УДК 7.07:7.036«19/20»(477)=161.2

Наталія БУЛАВІНА

ТРАНСФОРМАЦІЇ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНОЇ КРИТИКИ В ТЕОРЕТИЧНІЙ ТА ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВАХ

Анотація. Здійснено спробу комплексно поглянути на інституціональну критику з теоретичної й історичної точок зору, зрозуміти її значення для історії сучасного мистецтва. Окреслено світовий досвід, розкрито базові теоретичні концепції, визначено основні хронологічні етапи її еволюції, з'ясовано подальші перспективи критичних стратегій. Вперше розглянуто і проаналізовано особливості поширення інституціонально-дискутивних художніх практик в Україні, осмислено їхній потенціал як стимулятора розвитку інституцій і творчого процесу в локальному контексті.
Ключові слова: інституції, критичне мистецтво, новий інституціоналізм, художні ініціативи, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Починаючи від 1960-х система мистецтва інтенсивно розвивається, трансформується й ускладнюється. Відповідно до поточних обставин, що виникають під час народження й продовження творчого процесу, поступово викристалізовується структура, яка стає найширшим обрамуванням для складного світу сучасного мистецтва. Сфера цього колективного суб'єкта охоплює різних учасників, як державні так і приватні інституції, галереї, митців, колекціонерів, фонди, музеї, нонпрофітні організації, критиків та інших дійових осіб, згуртованих спільним цілеуявленням щодо підтримки й розповсюдження художнього продукту. Всі означені елементи в особистій специфічній діяльності виконують певну функцію, створюючи могутній вплив на сучасну культурно-мистецьку, соціальну й економічну ситуацію в країні. Нова конфігурація інституціональної системи візуального мистецтва має таку важливу складову як інституціональна критика. Вона безпосередньо впливає на формування дискурсивно-критичного поля, інспірує інституції й учасників загального художнього процесу до критичної рефлексії, до виявлення недосконалостей й рішення назрілих питань сучасності, у періоди, коли особливо відчутна відповідальність сфери культури перед суспільством. Відтак потенціал інституціональної критики як стимулятора динаміки розвитку інституцій і художнього ходу визначає актуальний вектор мистецтвознавчого теоретичного осмислення й системних роздумів.

Мета дослідження. У даній публікації здійснено спробу комплексно поглянути на інституціональну критику з теоретичної й історичної точок зору, й зрозуміти її значення для історії сучасного мистецтва. У площині такого наукового завдання автор намагався ідентифікувати й проаналізувати різні форми критичного дискурсу

як художньої практики, визначити його залученість до формування інституціональної конфігурації сучасного візуального мистецтва. Також простежимо зміни, що мали місце в критичних концепціях на різних історичних відтинках часу. До того ж, вперше проаналізуємо локальну специфіку й визначимо перспективи інституціонально-критичних ініціатив в осмисленні художнього ходу в Україні.

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

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досвід розвитку інституціональної критики відображено у низці публікацій, переважно представників західного мистецтвознавства. Уявлення про теорію і практику критичних рефлексій дають роботи Б. Бухлоха [1], А. Фаркухарсона [2], А. Фрезер [3], Б. Холмса [4], С. Шейха [5], Й. Екеберга [6]. Значний за обсягом блок текстів щодо ревізії критичного підходу й вибудовування основних етапів його еволюції подано в інтелектуальному мережевому журналі Європейського інституту прогресивної культурної політики під назвою «Чи пам'ятаєте ви інституціональну критику?» [7].

