представлення естетизованого об'єкта для схвалення аудиторії, яку вважають споживачами? Чи допоможе у цьому створення дискурсивного простору? Чи повинен художник вести дискусію, чи достатньо лише створити таку можливість? Чи не є таке відкладення відмовою від відповідальності, що покладає надто великий тягар на

оплачуваних учасників та відвідувачів, які вирішили долучитися? М. Ашер все ж надає суб'єктність учасникам виставки. «Інсталяція LAICA створила відчуття дистанції між твором і художником, ніби звільнивши мене від відповідальності як автора. Оскільки оплачувані учасники як суб'єкти опосередковували роботу для глядачів і для себе, перші не могли персоніфікувати або об'єктивувати їх у роботі, а також не могли дистанціюватися від роботи за допомогою цих конвенцій перегляду. Але якби глядачі персоніфікували/об'єктивували оплачуваних учасників у роботі, це, ймовірно, означало б перетворення їх на реїфікований театральний спектакль або реїфікований естетичний досвід. Це миттєво віддалило б глядачів від їхньої присутності як індивідуумів... Це залишає їм відповідальність, яка в традиційній естетичній практиці та сприйнятті була покладена на автора або об'єкт (Asher & Buchloh, 1983, p. 150).

Дослідник Бенджамін Бухло у своїй статті для видання *Artforum* пропонує розглядати М. Ашера навіть не як художника, який створює об'єкти, а як аналітика, який займається демонтуванням дотичності сфери мистецтва до економіки та політики (Buchloh, 2013). Б. Бухло пише, що «Підхід Ашера до мистецтва впливав з його розуміння того, що бути художником у пізньокапіталістичному суспільстві означало прийняти незворотне завдання розкрити всі приховані зв'язки між капіталом та ідеологією, владою та культурними претензіями та самообманом, які перетинаються у спокусі постійно оновлюваних естетичних привабливостей» (Buchloh, 2013). Сама роль та дефініція художника набувала іншого значення – мистецтво є інструментом розслідування, воно робить невидиме видимим. Б. Бухло критикує ринок мистецтва та товарний фетишизм, який спрямований на пошук «нового». З цієї перспективи важлива творчість М. Ашера, який вказує на те, що глядач може не звертати увагу на ідеологічну рамку інституції, яка своєю чергою вказує на те, що вважати цінним. Підхід М. Ашера виражається у відмові від об'єкта мистецтва як такого і акцентуванні на тому, що естетичний досвід тим чи іншим чином пов'язаний з буденністю капіталістичних відносин. «Його творчість заперечувала і оскаржувала ідею, що художня продукція може спиратися на будь-які залишки окремих

просторових порядків або автономних об'єктів, або претендувати на залишкову сферу досвіду чи естетичну специфічність», – додає Б. Бухло (Buchloh, 2013). Творчість М. Ашера є одним із прикладів мистецтва, яке відмовляється від традиційного «виробництва об'єктів», і лишається актуальною в оцінці робіт низки українських художників, як, наприклад Лади Наконечн, Нікіти Кадана чи групи «Р.Е.П.».

Виразним контрапунктом до «охайного» та інтер'єрного мінімалізму М. Ашера виступають роботи американського художника Гордона Матта-Кларка. Якщо М. Ашер вилучав стіни для оголення адміністративної логіки галереї, то Г. Матта-Кларк займався «зворотним руйнуванням» або «розбудовою навпаки» («unbuilding») для оголення ідеологічної логіки всього міського простору. Дослідниця Памела Лі підкреслює цей концептуальний розрив, зазначаючи: «Те, що Г. Матта-Кларк називав свою основну діяльність «unbuilding» (розбудовою навпаки), вказує на способи, якими він протистояв логіці художнього, а також архітектурного виробництва» (Lee, 2000, p. 2).

Якщо М. Ашер діяв як аналітик усередині «білого куба», то Г. Матта-Кларк радикалізував інституційну критику через агресивну фізичну деконструкцію будівель, що перебували в стані занепаду. Його практика «анархітектури» – термін, що заперечував функціоналізм «модерністів доби машин» – була спрямована на викриття тиранії міського ув'язнення та ідеології приватної власності. Г. Матта-Кларк буквально розрізав архітектурні структури бензопилами та кувалдами, створюючи запаморочливі простори з порожнеч і тріщин.

Наприклад, у роботі «Splitting» (1974) Г. Матта-Кларк буквально розсік навпіл будинок у Нью-Джерсі, призначений під знесення, перетворивши домашній простір на тимчасове скульптурне середовище та метафорично звільнивши індивіда з урбаністичної ізоляції (іл. 2.2.11). Брутальні втручання Г. Матта-Кларка є антагоністичним до «чистих» втручань М. Ашера, які можуть здатись занадто обмеженими внутрішньою структурою інституцій, тоді як «розрізи» самого Г. Матта-Кларка виносили критику в напружений простір міської ерозії.

Ця лінія деконструкції міського ландшафту була продовжена у роботі «Conical Intersect» (1975), створеній для Паризької бієнале (іл. 2.2.12). Прорізавши гігантський конусоподібний отвір крізь дві будівлі XVII ст. поблизу споруджуваного Центру Помпиду, Г. Матт-Кларк створив «антимонумент», що викривав насильницьку природу джентрифікації.

Крізь цей отвір перехожі могли бачити внутрішній скелет старих споруд, що контрастував із новою архітектурною потугою Помпиду. Зрештою, анархітектурна стратегія Г. Матта-Кларка виходить за межі суто фізичного руйнування, фокусуючись на дослідженні маргінальних зон міського середовища, які зазвичай ігноруються офіційною архітектурою та ринком нерухомості. Як зазначає дослідниця Памела Лі, у такий спосіб Г. Матта-Кларк, і художники, які його оточували прагнули віднайти простір, вільний від ідеологічного тиску: «Ми думали більше про метафоричні порожнечі, прогаліни, залишкові простори, місця, які не були розвинені... місця, що є просто паузами у ваших щоденних рухах» (Lee, 2000, p. 103).

Фокус на «метафоричних порожнечах» та «залишкових просторах» є в певному сенсі концептуальним містком між західною інституційною критикою 1970-х рр. та практиками сучасного українського мистецтва, що будуть розглянуті у наступному розділі. Поняття «перерви» або «паузи» у повсякденному русі, яке артикулював Г. Матта-Кларк, майже через пів століття знайде своє пряме відображення у роботах львівської «Відкритої групи». Їхні «відкриті ситуації», робота з «невпійманими» просторами та серія проєктів «Відкрита галерея» виростають саме з цієї логіки «залишковості», де мистецький жест полягає не у створенні нового об'єкта, а у переозначенні «порожнечі» та легітимації пауз у соціальному просторі як повноцінних мистецьких подій.

У напрямку «in situ» (мистецтво, невіддільне від місця) розвинув інституційну критику французький концептуальний художник Даніель Бюрен. Його візуальним інструментом були кольорові смужки завширшки 8.7 см, які, номінально, слугували маркером для виявлення меж простору. Вибір стандартизованого патерну в 8.7. см був свідомим рішенням, оскільки цей формат

був настільки безособовим і механічним, наскільки це було можливо, що дозволяло художнику зводити своє «авторське вираження» до нуля. Цей перехід до візуального мінімалізму не був суто естетичним жестом; він маркував радикальний розрив із модерністською традицією індивідуального стилю. Як зазначає Лілі Вудраф у дослідженні «Дезорганізація істеблішменту: партисипативне мистецтво та інституційна критика у Франції»: «Розробляючи «стиль відсутності», який був майже «відсутністю стилю», Д. Бюрен зробив перший крок у створенні критичної мистецької практики, що мала на меті пробудити глядачів, які... були залежними від митця та інституцій, що підтверджують їхню роботу» (Woodruff, 2020, p. 100). Деконструкція авторства, майже за Роланом Бартом, змушувала глядача змістити фокус із пошуку «геніальності» митця на аналіз ідеологічної ролі самої інституції, яка легітимізує об'єкт як мистецтво.

Своє визнання Даніель Бюрен здобув завдяки серії *Affichages Sauvages* («Дикі плакати»), тимчасових робіт, створених у Парижі в 1968 і 1969 рр. (іл. 2.2.13). Д. Бюрен виготовляв аркуші паперу з власним підписом у вигляді смуг, і розповсюджував ці плакати в публічних місцях, часто використовуючи білборди або інші рекламні носії, а також громадські будівлі. Д. Бюрену у такий спосіб вдалося інтегрувати свій візуальний інструмент у загострений дискурсивний простір міста, де в цей період відбувалися студентські протести на фоні напруженого зіткнення двох ідеологій. Л. Вудраф підкреслює особливий характер цих локацій: «Міські простори, у які Д. Бюрен втиснув свої смуги, були місцями повідомлень, написаних на постійних і тимчасових стінах, де громадяни терміново зверталися один до одного, а товари вигукували про свої переваги» (Woodruff, 2020, p. 93). Таке розташування смуг Д. Бюрена дозволило їм функціонувати на межі між політичним транспарантом та комерційним оголошенням. Виступаючи як «мовчазний свідок» конфлікту, смужки не пропонували прямого гасла, але вказували на саму структуру міського мовлення. Д. Бюрен деконструював «монолог» влади та капіталу, перетворюючи рекламні площини на зони концептуальної напруги. Фактично Д. Бюрен сприймав місто як

величезне полотно. Ці смужки виконували роль маркера, вони привертали увагу до самої стіни, до білборда, до вулиці, і там самим робили видимим контекст.

Дії Д. Бюрена були здійснені без необхідного дозволу відповідних органів влади, і тим самим кидали виклик встановленим межам творчої свободи та свободи самовираження. Д. Бюрен викривав традиційні межі системи мистецтва та ринку, та кидав виклик встановленим конвенціям «правильного» сприйняття та оцінки абстрактного мистецтва. Мінімалістична стратегія Д. Бюрена також засвідчувала його прагнення трансформувати способи взаємодії індивідів із міським простором. Художник намагався актуалізувати увагу до безперервного потоку комерційних зображень, які підтримують ідеологію споживацтва.

Творчість Д. Бюрена здобула широке визнання, і вже у 1971 році його запросили взяти участь у виставці в Музеї Гугенгайма, де він представив роботу під назвою «Живопис/Скульптура» (іл. 2.2.14). Разом із групою відібраних митців художник мав створити проєкт, який акцентував би на специфічних архітектурних особливостях будівлі, зокрема на її центральному спіральному плані, розробленому Френком Ллойдом Райтом. Д. Бюрен швидко усвідомив, що архітектурна концепція Райта відтворює ієрархічну модель взаємодії з мистецтвом, у якій простір підпорядковує експонати вертикальній логіці огляду. Його робота була спрямована на критичне переосмислення цієї структури та на підриг усталених механізмів сприйняття мистецького твору в інституційному контексті.

Д. Бюрен створив монументальне полотно розміром 20 на 10 метрів, оздоблене характерними синьо-білими смугами, яке було підвішене у центрі ротонди, розділяючи простір на дві симетричні частини. Зберігаючи органічний зв'язок із архітектурними елементами будівлі Гугенгайма, ця інтервенція пропонувала альтернативне прочитання її структури. Проєкт перешкоджав традиційному способу огляду експозиції, ускладнюючи рух відвідувачів по спіральних сходах та змінюючи їхню взаємодію з простором. Робота Д. Бюрена створила середовище, яке змінило усталені моделі сприйняття мистецтва та його інституційного представлення. Розташовані у високій ротонді музею вертикальні

смуги Д. Бюрена мали б трансформувати досвід глядача, спонукаючи його до горизонтального прочитання простору та змушуючи переходити на кожен новий поверх, аби відкрити наступний експонат.

Однак публіка так і не мала можливості побачити роботу митця, оскільки його колеги-художники Дональд Джадд і Ден Флавін заявили, що інсталяція «Живопис/Скульптура» затьмарює їхні власні роботи. Зрештою робота була знята ще до відкриття виставки. Як писав сам Д. Бюрен: «Я зіткнувся з цензурою, створеною моїми колегами, іншими художниками» (France Culture, 2013). Реакція Д. Джадда і Д. Флавіна виявила глибинний конфлікт двох мистецьких стратегій: прагнення мінімалістів до «чистої» автономії об'єкта виявилось несумісним із жестом Д. Бюрена, який перетворив архітектуру музею на частину своєї роботи. Як наслідок, заборона демонстрації твору стала не просто технічним рішенням, а визнанням поразки традиційного виставкового формату перед стратегією *in situ*. Аналізуючи цей інцидент, дослідник Александер Альберро зазначає, що робота Д. Бюрена «фактично зірвала спробу Райта не допустити, щоб його шедевр був перевершений чимось, встановленим у ньому. Водночас магнетична сила картини в центральному просторі також викрила марність тих робіт, які були задумані в контекстуально нейтральному оточенні і не брали до уваги динаміку архітектури» (Alberro, 1997, p. 72). Справжньою причиною роздратування художників була втрата їхніми роботами статусу «центру уваги». Смугасте полотно Д. Бюрена, зайнявши центральну вісь ротонди, перетворило скульптури мінімалістів на периферійні декорації, оголивши їхню повну залежність від «нейтральних» музейних стін. Д. Бюрен фактично довів, що архітектура Гуггенгайма – це не фон, а активний учасник боротьби за владу над поглядом глядача.

Цей акт цензури парадоксальним чином став фінальним елементом роботи Д. Бюрена. Вилучення об'єкта з експозиції вказав на приховані механізми влади в мистецькому середовищі – виявилось, що цензором може виступати не лише адміністрація музею чи держава, але й сама художня спільнота. Реакція Д. Джадда та Д. Флавіна продемонструвала, що навіть представники авангарду, захищаючи свою «естетичну територію», готові діяти як репресивна інституція.

Також своєю роботою Д. Бюрен фактично довів, що архітектура Гуггенгайма – це не нейтральний фон, а певний ідеологічний інструмент, який диктує умови видимості. Перекривши центральну вісь музею, він порушив негласний «пакт про ненапад» між простором та об'єктом, змусивши інституцію захищатися через фізичне знищення опонента. Відсутність роботи в експозиції стала гучнішою за її присутність, перетворивши роботу «Живопис/Скульптура» на класичний приклад інституційної критики, що спрацювала через власне заперечення.

Концепція Д. Бюрена щодо взаємодії смуг і архітектурного середовища була далі розроблена в його роботі «Два плато», відома ще як «Колони Бюрена» (1986). Ця великомасштабна інсталяція була представлена у внутрішньому дворіку Пале-Рояль у Парижі – просторі, який історично належав владі і до втручання художника слугував автостоянкою для співробітників Міністерства культури (іл. 2.2.15).

Д. Бюрен трансформував цей закритий адміністративний простір у відкриту публічну зону. Він структурував двір за допомогою сітки з 260 мармурових колон різної висоти, вкритих його фірмовими чорно-білими смугами. Розташування колон чітко наслідує ритм класичної колонади палацу, створюючи візуальний діалог між історією XVIII століття та концептуалізмом.

Робота Д. Бюрена має подвійну природу: назва «Два плато» вказує на існування не лише видимого ярусу, де гуляють відвідувачі, але й підземного, прихованого рівня з водним потоком, звук якого лише долинає до глядача. Різна висота колон перетворює інсталяцію на своєрідні «штучні руїни», що дозволяє інтерпретувати простір як такий, що перебуває в процесі постійного становлення або розпаду.

Робота «Два плато» мала скандальну славу й вийшла за межі мистецтвознавчої дискусії у площину судових позовів та політичного протистояння. Однак стратегія Д. Бюрена виявилася успішною: він перетворив простір репрезентації влади на простір соціальної взаємодії. Д. Бюрен реалізував інституційну критику не через заперечення архітектури, а через зміну її соціальної

функції. Конфігурація колон віддзеркалювала класичний архітектурний стиль сусідньої будівлі, спонукаючи глядачів чергувати сприйняття сучасної інсталяції та класичної архітектури. Проєкт «Два плато» спонукав відвідувачів замислитися над концепцією архітектурного простору, а також взаємодіяв з ідеями глибини та сприйняття, корисності та декору.

Загалом підхід Д. Бюрена *in situ* ґрунтується на розумінні простору не лише як фізичної величини, але і як сукупності соціальних, економічних та політичних динамік. Кожна його інсталяція є не автономним об'єктом, а інструментом дослідження контексту, методом розкриття прихованих структур влади. Д. Бурен розглядає архітектуру як активного співрозмовника, вступаючи з нею як у діалог, так і в конфронтацію. Його втручання трансформують сприйняття місця, змушуючи глядача усвідомити свою роль у цьому середовищі та механізми функціонування інституцій. Як влучно зауважує Б. Бухло, «естетизація функціонального об'єкта та функціоналізація естетичного знака відповідають один одному у творчості Бюрена» (Buchloh, 2000с, р. 132).

Критика музеїв та ринку мистецтва є наскрізним мотивом його практики. У текстах, зібраних у збірнику «Les Écrits», Д. Бурен послідовно закликає до демонтажу традиційного музейного істеблішменту. Однак у пізній період його стратегія еволюціонувала до масштабних інтервенцій, що перетворюють публічні простори на тотальні візуальні середовища. Наприклад, інсталяція «На відкритому повітрі на High Line» у Нью-Йорку (2019) використовувала смугасті прапори та звук для рефлексії над національними символами (іл. 2.2.16), тоді як робота «L'observatoire de la lumière у Fondation Louis Vuitton» (2016) змінила сприйняття архітектури Френка Гері за допомогою 3600 кольорових фільтрів (іл. 2.2.17).

Вплив Д. Бюрена на сучасне мистецтво є доволі значним. Втручання художника трансформують сприйняття місця, змушуючи глядача усвідомити свою роль у цьому середовищі та механізми функціонування інституцій.

Окрему увагу в межах мистецької стратегії Д. Бюрена слід приділити його ставленню до фіксації власних робіт. Художник запровадив термін «photo-souvenir» (фото-сувенір), щоб чітко розмежувати фізичний досвід

перебування глядача в просторі та його вторинне зображення. Для Д. Бюрена справжня робота існує лише *in situ*, а будь-яка спроба зафіксувати її на плівку є неминучою деформацією сенсу. Як вказує Л. Вудраф, за своєю суттю «фотографічна медіація для Д. Бюрена є потужною, але «зрадницькою», оскільки вона затьмарює твір мистецтва, про який вона нібито розповідає, і створює свою власну окрему реальність. Д. Бюрен завжди дбав про те, щоб фотографії його робіт були підписані не лише назвою роботи, а й позначкою «фото-сувенір» – таким чином вказуючи на те, що це не є твором мистецтва. Водночас художник зазначав, що фотографія, яка виконує функцію «фото-нагадування» (*photo-rappel*), також виконує функцію «фото-забуття» (*photo-oubli*), коли зображення переважає і замінює перші враження, які можна скласти, дивлячись на оригінальний твір мистецтва *in situ*» (Woodruff, 2020, p. 127-128). І справді, фотографія стає інструментом «забуття» справжньої природи твору. Вона створює ілюзію автономності об'єкта, вириваючи його з унікального архітектурного та соціального контексту. Для Д. Бюрена критично важливо, щоб глядач не плував «документ» із «подією», адже інституційна критика *in situ* потребує залученості тіла та погляду в реальному часі, і не підлягає тиражуванню. Фотографія роботи «освіжає наші спогади, свідчить, викликає і зраджує одночасно. Вона є “невибагливим образом”» (Buren, 2012).

Радикальна вірність Д. Бюрена одному візуальному інструменту (смуги 8.7 см) легітимізувала стратегію обмеженого лексикону, яку можна простежити у практиках багатьох концептуалістів. Розуміння його роботи з простором стало важливим орієнтиром для наступних поколінь художників, які працюють з публік-артом та імерсивними інсталяціями, таких як Олафур Еліассон. Інституційна критика Д. Бюрена вплинула на соціально орієнтовані практики, зокрема на доробок Софі Калле.

Важливим доповненням до стратегій М. Ашера, Г. Матта-Кларка та Д. Бюрена стала діяльність Роберта Смітсона. Хоча його традиційно відносять до ленд-арту, теоретична концепція митця «Site/Non-site» (Місце/Не-місце) функціонує як глибока форма інституційної критики (іл. 2.2.18). Р. Смітсон

вивозив сиру матерію (каміння, пісок, ґрунт) з периферійних індустріальних ландшафтів («Місце») і поміщав її у стерильні геометричні контейнери в галереї («Не-місце»).

Якщо М. Ашер працював методом вилучення (оголюючи архітектуру галереї), Г. Матта-Кларк «розбудовою навпаки» (за межами галереї), Д. Бюрен методом додавання (маркуючи межі мистецтва смугами), то Р. Смітсон діяв через зміщення (displacement). Він приносив у «білий куб» те, що музей зазвичай витісняє – ентропію, хаос та фізичний розпад матерії, і підкреслював цим штучність музейного простору, який намагається перетворити живу, змінну матерію на статичний, «мертвий» архів. У своєму програмному есеї «Культурна ізоляція» Р. Смітсон прямо критикував музеї як «мавзолеї для мистецтва» (Smithson, 1972), стверджуючи, що інституція нейтралізує будь-яку творчу енергію, перетворюючи її на товар. Зрештою, як зауважував Р. Смітсон, «мистецтво, особливо живопис, стає надзвичайно цінним для привілейованих груп. Тоді вони проявляють свої інституції. Вони дарують ці роботи – художник не може подарувати свої роботи музею і отримати податкову пільгу, але колекціонер може, і це ще один спосіб контролю. Художник як клас потрапляє в ці відносини. Найбільш класово визначені художники – це ті, хто заявляє, що вони не є класом. І вони є» (Smithson, 1996, р. 266).

Р. Смітсон розширив поле критики: якщо для М. Ашера, Г. Матта-Кларка та Д. Бюрена проблемою була ідеологія та економіка простору, то для Р. Смітсона – його онтологічна неспроможність вмістити реальний світ. Вихід у реальний ландшафт став для нього не просто естетичним вибором, а втечею від «інституційної в'язниці» заради роботи з процесами, які неможливо інвентаризувати чи продати.

2.3. Типологія стратегій інституційної критики

2.3.1. Аналітичні стратегії

Німецько-американський художник Ханс Хааке в царині інституційної критики запровадив методологію «соціологічного дослідження». Його практика

стала взірцем викриття «артвошингу». Проєкт «Шапольські та інші...» (1971) зібрав дані про сумнівні операції з нерухомістю в Нью-Йорку компаній, пов'язаних з радою Музею Гугенхайма (іл. 2.3.1.1). Виставка була скасована, що стало актом інституційної самоцензури. Ще більш показовим є його проєкт «Manet-ПРОЕКТ '74» (1974). Х. Хааке дослідив провенанс картини Едуара Мане «Пучок спаржі». Він представив на виставці в Кельні не саму картину, а панелі з біографіями всіх її власників (іл. 2.3.1.2). Серед них виявилися як єврейські колекціонери, у яких картину вилучили нацисти, так і Герман Йозеф Абс – голова опікунської ради музею, який у часи Третього Рейху був пов'язаний з нацистською економікою. Своєю роботою Х. Хааке продемонстрував, що історія мистецтва нерозривно пов'язана з історією політичних злочинів та відмиванням капіталу. Музей Вальрафа-Ріхарца відмовився експонувати роботу, вкотре підтвердивши, що інституція готова захищати своїх донорів ціною цензури правди.

У роботах Ханса Хааке відсутнє будь-яке благоговіння перед мистецькими інституціями. На відміну від М. Ашера чи Д. Бюрена, які фокусувалися на феноменології простору, Х. Хааке запровадив підхід, який базується на системній теорії та соціологічному аналізі. Почавши з дослідження фізичних систем (вода, аеродинаміка), Х. Хааке згодом переніс цю оптику на соціальні системи, розглядаючи музей як «інформаційну машину», керовану політичними та економічними інтересами. Для Х. Хааке світ мистецтва не є автономною сферою чистого духу; він прямо визначає його як частину глобальної «індустрії свідомості» (Нааске, 1984/2009, р. 281). У своєму есе «Музеї, менеджери свідомості» Х. Хааке зазначає: «Світ мистецтва в цілому, і музеї зокрема, належать до того, що влучно називають “індустрією свідомості”. ... Заміна традиційного богемного образу світу мистецтва образом бізнес-операції також може негативно вплинути на ринкову привабливість його продуктів і завадити зусиллям зі збору коштів» (Нааске, 1984/2009, р. 276-277).

У своїй виставковій діяльності Х. Хааке виставляє на загальну демонстрацію внутрішні механізми роботи галереї, походження капіталу спонсорів та політичні зв'язки членів наглядових рад. Замість створення

традиційних естетичних об'єктів, він часто вдається до естетики адміністрації та журналістського розслідування: використовує діаграми, фотозвіти, тексти провенансу та анкетування. Яскравим прикладом партисипативного підходу стала робота «Голосування в МоМА» (іл. 2.3.1.3), де відвідувачам пропонувалося проголосувати з питання довіри до політики губернатора Рокфеллера (члена ради музею), що перетворило пасивного глядача на активного політичного суб'єкта.

Попри опір фінансовим структурам, мистецьке надбання Х. Хааке стало хрестоматійним, хоча цей шлях супроводжували гучні скандали. Найвідомішим випадком стала цензура його персональної виставки в Музеї Гуггенхайма у 1971 р. Директор музею Томас Мессер скасував виставку через роботу «Шапольські та інші...», яка викривала тіньові схеми нерухомості, пов'язані з колом донорів музею. Цей інцидент став доказом того, що музейна «нейтральність» закінчується там, де починаються інтереси капіталу.

Парадоксально, але з часом роботи Х. Хааке знайшли своє місце в музеях, перетворившись на об'єкт колекціонування. Цей процес ілюструє здатність інституцій до «репресивної толерантності» – поглинання критики задля власної легітимації. Тепер викривальні досьє Х. Хааке виставляються в тих самих залах, на які була спрямована його атака, стаючи частиною канонічної історії мистецтва.

Ханс Хааке переїхав до США з Німеччини на початку 1960-х рр. Він навчався за програмою Фулбрайта у Школі мистецтв та архітектури Тайлер (Tyler School of Art) у Філадельфії, а з 1967 р. по 2002 р. був викладачем у коледжі Купер-Юніон у Нью-Йорку.

Показовою є рання робота Х. Хааке «Куб конденсації» (1963–1965). Візуально вона наслідує естетику мінімалізму, перегукуючись з геометричними структурами Дональда Джадда чи Сола ЛеВітта: це герметичний контейнер із плексигласу розміром 30×30×30 см, що містить невелику кількість води. Однак, на відміну від статичних скульптур мінімалістів, об'єктом твору тут стає сам фізичний процес. Під впливом температури та світла у залі вода випаровується, перетворюється на туман, осідає краплями на стінках і стікає донизу, безкінечно повторюючи цикл (іл. 2.3.1.4).

На створення цієї роботи Х. Хааке надихнула загальна теорія систем та біологія. «Куб конденсації» функціонує як закритий мікроклімат, що реагує на зовнішні умови – це ранній приклад мистецтва як живої системи, а не фіксованого об'єкта, де статус твору видозмінюється з об'єкта на подію. Як пише дослідник Джон Тайсон: «Дотримуючись ідеалів Європейської групи «Zero», а також Бертольта Брехта (чий антиілюзіонізм передбачав використання відкритого освітлення в театральних постановках), Х. Хааке надавав перевагу реальним ефектам над зображеннями» (Tyson, 2017, p. 29). У цій ранній роботі Х. Хааке вже містяться зародки інституційної критики: робота робить видимими умови середовища (температуру, світло, кількість людей у залі), які зазвичай ігноруються. «Куб конденсації» відмовляється від товарного статусу мистецтва, пропонуючи процес, який неможливо остаточно зафіксувати чи стабілізувати.

Наступною роботою Х. Хааке стала інсталяція «Трава росте» (Grass Grows, 1969). Вона являла собою конус ґрунту, засіяний травою, яка проростала впродовж виставки завдяки природному світлу з вікон галереї (іл. 2.3.1.5). Цей твір кидав виклик музейній концепції «завершеності» та «вічності» артефакту. Таке буденне явище, як ріст трави, набувало радикального характеру через зміщення контексту: жива, неконтрольована матерія була поміщена у стерильний інституційний простір, призначений для «мертвих» об'єктів. Робота була представлена на знаковій виставці «Earth Art» у Музеї мистецтв Герберта Джонсона (Корнельський університет) поряд із творами Роберта Смітсона та Річарда Лонга.

З початком викладання в Купер-Юніоні фокус уваги Х. Хааке зміщується з біологічних систем на соціально-політичні. Він усвідомлює, що світ мистецтва – це теж система, яка функціонує за правилами ринку. «Насправді ми маємо справу з обміном капіталами. Фінансовий капітал спонсорів обмінюється на символічний капітал від тих, хто спонсорується» (Bourdieu & Haacke, 1995, p. 17). Тобто меценатство дозволяє корпораціям «відмивати» репутацію за допомогою престижу культури – факт, який на той час був неочевидним для широкої публіки.

Х. Хааке вказує на те, що великі корпорації використовують мистецтво як інструмент лобіювання та нейтралізації критики. Художник цитує менеджерів

великих компаній, щоб показати прагматичність їхніх «культурних» інвестицій: «Представник відділу зв'язків з громадськістю компанії Mobil колись пояснив мотиви своєї компанії щодо підтримки мистецтва: “Ці програми створюють достатню підтримку, щоб ми могли жорстко підходити до суттєвих питань”. Одна з реклам Mobil на сторінці Op-Ed газети The New York Times висловлює це ще більш прямо: “Мистецтво заради бізнесу”» (Haacke, 1997/2009, с. 361).

Саме робота «Голосування в МоМА» (1970) маніфестувала політичний поворот у творчості Х. Хааке. Інсталяція складалася з двох прозорих скриньок для голосування. Відвідувачам пропонувалося відповісти на питання, що пов'язувало політику з війною у В'єтнамі: «Чи той факт, що губернатор Рокфеллер не засудив політику Ніксона щодо Індокитаю буде для вас причиною не голосувати за нього на виборах в листопаді?»).

Постать Нельсона Рокфеллера була обрана не випадково – він був членом Ради піклувальників МоМА. Х. Хааке поставив музей у ситуацію вимушеної прозорості, змусивши інституцію публічно визнати свою пов'язаність із політичними елітами. Видиме накопичення бюлетенів у скриньці «ТАК» (проти Рокфеллера) стало мовчазним, але публічним актом протесту всередині самої інституції. Розмістивши роботу на виставці «Інформація», Х. Хааке провів тест музею на демократичність. Використання Х. Хааке партисипативного методу набуває не просто форми взаємодії, а є специфічним засобом інституційної критики, де перетворення пасивних спостерігачів на активних учасників художньої комунікації сприяє децентралізації творчого акту та викриває приховану динаміку влади, притаманну для виставкового простору. «Проте в роботі закладений і певний парадокс – глядачів, які перебувають всередині інституції, підштовхують до того, аби взяти участь в її критиці. Тим самим митець в певному сенсі перекладає з себе відповідальність за критику» (Сорокін, 2025, с. 136-137). Для самого Х. Хааке цей внутрішній парадокс, або ж протиріччя є другорядним. Він сміливо визнає, що «працює в умовах суперечності. Частина мого послання полягає в тому, що мистецтво повинно мати споживчу цінність, а не розглядатися як товар, вироблений підприємцем» (Buchloh, 1988, с. 221). Саме так, завдяки

Х. Хааке, голос глядача стає тим медіумом, який робить невидимі політичні зв'язки інституції видимими.

Х. Хааке назвав свою роботу «нешкідливою» в кращому випадку або ж такою, що «присоромлює музей та його спонсорів» (Haacke, 1971/2009, с. 125), але реакція була жорсткою. Попри те, що опитування навряд чи можна вважати об'єктивним соціологічним інструментом (питання було сугестивним), ефект був досягнутий: після цього інциденту митця більше не запрошували до МоМА.

Кульмінацією конфлікту з інституціями став 1971 р. і підготовка персональної виставки в Музеї Гуггенхайма. Х. Хааке створив серію робіт у жанрі «естетики адміністрації», зокрема «Шапольські та інші. Манхеттенські холдинги нерухомості...». Це були 142 фотографії фасадів будинків у нетрях Нью-Йорка з детальними даними про власників, іпотеки та тіньові схеми, отримані з відкритих реєстрів. Робота викривала махінації групи орендодавців, які виявилися пов'язаними з колом донорів музею.

Директор музею Томас Мессер скасував виставку за шість тижнів до відкриття, заявивши, що йому довелося зробити «вибір між прийняттям або відторгненням чужорідної субстанції, яка проникла в організм художнього музею» (Yasaman-Alipour, 2019). Т. Мессер аргументував це тим, що він «за те, щоб викривати лендлордів», але при цьому вважав, що «музей не є належним місцем для цього» (Yasaman-Alipour, 2019), оскільки політика інституції «унеможлиблює активну участь у досягненні конкретних соціальних і політичних цілей» (Yasaman-Alipour, 2019). У результаті куратора Едварда Фрая було звільнено, а Х. Хааке потрапив у «чорний список» американських музеїв на десятиліття.

Якщо в роботі «Опитування в МоМА» Х. Хааке майстерно поєднав інституційну критику з партисипативним методом, де глядач перестає бути пасивним спостерігачем, стає співучасником твору і водночас – інструментом політичного викриття, то в роботі «Шапольські та інші...» Х. Хааке діє як журналіст-розслідувач. Він відмовляється від художньої метафори на користь прямої документації (фактографії). Найрадикальнішим аспектом стала відмова від анонімності влади.

Х. Хааке фактично інвертував ідею Мішеля Фуко про паноптикон: тут не влада наглядає за людьми, а художник організовує нагляд за владою, оприлюднюючи дані, які зазвичай приховані. У межах такої стратегії митець фактично діє як дослідник, який виконав вичерпний документальний аналіз, проте «ухилився від узагальнень, і запропонував глядачеві самому зробити висновки» (Сорокін, 2024а, с. 127–128). Це змінює статус твору, перетворюючи його з об'єкта споглядання на інструмент когнітивної активності аудиторії.

Х. Хааке часто наголошував: «виставки з критичними, аналітичними та експериментальними амбіціями все частіше стають жертвами інституційної самоцензури» (Haacke, 1997/2009, с. 361). Стратегія художника полягала в тому, щоб цілеспрямовано провокувати цензуру, адже сам акт заборони ставав доказом того, що музей не є нейтральним, а служить інтересам капіталу.

Повернення Х. Хааке до великих інституцій було тріумфальним у 1993 р. на Венеційській бієнале, де художник здобув «Золотого лева» за проєкт «Germania» у павільйоні Німеччини. Митець розбив мармурову підлогу павільйону, яку свого часу наказав покласти Адольф Гітлер під час візиту в 1934 р. Глядачі були змушені ходити по руїнах, що створювало звук скреготу і фізичне відчуття нестабільності. На вході Х. Хааке розмістив фото Гітлера та макет дойчмарки, натякаючи на те, що об'єднання Німеччини стало перемогою капіталізму (іл. 2.3.1.6).

Як розповідав Х. Хааке, він «вирішив представити Німеччину в обох значеннях цього терміну: бути офіційним представником Німеччини – так би мовити, прапорноносцем – і створити репрезентацію країни. Готуючись до цього завдання, я досліджував історію павільйону і годинами сидів на самоті у відведеній мені наві» (Muir, 2019). «Жорстокий і катарсичний акт руйнування» став символічним розривом з нацистським минулим та критикою націоналізму, закладеного в саму структуру бієнале (Сорокін, 2024в).

Варто зазначити, що діалог з цією роботою продовжила художниця Марія Айхгорн на Венеційській бієнале 2022 року в проєкті «Переміщення споруди» (іл. 2.3.1.7). Мисткиня пішла шляхом архітектурної археології, оголивши

фундаменти та стики стін павільйону, щоб дослідити його просторову історію, хоча її жест був менш радикальним і деструктивним, ніж руйнація Х. Хааке.

Підсумовуючи свою позицію, Х. Хааке заперечує саму можливість існування «нейтрального» музею. Для нього відмова від політики вже є політичним жестом: «Кожен музей за своєю суттю є політичною інституцією, незалежно від того, чи він приватний, чи утримується та контролюється державними органами. ... Ігнорування політичних реалій, зокрема політичних потреб наглядових органів та ідеологічного забарвлення їхніх членів, є гарантією управлінського провалу» (Хааске, 1984/2009, с. 283). Це твердження пояснює, чому інтервенції Х. Хааке завжди спрямовані на конкретні імена та цифри: він прагне зруйнувати «серену фасаду храму мистецтва», щоб оприявнити боротьбу інтересів, яка відбувається всередині.

Зрештою, Ханс Хааке був інституціалізований світом мистецтва. Його пізні роботи, такі як «MetroMobiltan» (1985), вже вільно виставлялися і продавалися на аукціонах (наприклад, на Christie's за понад \$90,000), що свідчить про здатність системи поглинати критику (іл. 2.3.1.8). Дослідниця Сінтія Фріланд зазначає, що роботи Х. Хааке можуть видаватися «повчальними, нудними та залежними від контексту» (Freeland, 2001, р. 112), проте його внесок є незаперечним. Х. Хааке змінив парадигму стосунків художника та музею, перетворивши інституційну критику з внутрішньоцехової дискусії на інструмент політичного аналізу суспільства.

2.3.2. Перформативно-пародійні стратегії

Бельгійський поет-сюрреаліст Марсель Бротарс обрав стратегію мімікрії. Його «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів» (1968–1972) не мав будівлі, але мав усі атрибути бюрократії. В інсталяції «Секція фігур» (Дюссельдорф, 1972) митець виставив сотні об'єктів із зображенням орла з табличкою «Це не витвір мистецтва» (іл. 1.1.2). Він довів до абсурду музейну класифікацію, демонструючи, що цінність об'єкта визначається адміністративним актом номінації, а не

естетикою. Сам митець визначав свою роботу як «структуру фікції» (Broodthaers, 1971/2009, p. 135), яка дозволяє йому суб'єктивно прожити досвід інституції. В інтерв'ю Фредді де Врее М. Бротарс зауважує амбівалентність цього простору: «...Я не зовсім впевнений, що відвідувач відчуває, що перебуває в музеї, тобто в місці, подібному до лікарні чи в'язниці, і водночас – у фікції» (Broodthaers, 1971/2009, p. 135).

Це порівняння музею з лікарнею чи в'язницею прямо відсилає до концепції «культурного ув'язнення» Р. Смітсона та дисциплінарних просторів М. Фуко, проте М. Бротарс додає до цього елемент ігрової містифікації, роблячи «стіни» цієї в'язниці прозорими завдяки іронії. Орел як символ влади підкреслював авторитарну природу музею, який конструює історію, а не відображає її.

Стрімкий злет Марселя Бротарса на мистецький Олімп після його прориву в 1964 р. – у поєднанні з його блискучою творчістю аж до передчасної смерті дванадцять років по тому – змушує замислитися, чому його кар'єра розпочалась лише у 40 років. З іншого боку, творчість митця неможлива без іронії та суперечностей; вона ставить під сумнів функціонування давно усталених мистецьких інституцій. Тож цілком доречно, що його слава стала поворотом на 180 градусів у порівнянні з попереднім двадцятирічним періодом, проведеним у злиднях. Своєрідне використання М. Бротарсом мови, історії та ідентичності сприяло заснуванню жанрів концептуального мистецтва та звільнення візуального мистецтва від «кайданів» естетичного смаку та комерціалізації.

М. Бротарс вперше спробував свої сили у візуальному мистецтві, взявши непродані примірники своєї останньої поетичної збірки «Pense-Bête» («Пам'ятка» або «Тварина пам'яті», 1964) і навмисно-недбало вкривши їх сумішню гіпсу (іл. 2.3.2.1). Цей жест задав тон усій його подальшій практиці. У цій роботі він бере свою провальну з комерційної точки зору поезію, і перетворює її на щось нове, що парадоксальним чином стає успішним і гідним музейного збереження.

Цією роботою М. Бротарс намагався перетворити вишукану поезію, якій він віддав два десятки років, на естетично «потворний» об'єкт. Це перетворення досягає двох цілей: по-перше, стає явною відсутність прямого зв'язку між важкою

працею (чи красою) і кінцевим успіхом. По-друге, досвід М. Бротарса-поета реконструюється у нову форму, в якій його слова будуть збережені, а не забуті. За іронією долі, його відшліфовані вірші довелося занурити в гіпс, щоб вони були позитивно сприйняті публікою. У певному сенсі «Pense-Bête» висміює як власну історію М. Бротарса, так і його колег-сучасників: незграбний спосіб, у який будівельні матеріали нанесені на книги, пародіює фетишизацію технічної майстерності в мистецтві.

Теоретичним підґрунтям цієї радикальної зміни медіуму став аналіз М. Бротарсом незворотної комерціалізації культури, де він констатує: «Я сумніваюся, що взагалі можливо дати серйозне визначення мистецтва, якщо не розглядати це питання з точки зору постійного процесу, а саме перетворення мистецтва на товар. Сьогодні цей процес настільки прискорився, що художні та комерційні цінності перекрили одна одну. Якщо ми говоримо про феномен реїфікації, то мистецтво є особливим проявом цього феномену – формою тавтології» (Broodthaers & Schmidt, 1987, с. 35).

Створюючи об'єкт, який неможливо прочитати (через гіпс), автор унаочнює тавтологічність артринку: мистецтво стає цінним не через свій зміст, а через свій статус товару.

Бенджамін Бухло вказує на ще один критичний аспект стратегії митця – викриття ілюзорності естетичної автономії. Дослідник наголошує, що нещирість сучасного художнього твору криється в його намаганні заперечити власну розчиненість у системі споживання: «Саме у відмові визнати повну дезінтеграцію естетичного... М. Бротарс виявив глибоку нещирість художнього твору» (Buchloh, 2000a, с. 70-71).

Саме в такій теоретичній рамці «Pense-Bête» стає не просто скульптурою, а «чесним» визнанням власної товарної природи. Художник демонструє, що будь-яка спроба зберегти чисту естетику без урахування її економічної рамки є завідома фальшивою. Це визнання дезінтеграції класичного мистецтва стає для нього відправною точкою для подальшої мімікрії під інституційні структури.

У 1975 р., незадовго до смерті, М. Бротарс представив інсталяцію «Біла кімната» (La Salle Blanche). Початковим задумом було відтворення квартири-студії, в якій він відкрив свій фіктивний музей у 1969 р. Художник найняв групу теслярів, але під час робіт змінив концепцію, оголосивши, що це буде відтворення типового буржуазного інтер'єру. Відсутність кольору на стінах говорить про «загальний» характер обстановки (і, можливо, про аскетизм існування голодного художника). Згодом М. Бротарс обклеїв стіни словами, пов'язаними зі створенням і споживанням мистецтва: «галерея», «колекціонери», «колір», «перспектива», «аматор», «тінь», «папір» тощо (іл. 2.3.2.2).

Мета М. Бротарса полягала у критиці традиційних способів сприйняття. Замість того щоб розміщувати на стінах картини, він відтворює концепцію мистецтва через мову, нанесену прямо на поверхні інтер'єру. Обклеївши стіни словами, митець буквально інстальював мистецтво у сконструйований простір. Цей простір є мобільним – його можна демонтувати і знову змонтувати у будь-якому місці, так само як картину. У цій роботі М. Бротарс поєднує свій минулий досвід поета з практикою художника, змушуючи глядача сприймати слова не як речення з фіксованим змістом, а як візуальні елементи, розташовані у грайливій формі. Крім того, він виступає за стирання межі між мистецтвом і життям: простір «Білої кімнати» є одночасно і житлом, і виставковим майданчиком. Нарешті, М. Бротарс проблематизує питання авторства, оскільки фізичне виконання роботи було доручено найманим робітникам. Мистецтво – це не реміснича майстерність, а концепція.

Найважливішим проектом митця є «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів» (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 1968–1972). Ця робота, як жодна інша, демонструє бажання художника вписати себе в історичний «канон» на власних умовах, створюючи інституцію, яка пародіює всі інші культурні установи.

Поштовхом до створення цього «музею» стало захоплення художниками Палацу витончених мистецтв у Брюсселі в травні 1968 р. М. Бротарс, як один із лідерів протесту, засудив комерціалізацію культури і вирішив піддати критиці

саму природу музею. Художник перетворив свою квартиру в Брюсселі на «Секцію XIX століття», де розмістив на стінах не оригінали, а листівки з репродукціями картин XIX століття. На вікнах він розмістив напис «Музей», пронумерував кімнати як «галереї» і навіть влаштував офіційне відкриття з промовою Йоганнеса Кладдерса, директора музею в Менхенгладбаху.

Впродовж наступних чотирьох років М. Бротарс розширив свій фіктивний музей різними секціями. Він створив «Фінансову секцію», оголосивши про банкрутство музею і спробувавши його продати. Коли покупців не знайшлося, він почав продавати золоті злитки з викарбуваним орлом – символом музею – за ціною, вдвічі вищою за ринкову (націнка за «художню цінність»). У 1972 р. в Кунстхалле Дюссельдорфа він представив «Секцію фігур» – масштабну експозицію з майже 300 об'єктів, що зображували орлів: від антикваріату до пивних пробок. Кожен експонат супроводжувався табличкою: «Це не витвір мистецтва» (іл. 2.3.2.3).

Аналізуючи стратегію М. Бротарса у контексті міжнародного концептуалізму 1960-х років, Бенджамін Бухло наголошує на важливому розмежуванні між методами бельгійського митця та його сучасників. У той час як більшість представників концептуального мистецтва використовували адміністративні форми – картки, звіти, архіви – для дематеріалізації художнього об'єкта, митець обрав зворотний шлях.