Разом з тим препарування явища інституціональної критики як окремого елемента в інституціональній системі координат сучасного візуального мистецтва на пострадянському просторі має характер поодиноких публікацій, серед яких виокремимо працю російського мистецтвознавця К. Чухрова, що дає уявлення про теоретичні засади і практику критичних ініціатив зарубіжжя й окремі аналітичні приклади творчості російських мистецьких активістів [8]. Роздуми щодо принципів і максим «нового інституціоналізму», що долучив практику інституціональної критики до своєї концепції містяться у книзі В. Мізіано [9]. Щодо препарування інституціональної критичної діяльності в мистецькому ландшафті України мусимо констатувати недостатність уваги з боку спеціалістів й відсутність текстів з розгорнутим аналізом явища. Окремі авторські роздуми стосовно теоретичних засад існування сучасної індивідуальної творчої критичної методології у розбудові відносин з українськими пострадянськими музейними інституціями подано у розвідці М. Кадана «Художник про музей» [10]. Наразі бракує скрупульозної аналітики щодо амплітуди взаємовідносин між низовими критичними ініціативами й інституціями (від співробітництва і партнерства до альтернативи інституції) у часовій дистанції останнього десятиліття і пов'язаного із ними питання ефективності в створенні ситуації для інституціонального оформлення художнього ходув Україні.

Викладення основних матеріалів дослідження. Починаючи розгляд теоретичних і практичних складників інституціональної критики, одразу мусимо зазначити, що в тестах сучасних науковців інститут й інституції категоріально не розрізняються, і в різних контекстах термін «інституція» має різне тлумачення. Попри

те, що в латинській й в основних мовах сучасності слово «інститут» (*лат.* institutum; *франц., нім.* Institut; *англ.* institute) завжди чітко протиставлено за змістом інституції (*лат.* institutio; *франц., нім., англ.* institution), послуговуючись саме цими термінами, усі гуманітарні науки проводять дослідження інституційних утворень у різних площинах. Слово інституція зберігає і донині давнє латинське значення «настанова, пояснення чогось» і позначає насамперед особливості управління, механізми дії правових норм у будь-якій сфері суспільних відносин. Відтак, попри таку загальну неузгодженість, в мистецтвознавстві оперування поняттям арт-інституція прикладається до похідної від того чи іншого художнього середовища, яка стає помітною подією й виконує свою місію перед культурою. Створення інституції вимагає інтелектуальної напруги, творчого зусилля, адекватних наявному художньому ходові, допомагає вибудовувати перспективу культурного процесу.

Інституціональну критику (*англ.* Institutional critique) традиційно розуміють як сукупність мистецьких повоєнних практик, які зверталися до препарування базових підвалин функціонування системи мистецтва в капіталістичному суспільстві. Починаючи від 1960-х й до теперішнього часу художники, намагаючись подолати консервативність і замкненість інфраструктури мистецтва, спрямовували свої критичні опуси на структурні одиниці художніх інституцій — музеї, виставкові місця, колекції, критикували їхні ідеологічні і репрезентаційні соціальні функції. Зауважимо, що в усталеному розумінні означеного напряму в сучасному мистецтві присутнє протиріччя, адже ніби то наявний прямий зв'язок методу й об'єкту — критика — метод, об'єкт — інституція, згодом розширюється самими дискусійними практиками й залучає дослідження інших інституційних просторів, діє в ширшому контексті детериторізації мистецтва.

Укоріненість терміну «інституціональна критика» бере початок від 1975 року із появою есе «Щодо практики» (On Practice), учасника художньої групи Art & Language Мела Рамсдена. В ньому він вперше артикулює необхідність перегляду зміни акцентів при аналізі інституцій, наголошуючи на тому, що функції інститутів (в тому числі інститутів мистецтва) мають бути переглянуті, ґрунтуючись на критиці буржуазного індивідуалізму й виведення назовні принципів капіталістичної бюрократії, які визначають подвійність всіх компонентів системи мистецтва, в тому числі освітніх, арт-маркету й власне художніх подій.

Ревізія взаємодії критичного підходу із інституціями виділяє три хронологічні етапи її еволюції, під час яких продукувалися власні методи, візуальна мова й засоби дискусій. Перший припадає на 1960–1970-і й пов'язаний з активістським протестним західним рухом, представлений іменами Х. Хааке, М. Ешера, Р. Смітсона й М. Бродтерса. Критичні практики цього періоду являли собою вихід з виставкової території, оспорювання музейного простору, його функцій й правил, викриття ідеологічних і економічних складників музейної діяльності. У відомій роботі «Концептуальне мистецтво: 1962–1969. Від естетики адміністрування до критики

інституцій» Б. Бухло зазначає, що телеологічний рух пізньомодерністського мистецтва в 1970-і був спрямований від «естетики адміністрування до критики інституцій», а сама музейна інституція сприймається «у дусі Франкфуртської школи як ідеалізована просвітницька інституція, затиснута між бюрократичною державою з одного боку й ринковим спектаклем із іншого» [1, с. 107].

Демаркація другого періоду припадає на 1980–1990 роки, з визначенням лідерських позицій за художниками Р. Гріном, Ф. Вілсоном, А. Фрезер. Нюанси в розмежуванні й стратифікації цих періодів обумовлені системним зсувом, що відбувся у сприйнятті інституції від «замкнутої клітки» до усвідомлення її генератором живого знання й нових форм суб'єктивності. Цей період знаменується перевтіленням інституціональної критики у складову частину інституцій, через те, що останні перетворюються на престижні транснаціональні бренди, орієнтовані на модні міждисциплінарні дискурси, відтак, аби відповідати інтелектуальним запитам сучасності, мають трансформувати свої завдання під тиском радикального критичного втручання з боку художників. Як писала А. Фрезер «за кордони інституцій складно вийти, через те, що вони всередині художника, і всі намагання покинути "внутрішню інституцію", лише розширюють її кордони» [3].

На початку 2000-х чимало художників і кураторів, потерпаючи від тотального диктату глобальної системи сучасного мистецтва, рятуючись від загального патерналізму інституцій, створюють організації нового типу, декларуючи власну автономію від інфраструктури й вибудовують паралельну параінституціональну систему прямих людських зв'язків. З їхньою діяльністю пов'язана третя фаза інституціональних дискусій. В установах нового типу (наприклад, Центр сучасного мистецтва в Palais de Tokyo у Парижі, «Балтик» в Гейтсхеді, Мюнхенський Кунстферайн) й старих, що переглянули власну програмну установку (музеї МАГБА в Барселоні, «Ван Аббе» в Ейндховені, МНКА в Антверпені, Moderna Galerija в Любляні та ін.) впроваджується нова модель інституціональної політики, концепція якої базується в тому числі на системному залученні практик інституціонального критичного дискурсу. Вибудовуючи свою діяльність на позиціях самокритичності, власній деконструкції, демонструючи незалежність від реальних власників художньої інфраструктури, вони розгортають найтриваліші проекти, надаючи майданчики для найрадикальніших художніх висловів. Разом з тим культивація новим інституціоналізмом своєї автономності, дистанціювання від фабричного виготовлення мистецького продукту й тактика вироблення нових модальностей у діалозі із публікою та всі інші радикальні ідеї не убезпечили його від зовнішнього впливу, із плином часу так само піддалися апропріації культурною індустрією, перетворилися на культурну моду, й атрибути кар'єри, втративши свій від початку підривний зміст. Відтак художники, які працюють у нових інституціональних проектах, наразі, вимушені формулювати критичні висловлювання, співвідносячись із новою реальністю в чужинному для них контексті

системи мистецтва, нібито враховуючи думку фінансового патрона, послуговуючись тактикою субверсивної аффірмації, протягуючи на «ворожу територію» під виглядом очікуваного, несподівані й гострі елементи (такого собі троянського коня).

Окрім того, не варто забувати й того, що на сучасному часовому відрізкові, загостреному черговим етапом глобалізації, настирливий інтелектуальний запит художнього середовища на появу непідконтрольних, незалежних установ, дистанційованих од неоліберальної системи ринкових відносин, вкрай потребує перегляду вже застарілих критичних підходів, переспрямування їх з розшифрування власної амбіційної установки на затвердження прогресивної програми співробітництва й взаємодії. Саме за таких умов мали б змогу запрацювати колективні художні проекти, які б демонстрували викриваючи судження щодо фальшивого пафосу самокритики інституцій, транслювали негативні аспекти сьогоденного порядку речей у світі.