Б. Бухло формулює це так: «М. Бротарс, як діалектик, відповів на цю естетизацію бюрократії бюрократизацією естетичного» (Buchloh, 2000a, с. 97). Художник не просто робив мистецтво схожим на документ, він перетворив саме мистецьке виробництво на адміністративний процес. Приймаючи позу «Директора» та оперуючи офіційними печатками, відкритими листами та логістичними звітами, М. Бротарс демонстрував, що художній жест неможливий поза його інституційним підтвердженням.

У такій ретроспективі, «Музей» М. Бротарса постає не як спроба зруйнувати стіни галереї, а як іронічна гіперболізація музейної влади. Мистецтво в музеї М. Бротарса остаточно втрачає свою сакральність, стаючи явищем, яке

потрібно задокументувати, пронумерувати та легітимізувати адміністративним підписом. Сам автор не приховує, що його «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів» – це гра, фікція. «Він став просто брехнею, обманом. Але проіснував чотири роки в різних формах і проявах: у публікаціях, дискусіях, листівках, справжніх художніх об'єктах, картинах і скульптурах, а також у публічних об'єктах. Говорити про цей музей, мій музей, означає говорити про необхідність проаналізувати обман. Якщо твір мистецтва обумовлений брехнею або обманом, чи є він все ще твором мистецтва? Я не маю відповіді» (Broodthaers, 1972/2009, с. 138-139).

Спадщину М. Бротарса можна простежити в численних практиках постмодернізму, особливо в жанрі «музейної мімікрії» (наприклад, у роботах Фреда Вілсона чи Марка Діона), де художники привласнюють наукові методи класифікації та експонування для викриття ідеологічних структур.

Американська художниця, теоретикня та перформерка Андреа Фрейзер перетворила рольову інституційну модель на інструмент дослідження. У перформансі «Музейні цікавинки» (1989) А. Фрейзер в образі гіда Джейн Кастлтон провела екскурсію музеєм, описуючи туалети з тим самим пафосом, що й картини (іл. 2.3.2.4). А. Фрейзер викрила риторику культурної зверхності, яку транслює музей.

У пізнішій роботі «Untitled» (іл. 2.3.2.5) А. Фрейзер радикалізувала критику ринку, продавши ніч із собою колекціонеру за 20 000 доларів (з умовою відеодокументації). Цей акт поставив знак рівності між продажем мистецтва та проституцією, доводячи, що в сучасному артсвіті тіло художника є таким самим товаром, як і полотно. Цей жест авторки став граничною точкою інституційної критики, де суб'єкт критики стає об'єктом обміну. Це «ставання об'єктом» логічно впливає з тези художниці про те, що митець є «агентом відтворення» інституції. Якщо інституція – це бізнес-операція, то художник – постачальник товарів. А. Фрейзер усвідомлює свою подвійну роль: «Я – художник. Як художник я маю подвійну роль: з одного боку, я займаюся спеціалізованим виробництвом

буржуазної домашньої культури, а з іншого – відносно автономним відтворенням своєї професійної субкультури» (Fraser, 1992/2009, p. 320).

Андреа Фрейзер недаремно стала найвизначнішою постаттю другої хвилі інституційної критики. Вона досліджувала (і критикувала) теми від риторики культурної цінності, яку підтримують музейні інституції, ролі художника як постачальника товарів і послуг у комерціалізованому світі мистецтва, до співучасті культурного сектору в расизмі та структурній нерівності. У її роботах також присутня рідкісна і часто вразлива саморефлексія щодо власної ролі у світі мистецтва. А. Фрейзер додала нової сили та теоретичного підґрунтя концептуальному мистецтву та інституційній критиці 1970-х рр., використовуючи власне тіло в контексті феміністичної теорії та психоаналізу. У своїй програмній статті «Заява художника» (Fraser, 1992/2009) художниця радикалізує поняття інституційної критики, стверджуючи, що художник не може дистанціюватися від об'єкта своєї атаки: «Я і є інституцією. І мене не можна засудити заочно» (Fraser, 1992/2009, p. 320).

А. Фрейзер була однією з перших жінок-художниць, які опинились у напрямку інституційної критики, і її робота показала, як дискурс феміністичної історії мистецтва може сприяти цьому. Роботи мисткині вимагають від усіх учасників світу мистецтва – кураторів, глядачів, колекціонерів, інституцій – оцінити ступінь етичності власного залучення до світу мистецтва.

У 1989 р. А. Фрейзер виступила з перформансом «Музейні цікавинки: Виступ в галереї». Для цього раннього перформансу, який залишається однією з її найвідоміших робіт, авторка провела групу відвідувачів на екскурсію музеєм. Під час екскурсії А. Фрейзер описувала музей (включно з особливостями самої будівлі, такими як фонтани, туалети та музейний кафетерій) у надто багатослівній, патетичній манері. Наприклад, про кафетерій А. Фрейзер сказала, що він нібито представляє розквіт колоніального мистецтва у Філадельфії напередодні революції. Водночас, художниця похвалила фонтан за його «формальну економічність» і «монументальність» (Fraser, 1991).

Персонаж Джейн Кастлтон є втіленням інституційного Над-Я (Superego). Аналізуючи роль музейного гіда, А. Фрейзер вказує на трагізм цієї позиції. Гід – це волонтер, який намагається ідентифікувати себе з елітарним статусом меценатів (ради піклувальників), але завжди зазнає поразки через брак реального економічного та культурного капіталу.

А. Фрейзер, слідом за П. Бурдьє називає це «культурною аллодоксією»: «Музейні гіді є втіленням ефекту домінування музеїв. Саме тому я припинила проводити перформанси-лекції в галереях – або принаймні вдавати, що я музейний гід. Хоча я маю підстави ідентифікувати себе з музейними гідами – я жінка, самоучка, людина з обмеженим економічним і об'єктивованим сімейним культурним капіталом – така ідентифікація залишається помилковою і змінює мій статус у мистецьких інституціях. І, як і всі подібні зміщення, його функція полягає в тому, щоб затуманити відносини домінування, місцем яких є музеї. Зараз я виступаю як художниця» (Fraser, 1992/2009, с. 324).

У своєму перформансі А. Фрейзер намагається нав'язати структуру, порядок і «високий смак» усьому, що бачить, навіть утилітарним об'єктам на кшталт туалетів. Цим художниця демонструє абсурдність музейної риторики, яка фетишизує будь-який об'єкт, що потрапляє в її поле зору. Екскурсовод вже не є освітнім працівником – він, як агент класового розрізнення, вчить публіку «правильно» споживати культуру. А. Фрейзер пояснює, що музейний гід є втіленням «культурного місіонерства», яке намагається перетворити буржуазну домашню культуру на легітимну «публічну» культуру. Вона розглядає цей процес через теорію П'єра Бурдьє, вказуючи, що музей нав'язує відвідувачу певні «культурні компетенції» як єдино правильні. «Основним завданням художніх музеїв є перетворення буржуазної домашньої культури на культуру публічну. ... Це зміщення є механізмом, за допомогою якого культурні диспозиції, набуті завдяки економічним привілеям, насаджуються в публічній сфері... як виключно легітимні культурні компетенції» (Fraser, 1992/2009, р. 320).

У межах екскурсії А. Фрейзер також обговорювала питання фінансування та спонсорства інституції та час від часу ділилася своїми думками про політичні

та соціологічні ідеї, наприклад, зіставляючи цитати про заснування великих американських музеїв у ХІХ столітті з уривками про появу будинків для бідних у країні приблизно в той самий час. Сценарій перформансу базувався на кількох джерелах, зокрема брошурах з архіву музею, мистецьких оглядах, «Критиці здатності судження» Іммануїла Канта (1790), на антологіях есе місцевого сенатора та путівнику щодо їжі в музеях.

Цей колаж текстів викриває історичний парадокс: музеї створювалися буржуазією не стільки для «освіти» мас, скільки для їх дисциплінування. Зіставляючи музей і в'язницю/притулок для бідних, А. Фрейзер (слідом за М. Фуко) показує, що обидві установи є інструментами соціального контролю.

Робота А. Фрейзер була породжена двома основними інтелектуальними та мистецькими течіями 1980-х рр.: мистецтвом привласнення (Appropriation Art) та психоаналітичною теорією, які спонукали авторку дослідити власну суб'єктну позицію у світі мистецтва.

А. Фрейзер пояснює: «На початку 1980-х рр. усі привласнювали зображення і текст, тож я замислилася про привласнення позицій, функцій і ролей. Я також дуже добре усвідомлювала, як я виступаю. Я намагалася змусити людей думати, що я старша, ніж була, що я освіченіша, ніж була, що в мене більше грошей, ніж було, що я біліша, ніж була, що я більш легітимна, ніж була. Коли я почала робити ці перформанси для музейних екскурсій, це було про те, щоб мати можливість піднятися на вершину, і мати можливість робити це самосвідомо» (Fraser, 1991, p. 106).

Наступного року А. Фрейзер створює «Нотатки на полях» (іл. 2.3.2.6). Художниця написала і розмістила поряд із деякими творами мистецтва в Музеї Хаммер в Каліфорнії сім настінних текстів. У той час як музейні настінні тексти зазвичай надають основну інформацію та іноді інтерпретаційний аналіз у нейтральному тоні, тексти А. Фрейзер дивували відвідувачів своєю мовою, яка ще більше вражала чистим, музейним стилем презентації.

Значна частина її тексту була взята із заяв американських політиків, таких як сенатори Джессі Гелмс і Чарльз Грасслі, які наполягали на посиленні цензури

та скороченні державного фінансування Національного фонду мистецтв на початку 1989 року. Інші тексти серії містили різкі судження на кшталт: «Ця робота є шокуючою, огидною та абсолютно не заслуговує на будь-яке визнання», «Він не художник, він придурок. І він знущається над американським народом» (Hammer Museum, n.d.).

Контекстом цієї роботи були так звані «культурні війни» в США кінця 1980-х рр. (скандали навколо фотографій Роберта Меплторпа та Андреса Сerrано). А. Фрейзер показує, що музейний простір не є «безпечною гаванню» для мистецтва. Вносячи агресивну, цензурну риторику політиків прямо у виставкові зали, художниця руйнує ілюзію автономії музею. А. Фрейзер демонструє, що доля мистецтва залежить від популістських політичних рішень та державного фінансування. Також у своїх перформансах А. Фрейзер звертає увагу на те, що музейна виставка є сильним риторичним засобом. Розумно підібраний естетичний матеріал поряд із дидактичними настінними текстами може зробити певну гіпотезу чи спостереження беззаперечними. Питання естетичної оцінки та історичної цінності ніколи не буває однозначним, навіть у руках професіоналів мистецтва.

2.3.3. Репрезентаційно-архівні стратегії

Вагомим вектором «другої хвилі» стала боротьба за репрезентацію, яка вийшла за межі академічних дискусій на вулиці Нью-Йорка. У 1985 р. у відповідь на виставку в МоМА «Міжнародний огляд недавнього живопису та скульптури» (де зі 169 художників було лише 13 жінок), сформувалася анонімна група активісток Guerrilla Girls. Вони змінили мову критики з філософської (як у Д. Бюрена) на статистичну та маркетингову.

Найвідоміша інтервенція Guerrilla Girls – плакат «Чи жінки повинні бути голими, щоб потрапити в Метрополітен-музей?» (1989) – стала іконою протестного мистецтва (іл. 2.3.3.1). Ця робота оперувала сухими, але шокуючими фактами: «Менше ніж 5% художників у відділі сучасного мистецтва – жінки, але 85% оголеної натури – жіноча». Візуально плакат привласнював класичний образ

«Великої одаліски» Енгра, але накладав на неї маску горили. Цей жест був прямою атакою на «чоловічий погляд». Guerrilla Girls показали, що музеї люблять жіноче тіло як пасивний об'єкт споглядання, але систематично відкидають жінку як активного суб'єкта-творця.

На відміну від Ханса Хааке, який атакував конкретні корпорації та фінансові потоки, Guerrilla Girls атакували канон як такий. Художниці групи використовували стратегію партизанського маркетингу: розклеювали білборди, листівки та стікери в районі Сохо, використовуючи рекламний дизайн. Метою цих заходів була демонстрація і доведення до відома того факту, що інституції є сексистськими та расистськими структурами, які систематично виключають «Іншого» з історії культури. Саме тому художниці групи Guerrilla Girls називали себе «сумлінням світу мистецтва» (Musawwir, 2025). Вони викривали не лише музеї і галереї, але колекціонерів та критиків, які підтримували патріархальний статус-кво.

Група Guerrilla Girls працювала на умовах анонімності. Учасниці групи носили маски горил і брали собі псевдоніми померлих художниць (Фріда Кало, Єва Гессе, Кете Кольвіц). Це виконувало подвійну функцію. По-перше, такий підхід захищав реальні кар'єри мисткинь від помсти впливових кураторів та дилерів. По-друге, це підривало культ індивідуального «генія», на якому тримається ринок мистецтва. Відмовляючись від власної ідентичності, художниці фокусували увагу виключно на проблемах системи.

Художня практика Guerrilla Girls показала, що інституційна критика може бути не лише елітарною та герметичною практикою, зрозумілою вузькому колу інтелектуалів, а й доступною, гумористичною та публічною. Група мисткинь перетворила суху соціологію мистецтва на поп-культурний феномен, змусивши музеї (хоча б номінально) переглянути свою політику закупівель та виставок. Однак, як і у випадку з іншими представниками другої хвилі, з часом Guerrilla Girls також були інтегровані в систему: їхні плакати, які колись нелегально клеїли на паркани, тепер знаходяться в колекціях тих самих музеїв (MoMA, Tate, The Met), які вони так нещадно критикували.

Важливим компонентом практик інституційної критики в 1990-х роках був метод інтервенції, який дозволяв працювати не лише з мистецькими музеями та фондами, а й культурними та історичними колекціями.

Жанр інтервенції має свою генеалогію в традиції інституційної критики. Чим мистецька інтервенція відрізняється від інсталяції? Британська «Галерея Тейт» у своєму пояснювальному матеріалі акцентує на тому, що «термін «мистецька інтервенція» застосовується до мистецтва, створеного спеціально для взаємодії з наявною структурою або ситуацією, хай то інший твір мистецтва, аудиторія або установа» (Tate, n.d.-a). Натомість інсталяція – це «масштабна конструкція змішаної форми, часто призначена для [демонстрації] в певному місці або на певний період часу» (Tate, n.d.-b). Зрештою, «зіткнення музейного простору з сучасним мистецтвом у формі інтервенції дозволяє роботам художників втручатися в структуру колекції, створюючи безпосередній діалог з експозиціями, архітектурою та самою логікою інституції» (Сорокін, 2024б, с. 185). Інтервенція постає не просто як фізичне розміщення об'єктів, а як інструмент виявлення прихованих ідеологічних контекстів у формуванні архівів.

Критична взаємодія з музеями починалася з глибокої і тотальної критики ролі самої інституції. Свідомий критичний діалог між художником та музеєм почав Марсель Дюшан своєю роботою «Фонтан» (1917). Серійно виготовлений порцеляновий пісуар з підписом М. Дюшана «R. Mutt» був відхилений для експонування Товариством незалежних художників і став об'єктом нескінченної суперечки щодо права визначати що є і не є мистецтвом (іл. 1.1.1). Традиційно це було привілеєм музею, але М. Дюшан відстоював право художника на самостійне визначення.

Хоча М. Дюшан у своїй творчості продовжував досліджувати ідею музею, і зрештою долучився до створення колекцій МоМа і Музею мистецтв Філадельфії, його грайлива боротьба з самими мистецькими інституціями не мала істотного впливу на них. Пізніше роль М. Дюшана у своєму маніфесті «Мистецтво після філософії» (1969) обґрунтував концептуальний художник Джозеф Кошут,

заявивши що «все мистецтво (після М. Дюшана) є концептуальним за своєю природою, тому мистецтво існує лише концептуально» (Kosuth, 1991, с. 18).

Заперечення концептуалістами модерністської претензії на автономію мистецтва набуло форми мистецьких практик, які наголошували на соціальному конструюванні творчості, а також атакували матеріальний та візуальний статус художнього об'єкта. Д. Бюрен відкидав музей як єдине можливе місце для демонстрації мистецтва, Х. Хааке викривав приховане мереживо політичних і фінансових відносин між музеями, їхніми працівниками та спонсорами, а М. Бротарс створив пародії на музей у серії виставок об'єктів, які були пов'язані лише зображенням орлів.

Д. Бюрен у своїй статті «Функція музею» вказує, що музей – це «привілейоване місце з потрійною роллю: естетичною, економічною та містичною» (Buren, 1970/1983, с. 57). Вищезгадані ролі дають лише загальне уявлення про роль музею, і можуть різнитися в своєму прояві залежно від інституції. Відповідно до цих ролей музей виконує функції зберігання, колекціонування та «притулку» (Buren, 1970/1983, с. 58-59). Для Д. Бюрена важливо було підкреслити, що «музей накладає свій «відбиток», свою «рамку» (фізичну і моральну) на все, що в ньому експонується. Кожен твір мистецтва вже несе в собі, неявно чи ні, слід жесту, образу, портрета, періоду, історії, ідеї... і згодом зберігається (як сувенір) Музеєм» (Buren, 1970/1983, с. 58).

Нове дихання мистецька практика інституційної критики, зокрема в жанрі інтервенції, набула завдяки зміщенню акценту на інституції з культурними та історичними колекціями. Етапною для концептуального мистецтва стала виставка Фреда Вілсона «Здобування музею» (*Mining The Museum*, 1992) у Мерилендському центрі історії і культури (іл. 2.3.3.2). Для автора назва проєкту була багатозначною та програмною, що відображало його намір не просто переставити об'єкти, а здійснити глибоке переосмислення. «Я назвав інсталяцію «Здобування музею» (*Mining the Museum*), оскільки це могло означати «видобуток» (*mining*), як у золотій копальні (розкопування чогось), або це могло

означати підри́в (*mining*) чогось, або ж – «роблення цього моїм» (*making it mine*)» (Karp & Wilson, 1992/2009, p. 335).

Виставка Ф. Вілсона наочно продемонструвала, як може змінюватися наратив інституції завдяки провокаційній презентації артефактів. Ідея митця полягала в тому, щоб змінити спосіб представлення експонатів музею для висвітлення історії Балтімора дореволюційного періоду, зокрема історії чорношкірих та корінних спільнот. Методологія Ф. Вілсона базується на аналізі лакун у музейній оповіді. Він стверджує, що істинне обличчя інституції проявляється не в тому, що вона демонструє, а в тому, що вона вирішує приховати: «Те, що вони виставляють на огляд, багато говорить про музей, але те, чого вони *не* виставляють, говорить ще більше. ... Я справді хотів, щоб об'єкти заговорили зі мною» (Karp & Wilson, 1992/2009, p. 334-335).

Зокрема, поруч із виставкою срібних посудин у стилі балтиморського репусе були розміщені рабські кайдани; в антикварній дитячій колясці було влаштоване вбрання Ку-клукс-клану; статуї індіанців були відвернені від глядача в сторону гравюр, що показували землі, якими володіли корінні американці до колоніалізму, а п'єдестали, на яких мали стояти статуї Фредеріка Дугласа та інших видатних афроамериканських діячів Мериленду, залишилися порожніми. Для реконтекстуалізації об'єктів Ф. Вілсон також використовував методи зіставлення, маркування та інші засоби, щоб показати об'єкти в нових контекстах. До прикладу, одним з експонатів виставки була картина, на якій зображена сім'я, що влаштувала пікнік на природі. Всі на картині білі, окрім чорношкірого хлопчика зліва, який, вочевидь, виконує роль слуги. Для позначення картини Вілсон використав два підписи: «Сільське життя» Ернста Фішера» (офіційний), і «Фредерік подає фрукти», Ернст Фішер» (інтервенція). Драматичність ефекту зіставлення проявляється і в роботі «Виробництво меблів 1820-1910», яка поєднувала в собі хрестоподібний стовп для шмагання, як символ рабства, та вікторіанські крісла, зроблені з палісандра, парчі та позолоти. Зіставляючи предмети розкоші та знаряддя катувань, Ф. Вілсон викриває, як музейна мова перетворює трагічну історію на стерильний об'єкт споглядання. Художник називає цей процес

«естетичною анестезією»: «Мені подобається приносити історію в музей, бо я відчуваю, що естетика анестезує історичне і зберігає цей імперський погляд усередині музею, продовжуючи дислокацію того, чим є ці об'єкти насправді» (Karp & Wilson, 1992/2009, p. 333).

Метод Ф. Вілсона полягав у тому, щоб кинути виклик ідеї головного нарративу і ролі музею як номінально об'єктивного арбітра. Він усвідомлює, що кураторська робота – це завжди акт маніпуляції та конструювання сенсів. Привласнюючи цю роль, він заявляє про право художника на власну інтерпретацію канону: «Куратори, думають вони про це чи ні, насправді створюють те, як ви маєте дивитися на ці об'єкти та думати про них. Тож я вирішив: «Якщо вони можуть це робити, то і я можу». Все у виставковому середовищі належить мені, коли я організую цей простір» (Karp & Wilson, 1992/2009, p. 333).

Ця робота митця спонукала відвідувачів поставити під сумнів упередженість та обмеженість музейних експозицій і замислитися над тим, як інституції, зокрема музеї, часто формують розуміння історії та сучасної політики.

Проект Ф. Вілсона був реалізований завдяки тісній співпраці музею «Контемпорарі», Мерилендського центру історії і культури та самого художника. «Контемпорарі» керував бюджетом проєкту та провів для наукових співробітників центру семінар щодо практик концептуального мистецтва. Дві інституції спільно реалізовували публічні програми, координували питання зв'язків з громадськістю та розробляли навчальні матеріали. Щодо Ф. Вілсона, то він був відповідальним за художні рішення та визначав теоретичну складову проєкту. Підготовка до реалізації проєкту зайняла майже рік: художник ознайомився з колекціями та іншими ресурсами, а також з кураторськими, реєстраційними, освітніми та управлінськими практиками Мерилендського центру історії і культури. Як зазначає кураторка Ліза Коррін, виставка «Здобування музею» не була першим проєктом, де художник співпрацював з музеєм, створював для нього критичну роботу чи займався кураторським опрацюванням колекції. Проте «процес самонавчання, імпліцитно закладений в проєкт, зробив його не лише виставкою,

але й інтервенцією. Впродовж усього проекту тривала постійна оцінка процесу співпраці та впливу експозиції. Було проаналізовано загальноприйняті визначення понять «музей», «історія», «виставка», «куратор», «художник», «аудиторія», «спільнота» та «співпраця». Куратори створили «лист думок» – низку тем, розроблених для того, щоб виміряти зміни в тому, як люди бачили себе, художника та інституцію під час демонстрації експозиції». (Corrin, 1993, с. 305)

Ширину підходу інтервенції демонструє і американський художник Марк Діон, акцентуючись передусім на проблемах екосистем. М. Діон досліджує мінливі умови виникнення, виживання та вимирання видів у все більш гібридному середовищі. Використовуючи методи дослідження та класифікації, запозичені з природничих наук, М. Діон фокусується на тому, як музейна система формує наше уявлення про «природне». Сам митець визначає своє завдання так: «Основоположним для моєї роботи як художника є спроба простежити еволюцію природничого музею як дослідження того, що саме видається за «природу» в певний час для певної групи людей» (Dion, 1999/2009, р. 382).

Для М. Діона природничі музеї є своєрідними «машинами часу», що консервують нав'язливі ідеї та проєкції минулого. Аналізуючи ці установи, він прагне зрозуміти не саму природу, а її соціальне конструювання: «Накопичуючи досвід відвідування цих музеїв, я отримую уявлення не стільки про саму природу, скільки про онтологію розповіді про природу – космологію сучасного суспільства» (Dion, 1999/2009, р. 383).

Метод художника полягає в іронічній мімікрії: щоб викрити механізми інституції, він сам стає її уособленням. Це дозволяє йому деконструювати «великі наративи», які досі так чи інакше структурують музейні експозиції, утверджуючи ієрархію та панування людини: «Щоб краще зрозуміти музей, я в різні часи мусив сам ставати музеєм, беручи на себе обов'язки з колекціонування, архівування, класифікації, впорядкування, консервації та експонування. Уособлення музею конденсує його діяльність і показує, як різні відділи музею функціонують наче життєво важливі органи в живому організмі» (Dion, 1999/2009, р. 383). Саме через

це «персоніфіковане кураторство» М. Діон викриває ідеологію, закладену в техніках демонстрації.

Хоча Марк Діон, безсумнівно, перебував під впливом візіонерського прагматизму Роберта Смітсона, а також таких художників, як Гордон Матта-Кларк і Майкл Ашер, він доклав значних зусиль, щоб ввести мову/метод своєї авангардної культурної естетики в «прагматичну» сферу науки та освіти і, навпаки, впровадити наукові методи в структуру свого мистецтва.

2.3.4. Економічно-критичні стратегії

Окремо варто виділити Луїзу Ловлер, чия творчість фокусується не на виробництві мистецтва, а на його споживанні, циркуляції та експонуванні. Андреа Фрейзер зауважує, що Л. Ловлер перетворює на об'єкт мистецтва те, що зазвичай вважається «нерелевантним набором доповнень»: підписи, запрошення, каталоги, страхові документи та умови зберігання. А. Фрейзер називає це стратегією «подвійного зміщення»: «Л. Ловлер перетворює здавалося б нерелевантну безліч доповнень – підписи, що дають імена; власні імена, що ідентифікують; запрошення, що рекламують... – на об'єкти мистецької практики. Використання нею цих форматів становить подвійне зміщення: вона привносить у галерею часто невидимі, маргінальні опори мистецтва і розташовує власну практику на полях...» (Fraser, 1985/2009, p. 292-293).

Фотографії Л. Ловлер документують життя твору після того, як він залишає студію художника. Мисткиня діє як «шпигун» у домі мистецтва: вона знімає картини відомих модерністів (Енді Воргола, Джексона Поллока, Роя Ліхтенштейна) в інтер'єрах приватних колекціонерів, за лаштунками аукціонів Christie's чи Sotheby's, або в стерильних музейних сховищах.

У серії фотографій «Розміщено Дональдом Марроном, генеральним директором PaineWebber» (1982) Л. Ловлер показує мистецтво як елемент корпоративного декору, що слугує інструментом легітимації влади (іл. 2.3.4.1). На цих знімках радикальні твори абстрактного експресіонізму чи попарту перетворюються на офісний фон, що підкреслює статус власника та надійність

фінансової корпорації. Л. Ловлер демонструє, як контекст (золота рама, сусідство з ксероксом, офісними меблями чи табличкою «Вихід») повністю переписує зміст твору. Це візуалізація процесу комодифікації (перетворення на товар): інституція та ринок «одомашнюють» авангард, перетворюючи колись революційні жести на безпечні інвестиційні активи.

Яскравим прикладом методу Л. Ловлер є робота «Поллок і супниця» (1984). На фотографії зображено фрагмент картини Джексона Поллока – ікони американського модернізму, що символізує екзистенційну тривогу та метафізичну глибину (іл. 2.3.4.2). Однак у кадрі мисткині ця картина висить над вишуканою порцеляною супницею в будинку багатих колекціонерів (містер і місіс Бертон Тремейн). Екзистенційний крик Поллока в цій роботі зрівнюється в правах з декоративним посудом. Л. Ловлер показує, що у приватному інтер'єрі «високе мистецтво» стає просто частиною вишуканого побуту, елементом, що має пасувати до шпалер чи сервізу.

Важливим аспектом практики Л. Ловлер є також критика аукціонних домів як місць, де мистецтво остаточно втрачає свою ауру і стає лотом. У своїх роботах, знятих на передпоказах Sotheby's, вона фокусується на етикетках з номерами лотів та оціночною вартістю, які часто перекривають саме зображення. Художниця підкреслює, як у цій системі координат провенанс і ринкова ціна стають важливішими за естетичну цінність.

А. Фрейзер підкреслює, що музейні етикетки, які Л. Ловлер часто робить центральним об'єктом кадру, є документами «привілейованих витрат». Багатство легітимізується через його «розсіювання» заради естетичної якості. У музеї імена автора та попереднього власника (провенанс) стають невіддільними: «Встановлюючи авторство, власність, родовід і, зрештою, цінність, такі музейні етикетки є найбільш очевидним прикладом інституційної експозиції власних імен. ... Це ставить питання: чи не є насправді головними експонатами інституційна влада та ексклюзивна каста колекціонерів?» (Fraser, 1985/2009, p. 298).

Окрім візуальної критики, мисткиня також працювала зі звуковими інтервенціями. У роботі «Пташині заклики» (Birdcalls, 1972/1981) вона

перетворила імена знаменитих художників-чоловіків (Віто Аккончі, Карл Андре, Дональд Джадд, Енді Воргол) на пташиний щебет. Вигукуючи їхні прізвища з різними інтонаціями, що нагадують крики птахів, Л. Ловлер іронізувала над патріархальною природою артсвіту, де імена «геніїв-чоловіків» повторюються як мантра. Це був акт інституційної критики, спрямований проти культу маскулінного авторства, який домінував у музеях того часу.

Творчість Л. Ловлер є формою співучасницької критики. Вона не займає позицію зовнішнього судді (як Х. Хааке), а працює зсередини системи, використовуючи її ж глянцева естетику, щоб викрити механізми перетворення культури на капітал. Її роботи нагадують, що значення твору мистецтва не є фіксованим – воно конструюється тим, хто ним володіє, і тим, де воно експонується.

2.4. Трансформація інституційної критики у XXI столітті

Як писала Андреа Фрейзер у своєму відомому есе «Від критики інституцій до інституції критики» (2005): «Так само як мистецтво не може існувати поза полем мистецтва, ми не можемо існувати поза полем мистецтва принаймні як художники, критики, куратори тощо..... Отже, якщо для нас не існує зовнішнього світу, то це не тому, що інституція ідеально закрита, або існує як апарат у «тотально керованому суспільстві», або розрослася до всеосяжних розмірів і сфери дії. Це тому, що інституція знаходиться всередині нас, і ми не можемо вийти за межі самих себе» (Fraser, 2005, p. 101). Аналізуючи виставку Деніела Бюрена в Гуггенхаймі, виставку «Інституційна критика і після» в Лос-Анджелесі та симпозиуми 2005 року в Музеї Гетті, присвячені цьому рухові, авторка зазначала: «Майже через сорок років після першої появи практики, які зараз асоціюються з «інституційною критикою», для багатьох стали здаватися інституціоналізованими» (Fraser, 2005, p. 101).

Однак творчість Х. Хааке продовжує впливати на таких художників, як Олафур Еліассон, Туер Грінфорт і Марк Ломбарді, які вступають у ризиковану і грайливу взаємодію з аудиторією заради свого мистецтва.

Практики інституційно критики не залишаються ексклюзивним полем діяльності, а навпаки – розширилися, включивши до свого кола молодих художників з різним досвідом, таких як в'єтнамсько-данський художник Дань Во, чії роботи звертаються до невидимих соціальних сил та їхнього впливу на індивідуальні бажання, швейцарський художник Крістоф Бюхель, чії роботи маніпулюють соціальним контрактом між художником і глядачем, фінська художниця-інтервенціоністка Пілві Такала, а також німецькі художниці Марія Айхгорн і А. Л. Штайнер, чії практики ставлять під сумнів невидимі залаштункові сили, що керують здатністю художників виставляти ті або інші образи на огляд публіці.

Важливим вектором трансформації інституційної критики на межі століть стало переосмислення самої онтології виставки. Художники починають трактувати експозицію не як простір для репрезентації завершених об'єктів, а як самотійний медіум, де простір, світло, час – і що найважливіше – соціальна взаємодія стають конститутивними елементами твору. Цей зсув, теоретично окреслений Ніколя Бурріо як «естетика взаємодії» (relational aesthetics), кинув виклик традиційній музейній тиші та пасивності глядача.

Хрестоматійним прикладом такої інтервенції стала робота «Без назви (Free)» (1992) тайсько-американського художника Рікріта Тіраванії у нью-йоркській 303 Gallery (іл. 2.4.1). Художник радикально переформатував «білий куб», винісши офісну частину галереї та кабінет директора у виставковий зал, а на звільненому місці (в підсобці та основному просторі) облаштував імпровізовану кухню з холодильником, рисоваркою та плитою. Сенс твору полягав не у спогляданні, а у спільному приготуванні та споживанні їжі (тайського карі) разом із відвідувачами.

Критичний потенціал цієї роботи полягав у десакралізації музейного простору та підриві ринкової логіки: замість товарів (картин чи скульптур) художник пропонував безкоштовний досвід комунікації. Прикметно, що документацією виставки ставали гори брудного посуду та залишки їжі, які не прибиралися до кінця експозиції. Це сміття слугувало своєрідним

антипам'ятником, що фіксував живий соціальний процес, який інституція зазвичай намагається приховати або витіснити за свої межі. Практика Р. Тіраванії заклала фундамент для розуміння інституції як місця виробництва соціальних зв'язків, що згодом було апроприйовано музеями у формі публічних програм та партисипативних проєктів.

Мистецтвознавець і куратор Саймон Шейх локалізує третю хвилю руху насамперед у кураторському світі, зокрема в таких групових проєктах, як Transform (2005-2008 рр.), проєкт Європейського інституту прогресивної культурної політики, який використовував різноманітні дослідження та культурні обміни, виставки та конференції, щоб зосередитися на практиках інституційної критики. Іншим прикладом може бути робота куратора Йонаса Екеберга, який у 2000 р. створив проєктний простір Oslo Kunsthall у Норвегії в рамках того, що він називає «Новим інституціоналізмом» (On Curating, n.d.). Змінюючи інституцію у відповідь на інституційну критику, він запитав: «Якщо художники критикують консервативну структуру інституції, чому б не змінити цю структуру?» (On Curating, n.d.). У результаті рух набув дедалі більшої складності, охопивши і ці кураторські ініціативи. Детальніше модуси існування третьої хвилі інституційної критики в світі, і в Україні зокрема, будуть проаналізовані в третій частині дисертації.

Висновки до розділу 2

На основі проведеного аналізу генези, типології та стратегій інституційної критики в західному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття встановлено, що цей феномен еволюціонував від спроб зовнішнього заперечення автономії мистецтва, властивих історичному авангарду, до складного аналітичного деконструювання самої системи зсередини. З'ясовано, що ключовим теоретичним зрушенням у межах досліджуваного періоду став перехід від модерністської ідеології «чистого об'єкта» до постструктуралістського розуміння мистецтва як дискурсивного та дисциплінарного простору (за М. Фуко та П. Бурдьє). У ході

дослідження доведено, що «білий куб» галереї функціонує не як нейтральне тло, а як ідеологічний інструмент, що конвертує символічний капітал у соціальну владу.

Розгляд стратегій першого покоління (1960–1970-ті рр.) дозволив виокремити та проаналізувати три домінуючі методи. Серед них – «естетика вилучення» М. Ашера, спрямована на оголення архітектурної та адміністративної інфраструктури, що поєднується з методом *in situ* Д. Бюрена, де використання візуальних маркерів слугує для демістифікації авторського жесту та виявлення меж інституційної рамки. Водночас системний соціоекономічний аналіз Х. Хааке перетворює мистецтво на інструмент розслідування «артвошингу» та політичної економії культури.

Окрему увагу приділено стратегії «unbuilding» Г. Магга-Кларка, яка через фізичну деконструкцію архітектури викриває ідеологію приватної власності та міського ув'язнення, створюючи при цьому концептуальний місток до ідеї «метафоричних порожнеч», що є вкрай актуальним для подальшого аналізу сучасних українських практик самоорганізації.

Перехід до другого покоління (з кінця 1980-х рр.) позначився усвідомленням неможливості виходу «за межі» інституції, що спричинило так званий «суб'єктивний поворот». У межах цього підходу критика змістилася з аналізу фізичних стін на аналіз суб'єктивності та ідентичності, що простежується у перформативній рефлексивності А. Фрейзер, яка викриває «інституційне Над-Я» та роль художника як агента відтворення буржуазної культури. Паралельно розглянуто діяльність групи Guerrilla Girls, яка через статистику та партизанський маркетинг деконструювала патріархальні структури, а також стратегію Л. Ловлер, чий аналіз циркуляції образів демонструє, як контекст та провенанс повністю переписують зміст мистецтва, перетворюючи його на товар чи елемент декору.

У підрозділах розділу також встановлено, що жанр інтервенції став ключовим методом переосмислення архіву в роботах Ф. Вілсона («Здобування музею») та М. Діона, які продемонстрували спроможність художника змінювати наратив інституції через виявлення «лакун» та викриття «естетичної анестезії», яку інституція накладає на історію. Трансформація цих практик у XXI ст.

характеризується розмиттям меж між художньою та кураторською діяльністю, де «реляційна естетика» Р. Тіраванії пропонує заміну товарного об'єкта живим соціальним процесом, а феномен «Нового інституціоналізму» С. Шейха свідчить про адаптацію самої інституції до критичних методів.

Інституційна критика пройшла шлях від вилучення стін до вилучення авторської автономії, зрештою ставши частиною інституційного канону. Цей парадокс «репресивної толерантності» не нівелює критичного потенціалу практики, а навпаки – робить її необхідним інструментом етичного аудиту світу мистецтва. Виявлені стратегії – від пародіювання бюрократії М. Бротарса до «unbuilding» ландшафту Г. Магга-Кларка – створюють необхідний методологічний фундамент для аналізу українського контексту, де критика часто спрямована не на «стабільну» інституцію, а на заповнення лакун у разі її відсутності.

РОЗДІЛ III. ПРАКТИКА ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ В УКРАЇНІ. КОНТЕКСТ, РІЗНОВИДИ, ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ

3.1. Подолання пострадянської інституційної системи

Інституційна критика як мистецька практика має здебільшого універсальні творчі завдання: дослідження, аналіз та опис мистецьких інституцій для виявлення форми і змісту їх діяльності. Інституції в цьому контексті сприймаються як простори творення та демонстрації культурного надбання. Інституційна критика може вказувати на приховану економічну або політичну заангажованість інституцій; може аналізувати як та чи інша інституція долучається до формування певних національних чи культурних наративів, і чи діє вона в цій площині без упередженості; може викривати механізми встановлення авторитетів, ієрархій, легітимності в мистецькому просторі, а також роль економічної або політичної заангажованості та наявності упереджень у запиті інституції на право легітимізації мистецтва.

Форми та особливості інституційної критики в тій чи іншій країні визначаються передусім наявним інституційним тлом. В українському мистецтві в роки незалежності практика інституційної критики здійснювалась в особливих обставинах. На межі 1980-х і 1990-х рр. минулого століття в українському мистецтві відбувалися трансформаційні процеси. З одного боку, відбувся розпад радянської системи, унаслідок чого меншого значення набули такі елементи системи як державні замовлення, ідеологічний контроль за мистецтвом, цензура та обмеження творчості; а з іншого – поставала нова сфера сучасного мистецтва, яке було змушено існувати в певному інституційному вакуумі. Не дивно, що саме взаємодія з пострадянським контекстом стала однією з примітних особливостей інституційної критики в Україні. Погляд українських митців був зосереджений не стільки на глобальні виклики у світі мистецтва, а скоріше на місцеву культурну ситуацію, яка характеризувалась травматичним відчуттям ще присутньої, а місцями – трансформованої радянської спадщини; на появу олігархічного капіталу в культурній сфері, який в певному сенсі став відповідником корпоративному

капіталу, що «опікується» світом західного мистецтва; і, зрештою, на специфічну проблему українського культурного простору – відсутність послідовної та прозорої державної політики.

Процеси деінституціоналізації 1990-х рр. призвели до виникнення такої системи покровительства, в якій на першому плані опинилася діяльність міжнародних благодійних фондів, які зі своєю появою в українському мистецькому полі, запропонували і власні критерії легітимації мистецтва. Особливості перехідного періоду 1990-х рр. в українському мистецтві досліджує художник Ларіон Лозовий у своїй статті «Наскільки реальним був «сорос-реалізм»? (Лозовий, 2017). Зокрема, Л. Лозовий здійснює критичну рефлексію діяльності Центрів сучасного мистецтва Сороса (ЦСМС) в Україні. Л. Лозовий розглядає ці інституції як «апарати продукування і ретрансляції приписів», де під «приписом» розуміється певна «модернізаційна формула, готове «знаю-як», що ним керується інституція у своїй політиці» (Лозовий, 2017).

Аналізуючи ідеологічне підґрунтя мережі Центрів сучасного мистецтва Сороса, Л. Лозовий звертається до концепції «керованого авангарду» (*managed avantgarde*), який відзначається «сприянням критичним, однак по суті деполітизованим висловлюванням, не ангажованим безпосередньо щодо певної політичної платформи» (Лозовий, 2017). Він вважає, що підтримка благодійними інституціями нових медіа (відеоарту, інсталяцій) була не лише естетичним вибором, а й перехідною стратегією до становлення ліберальної демократії, де «художні твори щораз частіше зводились до демонстраційних медіаоб'єктів, пов'язаних з проблематикою громадянського суспільства» (Лозовий, 2017). У своїй статті Л. Лозовий також вказує на механізми «інституційної нормалізації» українського мистецтва 1990-х рр., та підкреслює парадоксальність ролі художника, який у межах ЦСМС змушений був поєднувати творчу автономію з роллю культурного менеджера, пристосованого до західних тендерних процедур.

Існування проблеми «керованого авангарду» було одним із чинників виникнення практик самоорганізації, які прагнули подолати залежність від окреслених зовнішніх модернізаційних формул визначення мистецтва. Як влучно

ззначає дослідниця Г. Складенко: «Найголовнішою проблемою нового мистецтва стало самовизначення в складному переплетенні контекстів – пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського. Саме це й становить неповторність сучасної культурної ситуації в Україні» (Вишеславський, 2020, с. 214).

На думку художника і дослідника Павла Хайла, «в українському мистецькому контексті поняття «інституція» здебільшого калькує термін «установа», який також зберігає в собі значення становлення, процесуальності. Однак інституція, як запозичене слово, позбавлене негативних бюрократичних конотацій, що властиві установі, а шляхом нещодавнього потрапляння в мовне середовище зберігає відчуття зовнішнього стосовно локальної проблематики. Ця оманлива обіцянка самого слова підтримує постійну суперечність між очікуванням і фактичною реалізацією інституційних політик в Україні» (Хайло, 2021, с. 50). Бідність і вузькість українського інституційного ландшафту призводять до феномену «мігруючого моноцентризму», за влучним визначенням Нікіти Кадана (Кадан, 2006), коли художники опиняються залежними від поодиноких інституцій та їх ресурсів.

Не дивно, що в перші роки незалежності художникам було легше реагувати на особистий культурний, історичний та політичний досвід, а не на мінливу навколишню реальність. Зникнення будь-яких обмежень і табу спонукало митців звертатися до раніше заборонених або замовчуваних тем сексуальності, психологічного та фізичного аспектів буття. У певному сенсі реакція на зникнення заборон була реакцією на радянський спадок, тому цей період можна називати пострадянським.

Як саме український мистецько-інституційний контекст був сформований пострадянською спадщиною? У певному сенсі ця «пострадянськість» ґрунтувалася на суперечностях; вона поєднувала несумісні позиції, наприклад, демократичні цілі у поєднанні з недемократичними методами їх реалізації. У результаті виникала суперечність, яка призводила до зникнення межі між

приватною і публічною сферами, централізму управління та патерналізму. У сфері культури це проявилось у відсутності сформованого «музеологічного ладу», що, за словами художника Миколи Рідного, призвело до того, що історія мистецтва «пишеться різними групами та індивідами на свій розсуд» (Рідний, 2022).

Своєрідність обставин українського мистецького поля впливала на об'єкт критики. Певним чином, реакція була спрямована не на панівні ідеології, а на їх відсутність – українським художникам доводилось реагувати на вакуум, який виник на місці колапсу радянської системи. Вони, замість того, аби вказувати на проблеми, самі намагалися створити нові інституційні моделі, які б відповідали їхнім уявленням про сучасну мистецьку систему. Відсутність інституцій та загального бачення державою культурних стратегій призводила до виникнення і утвердження практик самоорганізації, яка стала однією з найпримітніших рис українського мистецтва 2000–2010-х рр. Такі творчі і кураторські об'єднання як «Худрада», «Центр візуальної культури» (ЦВК), «SOSka» займалися створенням альтернативних виставкових просторів, які функціонували б як експериментальні майданчики та дискусійні клуби для взаємного навчання, передачі досвіду та міждисциплінарної взаємодії.

Якщо підсумовувати, то саме деінституалізація, тобто відсутність усталеної мережі музеїв і галерей сучасного мистецтва стала однією з наскрізних тем української інституційної критики.

Цікавим прикладом художньої рефлексії на тему деінституалізації стала виставка «Простір культурної революції», яка відбулася у травні 1994 року в центрі «Український дім» (іл. 3.1.1). Проєкт художників Арсена Савадова та Георгія Сенченка мав вигляд радикальної інтервенції в мистецький простір. Куратори виставки фактично створили «експозицію в експозиції», яка позбавила глядачів можливості прямого контакту з мистецтвом. Основним елементом інсталяції став величезний паркан, який фактично обвивав виставковий простір. Твори мистецтва були розміщені за цією огорожею, і фізичний доступ до них був неможливий. Єдиним способом побачити експонати були вбудовані у паркан вічка, споряджені біноклями, розвернутими у зворотний бік.

Інтервенція А. Савадова і Г. Сенченка є показовою для інституційної критики в українському мистецтві 1990-х рр. Вони штучно створили дистанцію між глядачем і мистецькими роботами, і тим самим іронізували над самою спробою провести виставку сучасного мистецтва у просторі, який ще вчора був київської філією Центрального музею Леніна. У пострадянських реаліях мистецтво все ще залишається «річчю в собі», воно залишається відгородженим від реальності певним парканом нерозуміння та інституційною неготовністю його приймати.