Переносячись в український простір сучасного візуального мистецтва з дистанції останніх десятиліть спостерігаємо дуже повільний розвиток інституціонально орієнтованої критичної діяльності. Задля справедливості одразу зауважимо, що такий «некритичний» стан індивідуальної творчої методологій властивий не лише локальній українській ситуації, а має місце на всьому пострадянському креативному просторі, ба більше стосується майже всіх постсоціалістичних країн, які опинилися у транзитному стані й пережили докорінні соціокультурні зміни.

Згадуючи слова відомого бельгійського мистецтвознавця Террі де Дюва про те, що від початку імпрессіонізму, кожне нове слово в мистецтві народжувало новий тип інституції, цілком логічно сприймаються особливості і характер трансформацій вітчизняного критичного досвіду, адже він адекватно відтворює місцевий художній хід з усіма його недосконалостями й протиріччями. Ґрунтовні перетворення, які мали місце в Україні від набуття незалежності інспірували значні інституціональні метаморфози у вітчизняній культурі і в загальному полі художніх практик. Українські митці, як офіційні, так і представники альтернативи відповідно до власних творчих потреб, цілеуявлень, особистого відчуття переживання часу намагалися підлаштовуватися до нової, такої, що лише тільки оформлювалася, інституціональної конфігурації, «вбудовувати» свій творчо-критичний дискурс у роботу новочасних утворень. На цьому складному етапі суспільного і художнього розвитку всі учасники, що задіяні у творенні нової культурної реальності, усвідомлюючи всі процесуальні недосконалості формування нової для пострадянської ситуації системи сучасного мистецтва, прийняли не проголошене табу на публічну критику інституцій. Унеможливлювали критичне препарування інституціональних суб'єктів і поведінкових моделей і майже цілковита залежність від патронату донаторських організацій й ризику втратити доступ до інструментарію розповсюдження художнього продукту. Більше того, інституціональна критика як систематичне дослідження діяльності інституції, чи то музеїв, фондів, галерей, різних форм спонсорської діяльності в 1990-і майже відсутня.

Поступово загострене проживання часу в форматі «тут і зараз», характерне для 1990-х змінюється більш життєвим відчуттям можливості перспективи, не зовсім визначеної, проте доволі реальної із приходом стабільних і благополучних 2000-х. Художня спільнота вже накопичує той протестний ресурс, що може бути реалізований в критичному діалозі із інституціями. Переважно українське критичне мистецтво в цей час спрямовує свій потенціал на допомогу інституціям сучасного мистецтва у справі модернізації. Чимало критичних контактів й інституційних альянсів реалізовуються переважно у відносинах із приватними структурами, розкриваючи значний пласт економічної, політичної й етичної проблематики того часу. Вдалим прикладом звернення до критичного потенціалу художника, запотребованості критичного вислову для самокритичної проекції та створенням обставин для нової художньої комунікації вирізнялася діяльність благочинного арт-фонду «Ейдос». В рамках проекту «мистецтво в публічному місті», впровадженого фондом, було реалізовано цікавий проект Ж. Кадирової «Лавки-графіки» (2008). Озброївшись критичною оптикою, мисткиня в скульптурному об'єкті візуалізувала нову економічну реальність — економічну кризу, при цьому метафорично висловивши наслідки діяльності головних дійових осіб, що породжують соціально-економічне напруження в країні, одночасно формуючи власний імідж культурного меценатства спонсоруючи створення робіт сучасного мистецтва. В означеному «банківському» проекті була зреалізована й мобільна критична ініціатива В. Сидоренка «Деперсоналізація» (2008) — гострий вислів на політичну ситуацію в Україні й алюзія на новітній інститут виборів, сформований у посттоталітарному суспільстві, що приміряє на себе моделі західної демократії.