Моделі «класиків» інституційної критики могли відігравати роль певної рамки або дороговказу для представників українського мистецького поля, проте специфічний пострадянський контекст визначив чіткі лінії розмежування в цілях і практиках українських митців порівняно з митцями, які працювали в США, Франції, Німеччині та інших країнах «західного світу».

Зокрема систематичні відмінності простежуються в таких характеристиках:

1. Постать мецената

Якщо «класична» інституційна критика (починаючи з 1970-х рр.) працює в контексті розвиненого артринку, широкої мережі приватних колекціонерів та фондів, то для українського мистецького поля інституційної критики характерне звернення до держави в широкому сенсі, а пізніше – до гібридної моделі з державним та приватним фінансуванням.

2. Об'єкт критики

Для інституційної критики, представленої в країнах «західного світу» об'єктом дослідження була так звана прихована ідеологія «білого куба», як «чистого» музейного та галерейного простору, а також комерціалізація мистецтва, вплив капіталу, системний расизм та сексизм в музейних репрезентаціях, а також цензура. В українському контексті сама відсутність інституційної інфраструктури часто ставала об'єктом критики, а також державний контроль в музейних та галерейних установах, встановлення пострадянської ієрархії та загальна амбівалентність мистецького процесу.

3. Характер критики

Об'єкт критики багато в чому визначає її характер. Усталена і розгалужена інфраструктура репрезентації сучасного мистецтва дозволяла митцям інституційної критики «західного світу» акцентуватися на викритті прихованих механізмів та суперечностей функціонування цих інституцій. Натомість в українському культурному полі викриття часто замінювалось явною протидією, глузуванням або іронією, або ж взагалі пошуком автономії, яка була і боротьбою за виживання, і, у певному сенсі, сприянням створенню альтернативних інституцій «з нуля».

4. Роль самоорганізації

Знову ж таки, в умовах існування великої системи творення, демонстрації та обговорення сучасного мистецтва, практика самоорганізації була менш актуальна для митців «класичної» інституційної критики. Такі художники як Марсель Бротарс, Ханс Хааке, Майкл Ашер, Андреа Фрейзер, Фред Вілсон та інші діяли переважно автономно: вони не утворювали колективні групи, не проводили спільні виставки, і, за поодиноким винятком, не займались кураторською практикою. Натомість для українських митців самоорганізація ставала ключовою формою критики та інституціоналізації в умовах відсутності державної підтримки, що відображалось в практиках групи «Р.Е.П.», групи «SOSka», «Відкритої групи», кураторських об'єднань «Худрада», «Метод Фонд» та інших.

5. Політичний та соціальний контекст

Практики «класичної» інституційної критики не могли існувати поза своїм політичним та соціальним контекстом. На художників у більшому чи меншому ступені впливали такі події як громадянські протести за рівні права, які ставали справжнім викликом для панівного порядку, а також боротьба за гендерну та расову рівність. В українському контексті головними соціально-політичними викликами, з одного боку, були успадковані державна монополія та ідеологічний контроль, а з іншого – певне розмиття або ж навіть відсутність чітких інституційних норм.

6. Взаємодія з артринком

Якщо представники «класичної» інституційної критики свідомо ставали на шлях критики артринку, його відвертої комерціалізації та «інструменталізації», то для українських митців інколи поставала проблема необхідності адаптації до ринку (як західного, так і локального).

7. Основна мета

Усі вищевказані чинники зумовлювали те, що основною метою представників «класичної» інституційної критики було викриття прихованих ідеологічних та економічних механізмів виставково-музейного простору, які маскуються під нейтральність. В українському мистецькому полі зусилля були спрямовані на подолання інституційного вакууму та відкритого державного контролю, а також на побудову нових чи альтернативних мистецьких систем.

3.2. Діяльність «Фонду Мазоха» як місток між нігілізмом 1990-х та проникненням політики в мистецтво 2000-х років

Перехід у 1990-х рр. від догм соціалістичного реалізму та пізньорадянського андеграунду до нових форм і практик, які відповідали б викликам вільного, але ще не сформованого суспільства, а також відсутність усталеної інфраструктури, розвиненого артринку, стабільних галерейних мереж та широкого інституційного поля мало сприяли появі практик інституційної критики в традиційному розумінні. Проте у цьому вакуумі виникло явище, яке стало однією з найрадикальніших відповідей на тогочасні реалії, – творче об'єднання «Фонд Мазоха». Дослідниця мистецтва та критикиня Аліса Ложкіна в своїй праці «Перманентна революція» так окреслює культурне тло, яке посприяло виникненню цього об'єднання: «У всесвіті 1990-х років радикальний цинізм легко уживався з ліризмом, а розчарування в політичних утопіях співіснувало з ревною вірою в могутність так званих «політичних технологій». Саме в цей час постала ціла низка робіт, які поєднали бурхливу енергію доби й гострі політико-соціальні смисли» (Ложкіна, 2019, с. 325).

Заснований 9 квітня 1991 року у Львові художниками Ігорем Подольчаком, Ігорем Дюрічем та режисером Романом Віктюком, «Фонд Мазоха» одразу зайняв позицію поза межами традиційного мистецького поля. Група стала піонером критичного дискурсу, використовуючи мистецтво не як засіб естетичного вираження, а як інструмент для політичних, соціальних та культурних інтервенцій. Вибір назви групи був не випадковим. Вона «не лише популяризувала постать відомого мешканця Галичини Захера Мазоха, а й привернула увагу до теми маргінальності в культурі та мистецтві» (Besaha, Babunych & Holubets, 2022).

Програмна діяльність «Фонду Мазоха» будувалася на концепції перманентної провокації, прямої інтервенції в політичну та соціальну сфери та включенні своєрідних соціально-політичних подразників для створення скандалу.

Проект «Мистецтво в космосі» (1993) став прикладом радикального підходу «Фонду Мазоха» до інституційної критики (іл. 3.2.1.). Цей концептуальний гепенінг 1993 р. являв собою відеодокументацію персональної виставки офортів Ігоря Подольчака, яка відбулася не в галереї, а на борту орбітальної космічної станції «Мир». Під час проекту космонавти в стані невагомості коментували твори, тим самим переймаючи на себе роль перформерів. Центральною ідеєю роботи був вияв сумніву в понятті культурного контексту та демонстрація можливості існування твору мистецтва поза звичною системою координат – із глядачем, галереєю, кураторами. Перенесення мистецтва в найбільш екстремальний, нелюдський контекст – порожній, комерційно не освоєний космос – було символічним актом. Це була не просто відмова від галереї як фізичного простору, а її символічне руйнування як єдиного легітиматора мистецтва. Робота І. Подольчака та І. Дюріча показувала, що будь-який простір, навіть порожній, може бути інституцією, тим самим знецінюючи традиційну функцію галерей та артінституцій.

«Мавзолей для Президента» – ще одна відома політична акція групи, яка відбулася 23 червня 1994 року біля Національного художнього музею України у Києві (іл. 3.2.2.). Інсталяція складалася з трилітрової банки, наповненої смальцем, в яку було занурено фотографію тодішнього Президента України Леоніда

Кравчука. Банка підігрівалася на електроплитці, і коли смалець розтанув, постав портрет Президента.

Символізм матеріалів був багат шаровим. Використання смальцю – традиційного українського консерванту – як речовини для консервації образу президента, було знаковою метафорою. Коли при нагріванні смалець ставав прозорим, це дозволяло «побачити Президента», тобто в цьому моменті розкривалась суть влади та її тлінності. «Ідея народилася з міркувань про інфантилізм українського народу, і, відповідно, з бажання позбавити його едіпового комплексу. Для цього слід було б умертвити «Батька нації», хоча б у символічному плані, якщо вже на дворі постісторія з постмодерном. А хто в цьому випадку цей Батько? Президент, звичайно. Символічний жест умертвіння Отця – це створення Мавзолею» (Мітець, б. д.), – зазначають художники про свою роботу.

Робота «Огляд їжі, що насолоджується зображенням їжі, що обурилася процесом прийняття їжі» (1994) або «Їжа для черв'яків» була представлена на виставці «Вільна зона» в Одеському художньому музеї. Це був один з найбільш концептуально багат шарових актів інституційної критики групи. Проект створювався як реакція на специфічний контекст музею, де на одній зі стін постійно висіла величезна картина соцреалізму – «Винесення тіла матроса Вакулєнчука з броненосця «Потьомкін», яку неможливо було зняти. Використовуючи сюжет картини, який обертався навколо повстання моряків через червиве м'ясо, «Фонд Мазоха» запропонував переосмислити цю подію з точки зору самих «черв'яків». Художники іронічно позиціонували черв'яків як представників «високорозвиненої цивілізації», для якої людство є лише «потенційною їжею». З цієї перспективи, повстання проти «божественного та природного порядку» було приречене, а повсталі моряки лише прискорили процес свого перетворення на їжу. Для реалізації цієї ідеї, перед картиною було встановлено високу тумбу, на яку поставили акваріум, куди помістили шматок гнилого м'яса з живими хробаками. У такому контексті робота художників підважувала фундаментальну ідею, що мистецтво створюється виключно для людського сприйняття. І. Подольчак та І. Дюріч пропонували ідею нелюдського

реципієнта, нівелюючи уявлення про мистецьку спадщину як суто людський феномен.

Реакція музею стала частиною самого проєкту. Директор, вважаючи інсталяцію наругою, наказав терміново завісити картину темною тканиною. Цей акт інституційної цензури став непрямим підтвердженням критичного посилу групи: інституція, що мала б бути нейтральною, виявилася готовою захищати ідеологічний «канон», який вона репрезентувала від радикального діалогу.

Того ж 1994 р., під час приїзду до України Джорджа Сороса художники з «Фонду Мазоха» запропонували меценату київського центру сучасного мистецтва реалізувати проєкт «Слімах». Суть ідеї полягала в тому, щоби зробити сорокаметрову надбудову з льоду до гори Еверест. Таким чином найвищий пік світу сягнув би символічної висоти 8888 метрів. Як зазначають самі митці: «Це була перша критична репліка, що ставила під сумнів доцільність тотальних інституційних відносин. Зараз, ретроспективно, складається враження, що «Фонд Мазоха» вже тоді передбачав, що Фонд Сороса з його бюрократичною системою і за відсутності серйозних конкурентів у царині філантропії, у певний період матиме надто сильний вплив на українську артспільноту. Це була перша критика тенденцій, коли художник підключається за допомогою фінансових трубок до величезного монстра і потихеньку починає виконувати замовлення. Кожні півроку він повинен подаватися на проєкт, тому що кожні півроку збирається рада Сороса. Поступово все мистецтво перетворилося на фабрику, де сиділи чиновники, клерки, де художники самі поступово ставали клерками. І постійно озиралися на інвестора» (Мітец, б. д.).

Знакова робота «Зустрічай Батька!» стала частиною виставки «Бренд Українське», що відбулася у 2001 р. в Центрі Сучасного Мистецтва у Києві. На ній було представлено портрет Тараса Шевченка роботи батька українського авангарду Давида Бурлюка (іл. 3.2.3.). Цей проєкт демонструє еволюцію психоаналітичного підходу групи. Якщо «Мавзолей для Президента» був про «вбивство» політичного «батька» для визволення, то «Зустрічай Батька!» присвячений «зустрічі» та деконструкції національного символу. Група перенесла

свою критику з політичного лідера на міфологічну постать, яка є фундаментом національної ідентичності. Використання портрета роботи Д. Бурлюка – футуриста, який заперечував традицію, – було свідомим кроком. Це була не лише «зустріч» з Т. Шевченком, а й його реконтекстуалізація, що продемонструвала, як «батько» може бути предметом авангардного переосмислення.

Критика «Фонду Мазоха» у різних творах була направлена на інституційний простір як такий («Мистецтво в космосі»), на уявлення про політичну владу, та патріархальну ментальність («Мавзолей для Президента»), на заангажовану діяльність інституцій («Огляд їжі...»), на залежність від джерела фінансування («Слімах») і на проблему національного канону, культурної пам'яті («Зустрічай Батька!»). Художники з «Фонду Мазоха» дуже вміло працювали з теоретичною рамкою, діючи методами реляційної естетики, психоаналізу, та деконструкції.

3.3. Колективні групи як форми протидії

Розвиток сучасного українського мистецтва на початку 2000-х рр. відбувався на тлі значного інституційного вакууму. Державні мистецькі установи існували здебільшого за інерцією, а незалежних, некомерційних майданчиків для демонстрації експериментальних та критичних робіт практично не було. Система створення та експозиції мистецтва була переважно орієнтована на конформістське мистецтво або ж на комерційні проекти. Відповідно, молоді художники мали б або адаптуватися до наявних умов, або створювати власну, альтернативну інфраструктуру. Дослідник Блейк Стімсон пропонує розглядати українську та подібну до неї інституційно-мистецьку ситуації як самостійний східноєвропейський феномен. Зокрема Б. Стімсон вказує на глибоку розбіжність між західною інституційною моделлю та ситуацією в країнах колишнього соцтабору, де наслідком побороної системи примусу стало не бажання реформувати систему, а імпульс до виходу за її межі. Як пише дослідник: «Серце анти-інституціоналізму знаходилося у головного противника неолібералізму – пізньосоціалістичного світу Східної Європи де залишкова загроза колективізації

залишалася більш актуальною, та існувало бажання скинути тягар традиційних політичних категорій і звичок і повністю відкритися світу людського існування» (Stimson, 2009, p. 35).

Поворотним роком в історії держави та українського мистецтва став 2004 р. Художники нової формації, на відміну від попереднього покоління, вже не цікавилися сексуальністю, фізичністю чи трансгресивними практиками, а зосередилися на питаннях спільноти, соціальних перетворень та політичних дій. Вони утворили горизонтальні організації, мали ліворадикальне чи ліволіберальне світобачення і працювали в його рамках. Митці виявляли несправедливість і реагували на неї у своїх творах. «Вулиця та виставковий простір розділяють спільну якість – вони є просторами публічними та соціальними. Немає різниці, де мистецтво реалізується, але мистецькому висловлюванню важливе означення його як мистецтва, без цього воно не буде вповні сприйняте. Пряма політична дія керується вимогою впливу і прагне найшвидшого досягнення результатів, прояви мистецької діяльності мають довгострокові імплікації. У 2004-му молоді митці просто відчинили двері і увійшли до галерей і музеїв» (Суспільне Культура, 2024), – вказує одна із засновниць групи «Р.Е.П.» Лада Наконечна.

У цьому контексті виникли дві ключові мистецькі групи – «Р.Е.П.» (Революційний Експериментальний Простір) та «SOSka». Хоча вони діяли в різних містах (Київ та Харків відповідно) і з різною початковою мотивацією, обидві стали реакцією на суспільно-політичну ситуацію та інституційний застій.

Група «Р.Е.П.» спочатку складалася приблизно з 20 художників, але до 2006 року її склад стабілізувався до шести постійних учасників: Леся Хоменко, Володимир Кузнецов, Ксенія Гнилицька, Жанна Кадирова, Лада Наконечна та Нікіта Кадан.

Особливістю групи «Р.Е.П.» була робота за принципом колективної суб'єктності. Мистецькі проєкти та роботи групи створювалися після дискусій та обговорень, і внесок кожного конкретного учасника залишався невизначеним. Такий принцип роботи полягав не лише в об'єднанні загальних інтелектуальних та творчих зусиль учасників групи, але й у певному супротиві мистецькому

середовищу, яке орієнтовано на постать конкретного художника-автора. Сам процес створення роботи для учасників групи був не менш важливим за результат.

Показовим для ранньої діяльності «Р.Е.П.» був проєкт «Партія Р.Е.П.» 2006 р., коли група встановила намет на Майдані Незалежності (іл. 3.3.1.). У традиційній художній системі мистецькі інституції (галереї, музеї) є відокремленими від повсякденного політичного життя. Натомість група «Р.Е.П.» перевернула цю модель, коли встановила свою «інституцію» (намет-галерею) в епіцентр політичного протесту. Знаковою була і попередня акція «We Will R.E.P. You!» (іл. 3.3.2.), коли художники інтегрувалися в реальну політичну демонстрацію (у річницю Жовтневої революції), де одночасно перебували комуністи та націоналісти. Художники групи «Р.Е.П.» зі своїми парадоксальними, іронічними, винахідливими банерами викривали порожнечу політичних гасел та ідеологічних маніпуляцій в Україні, а також, коли переносили художній дискурс безпосередньо в епіцентр соціальних конфліктів, критикували пасивність мистецьких інституцій.

Цикл робіт «Патріотизм» представляв собою іронічний «словник» піктограм, виконаний у формі муралів на стінах галерей (іл. 3.3.3.). Учасники групи спостерігали, як в українському суспільстві після 2004 р. відбувалася заміна однієї спрощеної пропаганди на іншу. Замість того, щоб прямо протиставляти пропаганді «правду», що зазвичай лише посилює її бінарну логіку, «Р.Е.П.» обрав шлях деконструкції.

Проєкт «Медіатори» (2007) був представлений як відеоінсталяція, яка містила документацію вуличних перформансів, проведених у шести країнах: Україні, Вірменії, Казахстані, Болгарії, Австрії та Польщі (іл. 3.3.4.). У цих перформансах представники народного музичного мистецтва відтворювали у своєму співі розповідь про сучасне перформативне мистецтво зрозумілою, «живою» мовою. Поняття медіації зазвичай використовується для опису вирішення конфліктної ситуації, коли одна неупереджена сторона допомагає знайти компроміс у суперечці. У роботі групи «Р.Е.П.» медіатори є посередниками

між авангардним, складним, герметичним мистецтвом та широкою, випадковою масою населення. Мистецький твір стає комунікацією.

Робота «Євроремонт» (2010-2013), яка експонувалася спочатку в PinchukArtCentre, а потім на Венеційській бієнале, працювала з поняттями оновлення та фальсифікації (іл. 3.3.5). Також у рамках проєкту художники подарували «Мистецькому Арсеналу» гіпсокартонну конструкцію, яка мала би приховати відреставровану колону в експозиційному просторі. Свій подарунок мистецькій установі художники оформили у формі «дарчої» для «Мистецького Арсеналу», тим самим іронізуючи над соціально-капіталістичними відносинами у сфері мистецтва. Сама ж інституція в обличчі директорки «Мистецького Арсеналу» Наталії Заболотної цілком серйозно сприйняла цей «подарунок» від митців, не зчитавши приховану іронію. Головною темою роботи «Євроремонт» є глибоке суспільне явище, коли поверхнєве оновлення певного об'єкта маскує глибинні, системні його проблеми. У випадку колони «Мистецького Арсеналу» об'єктом критики стала сама установа, яка за часів діяльності директорки Наталії Заболотної працювала з видовищним та вилощеним, та ігнорувала питання творчої свободи художників та проблему поглинання мистецтва великим капіталом.

Проєкт «Велика несподіванка» групи «Р.Е.П.» (2010), представлений в Національному художньому музеї України, був спрямований на переосмислення музейного інституту як хоронителя пам'яті (іл. 1.2.7). Робота складалася з двох частин. У першій частині художники зробили «вікна» у фальш-стінах музею, через які можна було побачити твори радянської епохи, зокрема статую Леніна, які були в музейних фондах, але вже не були доцільними для демонстрування.

У другій частині проєкту художники розмістили невеликі мідні таблички, які мали форму традиційних музейних експлікацій, але в той же час склались з текстів, написаних живою, неакадемічною мовою. У дусі робіт Андреа Фрейзер, художники піддали сумніву авторитет інституції як єдиного джерела знання та істини, що є характерним інструментом практик інституційної критики.

На один рік пізніше за групу «Р.Е.П.» у Харкові була створена група «SOSka». За проєкт відповідали Микола Рідний, Сергій Попов та Ганна Кривенцова. Поява групи «SOSka» певною мірою стала реакцією на відсутність мистецьких інституцій в Харкові, які давали б можливість реалізовувати творчі експерименти, та виконували б роль незалежного виставкового простору. Певний вплив на формування засад діяльності групи «SOSka» мала Харківська школа фотографії, зокрема Борис Михайлов, яка надала М. Рідному, С. Попову та Г. Кривенцові приклад практик гострої соціальної експресії та перформативної дії. «Тоді особливого «професійного» середовища, як ми його розуміємо сьогодні, не було. Я навчався в Академії дизайну і мистецтв, але викладачів, які б розбиралися конкретно в предметі «сучасне мистецтво», теж не було. Тоді мені відразу стало зрозуміло, що специфіка академії не підходить для розвитку художніх практик. Я почав спілкуватися зі старшими художниками та художницями», – розповідає про створення групи Микола Рідний (Лібет & Герман, 2021).

Ключовою інституційною практикою групи стало створення галереї-лабораторії «SOSka» (іл. 3.3.6). Фактично учасники групи «захопили» вільний простір у центрі міста, перетворивши закинуте приміщення на майданчик для експериментальних виставок та інших мистецьких заходів. Галерея-лабораторія «SOSka» не була мистецькою в класичному розумінні, зокрема й через повну відсутність комерційної складової. Скоріше це була анти-інституція, яка існувала поза офіційною системою державних музеїв та комерційних галерей. Учасники групи «SOSka» одночасно виконували роль кураторів, організаторів виставок та власне були самими учасниками цих виставок та інших мистецьких заходів. Повна творча і кураторська свобода в галереї-лабораторії «SOSka» сприяла розвитку експериментального, нонконформістського та політичного мистецтва.

Випадок групи «SOSka» є показовим у контексті української інституційної критики, коли критичний погляд трансформується в пряму дію. Художники відмовилися від пасивного очікування інституційних змін, і натомість самі створили альтернативну мистецьку інфраструктуру відповідно до своїх потреб.

Група «SOSka» займалась не лише роботою зі своїм виставковим простором, але й працювала в соціальному полі, зокрема учасники групи використовували медіум фотографії та відео як інструменти для аналізу соціального міського ландшафту.

На перший погляд, групи «Р.Е.П.» та «SOSka» мають чимало спільного. Обидві групи виникли в середині 2000-х рр. через потребу в реакції на збіднений інституційний ландшафт в українському мистецтві. Інструментом діяльності обох груп була самоорганізація та критичність. З іншого боку, підходи двох груп дещо відрізнялися. Група «Р.Е.П.» виникла як реакція на конкретні політичні події (Помаранчева революція), тоді як передумовою виникнення групи «SOSka» була проблемна інституційна ситуація у Харкові. Контекст мистецької діяльності двох груп впливав на методологію: «Р.Е.П.» створював тимчасові, перформативні акції (як «Партія «Р.Е.П.»»), а для групи «SOSka» був важливий фізичний простір галереї-лабораторії. Якщо «Р.Е.П.» використовував політичну сатиру та деконструкцію візуальної пропаганди, то група «SOSka» працювала більше в дослідницькому полі, вивчаючи соціальний ландшафт через акції та відео.

Самоорганізованим виставковим просторам в Україні також властиво виникати на приватних територіях їхніх же кураторів, як-от горище, кухня чи гараж, що є прямим відсиланням до традиції «квартирних виставок» 1970–1980-х рр., але з новою інституційною логікою. Показовим прикладом такої стратегії у Львові стала галерея «Detenryla», заснована 5 березня 2011 року художниками Юрієм Білеєм, Павлом Ковачем (молодшим) та Станіславом Туріною (іл. 3.3.7) у приміщенні кухні в квартирі, де мешкали художники.

«Detenryla» зробила крок уперед у своєму інституційному оформленні, порівняно з «квартирними виставами». Експозиції змінювалися кожні два тижні, до виставок створювалися афіші, а відвідування відбувалося за попередньою домовленістю, – власне, як це і відбувається в невеликих виставкових інституціях. Так визначально невеликий побутовий простір ставав місцем для творчого обміну ідеями. Назва галереї (молдовський сленговий вираз) та логотип у вигляді сліду від склянки вказували на неформальний характер інституції та підкреслювали її

дистанцію від формального мистецького середовища. Разом з тим, «Detenpyła» сприяла виникненню нових творчих зв'язків та об'єднань. Саме в цьому середовищі сформувався ідея, що згодом привели до створення у 2012 р. «Відкритої групи». Досвід керування власною мікроінституцією дозволив художникам випробувати моделі горизонтальної взаємодії, які згодом були переосмислені і творчо відтворені у серії проєктів «Відкрита галерея».

Цікавим експериментом створення мікроінституції був проєкт Антона Варги (співзасновника «Відкритої групи») «Ю Імовірність». Він перетворив власне помешкання на суцільний експозиційний простір, в якому впродовж 89 днів (з 1 грудня 2012 до 28 лютого 2013 р.) щодня відкривалася нова виставка, що стало певною формою художнього спротиву сезонній стагнації та рутині. Радикальний спосіб організації часу в виставковому просторі у своєму проєкті «Kitchen Wall Gallery» втілює художник і куратор Тарас Пастушок. Роль експозиційного простору у нього виконувала стіна на кухні його львівської квартири. Впродовж 29 днів експозиція змінювалася щоденно: за попереднім записом будь-який художник міг реалізувати свій задум, після чого стіну щоразу зафарбовували білим, повертаючи її до стану *tabula rasa*. Зрештою на 19-й виставці стіна не витримала постійний нашарувань фарби та матеріалів, і штукатурка обвалилася.

Експерименти з простором та тривалістю виставок вказують на зміщення мотивації в художників. Тимчасова відмова від широкої аудиторії та артринку дає можливість створення герметичного нонконформістського середовища з необмеженим полем для експериментів. На перший план виходить творчість, а не її результат.

Це примітно і в діяльності художника Любомира Тимківа, який проводить виставки у власному гаражі (галерея «Tymutoriyarres»). Іронічна риторика Л. Тимківа – «Якщо самі лише мухи бачили виставку, чи це означає, що вона відбулася?» (Тимків, 2008) – торкається основної проблеми інституційної критики: чи потребує мистецтво легітимації поглядом глядача, чи воно є самодостатнім?

Ще одним концептуальним прикладом роботи з приватним простором як інституцією став проєкт київського художника Михайла Алексеєнка «Квартира 14», заснований у 2016 році спільно з художницею Мадлен Франко (іл. 3.3.8). Якщо «Detenryla» виникла як місце для комунікації спільноти, то «Квартира 14» від початку мала чітку мету, спрямовану на децентралізацію культурних процесів. Галерея була відкрита у спальному районі Києва – Троєщині, у одній з кімнат квартири бабусі художника, яка залишилася «законсервованою» з радянських часів. М. Алексеєнко використав стигматизований образ району (як маргіальної, небезпечної периферії) та естетику пострадянського побуту для створення альтернативного центру культурного тяжіння.

Кульмінацією стратегії художника став проєкт «Startup Troeschyna» (2018), реалізований М. Алексеєнком у стінах PinchukArtCentre в межах виставки номінантів на премію (іл. 3.3.9). Художник дотепно переніс логіку виживання незалежної ініціативи в простір найбагатшої інституції країни. Він організував краудфандингову кампанію прямо в залі музею, збираючи кошти на діяльність «Квартири 14» у трилітрові банки. Критичний жест М. Алексеєнка був спрямований на фінансову диспропорцію в українському мистецькому середовищі: інституційна підтримка часто є номінальною, а виживання незалежних просторів повністю залежить від солідарності спільноти. М. Алексеєнко фактично «зламав» систему, використавши ресурси великої інституції для фінансування незалежної установи, і вказав на проблему відсутності системної підтримки низових ініціатив. В описі роботи художник зазначає, що «Startup Troeschyna – це довготривалий проєкт, основною метою якого є збір коштів на підтримку культурних ініціатив, а саме розвиток незалежного мистецького простору «Квартира 14». У проєкті Startup Troeschyna художник пропонує зібрати разом 200 000 грн. як початкове фінансування для розвитку культурної ініціативи у спальному районі міста. Це сприятиме децентралізації мистецьких процесів, подоланню стереотипів щодо району Троєщина, а також допоможе налагодити добросусідські відносини між жителями району» (PinchukArtCentre, 2018).

У своїй роботі М. Алексеєнко свідомо чи інтуїтивно апелює до класичних стратегій західної інституційної критики, адаптуючи їх до локального контексту. Зокрема, роботу «Startup Troeschyna» можна розглядати як прямий діалог із «Фінансовою секцією» (Section Financière) Марселя Бротарса. У 1971 р. М. Бротарс оголосив свій фіктивний «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів» банкрутом і почав продавати золоті злитки з емблемою музею, щоб «врятувати» інституцію. Митець іронізував над перетворенням мистецтва на товар і фінансовий актив. М. Алексеєнко робить схожий жест, але в умовах української економічної реальності: замість золотих злитків він продає «сувеніри з Троєщини» (листівки, значки), а замість високої ринкової гри пропонує стратегію виживання («стартап»). Обидва художники виступають у ролі адміністраторів або підприємців, оголюючи фінансову залежність мистецтва, яку зазвичай прийнято приховувати за естетикою.

Також простежується паралель із методами Ханса Хааке, який у своїх роботах (наприклад, «Manet-ПРОЕКТ '74») робив видимими економічні потоки, що живлять музей. Але якщо Х. Хааке викривав надлишок капіталу та його сумнівне походження (зв'язки донорів з нацистським режимом чи нерухомістю), то М. Алексеєнко викриває відсутність капіталу. Український художник зображує економічну прірву між багатою інституцією (PinchukArtCentre) та незалежним митцем. Використання трілітрових банок для збору коштів у «білому кубі» елітної галереї працює так само, як метод М. Ашера (робота в галереї Клер Коплі): це зміщення контексту, яке робить видимою економічну структуру. М. Ашер зніс стіну, щоб показати офіс дилера; М. Алексеєнко вніс атрибути бідності (банки, скриньки для пожертв), щоб показати реальну ціну незалежності в українському артпроцесі.

Створюючи смислові та образні асоціації з роботами класиків інституційної критики, робота «Startup Troeschyna» показує, як українська інституційна критика трансформує західний дискурс «критики влади» у дискурс «критики виживання», де головним питанням стає не ідеологічна гегемонія музею, а базова економічна спроможність художника творити.

Нову форму взаємодії з виставковим простором продемонструвало об'єднання «Відкрита група», створена в серпні 2012 р. у Львові. Основоположниками групи є Антон Варга, Юрій Білей, Олег Перковський, Станіслав Туріна, Павло Ковач та Євген Самборський. Саме об'єднання визначає свою діяльність як «дослідження взаємодій між людьми та контекстуальними просторами, створюючи так звані «відкриті ситуації», а також дослідження поняття «колективна робота»» (Відкрита галерея – ВІДКРИТА ГРУПА, 2022). Концептуальні засади групи формувались на понятті «Відкритої форми» (1959) польського архітектора Оскара Хансена. Він називав «Відкриту форму» структурою простору, яка оформляє види людської діяльності. В архітектурних теоріях О. Хансена людина, її потреби та її взаємини з іншими людьми, посідають головне місце. Роль архітектора і дизайнера є другорядною, вона полягає в тому, аби поважати індивідуальність кожної людини, і не допустити виникнення хаосу.

Відповідно до концепції О. Хансена, яка зрештою і лягла в основу стратегій «Відкритої групи», архітектура і мистецтво загалом є не самодостатньою формою, а лише тлом для подій. На противагу їй «Закрита форма» – це ієрархічна структура, яка нав'язує єдиний, наперед визначений спосіб сприйняття. Особливість «Відкритої форми» полягає в тому, що вона створює простір, де людина стає пріоритетом, а об'єкт – лише інструментом для її самовираження. Такий підхід дослідниця А. М. Вержбіцька визначає як «ідеосинкразичну творчу емпатію»: метод проєктування, що дозволяє митцю бачити роботу не з позиції деміурга, а з перспективи глядача-учасника (Wierzbicka, 2019, p. 2).

Практичне втілення цієї філософії простежується у нереалізованому проєкті пам'ятника в таборі Біркенау – «Дорога» (1957). О. Хансен та його колектив свідомо відмовилися від традиційної монументальної скульптури, яку він вважав «патетичною та агресивною», запропонувавши натомість асфальтовану дорогу, що перетинала табір. Монумент О. Хансена мав актуалізувати присутність глядача, змушуючи його фізично проживати трагедію через рух, а не спостерігати збоку. Проєкт виключав використання будь-яких авторитарних символів, які

сприймалися автором як інструменти влади та домінування. Натомість віталася невизначеність, час і природа мали б бути повноправними співавторами твору. В певному сенсі ці складові нереалізованого проєкту О. Хансена – активність глядача, відмова від символічної влади та прийняття природних процесів – стали основоположними для практик «Відкритої групи», де процесуальність домінує над об'єктом.

Серія проєктів «Відкрита галерея» «Відкритої групи» є одним з найпоказовіших прикладів інституційної критики через «переозначення простору». Художники «Відкритої групи» створювали тимчасові галереї в нестандартних місцях та просторах, аби спробувати зафіксувати невпіймане, певну інституційну порожнечу, та поставити питання про можливість існування галереї без художника і художника без галереї. Один з перших проєктів серії під назвою «Галерея Два» був реалізований у двох приміщеннях, які раніше використовувалися для гасіння вапна (іл. 3.3.10). Ці приміщення були заглиблені в землю на розмір людського зросту, і одне з них було заповнене водою, а інше було порожнім. Єдиною мистецькою інтервенцією було будівництво сходів, які запрошували глядачів увійти. Так звичний галерейний простір був замінений на природний, що змушувало переосмислити саму ідею «виставкового залу».

Робота «Галерея на відрізку дороги» була створена в рамках фестивалю «Креденц» на околиці Закарпаття (іл. 3.3.11). Експозиція завдовжки 200 метрів розташовувалася просто на узбіччі дороги і була доступна для перегляду. У серці роботи прихована критика інституції, оскільки вона існувала без будь-якого нагляду, а її «експонати» – звичайні об'єкти та елементи дороги – ставили під сумнів ідею легітимізації мистецького статусу. Створюючи такі об'єкти художники «Відкритої групи» заgravали і, у певному сенсі, демократизували один з ключових постулатів інституційної теорії мистецтва – мистецтво є тим, що знаходиться в межах виставкового простору і визнано мистецтвом загальним консенсусом.

Робота «Ключі від галереї», яка теж є частиною серії «Відкрита галерея», працює з концепцією впорядкування та привласнення простору як форми

інституційної критики (іл. 3.3.12). Під час фестивалю на Закарпатті учасники групи знайшли закинтий цегляний будинок. Виявивши, що двері можна відчинити власними ключами, вони проголосили цей простір «галереєю Тиса». В її імпровізованому «білому кубі» розмістили шість робіт. Документація проєкту була представлена у вигляді серії коробок, що містили фотографії, карту та підтверджувальний лист. Робота «Ключі від галереї» показує, що для створення галереї не потрібні ні дозвіл міської влади, ні великі ресурси, а достатньо лише наміру художника. Ключі, які відкривають усі двері – це промовиста метафора свободи та відкритості цього простору, який не має традиційного охоронця «снів мистецтва». Доступ до мистецького простору не має бути привілеєм, його можна здобути самотійно.

«Галерея на площі Арсенальній» (2012) продовжує серію «Відкрита галерея», але переносить фокус критики з простору-об'єкта на публічний простір як інституцію (іл. 3.3.13). Група ставить під сумнів саму ідею виставкового простору як закритого та сакрального місця. Група відмовилась від фізичного будинку як такого, натомість художники «окреслили» частину публічного простору, і зробили саму мистецьку інституцію невидимою, дематеріалізованою. Робота «Галерея на площі Арсенальній» (2012) працює з критикою поняття «білого куба» – нейтрального, але закритого та обмеженого мистецького простору. Коли виставка відбувається в публічному просторі, мистецтво повертається до повсякденного життя, втрачає штучно створені навколо нього бар'єри. У такій парадигмі мистецтво починає існувати та взаємодіяти з міським середовищем, минаючи інституційні рамки.

Зрілий проєкт групи «Синонім до слова «чекати»» (2015) у своєму переході від аналізу формальних структур до дослідження етичної та соціальної ролі мистецької інституції демонструє еволюцію інституційної критики в Україні. Робота була представлена у вигляді відеоінсталяції та перформансу (іл. 3.3.14). На дев'яти екранах у галереї транслювалися прямі ефіри з вхідних дверей домівок українських солдат, мобілізованих на війну, і перед ними сидів учасник «Відкритої

групи», який чекав на їхнє повернення, завмираючи у тривожному стані очікування, в якому опинилося все українське суспільство.

У цій роботі учасники «Відкритої групи» вносять в інституцію глибоку соціальну травму і екзистенційну напругу, і змушують відвідувача виставки відчувати свою роль у цьому очікуванні. Створення тривоги і напруги порушують усталені межі галереї як безпечного, стерильного, вільного від глибоких емоцій простору. Метою роботи не є створення певного об'єкту чи образу, а створення колективного досвіду очікування. Робота «Синонім до слова «чекати»» критикує комерціалізацію мистецтва, його відстороненість від справжніх людських переживань. Вона говорить про те, що інституції мають бути не лише нейтральним простором для показу робіт, але й місцем для осмислення та суспільної взаємодії.

Певний розвиток та радикалізацію методів «Відкритої групи» щодо роботи з виставковим простором можна простежити в проектах, реалізованих у київській муніципальній галереї «Лавра» у 2015–2016 рр. У цих роботах художників вже не задовольняло просте реформування установи зсередини.

Євген Самборський, один із співзасновників «Відкритої групи», у своєму персональному проєкті «Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе» (2015) спробував перенести принципи самоорганізації в стіни офіційної інституції (іл. 3.3.15). Художник запропонував перетворити виставковий зал на відкриту майстерню, доступну для всіх охочих, фактично пропонуючи модель «радикальної гостинності». У своєму відкритому листі директорці Київської міської галереї мистецтв «Лавра» Тетяні Мироновій Є. Самборський відкрито вказує на функціональні та інституціональні проблеми українського мистецького середовища і пропонує спосіб їх вирішення. «У нас абсолютно відсутня державна підтримка та будь-які програми культурного розвитку, зокрема розвитку актуального мистецтва. Прошу Вас організувати у великому залі приміщення муніципальної галереї «Лавра» майстерні, що були б у розпорядженні художників та де вони могли б працювати, проводити зустрічі, готувати власні проєкти тощо. Це місце могло б стати точкою концентрації для митців, «відкритим

середовищем», в якому можуть з'являтися нові форми взаємодії» (Самборський, 2015).

Пропозиція Є. Самборського полягала в тому, аби муніципальна галерея відновила первинну функцію, тобто діяла в інтересах громади та художників, була простором культурного обміну, творчості, а не лише виконувала свою виставкову діяльність. Керівництво галереї не сприйняло пропозиції Є. Самборського, зміни не відбулися, і проєкт художника став лише разовою мистецькою акцією. Інституція не була зацікавлена в структурних змінах, як і не була здатною до реальної трансформації. Директорка галереї Тетяна Міронова в статті «Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва» (Міронова, 2021) констатує, що «робота Євгена Самборського заснована на щирому та справжньому художньому підході, адже не базується на емоційному чи психологічному творчому виверженні або формальному та технічному підході. Артпроєкт Євгена Самборського наочно проілюстрував інституційні та економічні проблеми розвитку сучасної української культури. Окреслюючи ситуацію глухого кута, художник використав стратегії аналітичного концептуалізму, що дозволило йому посісти достатньо унікальне місце в українському художньому дискурсі» (Міронова, 2021, с. 115).

У своїй оцінці роботи Є. Самборського, Т. Міронова вдається до механізму апропріації критики, тобто не заперечення її, не суперечки з нею, не перетворення її в певний дискурс, а натомість на «упакування» її в форму безпечного «культурного продукту». Коли Т. Міронова називає роботу Є. Самборського «справжнім художнім підходом» і «артпроєктом», реальна, практична пропозиція митця (зробити майстерні доступними для людей) набуває в неї форми символічного мистецтва, і так само використання спеціальної термінології («аналітичний концептуалізм»), трансформує просте та щире прагнення художника на «експонат» виставки. Т. Міронова визнає у своїй статті, що проєкт Є. Самборського «проілюстрував проблеми» (Міронова, 2021, с. 115). Однак, замість того, щоб вирішувати ці проблеми (адже вона є керівницею, яка має владу їх вирішувати), вона використовує проєкт художника як вдалу ілюстрацію тез

своїї статті. Твердження директорки про «ситуацію глухого кута» (Міронова, 2021, с. 115) є показовим. Воно дозволяє зняти відповідальність з адміністрації, і описувати наявні проблеми як об'єктивну непереборну реальність, яку художник просто вдало висвітлив. Як результат, пропозиція Є. Самборського «не призвела до будь-яких дій з боку керівництва і залишилась частиною документації виставки» (Хайло, 2020).

Інтеграція та поглинання критики великими мистецькими інституціями не є винятковим явищем українського мистецького середовища. Цей процес можна позначити за допомогою терміна Роберта Смітсона «культурне ув'язнення». Згідно з твердженням Р. Смітсона: «Функція куратора-наглядача полягає в тому, щоб відокремити мистецтво від решти суспільства... Щойно твір мистецтва повністю нейтралізований, неефективний, абстрагований, безпечний і політично лоботомований – він готовий до споживання суспільством» (Smithson, 1972). Коли куратори, директори галерей чи музеїв, чи організатори виставок маркують реальну мистецьку пропозицію абстрактним теоретичним обрамленням, це діє як інструмент нейтралізації її критичного направлення. Робота втрачає свій потенціал у полі соціальної дії і натомість демонструється в режимі безпечного естетичного споглядання, підтверджуючи побоювання Р. Смітсона щодо ролі інституції як механізму деполітизації мистецтва.

Оскільки проєкт у галереї «Лавра» залишився нереалізованим в практичній площині, Є. Самборський спробував втілити свої ідеї інституційної трансформації вже в іншому місті, у роботі «Ми ті, на кого ми чекали» (2016), реалізованому в Центрі Сучасного Мистецтва (ЦСМ) в Івано-Франківську. У «Лаврі» Є. Самборському вдалося лише теоретично окреслити можливість змін, але в ЦСМ художник вже отримав ширші повноваження, і фізично трансформував виставковий простір.

Отримавши підтримку не від держави, а від громадської платформи «Тепле Місто» (програма «Міські Гранти») (Тепле Місто, 2016), художник здійснив проєкт «Вдосконалення інтер'єру приміщення». Є. Самборський власноруч провів ремонт у залах ЦСМ, які з 2012 р. зберігали ознаки пострадянського побуту

(побілка, застарілий декор, ґрати на вікнах). Художник демонтував візуальний шум, перетворивши занедбане приміщення на класичний «білий куб» (іл. 3.3.16). У цьому жесті критика набуває форми конструктивної дії – художник стає «ремонтником» та «будівельником», підміняючи собою недієздатну адміністративно-господарську частину інституції. Мистецька дія-жест – звичайний ремонт від Є. Самборського підкреслив реальний стан справ в українській культурі, де митець змушений самотійно створювати фізичні умови для існування свого мистецтва. Саме занедбаний і невідповідний стан інституції спонукував Є. Самборського до дії: «Він виглядав радянським, з величезними дивними канделябрами, як народний дім, як якась така незрозуміла штука. Тоді ж у мене виникла ідея, що треба було б, якщо вже є той Центр сучасного мистецтва з такою назвою, щоб він мав хороший візуальний вигляд» (Репортер, 2016).

Окрім ремонту, Є. Самборський наповнив простір об'єктами, що критикували економічну та комунікаційну закритість ЦСМ. Наприклад, робота «Універсальна ширма» була створена з плівки, знятої з вікон галереї. Це був своєрідний символічний акт «розгерметизації» простору, який раніше був відгороджений від вулиці. Інсталяція «Надолужити згаяне» передбачала цілодобове освітлення галереї, що робило виставку доступною для перегляду з вулиці навіть уночі. Скульптура-скарбничка «Пане, дайте пару копійок» використовувала відомий франківський образ прохача, і була сповнена соціально-економічного пафосу. За задумом художника, всі зібрані кошти мають ділитися на три рівні частини: для прототипу скульптури, для ЦСМ, і для самого художника. Так Є. Самборський поставив на один щабель соціально незахищену людину, мистецьку інституцію та митця.

У 2016 р. група художників (Віра Ганжа, Данііл Немировський, Анна Кахіані, Володимир Кузнецов, Альона Мамай) ініціювала виставку-розслідування «Оренда Лаври». Митці відмовилися від створення естетичних об'єктів на користь оприявлення юридичних та фінансових механізмів: кому належить земля під галереєю, чому на її території функціонують приватні фонди (зокрема, пов'язані з директоркою Т. Міроною) та які плани забудовників загрожують існуванню

культурного простору. Як пояснюють самі художники свій жест, «все почалося з того, що в нас була пропозиція зробити виставку в галереї, що знаходиться на території галереї «Лавра», а саме у фонді «Unlimited Art Foundation». Нам запропонували простір, обговорювалася фінансова підтримка від фонду, але після озвучення нашої ідеї виставки, наступного дня у фінансуванні було відмовлено. Нам ставили запитання на зразок «де твори, з яких складатиметься виставка?» Щодо нашої пропозиції інсталяції та відео, ми натикались на несприйняття. На жаль, виходячи з такого роду комунікації ми констатуємо факт, що приватний фонд «Unlimited Art Foundation», який знаходиться на території Лаври, цікавиться виключно творами комерційного характеру і не зацікавлений у проведенні експериментів, в пошуках та дослідженнях, і що важливо, у саморефлексії, у критичному огляді своєї діяльності» (ОРЕНДА ЛАВРИ, б. д.).

Ключовим моментом проекту стала публікація відмови адміністрації відповідати на запити художників, що було підсумовано фразою керівництва галереї: «Я ще жити хочу» (ОРЕНДА ЛАВРИ, б. д.). Завдяки зміщенню акцентів з питань ідеології на економіко-правові проблеми, художникам вдалося вказати на гібридну природу українських інституцій, коли муніципальний статус установи може приховувати приватні бізнес-інтереси. Проект «Оренда Лаври» є прикладом того, як в українському контексті інституційна критика може набувати рис журналістського розслідування та правозахисної діяльності.

У діяльності груп «Р.Е.П.», «SOSka», «Відкритої групи» та ініціатив художників М. Алексеєнка, Є. Самборського та інших, простежується зв'язок української інституційної критики з партисипативними практиками. Однак, якщо західні художники, такі як Р. Тіраванія, використовували «естетику взаємодії» як реакцію на перенасиченість артринку об'єктами та комерціалізацію музею, то українські митці звертались до партисипації передусім із метою творення альтернативних інституцій, які компенсували б відсутність професійного середовища («Р.Е.П.» та «SOSka»), демократизації мистецтва («Відкрита група»), коли глядач або інший художник ставав співавтором, отримуючи фізичний доступ

до інструментів легітимації мистецтва, а також прямої дії та заміщення, коли партисипація переходить у площину економічної та господарської діяльності.

Інституційна критика в українському мистецтві може реалізовуватися у формі гібридних спільнот. Спільні дії та процеси інститутоутворення стають альтернативою ієрархічній та закритій системі офіційних мистецьких інституцій. Українські художники зуміли продемонструвати, що інституція – це не просто нейтральна будівля, а насамперед система домовленостей та соціальних зв'язків, які можна переконфігурувати «знизу».

3.4. Інституційна критика в умовах приватного культурного менеджменту

Інституційна критика 1970-1990-х рр. розвивалася в діалозі зі розвинутою і усталеною системою мистецьких установ. Натомість в Україні ця практика постала в умовах фактичної відсутності такої мистецької системи. Через це художники, які працювали з інституційною критикою в Україні спрямовували свою увагу скоріше не на ідеологічні засади функціонування таких установ як художній музей чи галерея, стільки на цілісний механізм функціонування мистецького середовища, де провідну роль відіграв приватний капітал. Разом з тим, для українських митців інституційна критика частіше за все не могла набувати форми прямого протистояння з мистецькою інституцією. Обмежена мережа цих установ сприяла появі складного, співзалежного діалогу між митцем та інституцією, яка багато в чому його підтримує. Дослідник Блейк Стімсон аргументує, що справжня мета такої практики полягає не в руйнації музею, а в його етичній реабілітації. Б. Стімсон зазначає: «Мірилом модернізму інституційної критики... була міра, до якої вона прагнула викупити інституцію мистецтва, міра, до якої вона вимагала, щоб інституція відповідала своїм засадничим ідеалам... щоб абстрактно-колективна воля музею стала відповідальною перед конкретними людськими бажаннями» (Stimson, 2009, p. 30).

Цей запит на створення простору для висловлювання чітко артикулювала Олеся Хоменко, описуючи умови виникнення групи «Р.Е.П.»: «...однією з наших

мотивацій для формування [групи] була можливість певної автономії від ситуації 2006 р., коли практично не існувало жодних інституцій, крім Центру сучасного мистецтва та комерційних галерей. Ми створили для себе поле автономії, де могли розробляти певні стратегії репрезентації» (Вабіж, 2011). Іншими словами, для художників шлях самоорганізації поставав не як альтернатива усталеному мистецькому середовищу, він був вимушеним кроком в умовах фактичної культурної ізоляції.

Поява PinchukArtCentre (ПАЦ), який був заснований бізнесменом і філантропом Віктором Пінчуком, посприяла трансформації форм взаємодії критично налаштованих художників з приватною інституцією. ПАЦ швидко утвердився як один із найбільших та найдинамічніших приватних центрів сучасного мистецтва у Центральній і Східній Європі. Наразі ця інституція позиціонує себе як відкрита платформа для митців, мистецтва та суспільства, вона поєднує у собі функції створення нових творів, їх представлення та колекціонування. За час свого існування PinchukArtCentre став ключовим гравцем в українському світі мистецтва, надаючи митцям безпрецедентні можливості для міжнародного представлення (наприклад, участь у Венеційській бієнале) та підтримки через надання премій молодим талантам, таким як Премія PinchukArtCentre та Future Generation Art Prize. У певному сенсі, завдяки своїй виставковій та освітній програмам, а також вільному доступу для відвідувачів, ПАЦ визначає публічний дискурс щодо сучасного мистецтва в Україні. Проте ця роль інституції як свого роду «посередника» чи «містка» до глобального світу створює специфічну напругу. Нікіта Кадан описує цей стан як нову форму ізоляції, де подолання зовнішніх кордонів лише підсилює внутрішні бар'єри: «...ми відчуваємо це особливе відчуття української ізоляції – цю скляну стіну, яка замінила залізну завісу... і це також відчувається, коли ми повертаємося в Україну. Коли наше мистецтво звертається до реальних проблем, негайно виникає спроба приклеїти якийсь заспокійливий ярлик, на кшталт ««це мистецтво зроблене для Заходу, на грантові гроші»» (Вабіж, 2011).

PinchukArtCentre відіграє важливу роль у підтримці молодого і сучасного українського мистецтва, але водночас залишається чи не головним об'єктом, на який спрямована інституційна критика в Україні. Для PinchukArtCentre важливо не просто толерувати таку критику, а інтегрувати її у власну експозиційний простір. У перші роки своєї діяльності PinchukArtCentre орієнтувався на видовищне «блокбастерне» сучасне мистецтво, проте з часом змістив свій фокус на інтелектуально місткі та критичні проєкти. У виставках все частіше почали з'являтися роботи, в яких порушувалось б питання боротьби за права ЛГБТ+, расової та гендерної нерівності, проблеми екології. Надаючи платформу для критичних висловлювань, спрямованих, зокрема, і на власну корпоративну модель, ПАЦ певним чином генерує критичний публічний дискурс. Робота з партисипативним та критично спрямованим мистецтвом певною мірою легітимізує PinchukArtCentre та приваблює ширшу аудиторію. Представлення критичних робіт створює ілюзію вирішення глибоких суспільних проблем за допомогою мистецтва, тоді як системні причини цих проблем залишаються поза увагою інституції. Саме тому внутрішній конфлікт перетворюється на частину бренду. Як зазначає Микола Рідний, цю динаміку «найкраще видно на прикладі премії для молодих художників», де критика стає не зовнішнім нападом, а внутрішнім, необхідним елементом системи (Рідний, 2022). Процедура відбору та експонування номінантів на Премію PinchukArtCentre нагадує про побоювання Роберта Смітсона щодо повної ізоляції мистецтва всередині інституційних рамок. Р. Смітсон вважав «твір мистецтва втрачає свій заряд і стає портативним об'єктом... від'єднаним від зовнішнього світу» (Smithson, 1972), а роботи в таких залах виглядають як пасивні об'єкти, що «чекають, поки критики оголосять їх життєздатними чи ні» (Smithson, 1972).

У випадку ПАЦ роль арбітрів, що визначають цю «життєздатність», виконує міжнародне журі та кураторська група. Потрапляючи до списку номінантів, молодий художник, який до того міг працювати в непередбачуваних умовах самоорганізації, опиняється в ситуації жорсткої інституційної фіксації. Його протестний чи низовий досвід естетизується, отримує фахову дистанцію та

вписується в безпечні виставкові наративи, а інституція виносить вердикт про відповідність митця глобальному професійному канону. Цей механізм нейтралізує первинний імпульс роботи, перетворюючи живий соціальний жест на інтелектуальний продукт, готовий до споживання та легітимації корпоративним капіталом.

Робота «Наочний приклад моєї участі» була представлена в PinchukArtCentre у 2013 році в рамках конкурсу, де Лада Наконечна здобула спеціальну премію (іл. 3.4.1.). Ця інсталяція, за словами самої художниці, не стільки про об'єкти в просторі, скільки про «сам досвід перебування у цьому просторі» (Наконечна, 2013). Ключовим елементом твору є не об'єкт, а дія, що відбувається в ньому. Елементом інституційної критики в цьому творі є включення охоронця, який завжди присутній у залах ПАЦ, у саму логіку роботи. Це перетворює його з невидимої постаті, яка виконує інституційну функцію контролю та охорони, на невід'ємну частину мистецького твору. Л. Наконечна, працюючи зсередини інституції, акцентує на ролі охоронця як певного «фронтиру», «перешкоди», викриваючи його роль як елемент структури влади. Художниця не просто критикує інституцію, а використовує її внутрішні механізми для аналізу та прояснення складних соціальних структур, що впливають на наше сприйняття.

Ця та інші роботи Л. Наконечної перегукуються з творчістю класика інституційної критики Майкла Ашера. В основі практики М. Ашера закладено глибоке переконання в тому, що жоден окремий художній об'єкт не має універсального значення, незалежного від його інституційного контексту. Митець, як і інші видатні концептуальні художники 1970-х рр., вважав, що виставкові простори, методи інтерпретації, публікації та експонування мистецтва визначають наше розуміння експонованих творів. Мистецька практика М. Ашера була спрямована на виявлення способів, якими мистецтво може критикувати і робити видимими часто непомітні соціальні, економічні та інституційні структури, що лежать в його основі. Це призвело до створення строго локалізованих, прив'язаних до конкретного місця та тимчасових втручань. Попри значну різницю

в контекстах, між роботами М. Ашера та Л. Наконечної можна знайти важливі методологічні та концептуальні паралелі. Обидва художники надають перевагу процесу та ефемерним втручанням над створенням постійних, комерційних об'єктів. Для обох кінцевий результат менш важливий, ніж критичний процес дослідження, розкриття та осмислення. Замість того щоб створювати «мистецтво», вони розкривають умови, за яких воно з'являється. Крім того, їхні твори об'єднані спільною метою: зробити видимим «часто непомітне». Якщо М. Ашер викривав адміністративну роботу галереї, бюджетні обмеження музею чи приховану історію виставкового простору, то Л. Наконечна виявляє механізми маніпуляції в медіа, приховані політичні наративи та способи, якими держава формує ландшафт і свідомість. Обидва митці використовують мистецтво як інструмент для певного розрізу суспільних систем.

Інший вектор деконструкції інституційних відносин запропонувала Леся Хоменко. У своїй виставці «Ступ» (2015) Л. Хоменко зробила радикальний крок у деконструкції «тіла» картини як інституційної одиниці (іл 3.4.2). Л. Хоменко повернулася до живопису після перерви, пов'язаної з подіями Майдану та початком війни. Інтенсивний досвід фізичної вразливості людського тіла спонукав художницю до переосмислення фізичного тіла живопису. У проєкті «Ступ» Л. Хоменко порушила питання цілісності картини, розклавши її на суму елементів: полотно, фарбу, зображення та підрамник. Традиційно живописна робота, оформлена в підрамнику, є герметичним об'єктом, який готовий до переміщення та подальшого продажу. Натомість роботи Л. Хоменко у серії «Ступ» втрачають цю фіксовану форму. За задумкою художниці, полотна буквально «сповзають» з підрамників, деформуються, втрачають жорсткий каркас. Ця «деформація» картин містить в собі критику комерційної природи мистецтва. Л. Хоменко зазначає: «Живопис на підрамнику завжди дуже герметичний до навколишнього простору. Він наче промовляє: я на виставці затримаюсь ненадовго, моя мета – опинитися в колекції. Картині не цікаво, в яких умовах її показують... Мої роботи «капітулюють» перед виставковим простором... Виставковий простір – це не стерильний «куб», а публічний простір» (Арт-центр

Closer, 2015). Коли Л. Хоменко залишає полотно без його каркасу, вона позбавляє картину статусу мобільного товару, зручного для колекціонування. Натомість художня робота стає вразливим об'єктом, експонування якої можливе лише в конкретному публічному просторі.

У проєкті «Ступ», де полотно сповзає з підрамника, Л. Хоменко апелює до деконструкції живопису, характерної для групи Support/Surface кінця 1960-х років (іл. 3.4.3). Ці художники розкладали картину на складові (полотно і раму), щоб демістифікувати живопис як буржуазний фетиш. Художниця розвиває ідею цього мистецького жесту, працюючи не лише з критикою ринку, а й в певному сенсі прирівнюючи деформацію картини з тілесною метафорою травми. «Розгублене», деформоване полотно Л. Хоменко стає метафорою вразливості людського тіла в умовах війни.

Подібний метод деконструкції художнього об'єкта художниця застосувала у роботі «Перспективна», яка була створена спеціально для PinchukArtCentre (2018). Художниця Л. Наконечна досліджує погляд всередині галереї, а Л. Хоменко проблематизує шлях до неї – процес переміщення твору з приватного простору майстерні в публічний простір політичного висловлювання (іл. 3.4.4).

Назва інсталяції відсилає до вулиці Перспективної, де розташована майстерня художниці в будинку Спілки художників України – просторі, що символізує радянську інституційну інертність та ізоляцію від актуальних процесів. Л. Хоменко вводить у простір ПАЦу гострий політичний контекст. Для розуміння роботи важливими є те, що вікна майстерні художниці виходять на військову частину, і той факт, що вулиця зрештою була перейменована на честь «кіборга» Ігоря Брановицького. Л. Хоменко працює над контрастом між нейтральним і герметичним «білим кубом», і зображенням реальності війни. До своєї роботи художниця додає живописні зображення солдатів, які зливаються з пейзажем, та звукову інсталяцію, яка фіксує фізичну важкість винесення картин вузькими сходами майстерні.

У роботі «Перспективна» також присутня критика економічних засад роботи мистецької інституції. Л. Хоменко акцентує увагу на підрамниках, які

зазвичай залишаються невидимою технічною деталлю живописних полотен. Для виставки в ПАЦ художниця виготовила підрамники з екзотичних порід дерева, наділивши іменами та «голосом» (звуком). Цей жест є іронічним коментарем до логіки інституції, яка фетишизує об'єкт сучасного мистецтва. Перетворюючи допоміжний елемент (підрамник) на елітний, суб'єктний об'єкт, Л. Хоменко ставить під сумнів ієрархію цінностей, яку нав'язує велика інституція, і водночас підкреслює матеріальну, ремісничу складову праці художника, яку інституційний капітал часто намагається приховати за чистою естетикою експозиції.

Сама художниця зазначає, що робота зі стерильним простором PinchukArtCentre вимагала від неї зміщення фокусу з фізичних характеристик кімнати на «саме значення інституції» (Уразбаєва, 2018). Це значення вона деконструює через викриття прихованої праці. У сучасному артвиробництві часто існує розрив між ідеєю (художник) та виконанням (підрядник), що призводить до класичного марксистського «відчуження» праці. Л. Хоменко прагне подолати цей розрив, перетворюючи столярів, які виготовляли підрамники на співавторів. Як пояснює художниця: «У них [майстрів], зрештою, виникає відчуження від своєї ж роботи... А в своїй роботі я хотіла це відчуження змінити на щось інше... коментарі до підрамників... викривають виробничі взаємини» (Уразбаєва, 2018). У своєму цілісному образі інсталяція «Перспективна» стає не лише візуальним образом війни за вікном, а й критичним дослідженням економічних та виробничих відносин усередині самої системи мистецтва, де зазвичай праця технічних робітників залишається невидимою та знеціненою на фоні фігури «художника-генія» та бренду інституції.

Подальшу еволюцію методу деконструкції живопису як інструменту політичного аналізу Леся Хоменко продемонструвала у проєкті «Бажана площа» (2021), реалізованому у Львівському муніципальному мистецькому центрі (іл. 3.4.5). У цій виставці художниця провела концептуальну паралель між «захопленням площини» полотна художником та силовим захопленням території (анексією Криму). Центральною інсталяцією проєкту стали шезлонги, обтягнуті

синтетичною тканиною біфлекс із зображенням відпочивальників, які втрачають свої звичні контури та форми.

Окрім того, Л. Хоменко звернулася до критики імперського культурного спадку через роботу з копією. На виставці вона представила власну інтерпретацію картини Івана Айвазовського «Дев'ятий вал». Оскільки оригінал знаходиться в Санкт-Петербурзі (на території країни-агресора) і є недоступним, художниця створила копію з репродукції. У цьому жесті інституційна критика виходить на геополітичний рівень: Л. Хоменко підкреслює, що в умовах війни та культурної апропріації імперією (яка привласнює собі кримського художника І. Айвазовського), оригінал втрачає свою легітимність для українського глядача.

Лінія критики економічних основ мистецтва та історичних наративів мала місце і в роботах Ларіона Лозового. Виставкова робота «Бурякова революція» була представлена в PinchukArtCentre у 2018 році і мала форму експозиції історичного музею (іл. 3.4.6). За допомогою справжніх історичних артефактів, фотографій та архівних документів Л. Лозовий конструює альтернативну історію, згідно з якою «цукрові магнати через меценатську діяльність спонсорували революційні події 1917 року» (Шерман, 2018). У своїй роботі Л. Лозовий дотепно працює з псевдодокументальною естетикою, і демонструє, що наратив історії не є об'єктивним, а формується відповідно до владних та фінансових інтересів. Також робота Л. Лозового непрямо вказує, як культурний розвиток часто напряму залежить від політичного популізму та капіталу.

Ще одна композиція Л. Лозового «Об'єднане товариство вільних співтворців» була представлена в рамках Премії PinchukArtCentre у 2020 р. (іл. 3.4.7). У цьому творі Л. Лозовий створює міфічну розповідь, в якій розмірковує над феноменом «товариств дружньої взаємодопомоги» – робітничих організацій XVIII століття, застосовуючи їхню модель до сучасних «креативних працівників». Л. Лозовий відкрито ставить питання про пошук солідарності у середовищі креативного класу, яке часто працює в умовах прекарності праці. Художник експліцитно вказує на суперечливий зв'язок креативного класу та пролетаріату, який проходить через постать олігарха і власника мистецької

інституції Віктора Пінчука, та ніби риторично запитує: «Чи можлива справжня солідарність у середовищі, яке фінансується капіталом, отриманим за рахунок експлуатації?».

Хоча проаналізовані вище роботи Лади Наконечної та Ларіона Лозового виконані в одному мистецькому закладі, їх підходи до інституційної критики відрізняються. Л. Наконечна працює передусім з деконструкцією візуального та сприймального досвіду. Художниця цікавиться архітектурою інституції, роллю глядача та охоронця, і у своїй роботі творчо інтерпретує їх функції. Натомість, Л. Лозовий зосереджується на деконструкції наративів – історичних та економічних. Його матеріалами є текст, архів, історія, а в роботах постають спроби виявити приховані зв'язки між капіталом та культурою. Так, Л. Лозовий приходить до раціонального аналізу ідеологічних конструкцій, які транслуються інституціями.

У певному сенсі PinchukArtCentre створює ідеальний, але водночас парадоксальний майданчик для інституційної критики. Інституція надає художникам безпрецедентні ресурси, фінансування та аудиторію. Натомість митці, як Л. Наконечна та Л. Лозовий, створюють критичні роботи, які, втім, залишаються в рамках, встановлених самою інституцією. У цій протилежності не важко помітити зіткнення двох моделей: якщо інституція намагається представити цей процес у дусі «естетики взаємодії» Ніколя Бурріо як гармонійну співпрацю, то самі митці часто тяжіють до «реляційного антагонізму» Клер Бішоп. Цей процес не є конфліктом як таким, а, скоріше, симбіозом, й інституційна критика, певним чином, корумпується самою інституцією. ПАЦ отримує легітимність як відкрита та прогресивна платформа, яка генерує «критичний публічний дискурс».

У межах теорії інституційної критики цей феномен можна пояснити через концепцію інструменталізації мистецтва, яку описує Клер Бішоп. Дослідниця зазначає: «Проблема в тому, що неоліберальні уряди інструменталізують мистецтво в соціальних цілях, привілеюючи партисипативне мистецтво як спосіб надання «гомеопатичних рішень» для проблем, що є системними» (Barok, 2009, с. 1). Розширюючи цей аналіз, К. Бішоп зазначає, що за фасадом

інтерактивності та «відкритості» часто ховається маркетингова стратегія. Метафори «лабораторії» чи «артфабрики» (Bishop, 2004, с. 51), які активно використовують сучасні центри збігаються з «економікою вражень» (Bishop, 2004, с. 52) – стратегією, що прагне замінити товари сценарованим особистим досвідом. У такому контексті глядач споживає не стільки мистецтво, скільки «ауру перебування в авангарді» (Bishop, 2004, с. 52). Більш того, така модель часто затьмарює роботу самого митця, за словами К. Бішоп (із посиланням на Хела Фостера): «інституція сама стає видовищем, збирає культурний капітал, а директор-куратор стає зіркою, яка виступає головним постановником цього лабораторного досвіду» (Bishop, 2004, с. 53).

Спробу вирватися зі складних співзалежних відносин з інституцією здійснив художник Станіслав Туріна, який у 2021 р. публічно відмовився від Премії PinchukArtPrize, яку він отримав ще у складі «Відкритої групи» у 2013 р. (Кочубінська, 2021). С. Туріна пояснив своє рішення солідарністю з медіаторами ПАЦ, які протестували проти прекарних умов праці, і зрештою були звільнені інституцією. Критика С. Туріни в даному випадку вже остаточно виходить за межі суто естетичного і переходить в царину реальних трудових відносин.

Приклад С. Туріни є симптоматичним в тому, як може видозмінюватись практика інституційної критики в творчості одного конкретного митця. У складі «Відкритої групи» С. Туріна займався створенням паралельних інституцій та тимчасових галерей, які певним чином деконструювали ієрархію офіційної системи. Коли ж митець залишив «Відкриту групу», він зосередився на діяльності «ательєнормально», і почав працювати більше з критикою «нормативності» художнього канону (Vogue Ukraine, 2024). С. Туріна змістив фокус із фізичного простору музею на комунікативний простір «ательєнормально». Залучення нейровідмінних художників як повноправних колег ставить під питання елітарний статус інституції, та її монополію на знання. «Ательєнормально» постає не просто як майстерня, а як альтернативна інституційна модель, яка базується на горизонтальних зв'язках та інклюзивності, протиставляючи офіційному музею досвід спільного творчого проживання.

Для С. Туріни інституція не є тим місцем, де мистецтво набуває своєї остаточної верифікації. Спираючись на досвід львівського концептуаліста Юрія Соколова, митець практикує «лайф-арт», де «розмова в кімнаті» (Support Your Art, 2019) або «абстрактне копання землі на Могриці» (Support Your Art, 2019) мають такий же екзистенційний статус як і музейний експонат. «Ательєнормально» по-своєму відтворює цю логіку: мистецтво – це процесуальність, яка містить в собі такі невід’ємні складові як рутина, волонтерство та вдячність. Як зазначає Я. Футимський, С. Туріна часто спочатку створює роботу, а потім «дивиться на неї і розуміє про що вона» (Support Your Art, 2019). Тим самим художник пориває з ідеєю «задуму», який домінує в традиційному інституційному середовищі.

Кар’єрна траєкторія художника знайшла своє остаточне інституційне підтвердження у 2025 році, коли С. Туріна став лауреатом премії імені Казимира Малевича. Відновлення діяльності цієї премії саме з відзначенням художника, практика якого зосереджена на інклюзії та волонтерстві, свідчить про готовність художньої системи визнавати соціально-орієнтовані жести як повноцінні мистецькі стратегії, що виходять за межі суто об’єктного виробництва.

Оригінальне тлумачення парадоксу залученості-віддаленості митця від інституції простежується в творчості художниці Алевтини Кахідзе. Роботи авторки є інтелектуальними та рефлексивними, вони охоплюють різні медіа – від малюнків до перформансів – та стосуються широкого спектра тем, від фемінізму та споживацтва до життя в зонах конфлікту. У 2010 році А. Кахідзе провела дводенний медіаперформанс, який був реалізований за підтримки Фонду Ріната Ахметова «Розвиток України». Художниця стала пасажиркою приватного літака для втілення своїх творчих задумів, і подія була активно висвітлена пресою, що робить медійний компонент невід’ємною частиною самого твору.

Назва перформансу А. Кахідзе «Я запізнююся на літак, на який запізнитися неможливо» промовиста і відразу заявляє про тему та зміст роботи. (іл. 3.4.8.). На приватний літак благодійника-мільярдера за визначенням не можна запізнитися, однак художниця все ж вказує на певну втрату своєї агентності – вона ніби має свободу пересування, але в той же час знаходиться під контролем системи.

Критика А. Кахідзе спрямована на інституцію як на широке мережеве явище, де ключовим є зв'язок великого капіталу та масових медіа. Новою інституцією є спонсор як такий. У своєму перформансі А. Кахідзе акцентує на процесі поглинання мистецької художньої практики та її використання для створення позитивного іміджу благодійника. Перформанс А. Кахідзе використовує елементи цієї інституції – приватний літак як символ елітарної влади та медіа як інструмент формування публічного іміджу – щоб викрити її механізми. Робота вказує на слабе місце цієї системи – її потребу в суспільній легітимності. У своєму проєкті А.Кахідзе не кидає фізичний виклик системі, вона входить у неї, стає «інсайдером», щоб виявити саму логіку. Художниця перетворює себе на об'єкт уваги всередині системи, використовуючи власне тіло як медіум, щоб розкрити парадокс художньої свободи під егідою приватного спонсорства. Медійний супровід перформансу стає частиною твору, коментарем до того, як медіа та багатство нерозривно пов'язані в цьому новому інституційному ландшафті.

3.5. Взаємодія з музейним простором

У колекціях українських мистецьких музеїв, зокрема Національного художнього музею України (NAMU) присутня певна спадщина радянської доби, яка є об'єктом критичного зацікавлення художників, що працюють з інституційною критикою. Зокрема інтерес митців спрямований на викриття ідеологічних наративів, що були закладені в мистецтво соцреалізму. Як зазначає К. Бадянова, залучення Наконечної до роботи з NAMU пов'язане з «кризою інтерпретаційного мистецтвознавчого апарату» (Бадянова, 2022, с. 2) в Україні. У цьому сенсі державні музеї виступають центральним об'єктом для деколоніальних практик. Наприклад, Оксана Баршинова вважає, що саме інституції належить «визначальна роль у створенні канону, а значить і рамки бачення» (Баршинова, 2022, с. 32). Інтервенції художників у музейний простір спрямовані на те, щоб виокремити та деконструювати цю рамку і зробити видимими механізми, за якими певне мистецтво маркується як «національне» або «радянське» залежно від ідеологічних настанов.

Однак в аналізі робіт подібного спрямування варто уникати пастки суто етичного чи просвітницького оцінювання. Як зауважує історик мистецтва Клер Бішоп, коли ми стикаємося з проєктами соціально-залученого чи дослідницького мистецтва, «на них часто важко відповісти чимось іншим, окрім морального схвалення... Такі проєкти, як правило, гідні поваги, але нудні» (Barok, 2009, p. 2).

Відповідно, доцільно буде аналізувати роботи українських митців, що взаємодіють із музейним середовищем чи історією, не як «корисну лекцію» чи сервісну освітню ініціативу музею, а як цілісну художню операцію. Відповідно до заклику К. Бішоп, варто дивитися на подібні практики як на політичні та художні акти, а не просто етичні жести, – у наступних роботах цікавить передусім те, які естетичні засоби (монтаж, колір, перспектива) використовуються для деконструкції владних ієрархій бачення.

Організація «Метод Фонд» була створена в Києві в 2015 р. групою художників, кураторів і мистецтвознавців, зокрема Катериною Бадяною, Іваном Мельничуком, Тетяною Ендшпіль, Ладією Наконечною та ін. «Метод Фонд» позиціонує себе як «експериментальний самоосвітній проєкт, спрямований на пошук такої форми мистецької інституції, яка б відповідала як вимогам сучасності, так і особливостям місцевого контексту, та могла дати знання про цей контекст» (Метод Фонд, б. д.-б). Освіта в діяльності організації визначається як «засіб становлення та самовизначення» (Метод Фонд, б. д.-б). Вона передбачала не тільки проведення курсу мистецтва, створення посібника «Словник сучасного мистецтва», а й проведення комплексних проєктів, зокрема «Музей. Підвалини» в Хмельницькому обласному художньому музеї (іл. 3.5.1).

Учасникам проєкту було запропоновано «зосередитись на історії утворення й становлення музею, специфіці праці та трудових відносин всередині музею, особливості перебування в ньому мистецтва та творів мистецтва» (Метод Фонд, б.д.-а). Це дало можливість «розпочати розмову щодо актуальних соціальних та культурних функцій музею взагалі» (Метод Фонд, б. д.-а). Учасники проєкту вивчали архівні матеріали музею, від текстів експлікацій та екскурсій до карткових наукових описів творів, а також встановили взаємодію зі

співробітниками музею. За результатами дослідження була створена виставка «Музей. Підвалини» (січень 2016), де містились композиції Ларіона Лозового, Антона Лапового, Анни Азаренко та Аніти Немет.

Напрацювання проєкту «Музей. Підвалини» були розвинуті у проєкті «Соцреалізм. Здаватися іншим» (2017–2018), який проводився «Метод Фондом» спільно з Національним художнім музеєм України (іл. 3.5.2). Організація поставила собі за мету «спробувати подивитися на репрезентовані норми соцреалізму, виявити його протиріччя, закономірності та структури та стати платформою для спільного переосмислення практики збирання, описування і презентації мистецтва соцреалізму в художньому музеї» (Метод Фонд, б. д.-в).

Проєкт складався з освітньої (семінари і лекції), публічної (дискусійні програми, видання мистецько-дослідницьких матеріалів) та художньої складової (виставки-інтервенції). У мистецьких роботах-втручаннях художники досліджували способи репрезентації явища соцреалізму в музеї, використовуючи практики зіставлення та реконтекстуалізації. Наприклад, втручання Ларіона Лозового «Час життя ландшафту в кадрі» передбачало демонстрацію відеороботи художника «Машина і сад» і дискусію з автором. Л. Лозовий у відеоарті зіставляє «деполітизований, неконфліктний спосіб» (Метод Фонд, б. д.-в) демонстрації пейзажних робіт в стилі соціалістичного реалізму з тим, яке ідеологічне навантаження мав ландшафт у радянських кінофільмах про колективізацію.

У тому самому залі свою інтервенцію провела Леся Хоменко. Художниця виконала копію відомої картини «Чорноморці» Віктора Пузиркова, ускладнивши собі завдання «засліпленням» – для участі в перформансі було запрошено асистента, який, знаходячись між художницею і картиною, розмахував великим червоним полотном, аби притлумлювати кольорове розрізнення художницею картини (іл. 3.5.3). «Ця робота – є спробою деконструювати власний досвід фігуративного живопису через перетворення соцреалістичних картин в абстрактне зображення. Перетворення саме соцреалістичної картини на абстракцію для мене є дослідженням одного з історичних розривів, що чорніє між згаданим періодом та сучасністю», – пояснювала художниця (Буцикіна, 2021).

Художня взаємодія з простором НХМУ, його колекцією та архівами знайшла своє логічне продовження в проєкті «Дисципліноване бачення» (2021) Лади Наконечної. Як зазначає мистецтвознавиця Катерина Бадянова, для художниці «виставковий простір – включно з усім, що втягується в нього – стає організованою маніфестацією визначення мистецтва» (Бадянова, 2022, с. 2). У цьому контексті інсталяція виступає не просто способом експонування, а критичним інструментом, що запрошує глядача до «деавтоматизації» сприйняття радянської спадщини. Практика Л. Наконечної в NAMU еволюціонувала від фізичного розкриття фондів у проєкті «Велика несподіванка» (2010), де глядачі дивилися крізь «прорізані отвори» на викреслене з історії радянське мистецтво, до складного аналізу «рамки бачення» у 2021 р. Якщо у 2010 році художниця вдавалася до буквального оприлюднення прихованих об'єктів, то в новому проєкті вона проблематизує саму оптику, через яку ці об'єкти сприймаються. У трьох залах були представлені графіка, інсталяції, об'єкти та відео (іл. 3.5.4). Як і Л. Лозовий, Л. Наконечна вибрала для дослідження пейзаж 1930-х рр. як жанр з нібито найменшою ідеологічною заангажованістю. Згідно з аналізом К. Бадянової, художниця використовує цю «позірну смислово нейтральність» (Бадянова, 2022, с.4), аби через формальні маніпуляції (фрагментування, збільшення, зміну кутів огляду) змусити поверхню картини «перестати вдавати, що вона є правдивою презентацією дійсності» (Бадянова, 2022, с. 4). Це дозволяє проявити приховану історію сталінізму, індустріалізації та колективізації, що зазвичай ігнорується коментаторами, які схильні розділяти мистецтво на «ідеологічно навантажене» та «вільне».

Проєкт відбувався у трьох залах: у першому Л. Наконечна зіставляє власні твори з класиками соцреалістичного пейзажу, у другому працює з каталогом-брошурою, в якій міститься опис і критика композицій художника Євгена Холостенка, і замість втрачених робіт митця у вигляді містифікації розміщує свої роботи. Також через тексти тогочасного радянського функціонера Г. Радіонова, який вказує на недоліки у творах Холостенка, Л. Наконечна демонструє, що навіть жанр пейзажу не був аполітичним. У третьому залі

мисткиня займається деконструкцією пейзажу, перетворюючи фотографії із зони бойових дій на абстракції. Загальною метою роботи було дослідження способу бачення певного жанру мистецтва, демонстрацією, як за нібито неідеологічною формою можуть міститись додаткові конструкти. Як зауважує Л. Наконечна: «Увага до мистецького дослідження творів радянського минулого обумовлена моїм переконанням, що сформовані ним політики репрезентації та поглядів продовжують опосередковано формувати глядацьке бачення. Мистецькі твори радянського періоду сприймаються мною як документи, які здатні розкрити більше за свої мистецькі якості» (Secondary Archive, n.d.).

Показовим у цих проектах-інтервенціях є відкритість Національного художнього музею України до ініціатив художньої спільноти в роботі з колекцією та архівом установи. «Осмислення ХХ століття, особливо переламних, складних моментів, вимагає зусиль не тільки науковців, але й художників, які можуть віднайти несподіваний ракурс», – зазначає заступниця генерального директора з експозиційно-виставкової роботи НХМУ Оксана Баршинова (Буцикіна, 2021). Залучення художників до робіт з музейним простором і музейними колекціями сприяє демократизації культури, відкриває можливість бачити та уявляти речі інакше.

Інший підхід до деконструкції музейного простору пропонує Катя Буцацька, яка фокусується не стільки на ідеологічних архівах, скільки на внутрішніх ритуалах інституції та людському факторі. Її практика спрямована на виявлення невидимих кордонів між «мистецтвом» та «не-мистецтвом» у суворо регламентованому просторі традиційного музею.

Показовим є проект «Вчора цього не було», реалізований у Харківському художньому музеї під час Другої бієнале молодого мистецтва (2019). Працюючи з класичною експозицією (зокрема із залом, де розміщене полотно Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану»), художниця здійснила серію тихих інтервенцій. Вона залишала на музейних лавах предмети, що мімікрували під забуті речі відвідувачів, але насправді були концептуальними об'єктами: саморобний журнал про Марселя Дюшана (алюзія на реді-мейд), лист-відповідь

турецького султана або фільм про монтаж бієнале. Головним елементом роботи стала взаємодія з персоналом – доглядачками музею. Саме вони ставали медіаторами проєкту: на питання відвідувачів про походження дивних предметів вони мали відповідати кодовою фразою: «Вчора цього не було». Як зазначає сама художниця: «Іноді доглядачки вирішували вимовляти фразу вголос, навіть коли ніхто не питав, і це надавало проєкту екзистенційного виміру» (Носко, 2020). У цьому проєкті К. Бучацька перетворює доглядачок – персонал, чия функція зазвичай зводиться до дисциплінарного нагляду, – на співавторів, які транслюють повідомлення про плинність часу та змінність експозиції. Тему музеєфікації та конструювання історії К. Бучацька продовжила у проєкті «Рекорд болю» (представленому в PinchukArtCentre, але тематично пов'язаному з музейною критикою). Художниця створила інсталяцію у формі класичної музейної кімнати, де експонувала кістку динозавра, гіпсовий зліпок тіла палеонтолога та його щоденник. «У «Рекорді болю» я також працюю з темою музею, ставлю питання про природу мистецького твору, що таке археологічний експонат... Коли археологічна знахідка стає мистецтвом?» (Носко, 2020). Поєднуючи геологічний час з людським болем, К. Бучацька критикує відстороненість традиційного наукового музею, пропонуючи натомість емоційне та суб'єктивне прочитання історії.

Практика К. Бучацької виявляє глибоку концептуальну спорідненість із методами американського художника Фреда Вілсона, зокрема з його етапним проєктом «Mining the Museum» (1992). Митець першим застосував стратегію реконтекстуалізації музейних фондів для виявлення прихованих або витіснених ідеологічних наративів. Як Ф. Вілсон виставляв кайдани рабів поруч із вишуканим срібним посудом плантаторів, аби зробити видимим приховане насильство, так і К. Бучацька використовує зіставлення археологічних артефактів із особистими щоденниками та тілесними зліпками («Рекорд болю»), аби повернути «німим» об'єктам їхню травматичну історію.

Якщо К. Бучацька працює з екзистенційним виміром музейного простору, то Нікіта Кадан у проєкті «Одержимий може свідчити у суді» (2015) звертається

до колекції Національного музею історії України, працюючи з самою матерією історії (іл. 3.5.6). Ця інсталяція, вперше представлена в рамках бієнале «Київська школа», становить собою конструкцію з металевих полиць, що імітують естетику музейного фондосховища. На них художник розміщує об'єкти, що перебувають у «сірій зоні» історичної пам'яті – між статусом музейного експоната та ідеологічного сміття.

Центральною темою роботи є переосмислення радянської спадщини Донбасу та Криму – регіонів, що стали епіцентром військового конфлікту. Н. Кадан поєднує власні твори (неоновий контур «Острів»; роботи із серії «Зауваження щодо архівів») з автентичними артефактами з музейних фондів: сувенірними композиціями партійних з'їздів, фрагментами індустриальної міфології («Бюст шахтаря», макет будинку для гірників) та саморобною зброєю часів робітничих повстань. Цим зіставленням Н. Кадан демонструє стан «сирітства» речей, які, за словами організаторів, «втратили свої позиції та звичні характеристики «друга» чи «ворога» і почали продукувати сумніви щодо конвенцій історичного опису».

Назва роботи апелює до права ірраціонального, витісненого голосу («одержимого» духами історії) бути почутим, коли офіційні наративи – як радянський, так і націонал-патріотичний – виявляються неспроможними описати складність реальності. Н. Кадан створює «архів в архіві», пропонуючи нову логіку історичного оповідання, що існує поза затвердженою державою політикою пам'яті. Використання стелажів як експозиційного медіуму відсилає до «бюрократичної естетики» та систем класифікації М. Бротарса. Такий безкомпромісний підхід до експонування «незручних» об'єктів у стінах державного музею перегукується із закликem Роберта Смітсона до виходу за межі ідеологічних декорацій. Він тверджував: «Було б краще викрити ув'язнення, ніж створювати ілюзії свободи... Я за мистецтво, яке бере до уваги прямий вплив елементів, як вони існують день у день окремо від репрезентації» (Smithson, 1972).

Критика інституцій може бути спрямована не лише на їхню ідеологічну спадщину, а й на інфраструктурні та фінансові проблеми. У цьому контексті «подарунок» стає дієвим інструментом для викриття системних недоліків.

Загалом, подібні мистецькі інтервенції в простір NAMU та НМІУ доводять тезу Оксани Баршинової про необхідність «зосереджувати погляд на теренах окремого» (Баршинова, 2022, с. 36). Саме через такі фрагментарні втручання – чи то через деконструкцію пейзажу Ладією Наконечною, чи через роботу з «осиротілими» речами Нікіти Кадана – художникам вдається виявити ту «хибу» у системі інституційного «канону», яка залишається непомітною при традиційному мистецтвознавчому розгляді.

У роботі з інституціями, художники можуть вказувати не лише проблемні питання ідеологічної спадщини, а й на інфраструктурні та фінансові проблеми, властиві великим установам. Робота Нікіти Кадана «Вітрина (Музейне сумнівне)» (2015) вказує те, як інституційна критика може набувати форми подарунку для інституції, який вона не може прийняти. Художник запропонував включити до колекції НХМУ стару вітрину радянських часів, яку він знайшов на території львівського музею Історії релігії. Об'єкт був двічі реставрований, що вже ставить питання про його відповідність, але й також він мав такі органічні елементи, як личинки та равлики. Звісно, що демонстрація такого об'єкту в межах музею – це великий виклик, відповідно до експозиційних правил.

Сам жест Н. Кадана викриває системну проблему – відсутність у державних музеїв ресурсів для закупівлі сучасного мистецтва, що змушує їх покладатися на подарунки. Мистецтво може працювати на межі інституції та за її межами, а сам факт пропозиції та подальша реакція інституції стають ключовим повідомленням.

Інституційна критика в Україні не обмежується лише конфронтаційними акціями. Вона також приймає форму довгострокової співпраці та освітніх проєктів, спрямованих на реформування інституцій зсередини.

Проєкт «Музей відкрито на ремонт 2020» був ініційований самоорганізацією «Де Не Де» з метою популяризації регіональних музеїв та

організації дослідницьких проєктів (іл. 3.5.8.). Замість проведення гучних акцій, колектив зосередився на співпраці з музейними колективами, організовуючи для них воркшопи, лекції та семінари з актуальних музейних тем – від досліджень до комунікації.

Ця діяльність є прикладом «м'якої» інституційної критики. Колектив відмовляється від того, аби вказувати на помилки та проблеми ззовні, і натомість інтегрується в інституції та пропонує інструменти для їхнього реформування. Підхід «Де Не Де» працює в умовах проблем української культурної інфраструктури, яка лишається децентралізованою, і страждає від браку фінансування.

Загалом, мистецькі інтервенції в музейний простір – це не мистецькі акти, а дієвий інструмент для оновлення культурної інфраструктури та рефлексії щодо її історії.

3.6. Цензура та інституційна критика

Феномен цензури в сучасному українському мистецтві є відображенням глибинних суспільно-політичних і культурних конфліктів. Свобода мистецького вираження в Україні залишається вразливою до різноманітних форм тиску.

Система цензури в Україні має глибоке коріння в радянському минулому, коли вона була інструментом тотального державного контролю, спрямованого на придушення будь-якого вияву індивідуалізму чи свободи думки. У пострадянському просторі ця система трансформувалася. Державний диктат поступився місцем гібридним формам тиску, що виходять від різних суб'єктів – від впливових чиновників та адміністрації інституцій до агресивних ідеологічних груп.

Знищення роботи Володимира Кузнецова «Коліївщина: Страшний суд» є одним з найгучніших прикладів цензури в українському мистецтві. (іл. 3.6.1). Ця подія сталася у 2013 р. в «Мистецькому Арсеналі» напередодні масштабної виставки «Велике і величне», присвяченої річниці хрещення Київської Русі. В. Кузнецов, який один із запрошених до участі художників, протягом п'яти днів

створював мурал під назвою «Коліївщина: Страшний суд». Робота містила гостру соціальну критику, зображуючи чорнобильський реактор, Ірину Крашкову з Врадіївки, а також корумпованих суддів, міліціонерів і священників в умовному «пеклі». Відкриття виставки мали відвідати високопоставлені гості, зокрема тодішній президент Віктор Янукович та митрополит УПЦ Володимир. Проте напередодні відкриття виставки роботу зафарбували, а самого художника не пустили на подію. Це одноосібне рішення ухвалила тодішня директорка «Мистецького Арсеналу» Наталія Заболотна. В. Кузнецов стверджує, що в день інциденту йому не дозволили увійти в будівлю і він навіть не одразу дізнався, що його роботу знищили. Після інциденту В. Кузнецов подав до суду позов проти «Мистецького Арсеналу» та Наталії Заболотної. Н. Заболотна вже давно залишила установу, проте суд В. Кузнецова триває й досі.

Інцидент викликав резонанс у мистецькій спільноті. Художники та активісти влаштували акцію протесту під стінами «Мистецького Арсеналу» з чорними квадратами та антиклерикальними гаслами. Низка митців оголосила бойкот «Арсеналу», а куратор та заступник гендиректора установи Олександр Соловйов написав заяву про звільнення, як і шеф-редактор журналу «Art Ukraine» Катерина Стукалова.

Ця подія стала однією з поворотних в історії сучасного мистецтва України. У цьому випадку державна культурна інституція продемонструвала свою схильність до самоцензури, намагаючись уникнути конфлікту з політичною та церковною владою через демонстрацію провокативного мистецтва. Проте цей випадок свідчив і про певну недосконалість та непрофесійність українського мистецького інституційного середовища. Концепція муралу В. Кузнецова змінювалася кілька разів напередодні відкриття виставки, і не була документально затверджена, що позбавило можливості адміністрації контролю над змістом роботи, і унеможливити скандал. Але, як стверджує Н. Заболотна, «невідповідність муралу його затвердженій концепції не була єдиним мотивом моїх подальших дій» (Заболотна, 2018). Колишня директорка «Мистецького Арсеналу» визнає, що не хотіла аби роботу В. Кузнецова в її фінальному вигляді

побачив митрополит Володимир, який фінансово допоміг в організації виставки. Н. Заболотна зрештою так аргументує своє рішення: «Я уявила, як митрополита підводять у візку до цього муралу. Як він – людина, яка особисто допомогла в організації цієї грандіозної виставки – бачить розстріляних впритул священнослужителів. І вирішила, що не маю права зрадити його таким чином. Моє емоційне рішення зафарбувати мурал, пов'язане з почуттям морального обов'язку, було абсолютно людським» (Заболотна, 2018). Н. Заболотна фактично визнає, що збереження хороших особистих зв'язків з представником церковної влади для неї має більшу цінність, ніж художня робота, створена в інституції, якою вона керувала.