При аналізі розвитку інституціонально-критичних дискусій на локальному ґрунті неможливо не брати до уваги й серйозні зміни, що відбулися в загальній наднаціональній системі мистецтва цього періоду. На відміну од попередніх (1990-х) років, із усталеним позиціюванням суб'єктами творчого процесу не тільки художника, а ще й куратора, в нульові додаються ще й інституції, як повноправні фігуранти формування художнього ходу. Така ситуація, відповідно, інспірує і суттєві зміщення акцентів в мистецькій моделі, оскільки автором актуального інтелектуального висловлювання тепер є сама інституція, й саме вона, без певного хабу експертів чи авторитетних діячів, визначає коло митців, що здатні найвлучніше й ефектніше виразити й донести до суспільства її повідомлення й продемонструвати назрілий самокритичний підхід. Тобто, якщо у 1990-і нове висловлювання, явище в мистецтві в ідеалі породжувало появу нової адекватної інституції, і розвивалося паралельно до художнього ходу, нульові вже демонструють нам гегемонію інституцій стосовно художнього процесу, що безумовно створює неабияку напругу в сучасному світі мистецтва.

Із плином часу все більше діячів української арт-сцени усвідомлюють недосконалість і безперспективність подібного становища й висловлюють думку, що кри-

тичному опрацюванню має піддаватися не стільки діяльність інституцій, скільки її відсутність. При цьому йдеться не про абстрактну чи спрямовану на позахудожній контекст діяльність, а про критичній підхід в оцінці й опрацюванні наявної інституціональної арт-системи й моделей поведінки. Чи зможе художня спільнота подолати свій інфантилізм й інвестувати свій протестний ресурс у боротьбу за «чесне мистецтво»? Цікаві відповіді дає так зване покоління нульових, з яким пов'язаний ключовий момент перелому в сформованій інституціональній системі координат. Орієнтовно з 2004 року в країні виникає чимало колективних ініціатив, які самоорганізуються, використовуючи стратегію DIY (do it yourself). Вони намагаються вибудовувати власну творчу біографію поза системою сталої інфраструктури, формуючи альтернативні міні-товариства, діють локально, використовуючи як інструмент власної легітимізації Інтернет (наприклад, група Р.Е.П., «Шапка», харківська Soska, «КонтраБанда», «Пінопласт», Psia Krew, Totoro Garden, «ХудРада» та ін.). Саме з роботами молодих художників останнього десятиліття (власне, це ті митці, які сформувалися, як ми вже зазначили, в нульових і розвивали власну творчу кар'єру саме за підтримки різноманітних фондів й інституцій) пов'язані нечисленні приклади робіт, виконаних у критичному дискурсі. Тут можемо згадати роботи Л. Наконечної «Наочний приклад моєї участі» (2013), її ж проект з критичним висловлюванням стосовно інституції в Замке Уяздовском, бойкот ІСПМ (ініціативи самозахисту працюючих мистецтва) організований проти одноосібного цензурного рішення директора Мистецького арсеналу знищити роботу В. Кузнецова, «Колонна для музею» групи Р.Е.П. та ін. Не можна не згадати й роботу представника старшої генерації українського мистецтва С. Браткова «Дніпропетровський трубний завод», роздуми на тему внутрішніх протиріч суспільства — соціальних складників, які є підґрунтям для великих приватних капіталів, що висувають своїх фронтменів, культурні інституції (наприклад, PinchukArtCentre) на яких, в тому числі, тримається культурна життєдіяльність нашого теперішнього суспільства. Останній приклад є показовим і відображає сучасний стан критичних практик — є можливість задавати гострі питання, систематично досліджувати діяльність інституцій, фондів, музеїв, галерей, різних форм спонсорської діяльності, використовуючи при цьому їхнє ж фінансове підживлення, патронат, при цьому персонально регулюючи взаємовідносини і визначаючи для себе можливу критичну дистанцію, тактику, табуйовані теми й простори для критичного вислову (власне, послуговуючись тактикою субверсивної аффірмації).