Ще одним показовим випадком інституційної цензури в Україні було закриття виставки «Українське тіло» в Центрі візуальної культури (іл. 3.6.2). Ректор НаУКМА Сергій Квіт особисто закрив виставку, назвавши її зміст «лайном» і «порнографією» (Детектор медіа, 2012). Самі ж організатори запевняли, що виставка досліджувала тілесність у суспільстві, а не містила порнографічних зображень, проте це не вплинуло на рішення адміністрації.

Цензура, в цьому випадку, вийшла за рамки простої заборони. Вона призвела до ліквідації самого Центру візуальної культури як структурного підрозділу НаУКМА. Офіційні причини, що згадували «невідповідність академічним критеріям», прикривали ідеологічний конфлікт. Закриття простору стало актом інституційної помсти, спрямованим на усунення осередку незручної, лівої інтелектуальної думки. Інституційна цензура може мобілізувати та узаконювати суспільну нетерпимість, створюючи альянс між адміністративною владою та консервативним середовищем. Випадок з ЦВК показує, як ідеологічні конфлікти можуть призвести до знищення незалежних, автономних інституцій. Інцидент з виставкою Давида Чичкана «Втрачена можливість» демонструє випадок фізичної форми цензури (іл. 3.6.3). Ще перед самим погромом виставки художник отримував погрози, і йому довелося скасувати проведення авторської екскурсії. Зрештою, 7 лютого 2018 р. група з 10-15 осіб у масках увірвалася до приміщення ЦВК, знищила роботи художника, побила охоронця, і розписала стіни

графіті. З десяти представлених на виставці робіт Д. Чичкана, чотири були викрадені, три були повністю знищені, одна була пошкоджена.

Мотивація нападників, ймовірно, була ідеологічною. Виставка була присвячена війні та соціально-політичній ситуації в Україні після Майдану. Її назва – «Втрачена можливість» – прозоро натякає на те, очікувані зміни в суспільстві так, і не відбулися, також художник критично ставився і до певних «контрреволюційних» явищ, зокрема процесу декомунізації. Як вказували організатори виставки: «Серед написів на стінах, зроблені нападниками, є тризуб, стилізований під кельтський хрест, що є одним із доказів того, що напад здійснили неонацисти. Покищо жодне з ультраправих угруповань України чи Росії не взяло на себе відповідальність за напад» (Центр візуальної культури, 2017).

Випадок з погромом виставки «Втрачена можливість» продемонстрував, що цензура в мистецьких інституціях в Україні, може відбуватися не лише зсередини, а й ззовні. Вона може бути агресивною, руйнівною, мати ідеологічне наповнення. Зрештою, нападники залишилися без покарання. Відсутність відповідної реакції на цей погром свідчать, що провокативність, контroversійність творчого задуму художника в певному сенсі наражає його на небезпеку. Інституційна система не змогла захистити свого представника.

Виставка «Виховні акти» (2018) була достроково закрита в артпросторі SKLO, що належить Національному педагогічному університету ім. Драгоманова, вже через два дні після її відкриття (іл. 3.6.4). Роботи художників були зім'яті та приховані за шторою. Адміністрація університету пояснила своє рішення «небезпекою погромів з боку праворадикалів» та «претензіями до художніх робіт з точки зору моралі». Це яскравий приклад превентивної цензури. Інституція не протистояла можливим нападникам і не звернулася до правоохоронних органів для захисту свободи вираження. Натомість вона використала загрозу насильства як виправдання для власних цензорських дій. Фактично, університет передав ініціативу екстремістським групам. Цей механізм свідчить про слабкість інституції та її нездатність відстоювати засади мистецької свободи, що, в свою чергу, створює небезпечний прецедент. Інституція, по суті, використовує загрози

радикалів як зручний привід для реалізації власних консервативних чи адміністративних цілей.

Ці випадки дещо контрастують з кейсом гібридної цензури на прикладі закриття виставки «Київська мистецька зустріч» (1995). Події, що розгорнулися навколо «Київської мистецької зустрічі» стали місцем, у якому перетнулися чи не всі проблеми, пов'язані з феноменом сучасного візуального мистецтва в Україні 1990-х рр. За задумом, як його описує куратор та мистецтвознавець Валерій Сахарук (Сахарук, 2020) це мала бути перша значна міжнародна виставкова ініціатива за участі українських, польських та російських художників у незалежній Україні, яка мала відбутися в «Українському домі».

Конфлікт стався 3 листопада 1995 року, коли відкриття виставки збіглося в датах зі зборами Національної гвардії України. Художники Ігор Подольчак та Ігор Дюріч вирішили створити мистецьку провокацію, розгорнувши великий постер «Останнього єврейського погрому», на якому була зображена свастика. Гвардійці, не розуміючи що насправді відбувається, сприйняли роботу як буквальну демонстрацію свастики, і кинулись зривати постер. Згодом естафету підхопив провокацій російський художник Анатолій Осмоловський. Він розгорнув ще один постер, який також був реквізований. У відповідь на ці провокації дирекція «Українського дому» вимкнула основне освітлення на третьому поверсі, де були представлені роботи, замкнула двері і виставку так і не відкрили. В цілому, подія виявила глибоку прірву між художнім і суспільно-політичним контекстами, а брутальне втручання третьої сторони показало, наскільки гострими були ці проблеми.

В українському контексті інституційна цензура та насильство дотичні один до одного. Інституції, які є вразливими до політичного чи ідеологічного тиску, можуть використовувати загрозу насильства ззовні як легітимний інструмент або виправдання для власних цензорських дій.

3.7. Трансформація інституційної критики в умовах війни та деколонізації

Події 2014 р. – Революція Гідності, анексія Криму та початок війни на Донбасі – політизували все українське суспільство, і мистецьку спільноту також. Повномасштабне російське вторгнення 2022 р. стало кульмінацією цих процесів. Військова агресія Росія супроводжується систематичним знищенням та пограбуванням української культурної спадщини. Музеї на тимчасово окупованих територіях спустошуються, культурні об'єкти в прифронтовій зоні зазнають фізичного знищення. Росія продовжує свою колоніальну практику, намагаючись знищити українську ідентичність.

У відповідь на агресивні та злочинні дії, та в потребі їх осмислення, аналізу, документації власного досвіду переживання війни, мистецьким середовищем створюються нові художні ініціативи, як, наприклад, проєкт «Україна в огні» від Лабораторії сучасного мистецтва «Малої галереї Мистецького Арсеналу». Ця ініціатива направлена на створення архіву, а також поширенню мистецтва, яке присвячене війні в Україні з 2014 р. Проєкт був реалізований в формі власне самого онлайн-архіву, виставці «Форма присутності» та інших подій в «Малій галереї Мистецького Арсеналу», а також в публікації видання «Україна в огні. Ukraine Ablaze», в якому українські дослідники, критики та куратори проводять аналіз українського мистецтва з 2022 р.

Також постають і такі ініціативи, як проєкт «Український Деколоніальний Глосарій». Кураторки проєкту Юлія Еліас, Іва Найдено, Анастасія Омелянюк поставили собі за мету адаптацію постколоніальної та деколоніальної академічних методологій до українського контексту, аби розширити інструментарій аналізу багатовікової колоніальної політики Росії стосовно України, в культурі та мистецтві зокрема.

Повномасштабне російське вторгнення вплинуло і на сам характер художнього висловлювання українських митців. Війна стала щоденною реальністю, і відповідно з'являється запит на творче осмислення глибоких емоційних та фізичних станів, породжених війною.

Спроби досягнути нову дійсність, і дослідити вплив війни на повсякденне життя, на тіло, психіку були здійснені в роботах, представлених на виставці PinchukArtCentre Prize 2025, яка проходила з лютого до липня 2025 р.

Наприклад, інсталяція «Пил зцілює» Євгена Коршунова, яка отримала спеціальну премію «Приз громадськості», є реконструкцією бліндажа (іл. 3.7.1). Робота складається з дерев'яних балок та дошок, світлодіодних ламп, «буржуйки», радіоприймача, і з такого невід'ємного атрибуту «окопного досвіду», яка пляшка води «Прозора». Робота Є. Коршунова є спробою прямого документування війни, проте її певна штучність красномовно свідчить про те, яким обмеженим може бути документальний досвід відчуття війни в межах мистецької інституції.

Більш відповідну формі та змісту мистецької інституції є робота «Мирний пейзаж у неіснуючому музеї» Михайла Алексеєнка (іл. 3.7.2). Вона свідчить про складні виклики, з якими зіткнулися українське мистецтво та культура в часи війни. Пошматовані фрагменти паркету художньо переповідають про складну трансформацію, яку змушені були провести музейні інституції в часи війни – це й евакуйовані роботи, порушені експозиції, зрештою можливість фізичного знищення в будь-який момент. Відчуття порожнечі та нестачі, створене в роботі М. Алексеєнка, піднімає питання і про те, яким буде післявоєнне мистецьке середовище в Україні.

Гостру соціально-політичну проблематику має робота «Patrix» Василя Дмитрика (іл. 3.7.3), яка складається з сотні глиняних фігурок військових. В. Дмитрик звертається до проблеми певної уніфікації людини, яке переноситься в військове середовище, впливу держави на її тіло. Художник в певному сенсі візуалізує ідеї М. Фуко про те як держава прагне видобути ефективність з тіла солдата через його щоденну муштру. У той же час В. Дмитрик демонструє крихкість фігурок, які «відпадають» від свого нового середовища, акцентуючи на проблемах адаптивності ветеранів у суспільстві.

Мистецтво в умовах війни знаходить нові теми та форми, які долають межі традиційних наративів. Величезний масив відео та фото документації війни змушують митців переосмислювати свої підходи до роботи з традиційними медіа,

звертатись до теми втрати, фізичного розладу, а також змінювати свої акценти в роботі з політичним.

Також війна, як така, впливає і на інституційний фактор. В умовах гострого економічного дефіциту, культура, і мистецтво зокрема, мають проблеми з фінансуванням. Для підтримки художників та працівників створюються відповідні грантові ініціативи на кшталт «Українського мистецького фонду екстреної допомоги».

Висновки до розділу 3

На основі комплексного дослідження практик інституційної критики в Україні, аналізу їхніх різновидів, стратегій та форм взаємодії в період від 1991 р. до сьогодні, встановлено, що вітчизняний досвід є унікальним східноєвропейським феноменом, де критичний жест спрямований не стільки на деконструкцію стабільних установ (як на Заході), скільки на подолання «інституційного вакууму» та пострадянської інерції. У ході роботи доведено, що українська інституційна критика еволюціонувала від нігілістичних жестів та «політичних технологій» 1990-х рр. до системної розбудови альтернативної інфраструктури та деколоніального аудиту державних музеїв.

У розділі проаналізовано стратегії подолання пострадянської спадщини, де об'єктом критики став не «білий куб», а амбівалентність перехідного періоду – поєднання демократичних гасел із тоталітарними методами управління. З'ясовано, що в умовах відсутності прозорості державної політики інституційна критика набула форми самоорганізації: від радикальних інтервенцій «Фонду Мазоха» (проєкти «Мавзолей для Президента», «Слімах»), що викривали залежність митця від мецената-патрона, до створення горизонтальних спільнот початку 2000-х рр. Діяльність груп «Р.Е.П.» та SOSka визначено як форму «інституційного будівництва», де колективна суб'єктність та створення альтернативних майданчиків (галерея-лабораторія «SOSka», намет-галерея «Р.Е.П.») стали способом легітимації актуального мистецтва в обхід інертної державної системи.

Окрему увагу приділено феномену невеликих, некомерційних галерей («Detenpyla», «Квартира 14»), і вказано на тяглість традиції квартирних виставок, адаптовану до неоліберальних реалій. Робота Михайла Алексеєнка «Startup Troeschyna» проаналізована в контексті адаптації дискурсу «критики влади» в «класичної» інституційної критики до локального дискурсу «критики виживання», коли художник нібито використовує ресурс великої приватної інституції (PinchukArtCentre) для фінансування регіональної низової ініціативи. На прикладі PinchukArtCentre виявлено механізм «репресивної толерантності» та інструменталізації критики, яка стає частиною бренду. Проте через демонстрацію «відчуження праці» Лесі Хоменко (проект «Перспективна»), інституційний аудит Лади Наконечної («Наочний приклад моєї участі») та деконструкцію історичних наративів Ларіона Лозового митцям вдається зберігати антагоністичний потенціал.

У межах дослідження взаємодії з державним музейним простором встановлено, що інтервенції художників (Нікіта Кадан, Лада Наконечна, Катя Буцацька) та діяльність «Метод Фонду» виступають інструментом перегляду та деколонізації «канону». Переосмислення радянської спадщини дозволяє шукати та знаходити інші підходи до роботи з архівом, створюючи нові простори дискусії.

В розділі проаналізовані випадки цензури в українському сучасному мистецтві (знищення муралу В. Кузнецова, закриття виставки «Українське тіло» і самого Центру візуальної культури, погром виставки Д. Чичкана, випадок в артпросторі SKLO). Цензура може здійснюватися зсередини (організаторами виставок, кураторами, директорами), так і ззовні (праворадикальними групами).

Після 2014 р. та повномасштабного вторгнення 2022 р. інституційна критика в Україні змінила свій фокус. Акцент здійснюється на деколонізації, уваги до проблем втрати, фізичної травми. Українська інституційна критика пройшла шлях від аналізу інституційної порожнечі до створення мистецьких спільнот та альтернативної художньої структури, де мистецтво стає самою системою, здатною зберігати суб'єктність та інтелектуальну свободу навіть в умовах екзистенційної загрози та військової агресії.

ВИСНОВКИ

У дослідженні здійснено комплексний аналіз феномену інституційної критики як визначальної стратегії сучасного мистецтва. У ході роботи простежено генезу цього явища, систематизовано форми та стратегії практик інституційної критики в історії мистецтва другої половини ХХ ст., а також виявлено унікальну специфіку їхнього становлення, трансформації та адаптації в українському культурному просторі від 1990-х рр. до сьогодні.

Відповідно до поставленої мети та завдань сформульовано такі загальні висновки:

1. Проаналізовано стан наукової розробки проблеми та обґрунтовано методологічну базу дослідження. Визначено, що теоретичним підґрунтям практик інституційної критики стали ідеї М. Фуко («дисциплінарні простори»), П. Бурдьє («культурний капітал») та Т. Адорно («індустрія культури»). Встановлено, що сучасна джерельна база (праці Б. Бухло, Х. Фостера, А. Фрейзер) дозволяє розглядати інституційну критику як аналітичний інструмент деконструкції музею.

2. Виявлено історичні передумови та причини виникнення цього напрямку. Доведено, що ключовим фактором появи інституційної критики в 1960-х рр. стала криза модерністської автономії та вичерпність концепції «білого куба». Встановлено, як інституційна критика успадкувала авангардний імпульс руйнування меж між мистецтвом і життям, але змінила мистецьку стратегію: замість утопічного знищення інституції обрала шлях її аналітичного викриття зсередини. Зафіксовано трансформацію ролі художника від виробника мистецьких об'єктів до дослідника систем легітимації, і трансформацію музею, який, втрачаючи своє нейтральне тло, набуває рис апарату контролю, і в такий спосіб конвертує символічний капітал у товарну вартість.

3. Систематизовано етапи розвитку інституційної критики та проаналізовано її еволюцію. Розмежовано три хвилі: першу, зосереджену на фізичному просторі інституції (1960–1970-ті рр.); другу, яка досліджує питання суб'єктивності, управління та ідентичності (кінець 1980-х – 1990-ті рр.); третю, пов'язану з кураторським поворотом та новим інституціоналізмом (2000-ті рр. –

дотепер). Виявлено центральний парадокс інституційної критики, який пронизує весь цей розвиток практики, а саме – сам критичний жест, який спрямований на підрив авторитету інституції, з часом сам стає джерелом її оновлення та зміцнення. Сучасні системи мистецтва здатні поглинути та інституалізувати будь-які форми мистецького протесту.

4. Обґрунтовано варіативність методів та форм творчості художників у межах інституційної критики. Встановлено цілісний арсенал засобів деконструкції: «естетика вилучення» М. Ашера, спрямована на оголення архітектурної та адміністративної інфраструктури поєднується з методом *in situ* Д. Бюрена, де візуальні маркери слугують для демістифікації авторського жесту та виявлення меж інституційної рамки. Системний соціоекономічний аналіз Х. Хааке перетворює мистецтво на інструмент розслідування артвошингу та політичної економії культури. Стратегія пародійної мімікрії М. Бротарса через створення фіктивного «Музею сучасного мистецтва, відділу орлів» деконструювала саму логіку музейної класифікації. Перформативна рефлексивність А. Фрейзер викрила роль художника як агента відтворення буржуазної культури. Жанр кураторської інтервенції в архів, запроваджений Ф. Вілсоном продемонстрував спроможність художника змінювати інституційний наратив через виявлення витіснених та замовчуваних історій.

5. Виявлено наслідки розвитку напряму інституційної критики в сучасному мистецтві. Доведено, що головним результатом стало перетворення музею на платформу для постійної саморефлексії – розгортання дискусій про деколонізацію колекцій, етику репрезентації та відповідальність перед маргіналізованими спільнотами. Водночас виявлено ефект «репресивної толерантності», коли інституція свідомо інтегрує критику у свою діяльність задля підтримки демократичного іміджу, нейтралізуючи тим самим її підривний потенціал. Такий феномен інституціалізованої критики як перетворення радикальних художніх жестів на частину офіційного дискурсу та «канону» є структурною проблемою мистецького напрямку, вирішення якого потребує подальших досліджень.

6. **Визначено** специфіку українського мистецького інституційного контексту та здійснено періодизацію діяльності митців. Встановлено, що в Україні інституційна критика розвивалася як реакція на «інституційний вакуум» – специфічний стан, за якого художники були змушені критикувати не диктат сильних інституцій, як це відбувалося на Заході, а їхню відсутність, інертність чи структурну слабкість. Визначено три ключових об'єкти критики, характерні для українського контексту: пострадянська інерція; олігархічний капітал у культурній сфері; та непослідовна й непрозора державна культурна політика. Виокремлено етапи становлення форм та практик інституційної критики в українському мистецтві: 1990-ті рр. (радикальна провокація, «Фонд Мазоха»); 2000-ні рр. (колективна самоорганізація, «Р.Е.П.», «SOSka»); 2010-2020-ті рр. (дослідницький формат, робота з архівом, «Відкрита група», «Метод Фонд»).

7. **Висвітлено** ступінь впливу практик інституційної критики на українську художню систему. Мистецькі інтервенції митців сприяли змінам в українських художніх інституціях. Ініціативи художників в роботі з колекціями та архівами музеїв сприяли переосмисленню принципів формування та експонування виставок. Приватні мистецькі центри, на прикладі PinchukArtCentre, включають в свої виставки роботи практик інституційної критики, і зважають на зміст цих робіт. Такі автори як Є. Самборський, С. Туріна, М. Алексеєнко та інші вказували на можливість практичної зміни інституції зсередини, або ж демонстрували ефективність робіт альтернативних мистецьких інституцій. Водночас випадки цензури робіт сучасних українських художників, від знищення муралу В. Кузнецова в «Мистецькому Арсеналі», закриття виставки «Українське тіло», а також погрому виставки Д. Чичкана, вказали на певну незахищеність художників інституціями.

Інституційна критика в Україні пройшла еволюційний шлях від деструктивного акціонізму 1990-х рр., зорієнтованого на реакцію на порожнечу, що утворилася після розпаду радянської системи, – до конструктивного інституційного будівництва 2020-х рр., спрямованого на збереження культурної суб'єктності в умовах екзистенційної загрози. На відміну від своїх західних

аналогів, де інституційна критика була передусім реакцією на надлишок і бюрократизацію усталених структур, в Україні вона стала відповіддю на їхню нестачу та нестабільність. Специфічний контекст зумовив провідну роль стратегій самоорганізації та заміщення, перетворивши інституційну критику на один із головних інструментів саморегуляції мистецького поля. Вона дозволила подолати пострадянську інерцію, сформулювати альтернативні моделі художньої інфраструктури та забезпечити інтелектуальний опір в умовах як внутрішньої політичної турбулентності, так і зовнішньої військової агресії.

Дослідження окреслює кілька напрямків, які потребують подальшого наукового опрацювання. Зокрема, доцільним буде порівняльний аналіз українських практик інституційної критики в контексті ширшого постсоціалістичного простору, потребує з'ясування питання як практики збереження культурної пам'яті та цифрової архівації трансформують саму природу інституційної критики в умовах війни. Перспективним є і дослідження регіональних мистецьких середовищ України, зокрема Харкова, Одеси, Львова, Дніпра, та інших, як самостійних моделей інституційної критики. Залишається актуальним і аналіз гендерного виміру інституційної критики в Україні. Зрештою, з огляду на інтенсивний перегляд музейних колекцій та культурних наративів, який триває в українському суспільстві після 2022 р., окремого дослідження може набути питання про те, як інституційна критика може стати методологічним інструментом для реформування державних музеїв у повоєнний період.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно, Т. В. (2002). *Теорія естетики* (П. Таращук, пер.; Г. Адорно та Р. Тідеман, ред.). Основи. (Оригінальна праця опублікована 1970).
2. Алфьорова, З. І. (2014). Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 97–100.
3. Арт-центр Closer. (2015, 23 жовтня). *Ступ. Виставка Лесі Хоменко* [Подія]. Facebook. <https://www.facebook.com/events/933524710051708/>
4. Бадянова, К. (2022). Працювати з (власним) глядацьким досвідом. У Л. Наконечна, *Дисципліноване бачення*(с. 2–13). Galerie EIGEN + ART; Галерея Артсвіт.
5. Бадянова, К., Наконечна, Л., & Панкратов, Д. (Ред.). (2016). *Передмова*. АДЕФ.
6. Бадянова, К., Наконечна, Л., & Панкратов, Д. (Ред.). (2017а). *Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим*(Зошит № 1). АДЕФ.
7. Бадянова, К., Наконечна, Л., & Панкратов, Д. (Ред.). (2017б). *Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим*(Зошит № 2). АДЕФ.
8. Баршинова, О. (2022). Розглядаючи фрагменти минулого. У Л. Наконечна, *Дисципліноване бачення* (с. 27–32). Galerie EIGEN + ART; Галерея Артсвіт.
9. Ботанова, К. (2013, 20 березня). Біг по колу. *Korydor*. <https://old.korydor.in.ua/texts/1336-bih-po-kolu>
10. Булавина, Н. (2015). Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*, 24, 99–108.
11. Буцикіна, Є. (2021). Дивитися сюди: «Дисципліноване бачення» Лади Наконечної. *Korydor*. <http://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html>
12. Венедіктова, Л. (2020, 7 квітня). Export / Import. *Support Your Art*. <https://supportyourart.com/columns/export-import/>
13. Венедіктова, Л. (2025, 25 грудня). У Вінниці обговорили створення Музею сучасного мистецтва: візійний воркшоп. *УП. Життя*.

- <https://life.pravda.com.ua/culture/u-vinnici-obgovorili-stvorennya-muzeyu-suchasnogo-mistectva-viziyniy-vorkshop-312261/>
14. Венедіктова, Л. А. (2016). *Нові форми і методи фінансування державних мистецьких інституцій* [Звіт про науково-дослідну роботу]. НЦТМ ім. Леся Курбаса.
 15. Вишеславський, Г. (2008а). Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х – початку 1990-х рр. *Мистецтвознавство України*, 9, 289–293.
 16. Вишеславський, Г. (2008б). Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*, 5, 7–63.
 17. Вишеславський, Г. (2020). *Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Фенікс.
 18. Відкрита галерея – ВІДКРИТА ГРУПА. (2022). *Open-Group.org.ua*. open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery
 19. Герман, Є. С. (2016). *Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст* [Кандидатська дисертація, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
 20. Денисюк, О., & Цигикало, К. (2022). Історіографія дослідження української скульптури кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 3(57), 114–121.
 21. Детектор медіа. (2012, 12 лютого). Центр візуальної культури: закриття виставки «Українське тіло» – акт цензури. <https://detector.media/withoutsection/article/69494/2012-02-12-tsentr-vizualnoi-kultury-zakryttya-vystavky-ukrainske-tilo-akt-tsenzury/>
 22. Заболотна, Н. (2018, 24 січня). Суд над «Великим і Величним». LB.ua. https://lb.ua/blog/natalia_zabolotna/388286_sud_nad_velikim_i_velichnim_.html
 23. Івановська, Н. В. (2017). *Проект «Мистецький арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ ст.* [Кандидатська дисертація, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
 24. Кадан, М. (2006). *Покинутий агент*. Center for Communication and Context. https://www.think-tank.nl/ccck/Nikita_Kadan.pdf

- 25.Калита, Н. (2019). Павло Хайло про того, хто такий художник-дослідник та що таке колективність. *Your Art*. <https://supportyourart.com/conversations/hajlo/>
- 26.Карабінович, М. (2019). 6 причин, чому я не куратор 6 Одеської бієнале. *Prostory*.
<https://prostory.net.ua/ua/krytyka/449-6-prichin-pochemu-ya-ne-kurator-6oj-odeskoj-biennale>
- 27.Кочубінська, Т. (2021). Дорогою до коментаря: експерти й експертки про відмову Стаса Туріни від премії PinchukArtPrize 2013. *Support Your Art*.
<https://supportyourart.com/stories/po-dorozi-do-komentarya/>
- 28.Лабораторія дискурсу. (2016). *Інституція. Повернення (автор як художник). Матеріали до обговорення*.
- 29.Лібет, С., & Герман, Л. (2021). Група SOSka: як формувалася спільнота довкола сучасного мистецтва в Харкові 2000-х. *Support Your Art*.
<https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/>
- 30.Ложкіна, А. (2019). *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття*. ArtHuss.
- 31.Лозовий, Л. (2017, 12 квітня). Наскільки реальним був «сорос-реалізм»? *Korydor*. <https://korydor.in.ua/ua/stories/realnyi-soros-realizm.html>
- 32.Луговська, А. (2020). Інституційний розвиток сучасного мистецтва в Україні. Діяльність ЦСМ «Совіарт». *Сучасне мистецтво*, 16, 171–178.
<https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219998>
- 33.Луговська, А. (2021). PinchukArtCentre: Трансформації як невід’ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(3), 29–36. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-4>
- 34.Луговська, А. (2022а). Артінституції Харкова періоду 1990–2020-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 87–98.
<https://doi.org/10.33625/visnik2022.01.087>

35. Луговська, А. (2022б). Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18(1), 87–95.
[https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260430](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260430)
36. Луговська, А. (2022в). Інституалізація мистецтва в Одесі періоду незалежності. *Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв*, 49, 43–53.
37. Луговська, А. Е. (2023). *Інституції сучасного мистецтва у виставковій практиці України (початку 1990-х – 2020 років)* [Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
38. Луцишина, Д. В. (2022). *Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років* [Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури].
39. Метод Фонд. (б. д.-а). *Музей. Підвалини*.
<https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini>
40. Метод Фонд. (б. д.-б). *Про нас / About*.
<https://www.methodfund.org/metod-fund>
41. Метод Фонд. (б. д.-в). *Соцреалізм. Здаватися іншим*.
<https://www.methodfund.org/founders/socrealizm-zdavatisa-insim>
42. Михальчук, В. В. (2013). *Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України* [Дисертація на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
43. Міронова, Т. В. (2021). Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 17(1), 112–117.
44. Мітец. (б. д.). *ХЛІБ, ГОРІЛКА, НІЦШЕ В КОФРІ*.
<https://mitec.ua/hleb-vodka-nitsshe-v-kofre/>

45. Наконечна, Л. (2013, 21 жовтня). *Лада Наконечна – номінантка на Премію PinchukArtPrize 2013* [Відео]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8cFZ--BOZ-Q>
46. Наконечна, Л. (2019a). Інституційне непрояснене. Частина 1. *Your Art*.
<https://supportyourart.com/columns/instituticii/>
47. Наконечна, Л. (2019б). Інституційне непрояснене. Частина 2. *Your Art*.
<https://supportyourart.com/columns/instituticii2/>
48. Носко, К. (2020, 22 листопада). Художниця Катя Бучацька: «Налякати равлика палаючою свічкою і зібрати “слиз остраху”». *Суспільне Культура*.
<https://suspilne.media/culture/81973-kata-bucacka-nalakati-ravlika-palaucou-svic kou-i-zibrati-sliz-ostrahu/>
49. ОРЕНДА ЛАВРИ. (б. д.). *Виставка-розслідування*. Facebook.
<https://www.facebook.com/notes/2196256430506422>
50. Островська-Люта, О. (2012). Інституції мають змінюватися разом із суспільством. *ART Ukraine*, 5/6, 87.
51. Репортер. (2016, 15 червня). Франківський митець Євген Самборський представив свої «Ми ті, на кого ми чекали».
<https://report.if.ua/rozvagy/frankivskyj-mytec-yevgen-samborskyj-predstavuv-sv oyi-my-ti-na-kogo-my-chekaly-foto/>
52. Рідний, М. (2022). Хороший, поганий, інший: інституційна критика в українському мистецтві. *Заборона*.
<https://zaborona.com/institutcijna-krytyka-v-ukrayinskomu-mystecztvi/>
53. Самборський, Є. (2015). *Questions. An attempt of dialogue. And more of something important*. Cargo Collective.
https://cargocollective.com/samborsky_Questions_An_attempt_of_dialogue_And_more_of_something_important
54. Санніков, Є., & Гомирева, О. (2024). Практичне застосування алгоритмів нейронних мереж для аналізу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2(74), 101–108.

- 55.Сахарук, В. (2020). *Київська мистецька зустріч. Хронологія подій*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ.
- 56.Сидоренко, В. (2006). Формування інституцій сучасного мистецтва. Досвід останніх десятиріч. У *CONTEMPORARY ART – Нові території: зб. доп. Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 233–249). EIDOS.
- 57.Сидоренко, В. (2008). *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть*. ВХ [студію].
- 58.Скиба, М. (2007). *«Мистецький Арсенал» як платформа для музею сучасного мистецтва: матеріали круглого столу*.
- 59.Скляренко, Г. (1999). Тенденції мистецтва другої половини 1980-1990-х років у контексті української культури. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* (с. 127–135). Спалах.
- 60.*Словник сучасного мистецтва* (2021). (К. Бадянова, Л. Наконечна, Ред.). Київ: Метод Фонд.
- 61.Сорокін, Б. (2024). Аналіз світу мистецтва засобами художньої виразності. Досвід напрямку «інституційної критики». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 105–111. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>
- 62.Сорокін, Б. (2024б). Інтервенція в музейний простір як метод інституційної критики. *Українська академія мистецтва*, (35), 180–186. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-19>
- 63.Сорокін, Б. (2024в). Мистецькі практики Ханса Хааке: від концептуального мистецтва до інституційної критики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 74(2), 125–129. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-19>
- 64.Сорокін, Б. О. (2025). Партисипативне мистецтво та інституційна критика: точки перетину та проблеми взаємодії. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (4), 133–138. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.14>
- 65.Станіславська, К. І. (2024). Соціальна темпоральність акціонізму в сучасній видовищній культурі (на прикладі творчості Бенксі). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.*

- К. Карпенка-Карого, (35), 252–260.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318124>
66. Станіславська, К. І. (2021). Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (29).
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248786>
67. Суспільне Культура. (2024, 24 листопада). Як Помаранчева революція та Революція гідності змінили українське мистецтво.
<https://suspilne.media/culture/884689-ak-pomaranчева-revolucia-ta-revolucia-gidnosti-zminili-ukrainske-mistectvo/>
68. Тепле Місто. (2016, 22 березня). Центр сучасного мистецтва: «Міські гранти». <https://warm.if.ua/tsentr-suchasnoho-mystetstva-miski-granty/>
69. Тимків, Л. (2008). *Якби тільки мухи...* Відкритий архів українського медіа-арту. <http://openarchive.com.ua/event/if-only-flies/>
70. Уразбаєва, А. (2018, 6 липня). Леся Хоменко: «Я схилиюся до скупі мови, щоб моє повідомлення було концентрованішим». *Art Ukraine*.
<https://artukraine.com.ua/a/lesya-khomenko--ya-skhilyayusya-do-skupoi-movi-shchob-moye-povidomlennya-bulo-koncentrovanishim/>
71. Фуко, М. (2024). *Наглядати й карати: Народження в'язниці* (П. Тарашук, пер.; 2-ге вид.). Комубук. (Оригінальна праця опублікована 1975).
72. Хайло, П. (2020). Що постає з повітря, що в ньому розчиняється – Creating Ruin. *Creatingruin.net*.
http://creatingruin.net/project/what_emerges_from_the_airukr
73. Хайло, П. (2021). Інституція: нотатки з історії критики інституції. У К. Бадянова & Л. Наконечна (Ред.), *Словник сучасного мистецтва* (с. 50–54). Метод Фонд.
74. Центр візуальної культури. (2017, 7 лютого). *Погром у Центрі візуальної культури: праворадикали знищили виставку Давида Чичкана «Втрачена можливість»*. <https://vcrs.org.ua/погром-у-центрі-візуальної-культури-п/>

75. Чембержі, Д. В. (2021). *Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору* [Дисертація на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства, Інститут проблем сучасного мистецтва].
76. Шерман, А. (2018). А – архівуй! Що таке архівний імпульс у мистецтві та чому він актуальний сьогодні. *Artslooker*.
<https://artslooker.com/a-arhivuj-sho-take-arhivnij-impuls-u-mistetctvi-ta-chomu-v-in-aktualnij-sogodni/>
77. PinchukArtCentre. (2018). *Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018*.
<https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/the-shortlist-of-the-pinchukartcentre-prize-2018>
78. Support Your Art. (2019). *Що потрібно знати про Станіслава Туріну?*
<https://supportyourart.com/stories/shho-potribno-znati-pro-stanislava-turinu/>
79. Vogue Ukraine. (2024, 18 вересня). *Як працює студія «ательєнормально» – майстерня митців із синдромом Дауна та без*.
<https://vogue.ua/article/leaders/yak-pracyuye-studiya-atelyenormalno-maysternya-mitciv-iz-sindromom-dauna-ta-bez-56456.html>
80. Alberro, A. (1997). The turn of the screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the sixth Guggenheim International exhibition. *October*, 80, 57–84.
81. Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. MIT Press.
82. Archey, K. (2022). *After institutions*. Floating Opera Press.
83. Asher, M., & Buchloh, B. H. D. (1983). *Michael Asher: Writings 1973–1983 on works 1969–1979*. Nova Scotia College of Art and Design; Museum of Contemporary Art.
84. Babij, L. (2011, August 21). R.E.P. Group: A Conversation. *ARTMargins*.
<https://artmargins.com/rep-group-conversation-larissa-babij/>
85. Barok, D. (2009, July 29). *On participatory art: Interview with Claire Bishop*. Monoskop.

https://monoskop.org/images/9/99/Barok_Dusan_2009_On_Participatory_Art_Interview_with_Claire_Bishop.pdf

86. Besaha, M., Babunych, Y., & Holubets, O. (2022). Cultural and artistic dialogues in Galicia in the second half of the 20th century. *Baltic Journal of Art History*, 24, 93–119.
87. Birnbaum, D. (2005). When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. *Artforum International*, 43(10), 55–58.
88. Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79.
89. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
90. Bishop, C. (2013). *Radical museology, or, what's contemporary in museums of contemporary art?* Koenig Books.
91. Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
92. Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Polity Press.
93. Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
94. Bronson, A. A., & Gale, P. (Eds.). (1983). *Museums by artists*. Art Metropole.
95. Broodthaers, M. (1971). A conversation with Freddy de Vree, 1971. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 110–115). MIT Press (Original work published 2009).
96. Broodthaers, M. (1972). Musée d'art moderne, département des aigles. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 138–139). MIT Press. (Original work published 2009)
97. Broodthaers, M., & Schmidt, P. (1987). To be "bien pensant"... or not to be. To be blind. *October*, 42, 35.
98. Buchloh, B. H. D. (1988). Hans Haacke: Memory and instrumental reason. In *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975* (2000, pp. 243–256). The MIT Press.
99. Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 55, 105–143.

100. Buchloh, B. H. D. (2000a). Marcel Broodthaers: Industrial poems, open letters. In *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975* (pp. 65–119). The MIT Press.
101. Buchloh, B. H. D. (2000b). Michael Asher and the conclusion of modernist sculpture. In *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975* (pp. 1–39). MIT Press.
102. Buchloh, B. H. D. (2000c). The Museum and the monument: Daniel Buren's Les couleurs/les formes. In *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975* (pp. 243–256). The MIT Press.
103. Buchloh, B. H. D. (2012, December). Farewell to an identity. *Artforum*, 51(4).
104. Buchloh, B. H. D. (2013, April). Michael Asher. *Artforum*, 51(8).
105. Bühler, M. (Ed.). (2022). *The art of critique*. Lenz Press; Frans Hals Museum.
106. Buren, D. (1968). Statement by Daniel Buren: Round and about a detour. *Studio International*, June 1971.
107. Buren, D. (1970). The function of the museum. In A. A. Bronson & P. Gale (Eds.), *Museums by artists* (1983, pp. 57–75). Art Metropole.
108. Buren, D. (2012). *Souvenir photos*. Monumenta 2012. <https://2012.monumenta.com/en/souvenir-photos/>
109. Burger, P. (1984). *Theory of the avant-garde*. Manchester University Press.
110. Castellano, C. G. (2017). The institution of institutionalism: Difference, universalism and the legacies of institutional critique. *Culture, Theory and Critique*, 58(4), 422–439.
111. CCCK. (2024). *Ingela Johansson*. <https://ingelajohansson.net/http-www-think-tank-nl-ccck-c-gap-html>
112. Corrin, L. G. (1993). Mining the museum: An installation confronting history. *Curator: The Museum Journal*, 36(4), 302–313.
113. Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. MIT Press. (Original work published 2009)
114. Dion, M. (1999). Untitled. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 382–385). MIT Press.

115. Eichhorn, M. (2002). Maria Eichhorn Public Limited Company. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 387–393). MIT Press.
116. Foster, H. (1986). *Subversive signs in recoding: Art, spectacle, cultural politics*. Bay Press.
117. France Culture. (2013, April 2). *Daniel Buren: «Le pire dans le système de l'art, c'est très souvent l'artiste»*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/daniel-buren-le-pire-dans-le-systeme-de-l-art-c-est-tres-souvent-l-artiste-3012860>
118. Fraser, A. (1985). In and out of place. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 292–301). MIT Press.
119. Fraser, A. (1991). Museum highlights: A gallery talk. *October*, 57, 104–122.
120. Fraser, A. (1992). An artist's statement. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 319–329). MIT Press.
121. Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278–283.
122. Freeland, C. (2001). *But is it art?: An introduction to art theory*. Oxford University Press.
123. Haacke, H. (1971). Provisional remarks. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 120–130). MIT Press.
124. Haacke, H. (1984). Museums, managers of consciousness. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 277–288). MIT Press.
125. Haacke, H. (1997). Symbolic capital management, or what to do with the good, the true, and the beautiful. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 357–365). MIT Press.

126. Hammer Museum. (n. d.). *Andrea Fraser*.
<https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/artists/andrea-fraser>
127. Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (G. S. Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944).
128. Johansson, I., Kuznetsov, V., & Zimprich, I. (2012). *Eastern Europe after funding*. CCCK – Center for Communication and Context.
129. Kaprow, A. (2006). Notes on the Elimination of the Audience. In *Participation. Documents of contemporary art*(pp. 102–104). Whitechapel and The MIT Press.
130. Kaprow, A., & Smithson, R. (1996). What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson. In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The collected writings* (pp. 43–51). University of California Press. (Original work published 1967).
131. Karp, I., & Wilson, F. (1992). Constructing the spectacle of culture in museums. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 330–349). MIT Press.
132. Kester, G. (1999/2000). *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*. Variant. <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>
133. Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990*. MIT Press.
134. Krauss, R. (1990). The cultural logic of the late capitalist museum. *October*, 54, 3–17.
135. Krauss, R. (1998). A voyage on the North sea. *Art in the age of the post-medium condition. Walter Neurath Memorial Lectures*, 31, 5–43.
136. Kwon, M. (1997). One place after another: Notes on site specificity. *October*, 80, 85–110.
137. Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

138. Lee, P. M. (2000). *Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press.
139. Lippard, L. R. (Ed.). (1997). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press. (Original work published 1973).
140. McShine, K. (1999). *The museum as muse: Artists reflect*. Museum of Modern Art.
141. Muir, G. (2019, January 7). Gregor Muir on Hans Haacke's «Germania» pavilion at the 45th Venice Biennale. *Frieze*.
142. Musawwir, J. S. (2025, October 20). Guerrilla Girls—The feminist conscience of the art world. *DailyArt Magazine*.
143. O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Lapis Press.
144. On Curating. (n.d.). «The term was snapped out of the air». <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html>
145. Ramsden, M. (1975). On practice. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (2009, pp. 170–205). MIT Press.
146. Raunig, G., & Ray, G. (Eds.). (2009). *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. MayFlyBooks.
147. Richter, D., & Colucci, E. (Eds.). (2012). What is curating? [Special issue]. *OnCurating*, (13).
148. Richter, D., & Draxler, H. (Eds.). (2011). The post-conceptual exhibition. *OnCurating*, (8).
149. Secondary Archive. (б. д.). *Lada Nakonechna*. <https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/>
150. Selivatchov, M., & Puchkov, A. (2024). Vasyl Krychevsky as a researcher of art. *Народознавчі зошити*, 1(175), 145–153.

151. Sheikh, S. (2009). Notes on institutional critique. In G. Raunig & G. Ray (Eds.), *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique* (pp. 29–32). MayFlyBooks.
152. Smithson, R. (1972, October). Cultural confinement. *Artforum*.
<https://www.artforum.com/features/cultural-confinement-2-215283/>
153. Smithson, R. (1996). Conversation with Robert Smithson (B. Kurtz, Ed.). In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The collected writings* (pp. 43–51). University of California Press. (Original work published 1972).
154. Stimson, B. (2009). What was institutional critique? In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings* (pp. 20–43). MIT Press.
155. Tate. (n. d.-a). *Art intervention*.
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention>
156. Tate. (n. d.-b). *Installation art*.
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>
157. Tyson, J. A. (2017). Hans Haacke's proofs of commitment. *Art in Print*, 7(3), 28–34.
158. Ward, F. (1995). The haunted museum: Institutional critique and publicity. *October*, 73, 71–89.
159. Wierzbicka, A. M. (2019). Oskar Hansen – An architect looking into the future. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 603(3), 032050.
160. Wolfe-Suarez, G. (2004). Michael Asher interview. *InterReview*.
161. Woodruff, L. (2020). *Disordering the establishment: Participatory art and institutional critique in France, 1958–1981*. Duke University Press.
162. Yasaman-Alipour. (2019, December). Hans Haacke with Yasi Alipour. *The Brooklyn Rail*.

ДОДАТОК А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Сорокін, Б. Аналіз світу мистецтва засобами художньої виразності. Досвід напрямку «Інституційної критики». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 2. С. 105–111. ISSN 2786-5428 (Print), 2786-5436 (Online). DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>
2. Сорокін, Б. Мистецькі практики Ханса Хааке: від концептуального мистецтва до інституційної критики. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Т. 2, № 74. С. 125–129. ISSN 2308-4855 (Print), ISSN 2308-4863 (Online). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-19>
3. Сорокін, Б. Інтервенція в музейний простір як метод інституційної критики. *Українська академія мистецтва*. 2024. Випуск 35. С. 180-186. ISSN 2411–3034 DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-19>
4. Сорокін, Б. Партисипативне мистецтво та інституційна критика: точки перетину та проблеми взаємодії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Випуск 4. С. 133–138. ISSN 2786-5886 (Print), ISSN 2786-5894 (Online) DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.14>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Сорокін, Б. Архітектурні інтервенції в мистецтві Марії Айхгорн. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві*: зб. теSelivatchovз II міжнар.

- наук.-практ. конф. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві, м. Київ, 25–26 травня 2023 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 308-309.
2. Сорокін, Б. A bibliographic review of Ukrainian studies on practice of institutional critique. *Дванадцяті Платонівські читання: тези доповідей XII міжнар. наук. конф. Дванадцяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), м. Київ, 2024 р. / Liha-Press, Львів-Торунь. С. 253-254. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-117>*
 3. Сорокін, Б. Місце дослідження і зберігання артефактів чи інституція на службі у суспільства? Як зміна парадигму музею знецінює експонування витворів мистецтва. *Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами міжнар. наук.-практ. конф. Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції, м. Київ, 26 червня 2024 р. / Інститут культурології НАМ України. С. 225-228.*
 4. Сорокін, Б. The Post-Soviet Museum as a Field of Experimentation for Institutional Critique. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези VII міжнар. наук. конф. Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, м. Київ, 19–21 листопада 2025 р. / Президія Національної академії мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 267-268.*
 5. Сорокін, Б. Curatorial practice and institutional critique in art. The limits of interaction. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького: зб. тез доповідей IV міжнар. наук.-практ. конф. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького, м. Київ, 21–23 травня 2025 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ.*

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

6. Сорокін, Б. Підходи до класифікації мистецьких галерей: економічний, естетичний і функціональний. *Десяті Платонівські читання: тези доповідей X міжнар. наук. конф. Десяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)*, м. Київ, 2022 р. / Liha-Pres, Львів-Торунь. С. 231-232. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-107>
7. Сорокін, Б. Безкомпромісний формалізм Франка Стелли. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві до 100-річчя факультету архітектури НАОМА: зб. тез III міжнар. наук.-практ. конф. Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві до 100-річчя факультету архітектури НАОМА*, м. Київ, 23–24 травня 2024 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 357-359.
8. Сорокін, Б. Університетський художній музей як лабораторія – місце для ризиків, експериментів, і нових питань. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє: зб. тез I всеукр. наук.-практ. конф. Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє*, м. Київ, 28 червня 2024 р. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ. С. 159-162.

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 1.1.1. Дюшан М. «Фонтан». Реді-мейд. Виставка Товариства незалежних художників, Нью-Йорк, США. 1917. Порцеляновий пісуар, біла глазур, чорна фарба. 61 × 48 × 36 см. (URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMdzAer>)
- 1.1.2. Бротарс М. «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів, Секція XIX століття». Інсталяція in situ/ Фіктивна інституція. Студія художника, вул. де ла Пепіньєр, 30, Брюссель, Бельгія. 1968. Порожні ящики для транспортування творів мистецтва, листівки з репродукціями картин французької школи XIX століття, написи на вікнах, сходи, освітлювальні прилади. Розміри змінні. (URL: https://www.researchgate.net/figure/Marcel-Broodthaers-1968-Musee-d-Art-Moderne-Department-des-Aigles-Section-XIXeme_fig1_387217566)
- 1.1.3 Айхгорн М. «Maria Eichhorn Aktiengesellschaft» (Акціонерне товариство «Марія Айхгорн»). Інсталяція. Виставка «Documenta 11», Кассель, Німеччина. 2002. 50000 Євро готівкою, експоновані у скляних вітринах. Розміри змінні. (URL: <https://artreview.com/maria-eichhorn-art-against-commodity-fetishism-germany-venice-biennale/>)
- 1.1.4 Зеєман Г. (куратор). «Коли ставлення стає формою: роботи, концепти, процеси, ситуації, інформація» (Live in Your Head: When Attitudes Become Form). Кураторський проєкт / Виставка-маніфест. Кунстхалле, Берн, Швейцарія. 22.03.1969 – 27.04.1969. (URL: <https://past.kunsthalle-bern.ch/-ausstellungen/1969/when-attitudes-become-form/>)
- 1.1.5 Обріст. Г. У (куратор). «do it». Кураторський проєкт / Відкритий архів інструкцій. Розпочато в 1993 році (Париж), триває до сьогодні в усьому світі. (URL: <https://curatorsintl.org/exhibitions/18072-do-it-2013>)
- 1.1.6. Давід К. (кураторка). «documenta X». Міжнародна виставка сучасного мистецтва. Кассель, Німеччина. 21.06.1997 – 28.09.1997. Мультимедійні інсталяції, фотографія (Г. Ріхтер «Atlas»), відео, net.art, публічні дискусії (URL: <https://universes.art/en/magazine/articles/2017/tunga-documenta-1997/img/07>)

1.1.7. Вілсон Ф. «Mining the Museum» (Здобування музею). Інсталяція. Историчне товариство Меріленда, Балтимор, США. 1992. Об'єкти з фондів музею (срібний посуд періоду 1830–1850 рр., залізні кайдани для рабів, меблі, портрети, документи), розміщені у виставкових вітринах з оригінальним освітленням та етикетками. Розміри змінні. (URL: <https://www.mdhistory.org/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>)

1.2.1. Група швидкого реагування. «Рафаель». Інсталяція. Галерея «Up/Down», Харків, Україна. 1994. Понад 15 альбомних репродукцій у паспорту, оформлених в рами. Розміри змінні. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/grupa-shvidkogo-reaguvannya-1994-rafael-i>)

1.2.2. Група SOSka (куратори). «Нова історія». Мистецька інтервенція / Виставка. Харківський художній музей, Харків, Україна. 2009. Відео та інсталяції, розташовані поруч з експонатами постійної музейної колекції. Розміри змінні. (URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/artists/soska-lab/>)

1.2.3. Кузнецов В. «Коліївщина: Страшний суд». Мурал. Мистецький Арсенал, Київ, Україна. 2013. Акрил на стіні. Розмір: 6 на 11 метрів. (URL: https://zn.ua/ukr/CULTURE/pislya-pekelnogo-skandalu-v-arsenali-ukrayinskogo-hudozhnika-zaprosili-poracuyuvati-v-yevropi-126544_.html/)

1.2.4. Гурт «Комбінат революцій». «Кроки революції». Акція. Київ, Україна. 1995. Розміри змінні. Гурт «Комбінат революцій». «Інтерактивний об'єкт». Інсталяція. Український дім, Київ, Україна. 1996. Розміри змінні. (Фото: Г. Вишеславський). (URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Vysheslavsky_contemporary_art_of_Ukraine_2020.pdf/)

1.2.5. Петрова В. «Листівка на пам'ять». Перформанс. Виставка «Що в мені є від жінки», Центр візуальної культури (ЦВК), Київ, Україна. 2015. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/petrova/>)

1.2.6. Наконечна Л. «Виставка». Інсталяція. PinchukArtCentre, проєкт «Переосмислення», Київ, Україна. 2016. Три масивні діагональні стіни, колекція

інституційних записів (записки, ескізи, фотографії, плани). Розміри змінні. (URL: https://prize.pinchukartcentre.org/exhibitions/doslidnitska-platforma_-vistavka

1.2.7. Група «Р.Е.П.». «Велика несподіванка». Інсталяція / Кураторський проєкт. Національний художній музей України (НХМУ), Київ, Україна. 2010. Живопис, інсталяції та об'єкти з фондів музею, гіпсокартонні перегородки з оглядовими отворами, серія мідних табличок, стилізованих під традиційні музейні експлікації. Розміри змінні. (URL: <http://sumno.com/news/2010/03/17/velyka-nespodivanka-rep-1/>)

1.2.8. Лозовий Л. «Бурякова революція». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2017–2018. Відео, об'єкти, текст. (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/beetroot-revolution>)

1.2.9. Цаголов В. (за участі О. Бланка). «За взаємною згодою (Трудова угода)». Перформанс. Галерея «Blank Art», Київ, Україна. 1995. Текст трудової угоди, підписаний сторонами, документація акції. Розміри змінні. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsagolov-1995-trudova-ugoda-perfor>)

1.2.10 Лозовий Л. «Об'єднане товариство вільних співтворців». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2020, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. Текстиль, акрил, латунь (литво), відео (15 хв). (URL: <https://supportyourart.com/columns/tvorcipac/>)

1.2.11. Наконечна Л. «Наочний приклад моєї участі». Об'єкт / Інсталяція. Виставка «The Future is Working», PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2013. Графіт на стіні, фото. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/premija-malevycha-nova-storinka.html>)

1.2.12 Кульчинська Л. (кураторка). «Українське тіло». Виставка. Центр візуальної культури (ЦВК) при НаУКМА, Київ, Україна. 2012. Живопис, фотографія, відео, інсталяції (роботи понад 20 художників, серед яких: А. Белов, О. Володарський, О. Брюховецька, М. Кадан, Лада Наконечна та ін.). Розміри змінні. (URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2012/03/07/98030/>)

2.2.1. Ашер М. «Галерея Клер С. Коплі, Лос-Анджелес, Каліфорнія». Інституційна інтервенція / Робота in situ. Галерея Клер С. Коплі, Лос-Анджелес, США. 1974.

Демонтаж перегородки, що відокремлювала виставковий простір від адміністративного офісу та складу. Розміри змінні. (URL: <https://michaelasherfoundation.org/news>)

2.2.2. Ашер М. «Антиілюзія: Процедури/Матеріали». Робота in situ / Інсталяція. Музей американського мистецтва Вітні, Нью-Йорк, США. 1969. Безперервна робота системи кондиціонування повітря в порожньому виставковому залі №406, спрямована на створення певних зон температури та руху повітря. Розміри змінні.. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.

2.2.3. Ашер М. «Проект Мюнстер» (Münster Sculpture Project). Інсталяція / Інтервенція у міський простір. Виставка «Skulptur Projekte Münster», Мюнстер, Німеччина. 1977. Житловий фургон (караван) моделі Eriba Familia, припаркований у 19 різних локаціях міста протягом 19 тижнів (щотижнева зміна локації). Розміри об'єкта: 220 × 380 × 200 см. (URL: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/80/>)

2.2.4. Ашер М. «Джордж Вашингтон в Художньому інституті Чикаго». Інсталяція / Інституційна інтервенція. Художній інститут Чикаго, Чикаго, США. 1979. Бронзова репліка статуї Джорджа Вашингтона (1788) роботи Жана-Антуана Гудона, тимчасово переміщена з фасаду музею в експозиційну залу №219 (живопис та скульптура XVIII ст.). Розміри статуї: 203 × 122 × 76 см. (URL: <https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/octo.2007.120.1.71/56053/Perpetually-Out-of-Place-Michael-Asher-and-Jean?redirectedFrom=fulltext/>)

2.2.5. Ашер М. «Музей мистецтв Ла-Хойї». 1969. Інсталяція. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.

2.2.6. Ашер М. «Галерея Ліссон, Лондон, Англія». Робота in situ. 1973. Інсталяція (URL:

<https://www.lissongallery.com/about/lisson-gallery-london-england-august-24-september-16-1973-installation-view-south-wall>)

2.2.7. Ашер М. «Галерея Хайнера Фрідріха, Кельн, ФРН». Робота in situ. 1973. Інсталяція. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.

2.2.8. Ашер М. «Галерея Тозеллі, Мілан, Італія» (Galleria Toselli, Milan, Italy). Робота in situ / Інституційна інтервенція. Галерея Тозеллі, Мілан, Італія. 1973. Повне очищення внутрішніх стін, стелі та підлоги виставкового простору від шарів білої фарби методом піскоструминної обробки до виявлення первинної цегляної кладки та бетону. Розміри змінні. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.

2.2.9. Ашер М. «Інсталяція в галереї художнього центру Гледіс К. Монтгомері в Помона-коледжі, Кларемонт, Каліфорнія, США». Робота in situ / Архітектурна інтервенція. Галерея Гледіс К. Монтгомері, Помона-коледж, Кларемонт, США. 1970. Демонтаж вхідних дверей галереї та створення системи нових гіпсокартонних стін і прорізів, що відкривали простір галереї до вулиці цілодобово. Розміри змінні. (URL: <https://www.pomona.edu/museum/exhibitions/2011/it-happened-pomona-art-edge-los-angeles-1969-1973>)

2.2.10. Ашер М. «Інститут сучасного мистецтва Лос-Анджелеса, Лос-Анджелес, Каліфорнія, США». Робота in situ. 1979. Інсталяція. (URL: <https://eastofborneo.org/articles/michael-asher-there-is-never-enough-time-to-get-everything-said/>)

2.2.11. Магга-Кларк Г. «Splitting» (Розщеплення). Архітектурна інтервенція. Енглвуд, Нью-Джерсі, США. 1974. Двоповерховий дерев'яний житловий будинок, розділений вертикальним розрізом по центру конструкції; задня частина фундаменту зміщена вниз для створення клиноподібного наскрізного просвіту.

Розміри: натуральна величина будинку. (URL: <https://www.artic.edu/artworks/187171/splitting>)

2.2.12 Матта-Кларк Г. «Conical Intersect» (Конічний перетин). Архітектурна інтервенція. 9-та Паризька бієнале, Париж, Франція. 1975. Два житлові будинки XVII століття, наскрізний конічний розріз крізь стіни та перекриття під кутом 45 градусів. Розміри: натуральна величина будинків. (URL: <https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect/>)

2.2.13. Бюрен Д. Photo-souvenir «Робота in situ, виконана в рамках проекту 200 панелей у Парижі – Affichages Sauvages». 1968-1969. Папір із чергуванням білих і зелених вертикальних смуг шириною 8,7 см кожна, клей. Різні розміри. (URL: <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1944/Affichages%20sauvage>)

2.2.14. Бюрен Д. Photo-souvenir «Живопис-скульптура», робота in situ в Музеї Соломона Р. Гуггенгайма, Нью-Йорк, США. Guggenheim International Exhibition. 1971. Біла акрилова фарба на полотні з бавовняної тканини з білими і синіми смугами, шириною 8,7 см ($\pm 0,3$) кожна. 2000 x 1000 см (на вільному полотні). (URL: <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture>)

2.2.15. Бюрен Д. Photo-souvenir «Два плато», робота in situ у Почесному дворі Пале-Рояль, Париж, Франція. Державне замовлення Міністерства культури Франції. 1986. 260 усічених колон різної висоти з мармуру з чергуванням чорних і білих смуг шириною 8,7 см кожна. 3000 м². (URL: <https://www.parisladouce.com/2018/11/paris-les-deux-plateaux-grandeur-et.html>)

2.2.16. Бюрен Д. Photo-souvenir «На відкритому повітрі на High Line». Робота in situ у парку Хай-Лайн (The High Line), Нью-Йорк, США. 2019. Близько 800 текстильних прапорів 13 різних кольорів з чергуванням білих і кольорових смуг шириною 8,7 см кожна. Інсталяція розміщена вздовж ділянки Western Rail Yards парку. (URL: <https://www.lissongallery.com/news/daniel-buren-en-plein-air-on-the-nyc-highline>)

2.2.17. Бюрен Д. Photo-souvenir «L'Observatoire de la lumière» (Обсерваторія світла), робота in situ у Фонді Louis Vuitton, Париж, Франція. 2016. Вінілові кольорові фільтри 13 різних відтінків, нанесені на 3600 скляних панелей

дванадцяти «вітрил» будівлі, спроектованої Френком Гері. Чергування кольорових і прозорих смуг шириною 8,7 см кожна, розташованих перпендикулярно до землі.

2.2.18. Смітсон Р. «Не-місце (Франклін, Нью-Джерсі)» (Non-Site, Franklin, New Jersey). 1968. П'ять дерев'яних контейнерів, наповнених вапняковою рудою (кальцит і віллеміт). Розміри інсталяції: 41,9 x 208,3 x 25,4 см. (URL: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>)

2.3.1.1 Хааке Г. «Шапольські та інші. Манхеттенські холдинги нерухомості, соціальна система в реальному часі, станом на 1 травня 1971 року» (Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971).

Музей Соломона Р. Гугенгайма, Нью-Йорк, США. 1971. Інсталяція, 142 чорно-білих фотографій фасадів будівель, 142 аркушів із машинописними даними про транзакції та власників, 6 діаграм і 1 пояснювальної панелі. Розміри кожного елемента (фото і текст) – 25,4 x 20,3 см. (URL: <https://whitney.org/collection/works/29487>)

2.3.1.2 Хааке Х. «Manet-ПРОЕКТ '74». Музей Вальрафа-Ріхарца, Кельн, ФРН. 1974. Інсталяція з 10 настінних панелей під склом, що містять кольорову репродукцію картини Едуара Мане «Пучок спаржі» (1880) та 10 текстових блоків із біографіями її власників. Розміри панелей: 50 x 50 см кожна. (URL: <https://www.lootedart.com/SDLBCJ208911>)

2.3.1.3 Хааке Х. «Голосування в МоМА» (MoMA Poll). Виставка «Information» у Музеї сучасного мистецтва (MoMA), Нью-Йорк, США. 1970. Інсталяція. Чотири прозорих акрилових скриньок для голосування, фотоелектричний пристрій підрахунку, настінний текст. (URL: <https://www.nytimes.com/2024/09/16/t-magazine/hans-haacke-art.html>)

2.3.1.4 Хааке Х. «Куб конденсації». 1963–1965. Галерея Говарда Вайза (Howard Wise Gallery), Нью-Йорк, США. Герметичний куб із прозорого плексигласу, що містить невелику кількість дистильованої води. Розміри: 30 x 30 x 30 см. (URL: <https://www.artsy.net/artwork/hans-haacke-wetterkasten-weather-box>)

2.3.1.5 Хааке Х. «Трава росте». Робота in situ. Виставка «Earth Art», Музей мистецтв Ендрю Діксона Вайта, Корнельський університет, Ітака, Нью-Йорк,

США. 1969. Конус із ґрунту, засіяний насінням швидкорослого озимого райґрасу (*Lolium perenne*) та вода. Розміри змінні (орієнтовно 3 на 3 м). (URL: <https://flash---art.com/article/hans-haacke-new-museum-new-york/>)

2.3.1.6 Хаакє Х. «Германія». Робота *in situ* у Павільйоні Німєччини на 45-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 1993. Інсталєція. На задній стіні розміщено напис «GERMANIA», а при вході – фотографію Гітлера 1934 року та репліку дойчмарки 1990 року. (URL: <https://www.schirn.de/en/schirnmag/bald-in-der-schirn-hans-haacke-retrospektive/>)

2.3.1.7 Айхгорн М. «Переміщення споруди». Робота *in situ* у Павільйоні Німєччини на 59-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 2022. Архітектурна інтервенція (URL: <https://trautweinherleth.de/exhibitions/relocating-a-structure-german-pavilion-2022-59th-international-art-exhibition-la-biennale-di-venezia/>)

2.3.1.8 Хаакє Г. «MetroMobiltan». Галєрея Джона Вебера, Нью-Йорк, США. 1985. Скульптурна інсталєція зі склєволокна, що імітує фрагмент фасаду Мєтрополітен-музею, з трьома тканинними банєрами та фєстєіною. Розміри: 355,6 х 609,6 х 152,4 см. (URL: <https://www.studiointernational.com/hans-haacke-all-connected-at-the-new-museum>)

2.3.2.1 Бротарс М. «Pense-Bête». Скульптурний об'єкт. Персональна виставка, Galerie Saint-Laurent, Брюссєль, Бєльгія. 1964. 50 непродаєних примірників власної однойменної поєтичної збірки, частковє занурєних у гіпс, дерев'яна основа. 29,8 × 42,9 × 24,8 см. (URL: <https://smak.be/en/exhibitions/pense-bete>)

2.3.2.2 Бротарс М. «La Salle Blanche» (Біла зала). Інсталєція. Виставка «L'Angélu de Daumier», Національний центр сучасного мистецтва (CNAС), Париж, Франція. 1975. Дерев'яна конструкція кімнати в натуральну величину, пофарбована в білий колір, вкрита чорними трафарєтними написами та освітлена однією лампочкою без плафона. Розміри змінні. (URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbXpo8>)

2.3.2.3 Бротарс М. «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів, Секція фігур» (в рамках виставки «Орєл від олігоцену до сьєгодєння»). Інсталєція / Музейна

експозиція. Кунстхалле, Дюссельдорф, Німеччина. 1972. Понад 300 різномірних об'єктів із зображенням орла (живопис, скульптура, побутові речі, марки, комікси), розміщених у вітринах та на стінах, кожен з яких супроводжувався табличкою «Це не витвір мистецтва». Розміри змінні. (URL: <http://marcelbroodthaers.be/departement-des-aigles/>)

2.3.2.4 Фрейзер А. «Музейні цікавинки: Розмова в галереї» (Museum Highlights: A Gallery Talk). Перформанс / Відеодокументація. Музей мистецтв Філадельфії, Філадельфія, США. 1989. Тривалість: 29 хв. (URL: <https://www.dailyartmagazine.com/andrea-fraser-museum-highlights/>)

2.3.2.5 Фрейзер А. «Без назви». Перформанс / Відеоінсталяція. Галерея Фрідріха Петцеля (Friedrich Petzel Gallery), Нью-Йорк, США. 2003. Німа кольорова відеопроєкція документування зустрічі в готельному номері. Тривалість: 60 хв. (URL: <https://whitney.org/collection/works/45058>)

2.3.2.6 Фрейзер А. «Нотатки на полях». Інсталяція. Галерея Крістіана Нагеля, Кельн, Німеччина. 1990. Тексти, нанесені методом шовкографії безпосередньо на стіни виставкового простору. Розміри змінні. (URL: <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/notes-on-the-margin>)

2.3.3.1 Guerrilla Girls. «Чи жінки повинні бути голими, щоб потрапити в Метрополітен-музей?» (Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?). Плакат / Тиражна графіка. Розклеєно на рекламних щитах громадського транспорту, Нью-Йорк, США. 1989. Кольоровий офсетний друк на папері. 28 × 71 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>)

2.3.3.2 Вілсон Ф. «Здобування музею» (Mining the Museum). Інсталяція / Інституційна інтервенція. Історичне товариство Меріленда в партнерстві з Музеєм сучасного мистецтва, Балтимор, США. 1992. Виставкові об'єкти з колекції товариства (срібні кубки, кайдани, меблі, документи), змішана техніка. Розміри змінні. (URL: <https://www.mdhistory.org/resources/mining-the-museum-metalwork-1793-1880/>)

2.3.4.1 Ловлер Л. «Розміщено Дональдом Марроном, генеральним директором PaineWebber». Фотографія. Офіс компанії PaineWebber, Нью-Йорк, США. 1982. Кольоровий відбиток (C-print). 64,8 × 96,5 см. (URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-day-auction/louise-lawler-arranged-by-donald-marron-susan>)

2.3.4.2 Ловлер Л. «Поллок і супниця». Фотографія. Приватна колекція Бертон та Емілі Тремейн, Коннектикут, США. 1984. Кольоровий відбиток (C-print). 81,3 × 111,8 см. (URL: <https://www.sartle.com/artwork/pollock-and-tureen-arranged-by-mr.-and-mrs.-burton-tremaine-connecticut-louise-lawler>)

2.4.1. Тіраванія Р. «Untitled (Free/Still)» (Без назви (Безкоштовно/Досі)). Інсталяція / Перформанс. Галерея «303», Нью-Йорк, США. 1992. Холодильник, столи, стільці, газові пальники, каструлі, інгредієнти для тайського карі (рис, вода, овочі, паста карі), пластиковий посуд. Розміри змінні. (URL: <https://www.momaps1.org/en/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still>)

3.1.1 «Простір культурної революції». Аналогова фотографія (документація експозиції). Виставка «Простір культурної революції», Український дім, Київ, Україна. 1994. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/documents/avtor-nevidomij-1994-ekspozitsiya-vista-vk-9>)

3.2.1. Фонд Мазоха (І. Подольчак, І. Дюріч). «Мистецтво в космосі». Художня акція / Перформанс. Станція «Мир» (космос) / Земля. 1993. Два офорти Ігоря Подольчака, доставлені на орбітальну станцію, відеозапис процедури експонування космонавтами в умовах невагомості. Розміри об'єктів: 10 × 10 см. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/voices/fond-mazoha-hudozhnik-mozhe-buti-istorichnim-spekulyantom.html>)

3.2.2. «Фонд Мазоха» (І. Подольчак, І. Дюріч). «Мавзолей для Президента». Проєкт / Художня акція. Культурно-мистецький центр «Український дім», Київ,

Україна. 1994. Скляна герметична судина, наповнена смальцем, нагрівальні елементи, термометр. Розміри об'єкта: 70 × 120 × 200 см. (URL: <https://prostory.net.ua/ua/mlp/mystetstvo/89-fond-mazokha-mavzolei-dlia-prezydenta>)

3.2.3. «Фонд Мазоха» (І. Подольчак, І. Дюрич). «Зустрічай Батька!». Художня акція / Інституційна інтервенція в межах виставки «Бренд «Українське»». Портрет Тараса Шевченка роботи Давида Бурлюка. Білборди в місті. Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, Київ, Україна. 2001. (URL: <https://amnesia.in.ua/masoch-fund>)

3.3.1. Група «Р.Е.П.» (Револьюційний Експериментальний Простір). «Партія Р.Е.П.». Відеодокументація перформансу. Київ, Україна. 2006. Відео, колір, звук. Тривалість: 3 хв 43 сек. (URL: <https://www.kontakt-collection.org/objects/5022/rep-party?ctx=786981a3890d09c2e16623e7bff4544f8f9e1f70&idx=1>)

3.3.2. Група «Р.Е.П.». «We Will R.E.P. You!». Художня акція / Інтервенція у публічний простір. Вулиці Києва (Хрещатик, Майдан Незалежності), Україна. Відеодокументація художньої акції. Київ, Україна. 2005. Відео, колір, звук. Тривалість: 11 хв. (URL: <https://www.kontakt-collection.org/objects/5021/we-will-r-e-p-you?ctx=786981a3890d09c2e16623e7bff4544f8f9e1f70&idx=0/>)

3.3.3. Група «Р.Е.П.». «Патріотизм». Серія інтервенцій / Інсталяція / Візуальна мова. Публічні та інституційні простори в Україні та за кордоном (Польща, США, Велика Британія, Угорщина, Швеція, Туреччина та ін.). 2006-2016. (URL: <https://eidos.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/R.E.P-patriotism-iloverpdf-compressed-2.pdf>)

3.3.4. Група «Р.Е.П.». «Медіатори». Серія перформансів. Міста Східної Європи (Київ, Україна; Люблін, Польща; Єреван, Вірменія; Алмати, Казахстан та ін.). 2006-2012. Традиційні народні співці (лірники, ашуги, акини, песнярі) та музичні інструменти; усне переповідання історії сучасного мистецтва в автентичній народній манері у публічних просторах міст. (URL:

<https://vcrc.org.ua/page/25/?fbclid=%5C%5CnvOpzp%3B%20AND%201%3D1%20R%20%28%3C%5C%5C%22%3EiKO%29%29%2C>

3.3.5. Група «Р.Е.П.». «Євроремонт». Інсталяція / Робота in situ. 55-а Венеційська бієнале, Венеція, Італія. 2013. Гіпсокартонні перегородки, пластикові оздоблювальні матеріали та декоративні елементи «євроремонт». (URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/vichnij-revolyutsioner-grupa-r-e-p.html)

3.3.6. Галерея-лабораторія SOSka. Харків, Виставка Сергія Попова, 2007. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/>)

3.3.7 «Detenpyla Gallery». Інтер'єр львівської квартирної галереї (кухні). (URL: <https://supportyourart.com/conversations/galereya-detenpyla-vypadkovi-nevypadkovosti/>)

3.3.8 «Галерея 14». Інтер'єр київської квартирної галереї. (URL: <https://bzh.life/ua/mesta-i-veshi/kto-i-zachem-sozdal-galereyu-sovremennogo-iskusstva-v-kvartire-na-troeshchine/>)

3.3.9 Алексеєнко П. «Startup Troeschyna» (Стартап Троєщина). Інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, Київ, Україна. 2018. Фрагмент житлового інтер'єру (меблі, килим, побутові речі, техніка), архітектурні конструкції, скринька для збору коштів, документація. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-nominativ-premiyi-pinchukartcentre-2018>)

3.3.10 «Відкрита група». «Галерея Два» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Ландшафтна інтервенція. Берег р. Тиса (біля г. Чорна Гора), Закарпатська обл., Україна. 2012. Два заглиблені в землю бетонні резервуари (колишні ями для гасіння вапна), одне з яких заповнене водою, інше – порожнє; встановлені дерев'яні сходи для доступу всередину об'єктів. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-two>)

3.3.11 «Відкрита група». «Галерея на відрізьку дороги» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Концептуальна інтервенція. Відрізок автомобільної

дороги, Україна. 2014. Два дорожні знаки, що маркують початок та кінець умовної виставкової території довжиною близько 200 метрів; навколишній ландшафт, включений у межі експозиції. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-on-the-stretch-of-the-road>)

3.3.12 «Відкрита група». «Ключі від галереї» (на основі проєкту «Галерея Тиса»). Концептуальний проєкт / Об'єкт. Музичі, Київська обл., Україна. 2012. Шість коробок, кожна з яких містить фотографію «Галереї Тиса» (закинута будівля на березі р. Тиса), фотографію одного з експонованих об'єктів, буклет із мапою та підтверджувальний лист. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-keys-to-the-gallery>)

3.3.13 «Відкрита група». «Галерея на площі Арсенальній» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Соціальна інсталяція. Площа Арсенальна, у межах «Тижня актуального мистецтва», Львів, Україна. 2012. Дерев'яні планки довжиною 3 та 4 метри. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-on-arsenalna-square>)

3.3.14 «Відкрита група». «Синонім до слова «чекати»». Перформанс / Мультимедійна інсталяція. 56-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 06.05.2015 – 31.07.2015. Відеостіна з дев'яти моніторів із прямою трансляцією вхідних дверей осель призваних солдатів, 6 фотографій обідніх столів, стіл; перформанс (учасник групи перебуває за столом без їжі до моменту повернення солдата додому). Розміри: 210 × 210 см (інсталяція). (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/synonym-for-wait>)

3.3.15 Самборський Є. «Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе» (Questions. An attempt of dialogue. And more of something important). Інсталяція / Проєкт. Київська муніципальна галерея мистецтв «Лавра», Київ, Україна. 2015. Офіційне листування з менеджментом галереї, документація, виставкові елементи. Розміри змінні. (URL: https://cargocollective.com/samborsky_Questions_An_attempt_of_dialogue_And_more_of_something_important)

3.3.16 Самборський Є. «Ми ті, на кого ми чекали». Інсталяція / Проєкт. Центр сучасного мистецтва, Івано-Франківськ, Україна. 2016. Скульптурні об'єкти (антропоморфні фігури), виготовлені з гіпсу та знайдених матеріалів за участі волонтерів та мешканців міста, фотографії, документація процесу створення. Розміри змінні. (URL: <https://report.if.ua/rozvagy/frankivskyj-myttec-yevgen-samborskyj-predstavuv-svoyi-my-ti-na-kogo-my-chekaly-foto/>)

3.4.1. Наконечна Л. «Наочний приклад моєї участі». Об'єкт / Інсталяція. Виставка «The Future is Working», PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2013. Графіт на стіні, фото. (URL: <https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/>)

3.4.2 Хоменко Л. «Ступ». Персональна виставка / Живописна серія. Арт-центр Closer, Київ, Україна. 2015. Полотна великого формату (акрил), експоновані на спеціально сконструйованих дерев'яних підрамниках-опорах, що виносили живопис у центр залу, створюючи інсталяційне середовище. Розміри змінні. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/lesya-khomenko--ya-skhilyayusya-do-skupoi-movi-shchob-moye-povidomlennya-bulo-koncentrovanishim/>)

3.4.3 «Unfurled: Supports/Surfaces». Групова виставка. Музей сучасного мистецтва Детройта (MOCAD), Детройт, США. 2019. Твори учасників французького руху *Supports/Surfaces* (Андре-П'єр Арналь, П'єр Буральо, Луї Кана, Марк Девад, Даніель Дезез, Ноель Долла та інші). Живопис, текстиль, інсталяції з мотузок та дерева. Розміри змінні. (URL: <https://www.frieze.com/article/enduring-radicalism-supportssurfaces>)

3.4.4 Хоменко Л. «Перспективна». Просторова інсталяція. PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2018. Живописні полотна, підрамники, картонний макет, відеопроєкції, звук. Створено на замовлення PinchukArtCentre. Розміри змінні. (URL: <https://www.lesiakhomenko.com/perspektyvna-2018>)

3.4.5. Хоменко Л. «Бажана площа». Персональна виставка / Мультимедійна інсталяція. Львівський муніципальний мистецький центр, Львів, Україна. 2021. Експозиція у трьох залах, що включає: рисунок Алевтини Кахідзе, інсталяцію з шезлонгів та біфлексу, живописне полотно (акрил), об'єкти (альбом репродукцій).

- Розміри змінні. (URL: <https://www.lvivart.center/u-municzypalnomu-mysteczkomu-czentri-vidkrylas-vystavka-bazhana-ploshhyna-lesi-homenko-foto-video/>)
- 3.4.6. Лозовий Л. «Бурякова революція». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2017–2018. Відео, об'єкти, текст. (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/beetroot-revolution>)
- 3.4.7. Лозовий Л. «Об'єднане товариство вільних співтворців». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2020, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. Текстиль, акрил, латунь (литво), відео (15 хв). (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/Amalgamated-Society-of-Friendly-Creators>)
- 3.4.8. Кахідзе А. «Я запізнююся на літак, на який запізнитися неможливо». Перформанс / Відеодокументація. Київ, Україна. 2010.
- 3.5.1. «Метод Фонд». «Музей. Підвалини». Дослідницький проєкт / Інституційна інтервенція. Хмельницький обласний художній музей (ХОХМ), Хмельницький, Україна. 18–30 січня 2016. Документація фондів, опрацювання архівних матеріалів, освітня програма та експозиція. (URL: <https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini>)
- 3.5.2. «Метод Фонд». «Соцреалізм. Здаватися іншим». Дослідницько-мистецький семінар / Серія виставок-інтервенцій. Національний художній музей України (НХМУ), Київ, Україна. Березень 2017 – травень 2018. Семінари, публічні лекції, робота з архівами та колекцією НХМУ. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/opinions/metod-fond-poshuky-interpretacij-socrealizmu.html>)
- 3.5.3. Хоменко Л. «Копія з картини «Чорноморці» Віктора Пузиркова». Об'єкт / Інтервенція. Проєкт «Соцреалізм. Здаватися іншим», Національний художній музей України, Київ, Україна. 2017–2018. Акрил, полотно. (URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/rozmova-z-leseyu-homenko-pro-syryst-zhyvoropysnogo-pysma/>)
- 3.5.4. Наконечна Л. «Дисципліноване бачення». Персональна виставка / Мистецьке дослідження. Національний художній музей України (НХМУ), Київ,

Україна. Червень 2021. Об'єкти, графіка, інсталяція, відео, архівні матеріали.
(URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html>)

3.5.5 Бучацька К. «Рекорд болю». Інсталяція / Об'єкти. PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. PinchukArtCentre. Гіпс, органічні рештки, мінерали, графіт. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/pac-prize-2020-shorlist-en>)

3.5.6 Кадан М. «Одержимий може свідчити у суді». Інсталяція. Національний музей історії України (НМІУ), Київ, Україна. 2015. Металеві архівні полиці, предмети з фондів НМІУ (археологічні знахідки, побутові речі, радянські артефакти), художні роботи автора різних років, кімнатна рослина. Розміри змінні. (URL: <http://nikitakadan.com/works/observation-on-archives/>)

3.5.7. Кадан Н. «Вітрина (Музейне сумнівне)». Об'єкт / Інсталяція. 2015–2023. Експозиційна вітрина, органічні елементи, сліди реставрації. (URL: <https://artslooker.com/nemozhlyvyu-podarunok-yak-muzey-vidmovyvsia-vid-roboty-ni-kity-kadana/>)

3.5.8. «Де Не Де». «Музей відкрито на ремонт 2020». Кураторський проєкт / Дослідницька експедиція. Регіональні музеї України (Умань, Новоукраїнка, Жовті Води, Пологи та ін.). 2020. (URL: <https://supportyourart.com/columns/muzzy-vidkryto-na-remont-2020/>)

3.6.1. Кузнецов В. «Коліївщина: Страшний суд». Мурал. Мистецький Арсенал, Київ, Україна. 2013. Акрил на стіні. Розмір: 6 на 11 метрів. (URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/51f29ee6f34fe/>)

3.6.2. «Українське тіло». Групова виставка / Міжнародний мистецький проєкт. Центр візуальної культури (ЦВК) при НаУКМА, Київ, Україна. 7–28 лютого 2012. Живопис, графіка, фотографія, скульптура, відео, перформанс. (URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2012/03/07/98030/>)

3.6.3. Чичкан Д. «Втрачена можливість». Персональна виставка / Артактивізм. Центр візуальної культури (ЦВК), Київ, Україна. 2–10 лютого 2017 року. Графіка, акварель. (URL: <https://apostrophe.ua/society/accidents/v-kieve-razgromili-vystavku-o-majdane-opublikovany-foto.html>)

3.6.4. «Виховні акти». Групова виставка. Арт-простір SKLO (НПУ ім. М.П. Драгоманова), Київ, Україна. 15–16 квітня 2018 року. Живопис, графіка, фотографія, відео. (URL: https://zmina.info/articles/ce_mozhut_pobachiti_diti_studentsi_poprosili_rektora_universitetu_dragomanova_vidreaguvati_statevi_organ_i_ta_pobutove_nasilljia_vistavka_vihovni_akti/)

3.7.1 Коршунов Є. «Пил зцілює». Тотальна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Дерев'яні балки та дошки, поліетилен, світлодіодні лампи, піч-буржуйка, земля, радіоприймач, аудіокомпозиції Артема Терехова (Ерудит), пластикова пляшка з водою, олівець і ручка на папері. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)

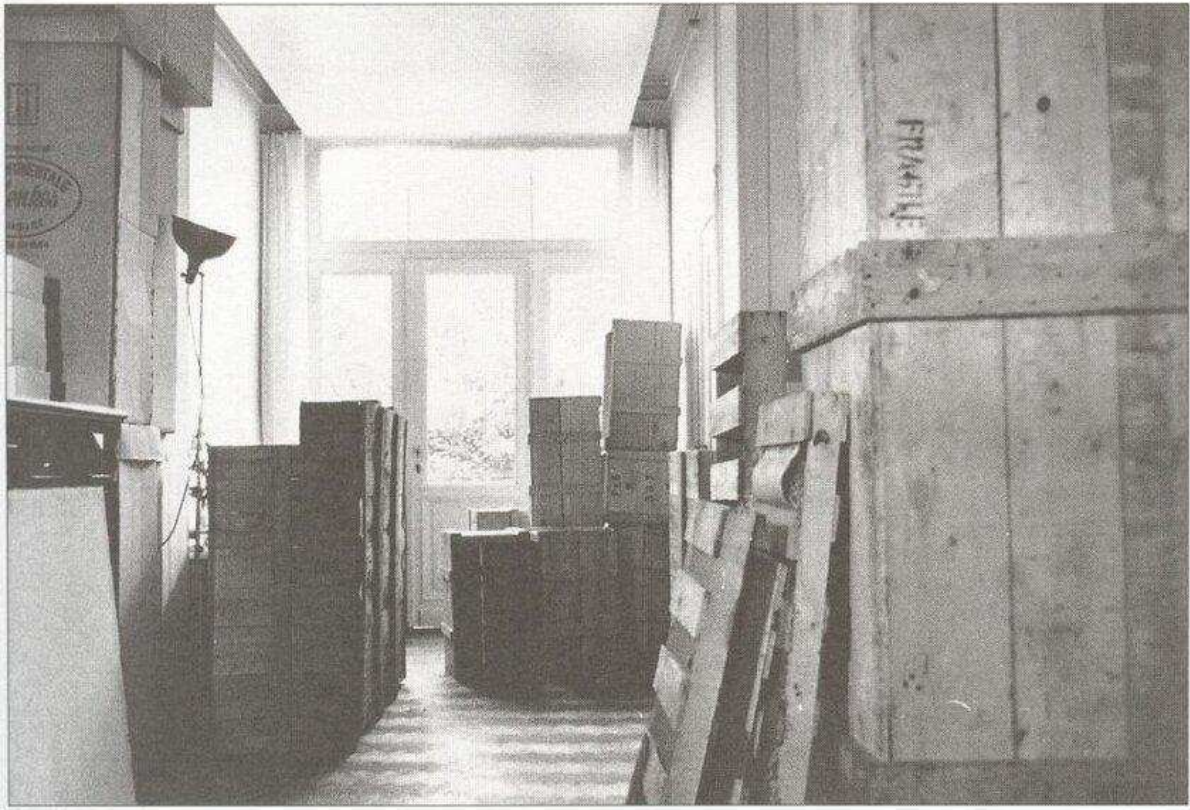
3.7.2 Алексеєнко М. «Мирний пейзаж у неіснуючому музеї». Інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Олія на полотні, багетна рама, паркет, термопластичний полімер, дерево. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)

3.7.3 Дмитрик В. «Patrix». Скульптурна інсталяція / Відеодокументація. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Глиняні фігурки, ангоб, випал, відео. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)

ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



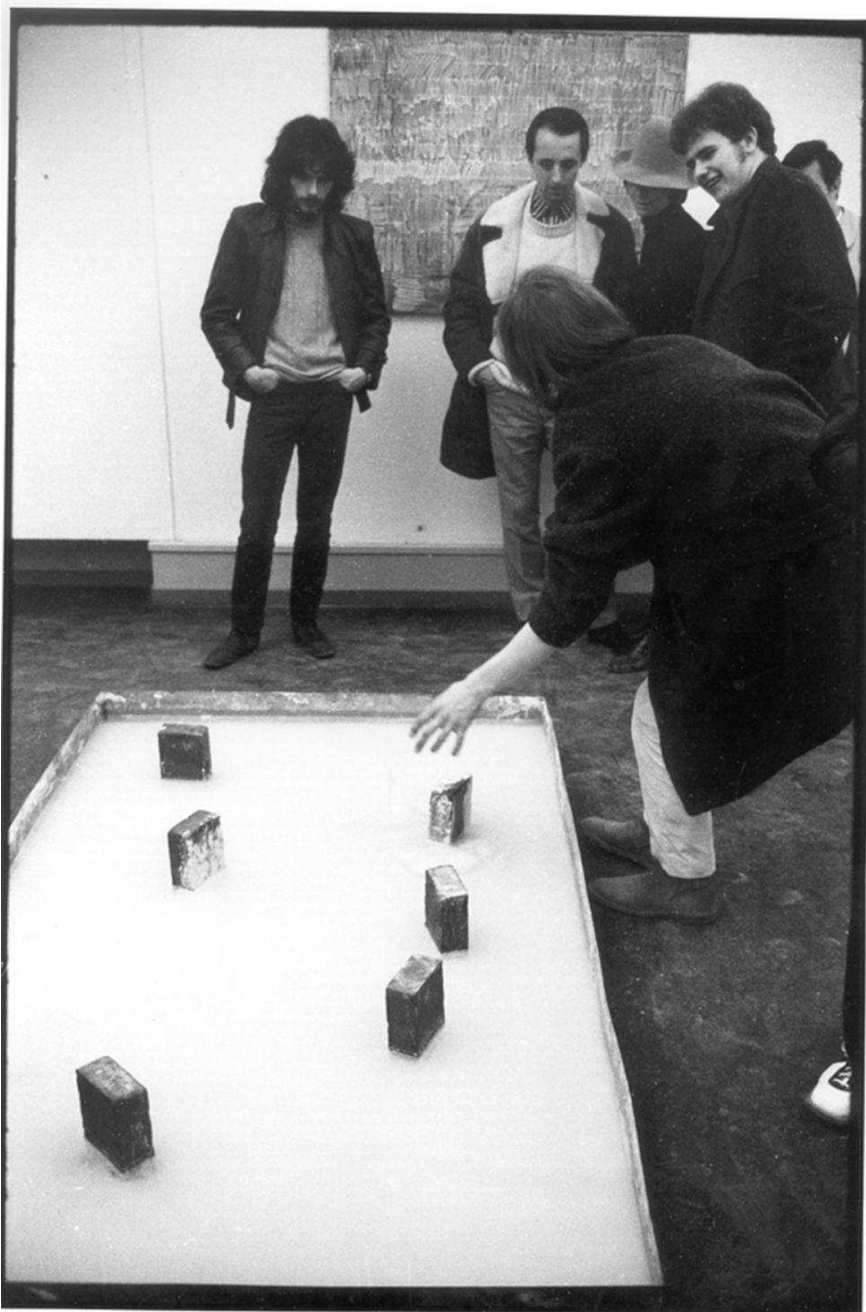
1.1.1. Дюшан М. «Фонтан». Реді-мейд. Виставка Товариства незалежних художників, Нью-Йорк, США. 1917. Порцеляновий пісуар, біла глазур, чорна фарба. 61 × 48 × 36 см. (URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMdzAer>)



1.1.2. Бротарс М. «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів, Секція XIX століття». Інсталяція in situ/ Фіктивна інституція. Студія художника, вул. де ла Пепінсьєр, 30, Брюссель, Бельгія. 1968. Порожні ящики для транспортування творів мистецтва, листівки з репродукціями картин французької школи XIX століття, написи на вікнах, сходи, освітлювальні прилади. Розміри змінні. (URL: https://www.researchgate.net/figure/Marcel-Broodthaers-1968-Musee-d-Art-Moderne-Department-des-Aigles-Section-XIXeme_fig1_387217566)



1.1.3 Айхгорн М. «Maria Eichhorn Aktiengesellschaft» (Акціонерне товариство «Марія Айхгорн»). Інсталяція. Виставка «Documenta 11», Кассель, Німеччина. 2002. 50000 Євро готівкою, експоновані у скляних вітринах. Розміри змінні. (URL: <https://artreview.com/maria-eichhorn-art-against-commodity-fetishism-germany-venice-biennale/>)



1.1.4 Зеєман Г. (куратор). «Коли ставлення стає формою: роботи, концепти, процеси, ситуації, інформація» (Live in Your Head: When Attitudes Become Form). Кураторський проєкт / Виставка-маніфест. Кунстхалле, Берн, Швейцарія. 22.03.1969 – 27.04.1969. (URL: <https://past.kunsthalle-bern.ch/-ausstellungen/1969/when-attitudes-become-form/>)



1.1.5 Обріст. Г. У. «do it». Кураторський проект / Відкритий архів інструкцій. Розпочато в 1993 році (Париж), триває до сьогодні в усьому світі. (URL: <https://curatorsintl.org/exhibitions/18072-do-it-2013>)



1.1.6 Давід К. (кураторка). «documenta X». Міжнародна виставка сучасного мистецтва. Кассель, Німеччина. 21.06.1997 – 28.09.1997. Мультимедійні інсталяції, фотографія (Г. Ріхтер «Atlas»), відео, net.art, публічні дискусії (URL: <https://universes.art/en/magazine/articles/2017/tunga-documenta-1997/img/07>)



1.1.7. Вілсон Ф. «Mining the Museum» (Здобування музею). Інсталяція. Історичне товариство Меріленда, Балтимор, США. 1992. Об'єкти з фондів музею (срібний посуд періоду 1830–1850 рр., залізні кайдани для рабів, меблі, портрети, документи), розміщені у виставкових вітринах з оригінальним освітленням та етикетками. Розміри змінні. (URL: <https://www.mdhistory.org/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>)



1.2.1. Група швидкого реагування. «Рафаель». Інсталяція. Галерея «Up/Down», Харків, Україна. 1994. Понад 15 альбомних репродукцій у паспарту, оформлених в рами. Розміри змінні. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/grupa-shvidkogo-reaguvannya-1994-rafael-i>)



1.2.2. Група SOSka (куратори). «Нова історія». Мистецька інтервенція / Виставка. Харківський художній музей, Харків, Україна. 2009. Відео та інсталяції, розташовані поруч з експонатами постійної музейної колекції. Розміри змінні. (URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/artists/soska-lab/>)



1.2.3. Кузнецов В. «Коліївщина: Страшний суд». Мурал. Мистецький Арсенал, Київ, Україна. 2013. Акрил на стіні. Розмір: 6 на 11 метрів. (URL: https://zn.ua/ukr/CULTURE/pislya-pekelnogo-skandalu-v-arsenali-ukrayinskogo-hudozhnika-zaprosili-popracyuvati-v-yevropi-126544_.html/)



Гурт «Комбінат революцій», акція «Кроки революції», 1995, Київ.