На середину 2000-х припадає активізація творчого життя в Україні, й відповідно, досвід діячів сучасного мистецтва все більш позитивно інституалізується й структурується. При цьому обставини бурхливого розвитку віддзеркалюють вплив загальносвітових глобалізаційних процесів і формування нової політичної, економічної й культурної реальності. Доробок візуальних практик відповідно

до мейстриму зазнає підвищеної зацікавленості, набуває ознак модності, «трендовості» просувається до свідомості загалу через медійні транслятори як дещо привабливе в своїх дивностях, атракційності, гламурності й легкості сприйняття, а механізм репрезентації візуального мистецтва концентрується і функціонує переважно в системі комерційних галерей, центрів й інших нонпрофітних інституцій, які починають фільтрувати продукт артистичної активності в рамках власної прийнятної ідеології. В умовах тотального маркетингу й консьюмеризації, специфічного пострадянського капіталізму, пізнього арт-ринку, концентрація потужних фінансових ресурсів дозволяє нав'язувати українській артистичній спільноті свої інституції, під які вимушений підлаштовуватися й наявний художній процес. Виникає чимало нових, гнучких структурних одиниць, випадкових і тимчасових, які стають суто іміджевими проектами своїх засновників (т. зв. фальш-інституціями), аж ніяк не відповідаючи духу сучасного мистецтва, підмінюючи інтелектуальну інституційну ініціативу на тотальну Vanity Fair. Відтак митці, котрі працюють у руслі аналітичного й критичного дискурсу стикаються з дилемою у виборі стратегії репрезентації свого критичного вислову — між гострою і здоровою рефлексією, автономністю вислову, порядністю фінансових джерел й банальним питанням власного виживання. Зрозуміло, що такі затиснуті обставини аж ніяк позитивно не впливають на кількісні та якісні показники критичної полеміки з інституціями, відтак й без того поодинокі критичні енергії часто дивують своєю некритичністю, й формально-поверховим підходом до питання.

Разом з тим, задля справедливості варто зауважити, що подібна ситуація має місце й у західному контексті, (диспозиція всередині арт-системи змінилася), інспіруючи чимало митців у пошуках адекватних рішень працювати в іншому річищі, вводячи в обіг реалізації творчої стратегії уявлення про «нову форму інституціональної критики» [4; 6]. Себто дискусійні тактичні прийоми Х. Хааке, застосовані ним до тогочасних інституцій, вже недоречні у часі сьогоднішньому, бо не спрацьовують, оскільки інституції, наразі, є зовсім інакшими, гнучкими й самокритичними, здатними самостійно генерувати проблемно-тематичний контекст. Однак на сучасному етапі система мистецтва західного варіанту все ж таки знаходить компроміси й інституціональне мистецтво, породжене меценатськими ініціативами, розвивається паралельно з інтелектуальними інституціями, які синхронізуються зі справжнім творчим ходом.

Висновки. Отже умови, в яких сьогодні опинилася інституціональна критика в Україні, важко назвати сприятливими. Звичайно локальна інфраструктура візуального мистецтва, ще не така розгалужена, попри численність компонентів, хибує на якісні показники і все ще перебуває у стані формування. Втім констатація цих фактів не знімає з української арт-спільноти потреби у невідкладності формулювання запиту на аналіз головних чинників утвореної владної вертикалі у світі мистец-

тва, артикуляції її міфів про меценатське партнерство, особистої конкуренції, завуальованої під критичні практики, персоніфікації. Уповільнений стан критичних енергій, у форматі «де не має співця — послухаєш і горобця» може бути подоланий лише активною, здоровою критичною позицією самого художнього середовища, яке буде просувати інституційний діалог, ініціювати нові перетини, викривати фальш-проекти, засвоювати й залучати нові території, розробляти конкретні механізми й техніки впливу на владні структури, створювати історії й образи для майбутнього, конструювати загальний простір нової культури.

Перспективи використання результатів розвідки полягають у подальшому дослідженні моделі розвитку інституціональних критичних арт-рефлексій та її вплив на конфігурацію інституціональної системи візуального мистецтва в Україні.

Література

1. *Buchloh B.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55 (Winter). P. 105–143.

2. *Фаркухарсон А.* Институциональные обычаи // Художественный журнал. 2012. № 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/115 (дата обращения: 28.11.2017).