Гурт «Комбінат революцій», інсталяція «Інтерактивний об'єкт», 1996, Український дім, Київ. Фото Г. Вишеславського.

1.2.4. Гурт «Комбінат революцій». «Кроки революції». Акція. Київ, Україна. 1995.
. Розміри змінні. Гурт «Комбінат революцій». «Інтерактивний об'єкт». Інсталяція.
Український дім, Київ, Україна. 1996. Розміри змінні. (Фото: Г. Вишеславський).
(URL:

https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Vysheslavsky_contemporary_art_of_Ukraine_2020.pdf/)



1.2.5. Петрова В. «Листівка на пам'ять». Перформанс. Виставка «Що в мені є від жінки», Центр візуальної культури (ЦВК), Київ, Україна. 2015. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/petrova/>)



1.2.6. Наконечна Л. «Виставка». Інсталяція. PinchukArtCentre, проєкт «Переосмислення», Київ, Україна. 2016. Три масивні діагональні стіни, колекція інституційних записів (записки, ескізи, фотографії, плани). Розміри змінні. (URL: https://prize.pinchukartcentre.org/exhibitions/doslidnitska-platforma_-vistavka)



1.2.7. Група «Р.Е.П.». «Велика несподіванка». Інсталяція / Кураторський проєкт. Національний художній музей України (НХМУ), Київ, Україна. 2010. Живопис, інсталяції та об'єкти з фондів музею, гіпсокартонні перегородки з оглядовими отворами, серія мідних табличок, стилізованих під традиційні музейні експлікації. Розміри змінні. (URL: <http://sumno.com/news/2010/03/17/velyka-nespodivanka-rep-1/>)



1.2.8. Лозовий Л. «Бурякова революція». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2017–2018. Відео, об'єкти, текст. (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/beetroot-revolution>)



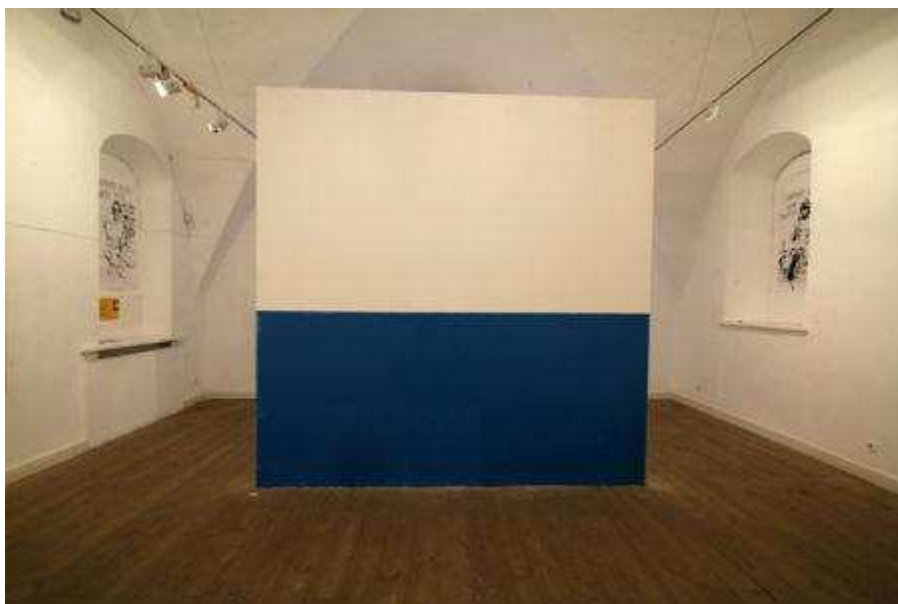
1.2.9. Цаголов В. (за участі О. Бланка). «За взаємною згодою (Трудова угода)».
Перформанс. Галерея «Blank Art», Київ, Україна. 1995. Текст трудової угоди,
підписаний сторонами, документація акції. Розміри змінні. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsagolov-1995-trudova-ugoda-perfor>)



1.2.10 Лозовий Л. «Об'єднане товариство вільних співтворців». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2020, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. Текстиль, акрил, латунь (литво), відео (15 хв). (URL: <https://supportyourart.com/columns/tvorcipac/>)



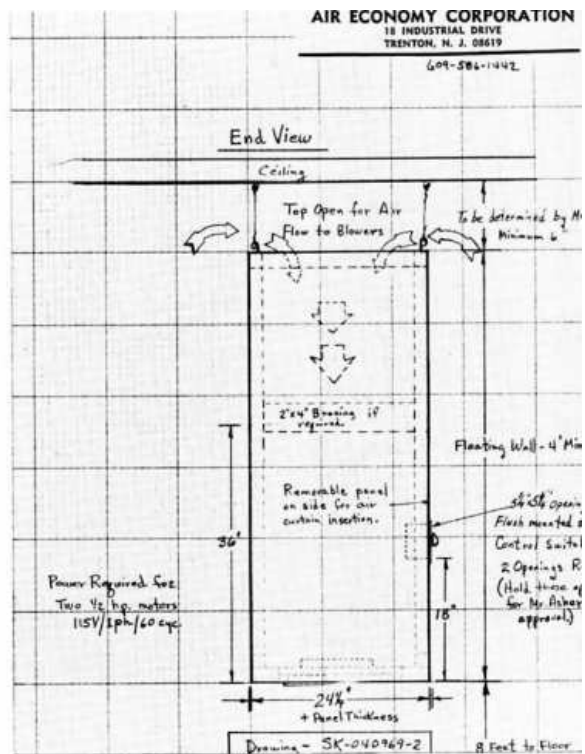
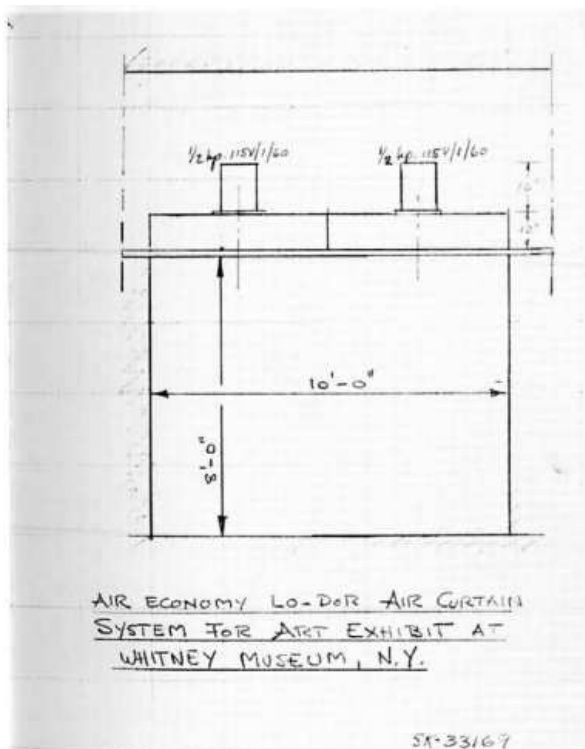
1.2.11. Наконечна Л. «Наочний приклад моєї участі». Об'єкт / Інсталяція. Виставка «The Future is Working», PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2013. Графіт на стіні, фото. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/premija-malevycha-nova-storinka.html>)



1.2.12 Кульчинська Л. (кураторка). «Українське тіло». Виставка. Центр візуальної культури (ЦВК) при НаУКМА, Київ, Україна. 2012. Живопис, фотографія, відео, інсталяції (роботи понад 20 художників, серед яких: А. Белов, О. Володарський, О. Брюховецька, М. Кадан, Лада Наконечна та ін.). Розміри змінні. (URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2012/03/07/98030/>)



2.2.1 Ашер М. «Галерея Клер С. Коплі, Лос-Анджелес, Каліфорнія». Інституційна інтервенція / Робота in situ. Галерея Клер С. Коплі, Лос-Анджелес, США. 1974. Демонтаж перегородки, що відокремлювала виставковий простір від адміністративного офісу та складу. Розміри змінні. (URL: <https://michaelasherfoundation.org/news>)



2.2.2. Ашер М. «Антилюзія: Процедури/Матеріали». Робота in situ / Інсталяція. Музей американського мистецтва Вітні, Нью-Йорк, США. 1969. Безперервна робота системи кондиціонування повітря в порожньому виставковому залі №406, спрямована на створення певних зон температури та руху повітря. Розміри змінні.. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.



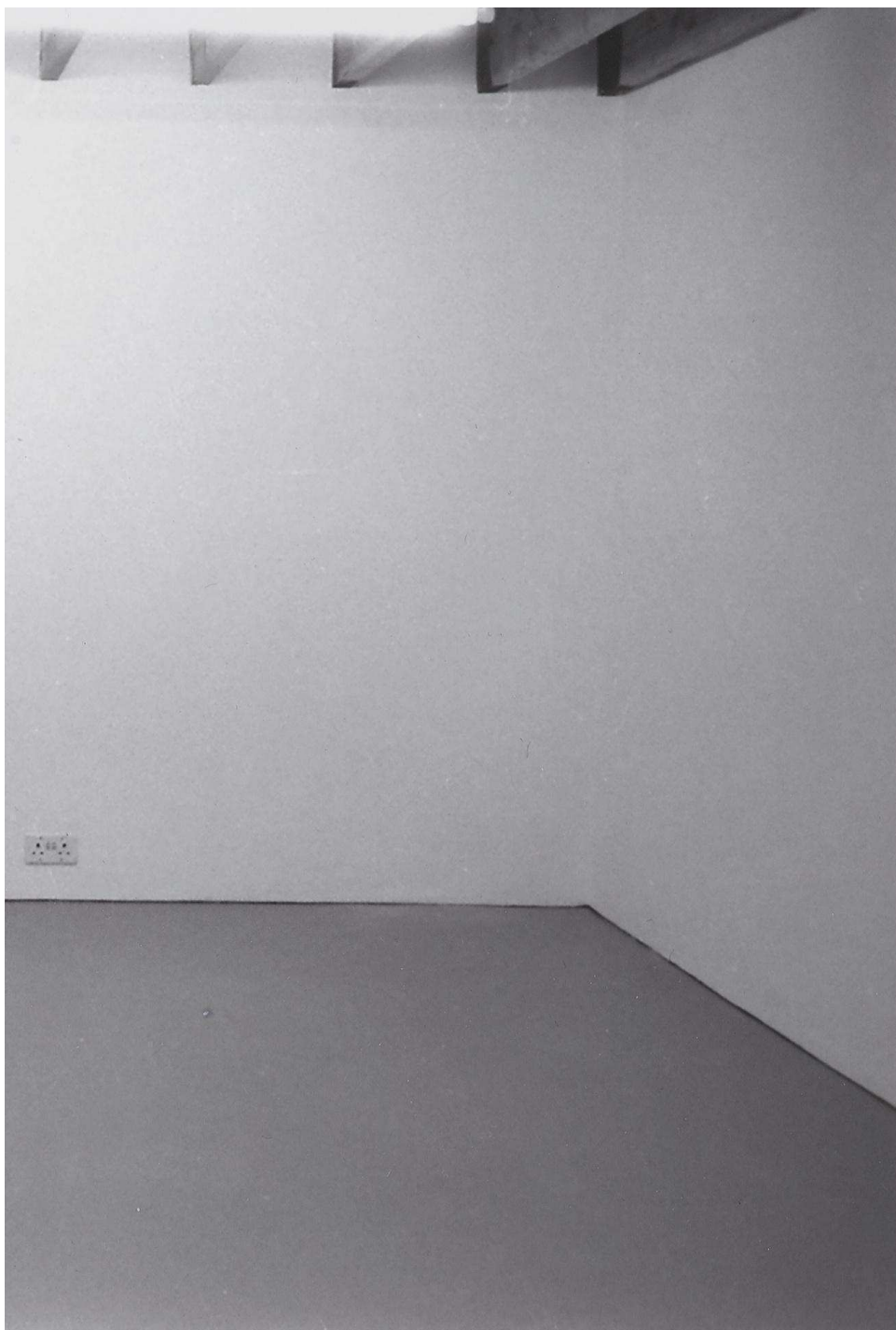
2.2.3. Ашер М. «Проект Мюнстер» (Münster Sculpture Project). Інсталяція / Інтервенція у міський простір. Виставка «Skulptur Projekte Münster», Мюнстер, Німеччина. 1977. Житловий фургон (караван) моделі Eriba Familia, припаркований у 19 різних локаціях міста протягом 19 тижнів (щотижнева зміна локації). Розміри об'єкта: 220 × 380 × 200 см. (URL: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/80/>)



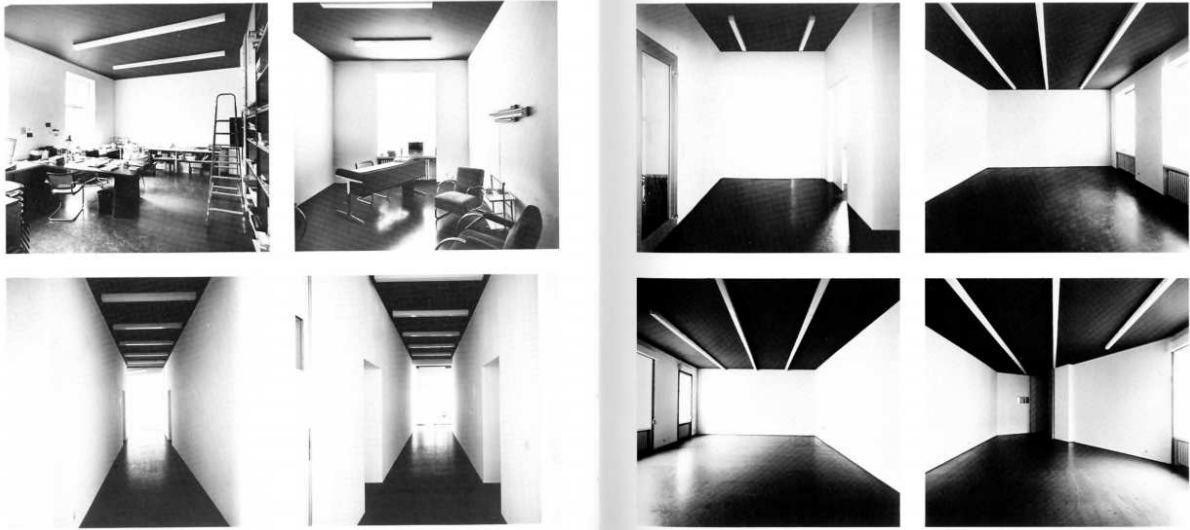
2.2.4. Ашер М. «Джордж Вашингтон в Художньому інституті Чикаго». Інсталяція / Інституційна інтервенція. Художній інститут Чикаго, Чикаго, США. 1979. Бронзова репліка статуї Джорджа Вашингтона (1788) роботи Жана-Антуана Гудона, тимчасово переміщена з фасаду музею в експозиційну залу №219 (живопис та скульптура XVIII ст.). Розміри статуї: 203 × 122 × 76 см. (URL: <https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/octo.2007.120.1.71/56053/Perpetually-Out-of-Place-Michael-Asher-and-Jean?redirectedFrom=fulltext/>)



2.2.5. Ашер М. «Музей мистецтв Ла-Хойї». 1969. Інсталяція. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983). Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.



2.2.6. Ашер М. «Галерея Ліссон, Лондон, Англія». Робота in situ. 1973. Інсталяція
(URL:
<https://www.lissongallery.com/about/lisson-gallery-london-england-august-24-september-16-1973-installation-view-south-wall>)



2.2.7. Ашер М. «Галерея Хайнера Фрідріха, Кельн, ФРН». Робота in situ. 1973.
Інсталяція. Asher, M. and Buchloh, V.H.D., (1983). Michael Asher Writings
1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design
and Museum of Contemporary Art.



2.2.8. Ашер М. «Галерея Тозеллі, Мілан, Італія» (Galleria Toselli, Milan, Italy).
Робота in situ / Інституційна інтервенція. Галерея Тозеллі, Мілан, Італія. 1973.
Повне очищення внутрішніх стін, стелі та підлоги виставкового простору від шарів білої фарби методом пікоструминної обробки до виявлення первинної цегляної кладки та бетону. Розміри змінні. Asher, M. and Buchloh, B.H.D., (1983).
Michael Asher Writings 1973–1983 on Works 1969–1979. Los Angeles: Nova Scotia College of Art and Design and Museum of Contemporary Art.



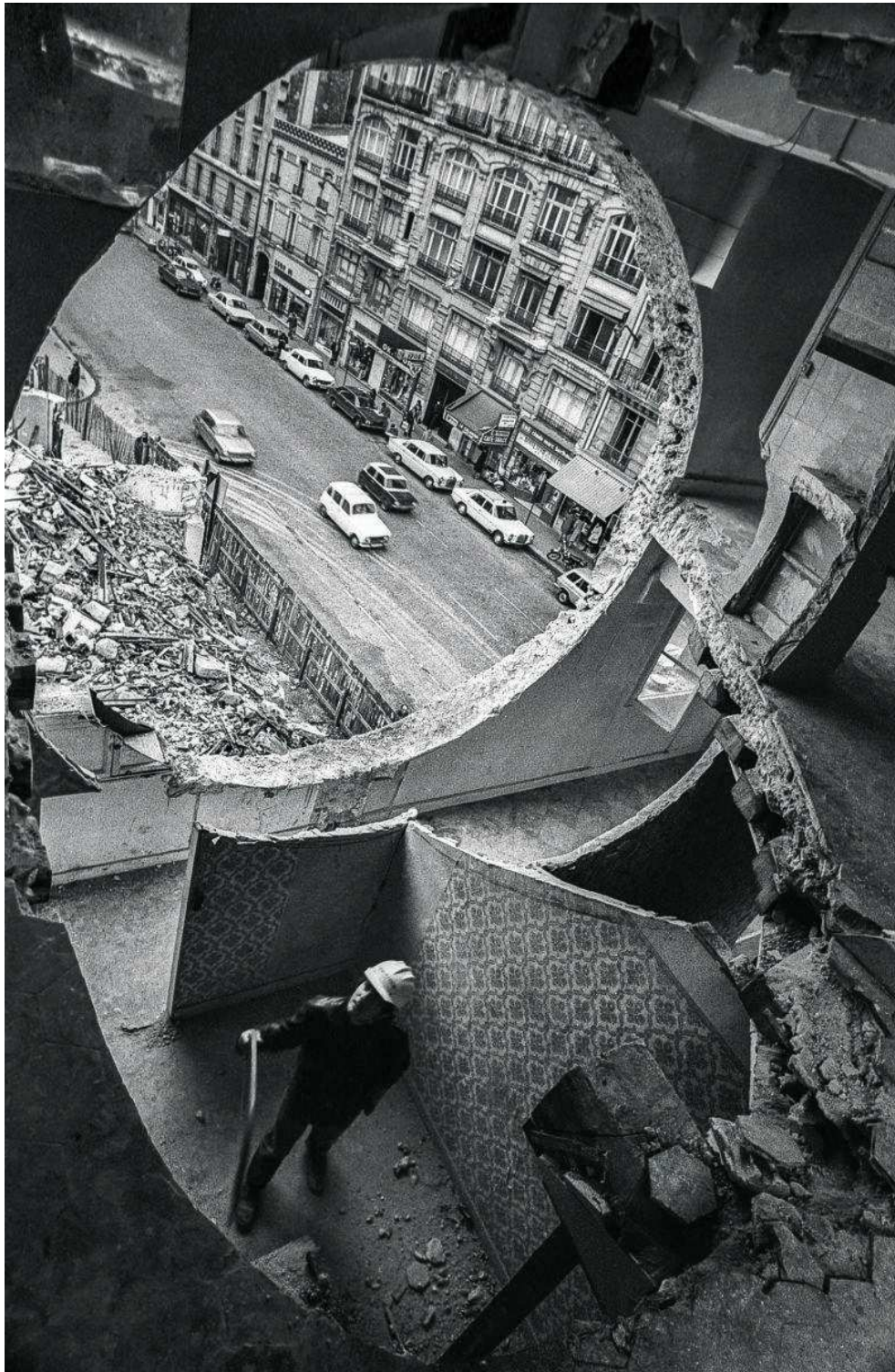
2.2.9. Ашер М. «Інсталяція в галереї художнього центру Гледіс К. Монтгомері в Помона-коледжі, Кларемонт, Каліфорнія, США». Робота in situ / Архітектурна інтервенція. Галерея Гледіс К. Монтгомері, Помона-коледж, Кларемонт, США. 1970. Демонтаж вхідних дверей галереї та створення системи нових гіпсокартонних стін і прорізів, що відкривали простір галереї до вулиці цілодобово. Розміри змінні. (URL: <https://www.pomona.edu/museum/exhibitions/2011/it-happened-pomona-art-edge-los-angeles-1969-1973>)



2.2.10. Ашер М. «Институт сучасного мистецтва Лос-Анджелеса, Лос-Анджелес, Каліфорнія, США». Робота in situ. 1979. Інсталяція. (URL: <https://eastofborneo.org/articles/michael-asher-there-is-never-enough-time-to-get-everything-said/>)



2.2.11 Матта-Кларк Г. «Splitting» (Розщеплення). Архітектурна інтервенція. Енглвуд, Нью-Джерсі, США. 1974. Двоповерховий дерев'яний житловий будинок, розділений вертикальним розрізом по центру конструкції; задня частина фундаменту зміщена вниз для створення клиноподібного наскрізного просвіту. Розміри: натуральна величина будинку. (URL: <https://www.artic.edu/artworks/187171/splitting>)



2.2.12 Матта-Кларк Г. «Conical Intersect» (Конічний перетин). Архітектурна інтервенція. 9-та Паризька бієнале, Париж, Франція. 1975. Два житлові будинки XVII століття, наскрізний конічний розріз крізь стіни та перекриття під кутом 45 градусів. Розміри: натуральна величина будинків. (URL: <https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect/>)



2.2.13. Бюрен Д. Photo-souvenir «Робота in situ, виконана в рамках проекту 200 панелей у Парижі – Affichages Sauvages». 1968-1969. Папір із чергуванням білих і зелених вертикальних смуг шириною 8,7 см кожна, клей. Різні розміри. (URL: <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1944/Affichages%20sauvage>)



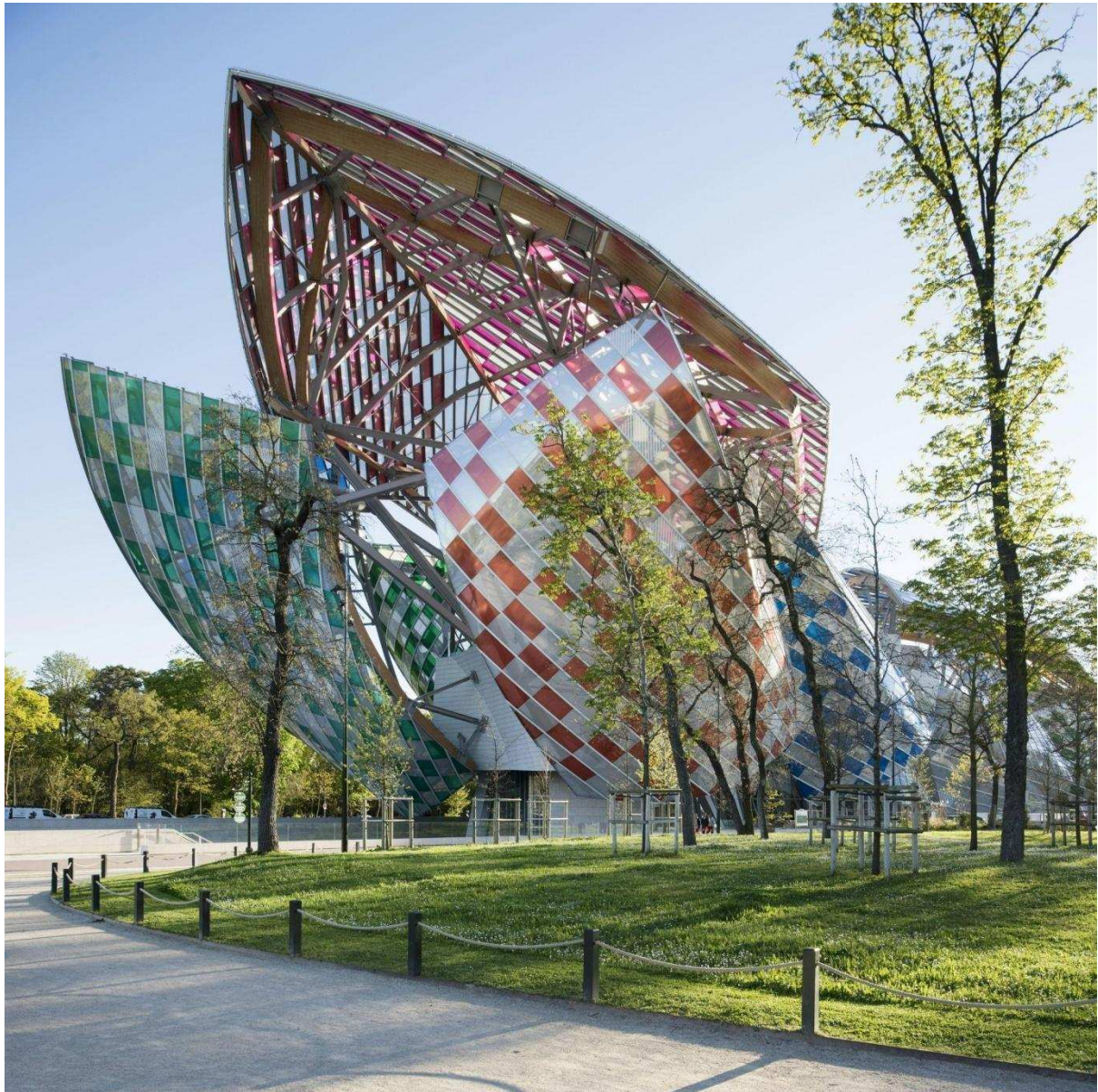
2.2.14. Бюрен Д. Photo-souvenir «Живопис-скульптура», работа in situ в Музеї Соломона Р. Гуггенгайма, Нью-Йорк, США. Guggenheim International Exhibition. 1971. Біла акрилова фарба на полотні з бавовняної тканини з білими і синіми смугами, шириною 8,7 см ($\pm 0,3$) кожна. 2000 x 1000 см (на вільному полотні). (URL: <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture>)



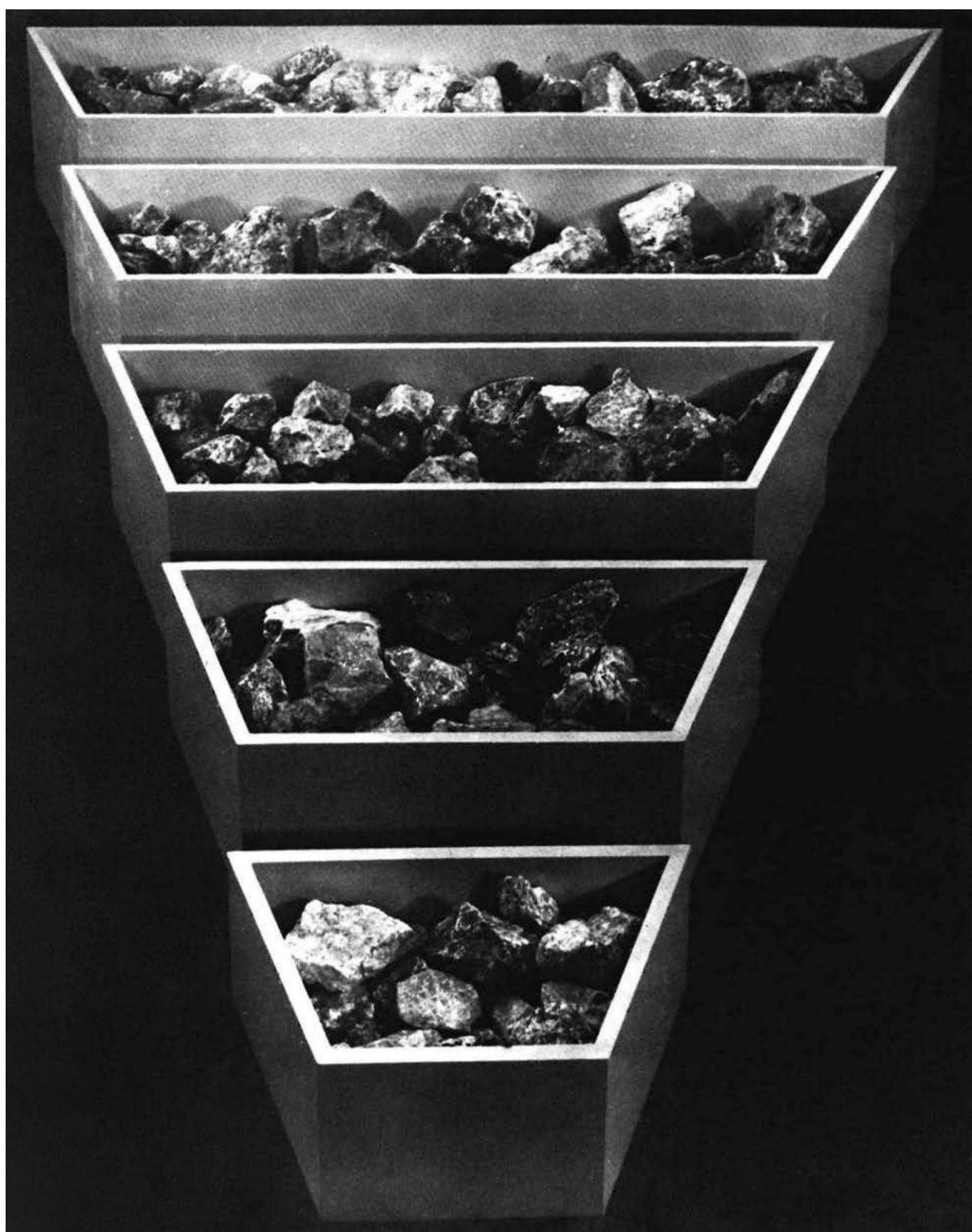
2.2.15. Бюрен Д. Photo-souvenir «Два плато», работа in situ у Почесному дворі Пале-Рояль, Париж, Франція. Державне замовлення Міністерства культури Франції. 1986. 260 усічених колон різної висоти з мармуру з чергуванням чорних і білих смуг шириною 8,7 см кожна. 3000 м². (URL: <https://www.parisladouce.com/2018/11/paris-les-deux-plateaux-grandeur-et.html>)



2.2.16. Бюрен Д. Photo-souvenir «На відкритому повітрі на High Line». Робота in situ у парку Хай-Лайн (The High Line), Нью-Йорк, США. 2019. Близько 800 текстильних прапорів 13 різних кольорів з чергуванням білих і кольорових смуг шириною 8,7 см кожна. Інсталяція розміщена вздовж ділянки Western Rail Yards парку. (URL: <https://www.lissongallery.com/news/daniel-buren-en-plein-air-on-the-nyc-highline>)



2.2.17. Бюрен Д. Photo-souvenir «L'Observatoire de la lumière» (Обсерваторія світла), робота in situ у Фонді Louis Vuitton, Париж, Франція. 2016. Вінілові кольорові фільтри 13 різних відтінків, нанесені на 3600 скляних панелей дванадцяти «вітрил» будівлі, спроектованої Френком Гері. Чергування кольорових і прозорих смуг шириною 8,7 см кожна, розташованих перпендикулярно до землі.



2.2.18. Смітсон Р. «Не-місце (Франклін, Нью-Джерсі)» (Non-Site, Franklin, New Jersey). 1968. П'ять дерев'яних контейнерів, наповнених вапняковою рудою (кальцит і віллеміт). Розміри інсталяції: 41,9 x 208,3 x 25,4 см. (URL: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>)



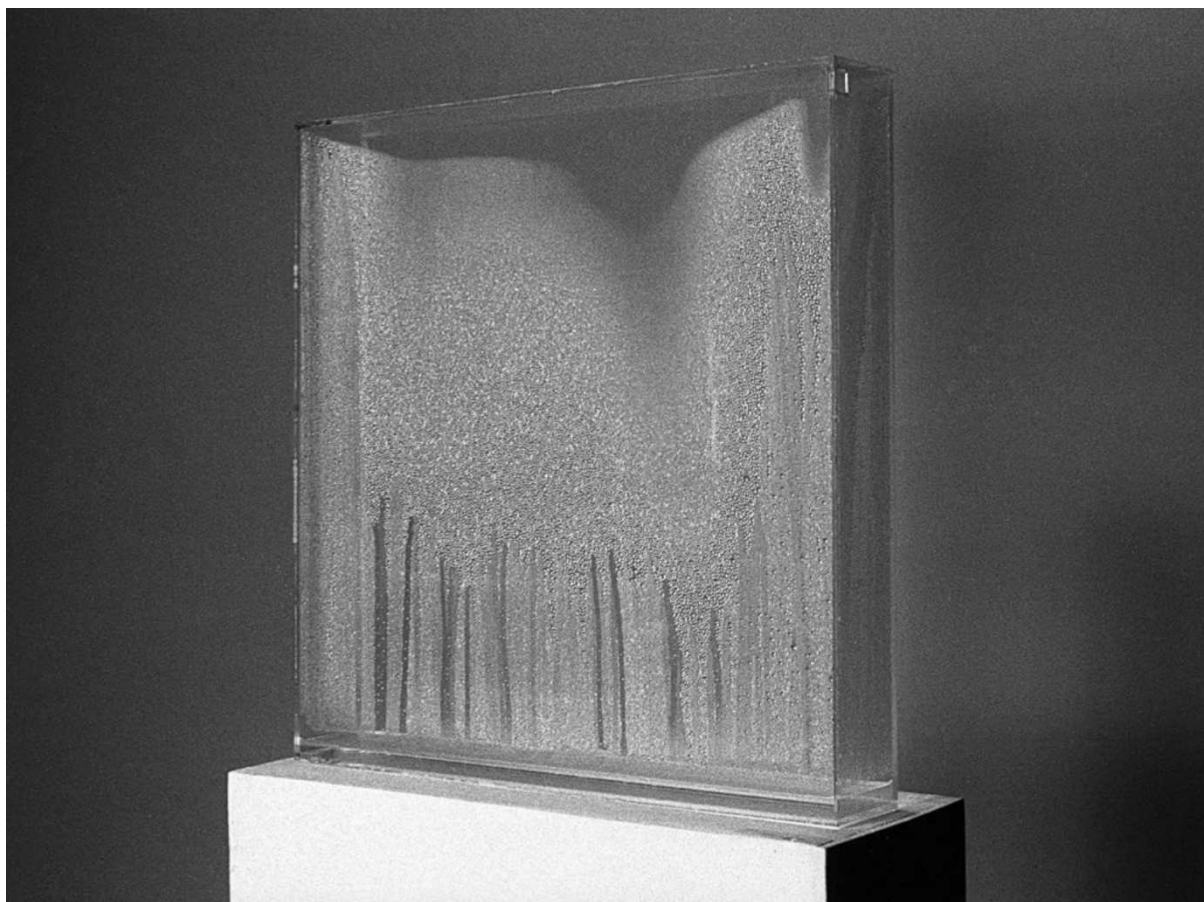
2.3.1.1 Хаакс Х. «Шапольські та інші. Манхеттенські холдинги нерухомості, соціальна система в реальному часі, станом на 1 травня 1971 року» (Sharolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971). Музей Соломона Р. Гугенгайма, Нью-Йорк, США. 1971. Інсталяція, 142 чорно-білих фотографій фасадів будівель, 142 аркушів із машинописними даними про транзакції та власників, 6 діаграм і 1 пояснювальної панелі. Розміри кожного елемента (фото і текст) – 25,4 x 20,3 см. (URL: <https://whitney.org/collection/works/29487>)



2.3.1.2 Хааке Х. «Manet-ПРОЕКТ '74». Музей Вальрафа-Ріхарца, Кельн, ФРН. 1974. Інсталяція з 10 настінних панелей під склом, що містять кольорову репродукцію картини Едуара Мане «Пучок спаржі» (1880) та 10 текстових блоків із біографіями її власників. Розміри панелей: 50 x 50 см кожна. (URL: <https://www.lootedart.com/SDLBCJ208911>)



2.3.1.3. Хаакс Х. «Голосування в МоМА» (MoMA Poll). Виставка «Information» у Музеї сучасного мистецтва (MoMA), Нью-Йорк, США. 1970. Інсталяція. Чотири прозорих акрилових скриньок для голосування, фотоелектричний пристрій підрахунку, настінний текст. (URL: <https://www.nytimes.com/2024/09/16/t-magazine/hans-haacke-art.html>)



2.3.1.4. Хааке Х. «Куб конденсації». 1963–1965. Галерея Говарда Вайза (Howard Wise Gallery), Нью-Йорк, США. Герметичний куб із прозорого плексигласу, що містить невелику кількість дистильованої води. Розміри: 30 x 30 x 30 см. (URL: <https://www.artsy.net/artwork/hans-haacke-wetterkasten-weather-box>)



2.3.1.5. Хааке Х. «Трава росте». Робота in situ. Виставка «Earth Art», Музей мистецтв Ендрю Діксона Вайта, Корнельський університет, Ітака, Нью-Йорк, США. 1969. Конус із ґрунту, засіяний насінням швидкорослого озимого райграсу (*Lolium perenne*) та вода. Розміри змінні (орієнтовно 3 на 3 м). (URL: <https://flash---art.com/article/hans-haacke-new-museum-new-york/>)



2.3.1.6. Хааке Х. «Германія». Робота in situ у Павільйоні Німеччини на 45-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 1993. Інсталяція. На задній стіні розміщено напис «GERMANIA», а при вході – фотографію Гітлера 1934 року та репліку дойчмарки 1990 року. (URL: <https://www.schirn.de/en/schirnmag/bald-in-der-schirn-hans-haacke-retrospektive/>)



2.3.1.7. Айхгорн М. «Переміщення споруди». Робота in situ у Павільйоні Німеччини на 59-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 2022. Архітектурна інтервенція (URL: <https://www.ifa.de/en/press-release/german-pavilion-2022-a-film-series-by-maria-eichhorn/>)



2.3.1.8. Хаакс Г. «МетроМобилтан». Галерея Джона Вебера, Нью-Йорк, США. 1985.
Скульптурна інсталяція зі скловолокна, що імітує фрагмент фасаду
Метрополітен-музею, з трьома тканинними банерами та фотостіною. Розміри:
355,6 x 609,6 x 152,4 см. (URL:
<https://www.studiointernational.com/hans-haacke-all-connected-at-the-new-museum>)



2.3.2.1 Бротарс М. «Pense-Bête». Скульптурний об'єкт. Персональна виставка, Galerie Saint-Laurent, Брюссель, Бельгія. 1964. 50 непроданих примірників власної однойменної поетичної збірки, частково занурених у гіпс, дерев'яна основа. 29,8 × 42,9 × 24,8 см. (URL: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542/installation_images/11888)



2.3.2.2 Бротарс М. «La Salle Blanche» (Біла зала). Інсталяція. Виставка «L'Angélu de Daumier», Національний центр сучасного мистецтва (СНАС), Париж, Франція. 1975. Дерев'яна конструкція кімнати в натуральну величину, пофарбована в білий колір, вкрита чорними трафаретними написами та освітлена однією лампочкою без плафона. Розміри змінні. (URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbXpo8>)



2.3.2.3 Бротарс М. «Музей сучасного мистецтва, Відділ орлів, Секція фігур» (в рамках виставки «Орел від олігоцену до сьогодення»). Інсталяція / Музейна експозиція. Кунстхалле, Дюссельдорф, Німеччина. 1972. Понад 300 різномірних об'єктів із зображенням орла (живопис, скульптура, побутові речі, марки, комікси), розміщених у вітринах та на стінах, кожен з яких супроводжувався табличкою «Це не витвір мистецтва». Розміри змінні. (URL: <http://marcelbroodthaers.be/departement-des-aigles/>)



2.3.2.4 Фрейзер А. «Музейні цікавинки: Розмова в галереї» (Museum Highlights: A Gallery Talk). Перформанс / Відеодокументація. Музей мистецтв Філадельфії, Філадельфія, США. 1989. Тривалість: 29 хв. (URL: <https://www.dailyartmagazine.com/andrea-fraser-museum-highlights/>)

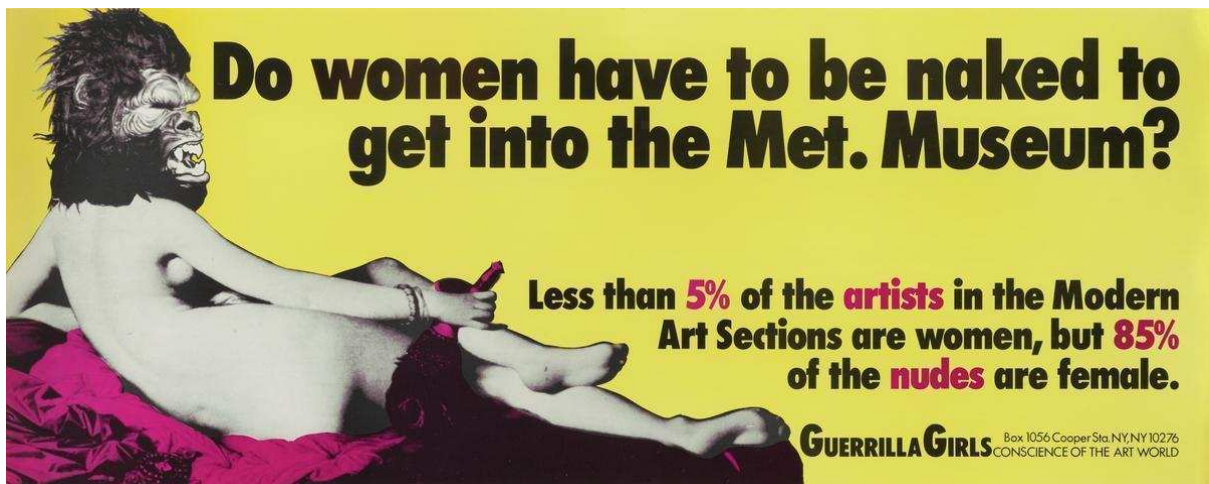


2.3.2.5 Фрейзер А. «Без назви». Перформанс / Відеоінсталяція. Галерея Фрідріха Петцеля (Friedrich Petzel Gallery), Нью-Йорк, США. 2003. Німа кольорова відеопроєкція документування зустрічі в готельному номері. Тривалість: 60 хв. (URL: <https://whitney.org/collection/works/45058>)

This so-called piece of art is a deplorable, despicable display of vulgarity. This is what contemporary art has sunk to, this level, this outrage, this indignity. What a disgrace. Our people's tax dollars should not support this trash. We should not be giving this garbage, this kind of filth, the dignity.

Incredible. To add insult to injury, after this group of so-called art experts picked this garbage, then they see fit to distribute it and brag about it and allow their names to be used. If people want to be perverse, in terms of what they recognize as art or culture, so be it, but not with my money, and certainly not under the mantle of this great Nation.