3. *Фрезер А.* От критики институций к институту критики // Художественный журнал. 2012. № 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/116 (дата обращения: 28.11.2017).

4. *Holmes B.* Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. URL: http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en (last accessed: 28.11.2017).

5. *Sheikh S.* Notes on Institutional Critique. URL: http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en (last accessed: 28.11.2017).

6. *Ekeberg J.* New institutionalism. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003. 111 p.

7. Do you remember institutional critique? URL: http://eipcp.net/transversal/0106 (last accesed: 28.11.2017).

8. *Чухров К.* Тезисы о ложной демократичности современного искусства // Художественный журнал. 2001. № 84. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/176 (дата обращения: 28.11.2017).

9. *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: ЦСК «Гараж»; Ad Marginem Press, 2014. 232 с.

10. *Кадан Н.* Художник о музее // Korydor. 2011. 20 квіт. URL: http://old.korydor.in.ua/texts/444-Hudognik-o-muzee (дата обращения: 20.08.2017).

References

1. *Buchloh B.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55 (Winter). P. 105–143.

2. *Farkuharson A.* Institutsionalnyie obyichai [Farquharson A. Institutional mores] // Hudozhestvennyiy zhurnal [Mocow art magazine]. 2012. No. 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/115 (last accessed: 28.11.2017).

3. *Frezer A.* Ot kritiki institutsiy k institutu kritiki [Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique] // Hudozhestvennyiy zhurnal [Mocow art magazine]. 2012. No. 88. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/116 (last accessed: 28.11.2017).
4. *Holmes B.* Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. URL: http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/en (last accessed: 28.11.2017).
5. *Sheikh S.* Notes on Institutional Critique. URL: http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en (last accessed: 28.11.2017).
6. *Ekeberg J.* New institutionalism. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003. 111 p.
7. Do you remember institutional critique? URL: http://eipcp.net/transversal/0106 (last accesed: 28.11.2017).
8. *Chuhrov K.* Tezisyi o lozhnoy demokratichnosti sovremennogo iskusstva [Chukhrov K. Theses on false democracy of contemporary art] // Hudozhestvennyiy zhurnal [Mocow art magazine]. 2001. No. 84. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/176 (last accessed: 28.11.2017).
9. *Miziano V.* Pyat lektsiy o kuratorstve [Misiano V. Five lectures on Curating]. M.: TsSK «Garazh»; Ad Marginem Press, 2014. 232 c.
10. *Kadan N.* Hudozhnik o muzee [Kadan N. An artist on a museum] // Korydor [Corridor]. 2011. 20 kvIt. URL: http://old.korydor.in.ua/texts/444-Hudognik-o-muzee (last accessed: 20.04.2017).

Наталия Николаевна Булавина

Трансформации институциональной критики в теоретической и исторической перспективах

Аннотация. Осуществлена попытка комплексного взгляда на институциональную критику с теоретической и исторической точек зрения, и понять ее значение для истории современного искусства. Очерчен мировой опыт, раскрыты базовые теоретические концепции, определены основные хронологические этапы ее эволюции, выяснены дальнейшие перспективы критических стратегий. Впервые рассмотрены и проанализированы особенности распространения институционально-дискутивных художественных практик в Украине, осмыслен их потенциал как стимулятора развития институций и творческого процесса в локальном контексте.
Ключевые слова: институции, критическое искусство, новый институционализм, художественные инициативы, современное искусство.

Nataliya M. Bulavina

Transformation of the institutional critique in the theoretical and historical perspectives

Summary. The research presents an attempt to look to the institutional critique from the theoretical and historical point of view. The author summarizes world experience and unveils basic theoretical conceptions. The main chronological periods of the critique evolution are defined and the future perspectives of the critical strategies are clarified. For the first time the specific features of the development of the institutional and discursive practices in Ukraine are investigated and analyzed and their potential is apprehended as a stimulus of the institutional and art movement in the local context.
Keywords: institutions, critical art, new istitutionalism, art initiatives, contemporary art.