2.3.2.6 Фрейзер А. «Нотатки на полях». Інсталяція. Галерея Крістіана Нагеля, Кельн, Німеччина. 1990. Тексти, нанесені методом шовкографії безпосередньо на стіни виставкового простору. Розміри змінні. (URL: <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/notes-on-the-margin>)

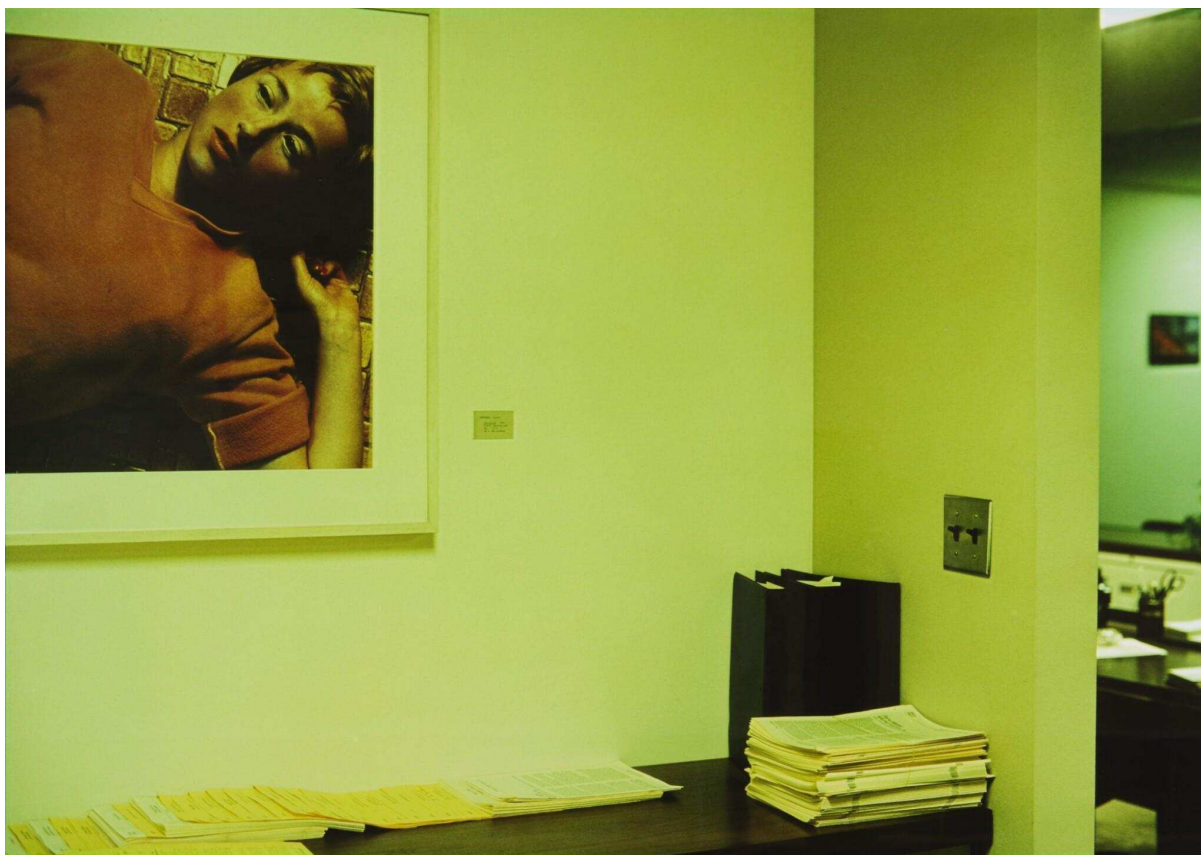


2.3.3.1 Guerrilla Girls. «Чи жінки повинні бути голими, щоб потрапити в Метрополітен-музей?» (Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?). Плакат / Тиражна графіка. Розклеєно на рекламних щитах громадського транспорту, Нью-Йорк, США. 1989. Кольоровий офсетний друк на папері. 28 × 71 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>)



2.3.3.2 Вілсон Ф. «Здобування музею» (Mining the Museum). Інсталяція / Інституційна інтервенція. Історичне товариство Меріленда в партнерстві з Музеєм сучасного мистецтва, Балтимор, США. 1992. Виставкові об'єкти з колекції товариства (срібні кубки, кайдани, меблі, документи), змішана техніка. Розміри змінні. (URL:

<https://www.mdhistory.org/resources/mining-the-museum-metalwork-1793-1880/>)



2.3.4.1 Ловлер Л. «Розміщено Дональдом Марроном, генеральним директором PaineWebber». Фотографія. Офіс компанії PaineWebber, Нью-Йорк, США. 1982. Кольоровий відбиток (C-print). 64,8 × 96,5 см. (URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-day-auction/louise-lawler-arranged-by-donald-marron-susan>)



2.3.4.2 Ловлер Л. «Поллок і супниця». Фотографія. Приватна колекція Бертон та Емілі Тремейн, Коннектикут, США. 1984. Кольоровий відбиток (C-print). 81,3 × 111,8 см. (URL: <https://www.sartle.com/artwork/pollock-and-tureen-arranged-by-mr.-and-mrs.-burton-tr-emaine-connecticut-louise-lawler>)



2.4.1. Тіраванія Р. «Untitled (Free/Still)» (Без назви (Безкоштовно/Досі)). Інсталяція / Перформанс. Галерея «303», Нью-Йорк, США. 1992. Холодильник, столи, стільці, газові пальники, каструлі, інгредієнти для тайського карі (рис, вода, овочі, паста карі), пластиковий посуд. Розміри змінні.

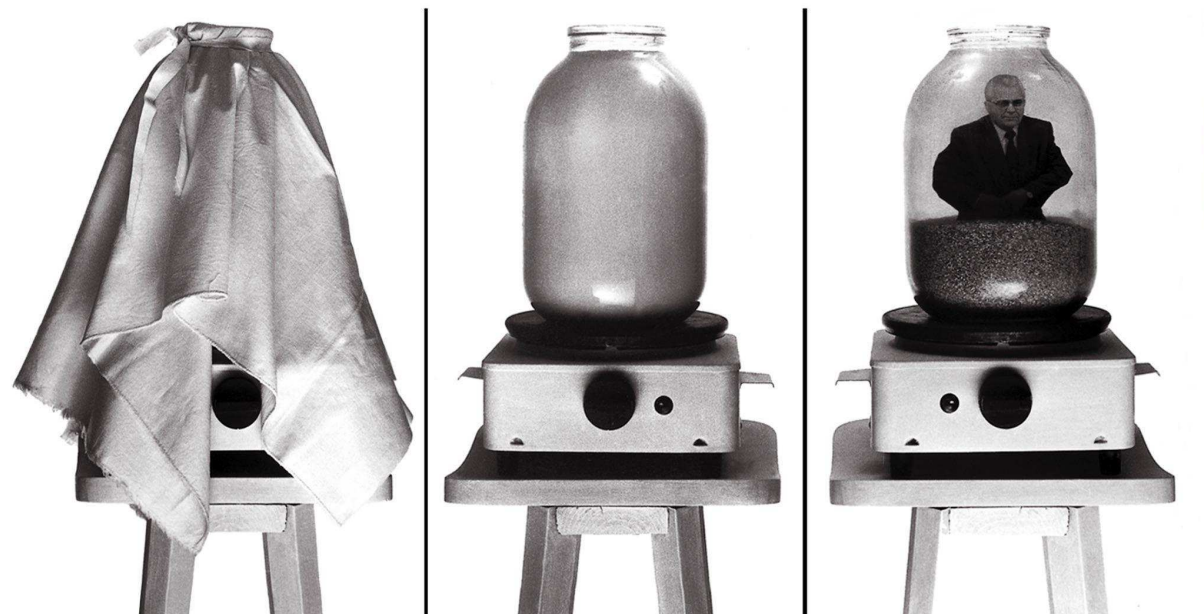
(URL:<https://www.momaps1.org/en/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still>)



3.1.1 «Простір культурної революції». Аналогова фотографія (документація експозиції). Виставка «Простір культурної революції», Український дім, Київ, Україна. 1994. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/documents/avtor-nevidomij-1994-ekspozitsiya-vista-vk-9>)



3.2.1. Фонд Мазоха (І. Подольчак, І. Дюрич). «Мистецтво в космосі». Художня акція / Перформанс. Станція «Мир» (космос) / Земля. 1993. Два офорти Ігоря Подольчака, доставлені на орбітальну станцію, відеозапис процедури експонування космонавтами в умовах невагомості. Розміри об'єктів: 10 × 10 см. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/voices/fond-mazoha-hudozhnik-mozhe-buti-istorichnim-spekulyantom.html>)



3.2.2. Фонд Мазоха (І. Подольчак, І. Дюріч). «Мавзолей для Президента». Проєкт / Художня акція. Київ, Україна. 1994. Скляна герметична судина, наповнена смальцем, нагрівальні елементи, термометр. Розміри об'єкта: 70 × 120 × 200 см.

(URL:

<https://prostory.net.ua/ua/mlp/mystetstvo/89-fond-mazokha-mavzolei-dlia-prezydenta>)



3.2.3. «Фонд Мазоха» (І. Подольчак, І. Дюріч). «Зустрічай Батька!». Художня акція / Інституційна інтервенція в межах виставки «Бренд «Українське»». Портрет Тараса Шевченка роботи Давида Бурлюка. Білборди в місті. Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, Київ, Україна. 2001. (URL: <https://amnesia.in.ua/masoch-fund>)



3.3.1. Група «Р.Е.П.» (Революційний Експериментальний Простір). «Партія Р.Е.П.». Відеодокументація перформансу. Київ, Україна. 2006. Відео, колір, звук. Тривалість: 3 хв 43 сек. (URL: <https://www.kontakt-collection.org/objects/5022/rep-party?ctx=786981a3890d09c2e16623e7bff4544f8f9e1f70&idx=1>)



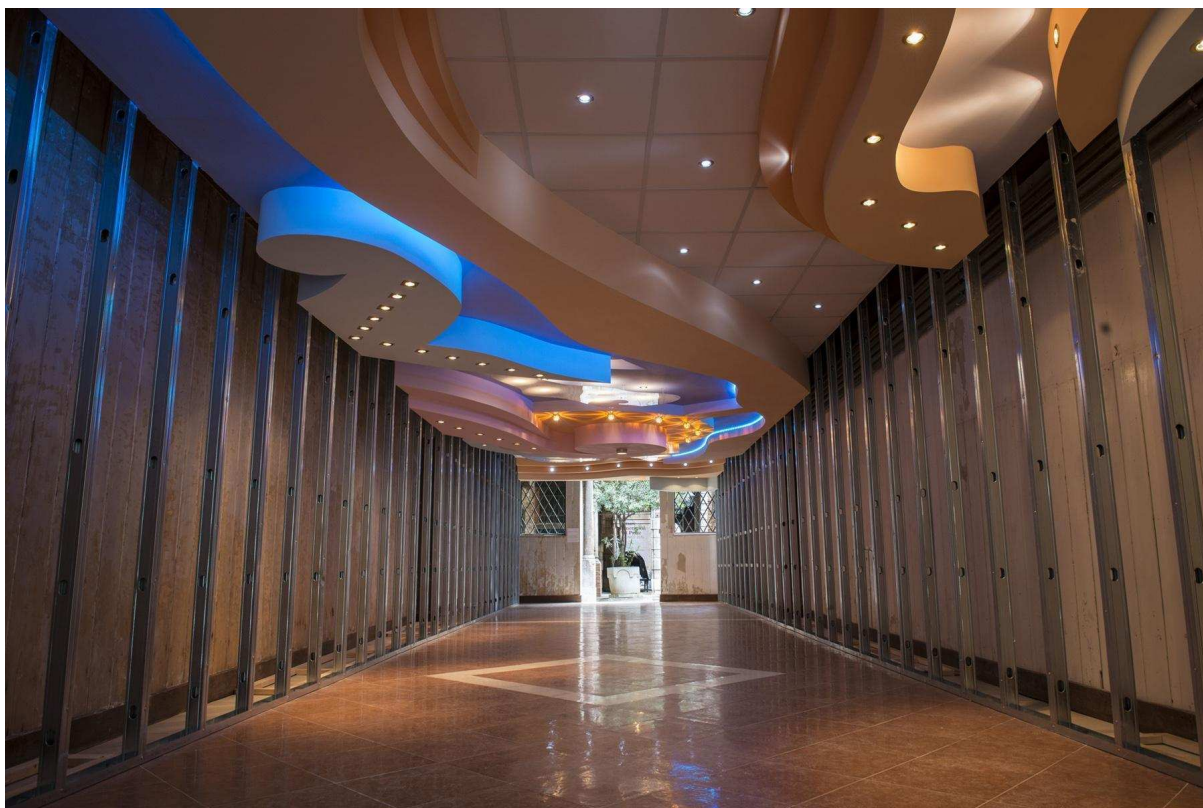
3.3.2. Група «Р.Е.П.». «We Will R.E.P. You!». Художня акція / Інтервенція у публічний простір. Вулиці Києва (Хрещатик, Майдан Незалежності), Україна. Відеодокументація художньої акції. Київ, Україна. 2005. Відео, колір, звук. Тривалість: 11 хв. (URL: <https://www.kontakt-collection.org/objects/5021/we-will-r-e-p-you?ctx=786981a3890d09c2e16623e7bff4544f8f9e1f70&idx=0/>)



3.3.3. Група «Р.Е.П.». «Патріотизм». Серія інтервенцій / Інсталяція / Візуальна мова. Публічні та інституційні простори в Україні та за кордоном (Польща, США, Велика Британія, Угорщина, Швеція, Туреччина та ін.). 2006-2016. (URL: <https://eidos.org.ua/wp-content/uploads/2019/02/R.E.P-patriotism-ilovepdf-compressed-2.pdf>)



3.3.4. Група «Р.Е.П.». «Медіатори». Серія перформансів. Міста Східної Європи (Київ, Україна; Люблін, Польща; Єреван, Вірменія; Алмати, Казахстан та ін.). 2006-2012. Традиційні народні співці (лірники, ашуги, акини, песнярі) та музичні інструменти; усне переповідання історії сучасного мистецтва в автентичній народній манері у публічних просторах міст. (URL: <https://vcrc.org.ua/page/25/?fbclid=%5C%5CnvOpzp%3B%20AND%201%3D1%20OR%20%28%3C%5C%5C%22%3EiKO%29%29%2C>)



3.3.5. Група «Р.Е.П.». «Євроремонт». Інсталяція / Робота in situ. 55-а Венеційська біенале, Венеція, Італія. 2013. Гіпсокартонні перегородки, пластикові оздоблювальні матеріали та декоративні елементи «євроремонту». (URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/vichnij-revolyutsioner-grupa-r-e-p.html)



3.3.6. Галерея-лабораторія SOSка. Харків, Виставка Сергія Попова, 2007. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/>)



3.3.7 «Detenpyla Gallery». Інтер'єр львівської квартирної галереї (кухні). (URL: <https://supportyourart.com/conversations/galereya-detenpyla-vypadkovi-nevypadkovosti/>)



3.3.8 «Галерея 14». Інтер'єр київської квартирної галереї. (URL: <https://bzh.life/ua/mesta-i-veshi/kto-i-zachem-sozdal-galereyu-sovremennogo-iskusstva-v-kvartire-na-troeshchine/>)



3.3.9 Алексеєнко П. «Startup Troeschyna» (Стартап Троєщина). Інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, Київ, Україна. 2018. Фрагмент житлового інтер'єру (меблі, килим, побутові речі, техніка), архітектурні конструкції, скринька для збору коштів, документація. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-nominativ-premiyi-pinchukartcentre-2018>)



3.3.10 «Відкрита група». «Галерея Два» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Ландшафтна інтервенція. Берег р. Тиса (біля г. Чорна Гора), Закарпатська обл., Україна. 2012. Два заглиблені в землю бетонні резервуари (колишні ями для гасіння вапна), одне з яких заповнене водою, інше – порожнє; встановлені дерев'яні сходи для доступу всередину об'єктів. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-two>)



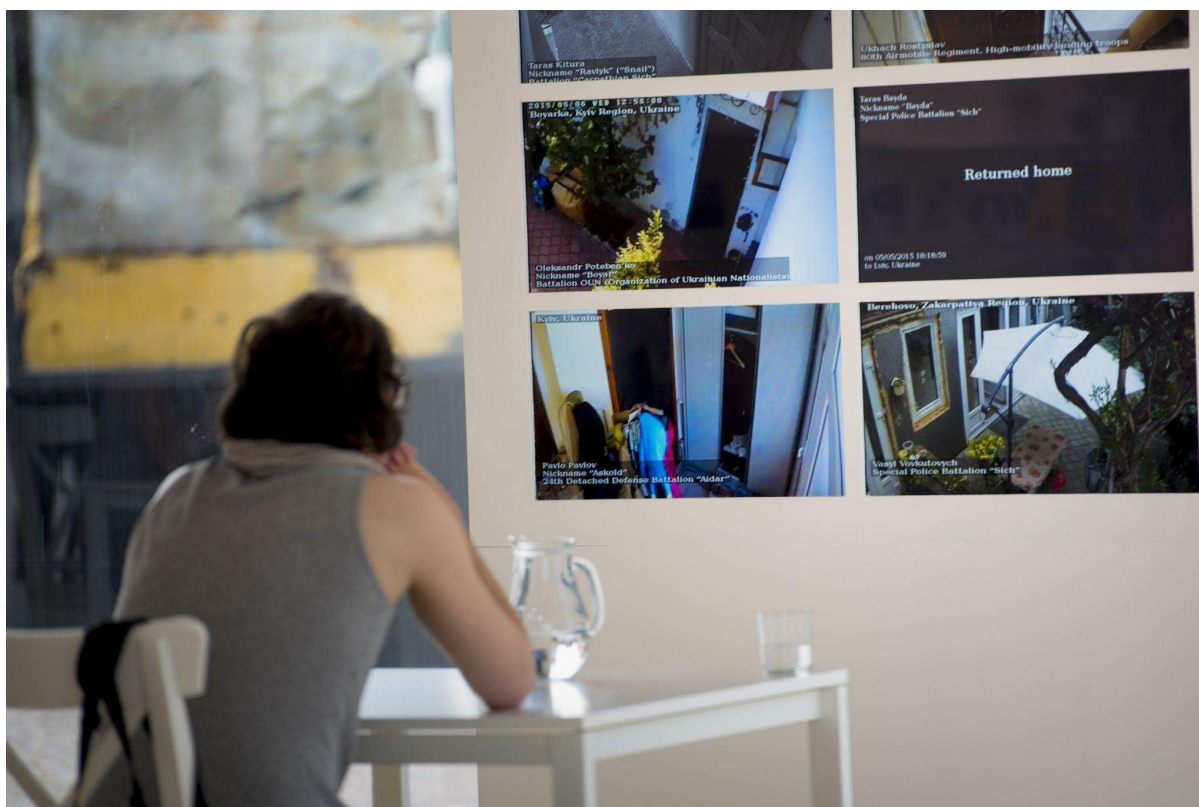
3.3.11 «Відкрита група». «Ключі від галереї» (на основі проєкту «Галерея Тиса»).
Концептуальний проєкт / Об'єкт. Музичі, Київська обл., Україна. 2012. Шість
коробок, кожна з яких містить фотографію «Галереї Тиса» (закинutoї будівлі на
березі р. Тиса), фотографію одного з експонованих об'єктів, буклет із мапою та
підтверджувальний лист. (URL:
<http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-keys-to-the-gallery>)



3.3.12 «Відкрита група». «Галерея на відрізку дороги» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Концептуальна інтервенція. Відрізок автомобільної дороги, Україна. 2014. Два дорожні знаки, що маркують початок та кінець умовної виставкової території довжиною близько 200 метрів; навколишній ландшафт, включений у межі експозиції. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-on-the-stretch-of-the-road>)



3.3.13 «Відкрита група». «Галерея на площі Арсенальній» (з проєкту «Відкрита галерея»). Робота in situ / Соціальна інсталяція. Площа Арсенальна, у межах «Тижня актуального мистецтва», Львів, Україна. 2012. Дерев'яні планки довжиною 3 та 4 метри. (URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/gallery-on-arsenalna-square>)



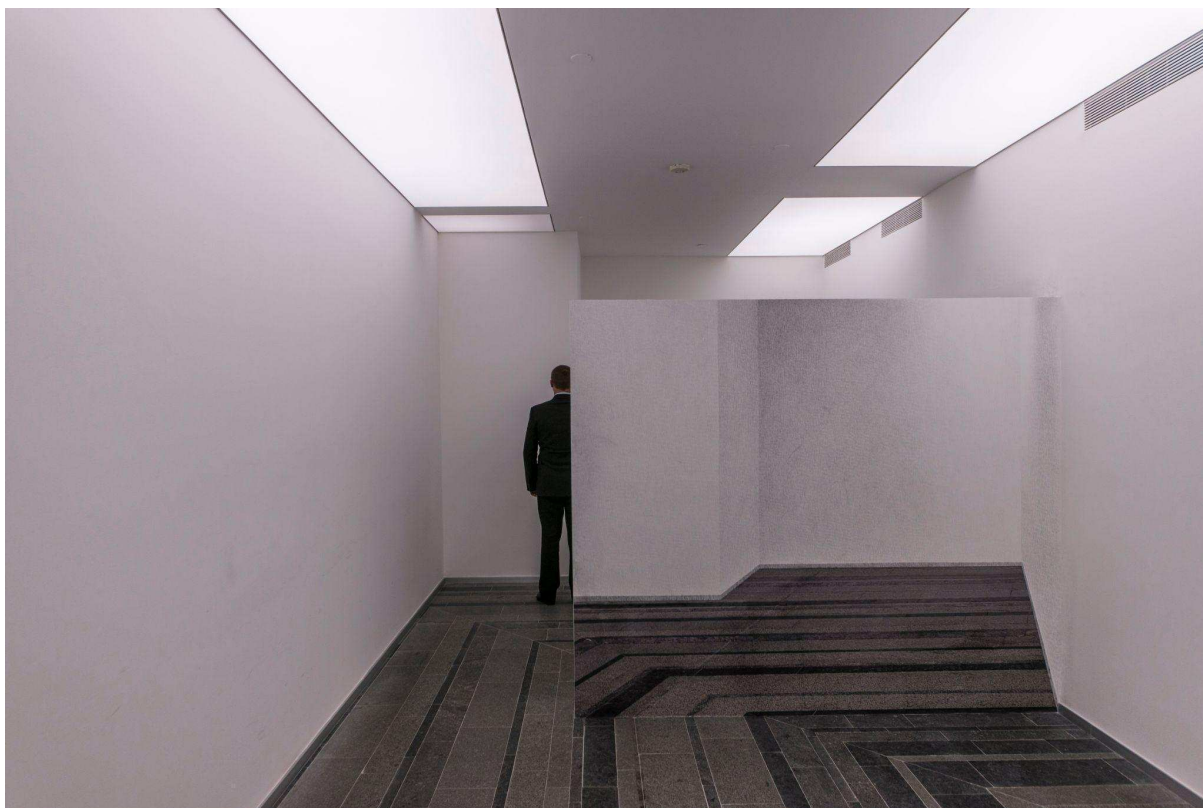
3.3.14 «Відкрита група». «Синонім до слова «чекати»». Перформанс /
 Мультимедійна інсталяція. 56-й Венеційській бієнале, Венеція, Італія. 06.05.2015 –
 31.07.2015. Відеостіна з дев'яти моніторів із прямою трансляцією вхідних дверей
 осель призваних солдатів, 6 фотографій обідніх столів, стіл; перформанс (учасник
 групи перебуває за столом без їжі до моменту повернення солдата додому).
 Розміри: 210 × 210 см (інсталяція). (URL:
<http://open-group.org.ua/ukr/projects/synonym-for-wait>)



3.3.15 Самборський Є. «Запитання. Спроба діалогу. Ще щось важливе» (Questions. An attempt of dialogue. And more of something important). Інсталяція / Проект. Київська муніципальна галерея мистецтв «Лавра», Київ, Україна. 2015. Офіційне листування з менеджментом галереї, документація, виставкові елементи. Розміри змінні. (URL: https://cargocollective.com/samborsky_Questions_An_attempt_of_dialogue_And_more_of_something_important)



3.3.16 Самборський Є. «Ми ті, на кого ми чекали». Інсталяція / Проєкт. Центр сучасного мистецтва, Івано-Франківськ, Україна. 2016. Скульптурні об'єкти (антропоморфні фігури), виготовлені з гіпсу та знайдених матеріалів за участі волонтерів та мешканців міста, фотографії, документація процесу створення. Розміри змінні. (URL: <https://report.if.ua/rozvagy/frankivskyj-mytec-yevgen-samborskyj-predstavyyv-svoyi-my-ti-na-kogo-my-chekaly-foto/>)



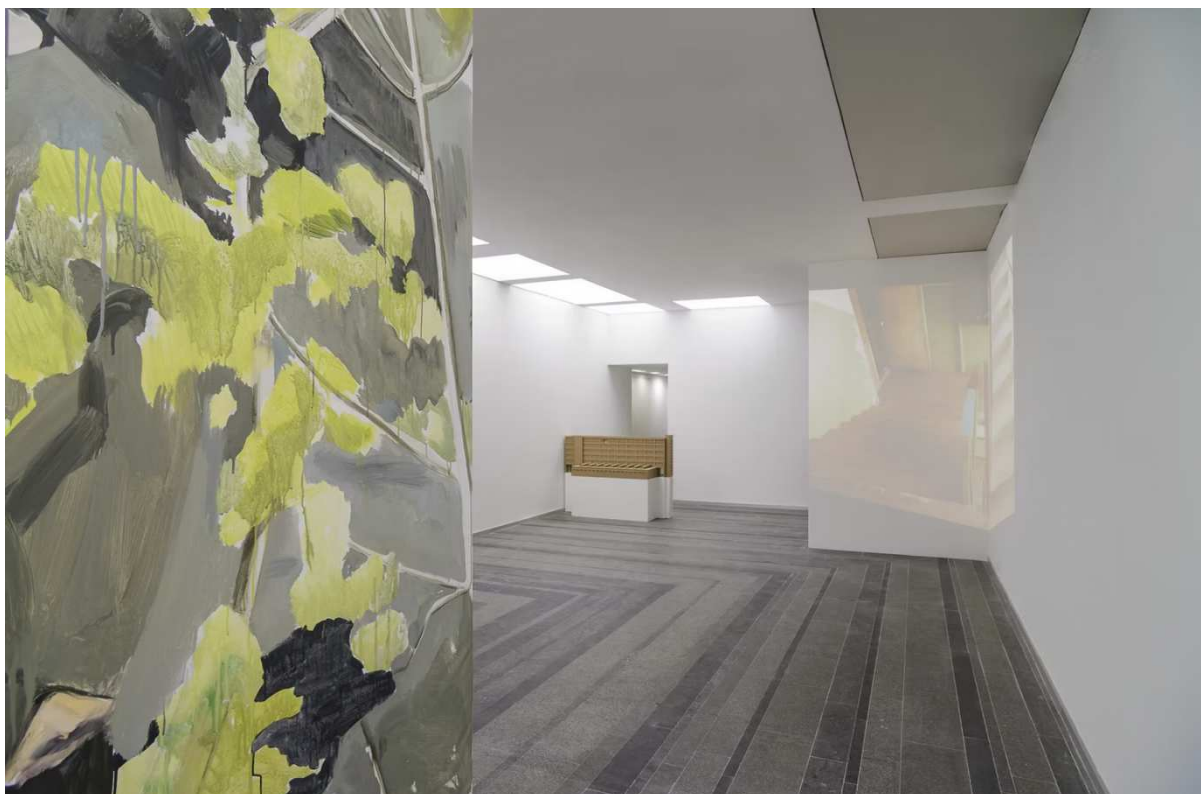
3.4.1 Наконечна Л. «Наочний приклад моєї участі». Об'єкт / Інсталяція. Виставка «The Future is Working», PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2013. Графіт на стіні, фото. (URL: <https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/>)



3.4.2 Хоменко Л. «Ступ». Персональна виставка / Живописна серія. Арт-центр Closer, Київ, Україна. 2015. Полотна великого формату (акрил), експоновані на спеціально сконструйованих дерев'яних підрамниках-опорах, що виносили живопис у центр залу, створюючи інсталяційне середовище. Розміри змінні. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/lesya-khomenko--ya-skhilyayusya-do-skupoi-movi-shchob-moye-povidomlennya-bulo-koncentrovanishim/>)



3.4.3 «Unfurled: Supports/Surfaces». Групова виставка. Музей сучасного мистецтва Детройта (MOCAD), Детройт, США. 2019. Твори учасників французького руху *Supports/Surfaces* (Андре-П'єр Арналь, П'єр Буральо, Луї Кана, Марк Девад, Даніель Дезез, Ноель Долла та інші). Живопис, текстиль, інсталяції з мотузок та дерева. Розміри змінні. (URL: <https://www.frieze.com/article/enduring-radicalism-supportssurfaces>)



3.4.4 Хоменко Л. «Перспективна». Просторова інсталяція. PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2018. Живописні полотна, підрамники, картонний макет, відеопроєкції, звук. Створено на замовлення PinchukArtCentre. Розміри змінні. (URL: <https://www.lesiakhomenko.com/perspektyvna-2018>)



3.4.5 Хоменко Л. «Бажана площина». Персональна виставка / Мультимедійна інсталяція. Львівський муніципальний мистецький центр, Львів, Україна. 2021. Експозиція у трьох залах, що включає: рисунок Алевтини Кахідзе, інсталяцію з шезлонгів та біфлексу, живописне полотно (акрил), об'єкти (альбом репродукцій). Розміри змінні. (URL: <https://www.lvivart.center/u-municzypalnomu-mysteczkomu-czentri-vidkrylas-vystavka-bazhana-ploshhyna-lesi-homenko-foto-video/>)



3.4.6 Лозовий Л. «Бурякова революція». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2018, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2017–2018. Відео, об'єкти, текст. (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/beetroot-revolution>)



3.4.7 Лозовий Л. «Об'єднане товариство вільних співтворців». Мультимедійна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2020, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. Текстиль, акрил, латунь (литво), відео (15 хв). (URL: <https://cargocollective.com/lozovoy/Amalgamated-Society-of-Friendly-Creators>)



3.4.8 Кахідзе А. «Я запізнююся на літак, на який запізнитися неможливо».
Перформанс / Відеодокументація. Київ, Україна. 2010.



3.5.1 «Метод Фонд». «Музей. Підвалини». Дослідницький проєкт / Інституційна інтервенція. Хмельницький обласний художній музей (ХОХМ), Хмельницький, Україна. 18–30 січня 2016. Документація фондів, опрацювання архівних матеріалів, освітня програма та експозиція. (URL: <https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini>)



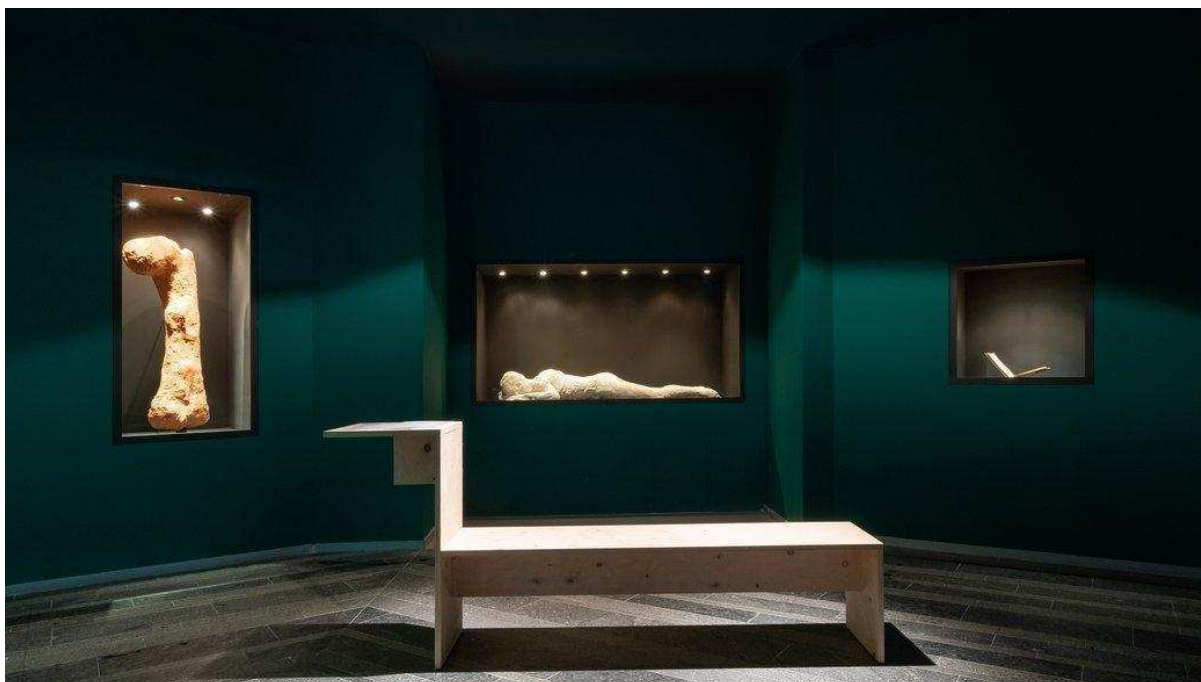
3.5.2 «Метод Фонд». «Соцреалізм. Здаватися іншим». Дослідницько-мистецький семінар / Серія виставок-інтервенцій. Національний художній музей України (НХМУ), Київ, Україна. Березень 2017 – травень 2018. Семінари, публічні лекції, робота з архівами та колекцією НХМУ. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/opinions/metod-fond-poshuky-interpretacij-socrealizmu.html>)



3.5.3 Хоменко Л. «Копія з картини «Чорноморці» Віктора Пузиркова». Об'єкт / Інтервенція. Проєкт «Соцреалізм. Здаватися іншим», Національний художній музей України, Київ, Україна. 2017–2018. Акрил, полотно. (URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/rozmova-z-leseyu-homenko-pro-syryst-zhyvopysnogo-pysma/>)



3.5.4 Наконечна Л. «Дисципліноване бачення». Персональна виставка / Мистецьке дослідження. Національний художній музей України (НХМУ), Київ, Україна. Червень 2021. Об'єкти, графіка, інсталяція, відео, архівні матеріали. (URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html>)



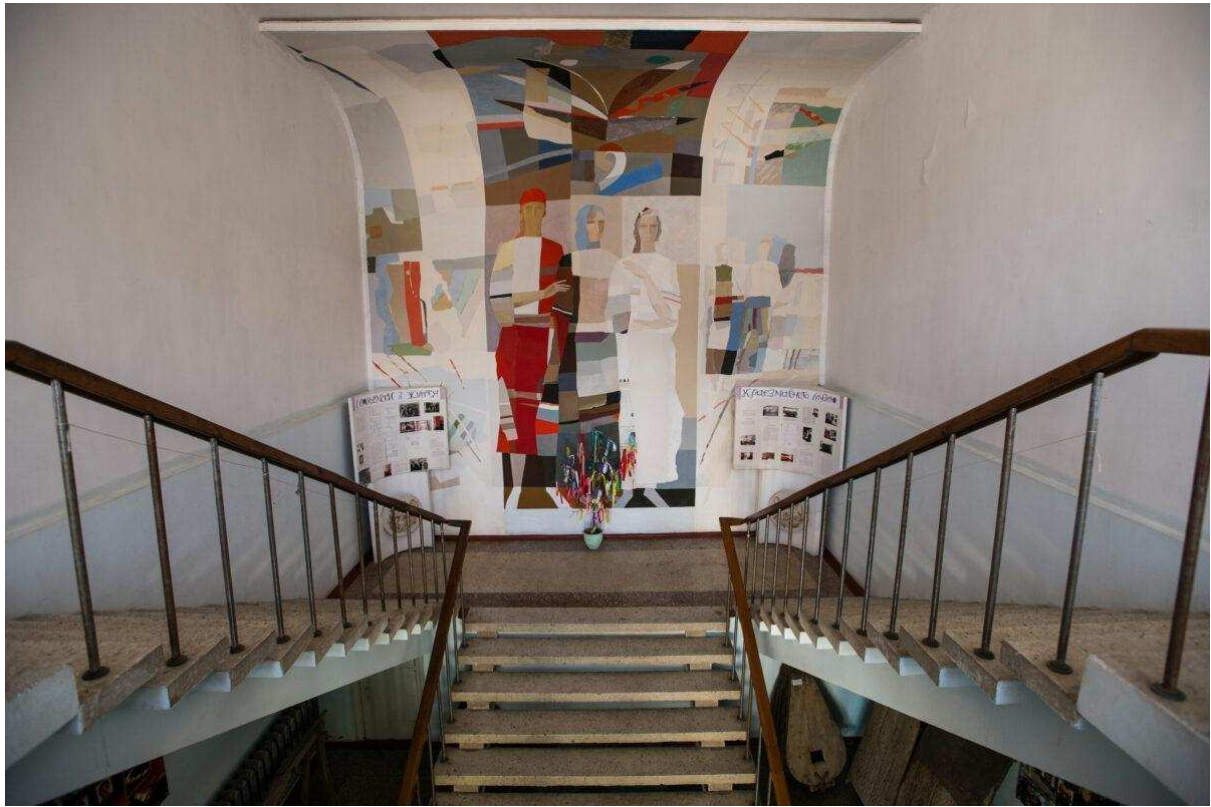
3.5.5 Бучацька К. «Рекорд болю». Інсталяція / Об'єкти. PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2020. PinchukArtCentre. Гіпс, органічні рештки, мінерали, графіт. Розміри змінні. (URL: <https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/pac-prize-2020-shorlist-en>)



3.5.6 Кадан М. «Одержимий може свідчити у суді». Інсталяція. Національний музей історії України (НМІУ), Київ, Україна. 2015. Металеві архівні полиці, предмети з фондів НМІУ (археологічні знахідки, побутові речі, радянські артефакти), художні роботи автора різних років, кімнатна рослина. Розміри змінні. (URL: <http://nikitakadan.com/works/observation-on-archives/>)



3.5.7 Кадан Н. «Вітрина (Музейне сумнівне)». Об'єкт / Інсталяція. 2015–2023.
Експозиційна вітрина, органічні елементи, сліди реставрації. (URL:
<https://artslooker.com/nemozhlyvyu-podarunok-yak-muzey-vidmovyvsia-vid-roboty-ni-kity-kadana/>)



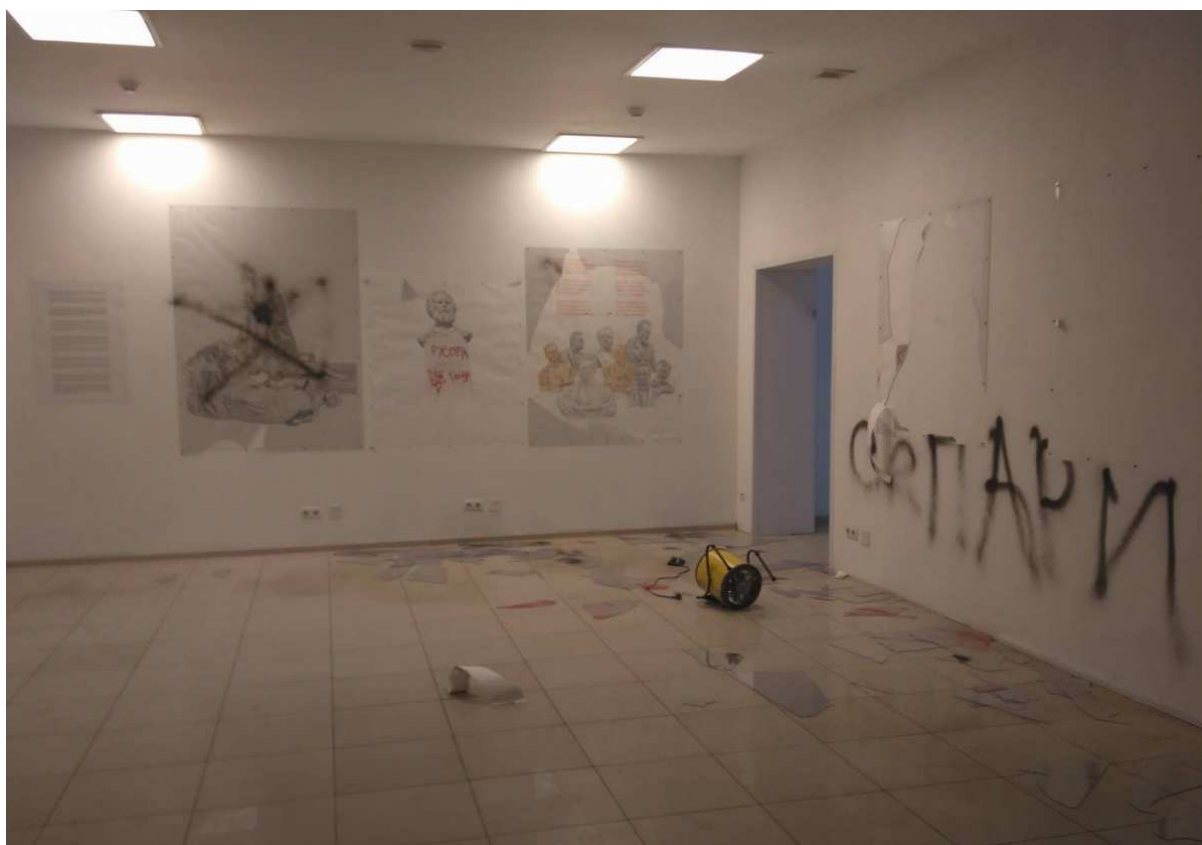
3.5.8 «Де Не Де». «Музей відкрито на ремонт 2020». Кураторський проєкт / Дослідницька експедиція. Регіональні музеї України (Умань, Новоукраїнка, Жовті Води, Пологи та ін.). 2020. (URL: <https://supportyourart.com/columns/muzzy-vidkryto-na-remont-2020/>)



3.6.1 Кузнецов В. «Колівщина: Страшний суд». Мурал. Мистецький Арсенал, Київ, Україна. 2013. Акрил на стіні. Розмір: 6 на 11 метрів. (URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/51f29ee6f34fe/>)



3.6.2 «Українське тіло». Групова виставка / Міжнародний мистецький проєкт.
Центр візуальної культури (ЦВК) при НаУКМА, Київ, Україна. 7–28 лютого 2012.
Живопис, графіка, фотографія, скульптура, відео, перформанс. (URL:
<https://life.pravda.com.ua/columns/2012/03/07/98030/>)



3.6.3 Чичкан Д. «Втрачена можливість». Персональна виставка / Артактивізм. Центр візуальної культури (ЦВК), Київ, Україна. 2–10 лютого 2017 року. Графіка, акварель. (URL: <https://apostrophe.ua/society/accidents/v-kieve-razgromili-vystavku-o-majdane-opublikovany-foto.html>)



3.6.4 «Виховні акти». Групова виставка. Арт-простір SKLO (НПУ ім. М.П. Драгоманова), Київ, Україна. 15–16 квітня 2018 року. Живопис, графіка, фотографія, відео. (URL:

https://zmina.info/articles/ce_mozhut_pobachiti_diti_studentsi_poprosili_rektora_universitetu_dragomanova_vidreaguvati_statevi_organu_ta_pobutove_nasilljia_vistavka_vihovni_akti/)



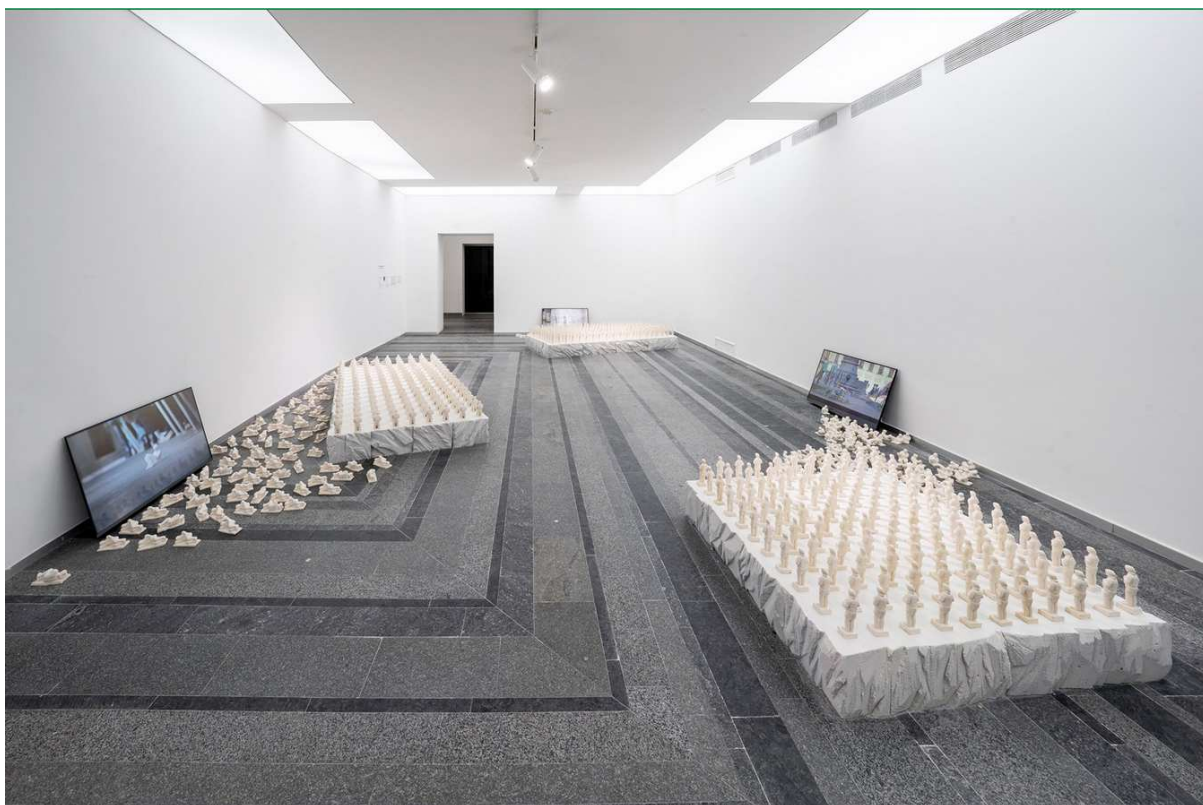
3.7.1 Коршунов Є. «Пил зцілює». Тотальна інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Дерев'яні балки та дошки, поліетилен, світлодіодні лампи, піч-буржуйка, земля, радіоприймач, аудіокомпозиції Артема Терехова (Ерудит), пластикова пляшка з водою, олівець і ручка на папері. Розміри змінні.

(URL:<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)



3.7.2 Алексеєнко М. «Мирний пейзаж у неіснуючому музеї». Інсталяція. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Олія на полотні, багетна рама, паркет, термопластичний полімер, дерево. Розміри змінні.

(URL:<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)



3.7.3 Дмитрик В. «Patriх». Скульптурна інсталяція / Відеодокументація. Виставка номінантів Премії PinchukArtCentre 2025, PinchukArtCentre, Київ, Україна. 2025. Глиняні фігурки, ангоб, випал, відео. Розміри змінні.
(URL:<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>)