



№ 36 (2024) С. 180–186
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 7.038/.091 (73+477)
ORCID ID: 0009-0009-1189-0276
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-19>

Борис Сорокін

*аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Borys.Sorokin@naoma.edu.ua*

*Науковий керівник – В. Петрашик, кандидат мистецтвознавства, доцент
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

ІНТЕРВЕНЦІЯ В МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР ЯК МЕТОД ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ

Анотація. *Мета статті* – дослідити художню практику інтервенції як спосіб дослідження та переосмислення музейного простору, його колекції та архіву; проаналізувати передумови появи практики інтервенції; порівняти методи та способи втілення інтервенції американського художника Фреда Вілсона в музеях США з практиками українських митців в Національному художньому музеї України. **Методи дослідження.** У статті використані історичний, порівняльний, аналітично-описовий, метод узагальнення та інтерв'ю митців для систематизації і встановлення основних рис практики художньої інтервенції. **Головні результати.** У статті розглянуті історичні передумови виникнення практики інтервенції художників у мистецьких установах; проаналізовані методи та види взаємодії митців з музейним простором, його приміщенням, колекцією, архівом та ідеологією. **Висновки.** Аналіз дослідженого матеріалу розкриває тему взаємодії сучасного мистецтва з колекціями, експозиціями й архітектурою та ідеологією класичних музейних установ у формі інтервенцій. Інтервенції створюються для дослідження питань музейної політики комплектування, інтерпретації та експонування, часто таким чином кидаючи виклик традиційній неупередженості інституційного контексту. Інтервенції можуть відбуватися не тільки в музеях історичного та сучасного мистецтва, але й в інших музейних установах зі спеціалізованими колекціями. В статті проаналізований досвід взаємодії Національного художнього музею України з художниками у питаннях переосмислення й реконтекстуалізації його експозиції та архіву. Відкритість до аналізу своїх колекцій також демонструють інші музейні установи України, що може бути темою наступних досліджень. **Ключові слова:** сучасне мистецтво України, музей, інституційна критика, інтервенція, музейна справа, концептуальне мистецтво, музейні архіви.

INTERVENTION IN THE MUSEUM SPACE AS A METHOD OF INSTITUTIONAL CRITIQUE

Borys Sorokin

*PhD Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
Borys.Sorokin@naoma.edu.ua*

*Academic Supervisor – V. Petrashyk, PhD in Art Studies, Associate Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture*

Abstract. *The purpose of the article is to study the artistic practice of intervention as a way of researching and rethinking the museum space, its collection and archive; to analyze the preconditions for the emergence of the practice of intervention; to compare the methods and ways of implementing the intervention of the artist Fred Wilson in US museums with the practices of Ukrainian artists in the National Art Museum of Ukraine. **Research methods.** The article uses historical, comparative, analytical and descriptive, generalization methods and interviews with artists to systematize and identify the main features of the*

practice of artistic intervention. Main results. The article examines the historical background of the practice of artists' interventions in art institutions, analyzes the methods and types of interaction between artists and the museum space, its premises, collections, archives, and overall strategy. Conclusions. The analysis of the research material reveals the topic of interaction between contemporary art and collections, expositions, architecture and ideology of classical museum institutions in the form of interventions. Interventions are created to explore the issues of museum acquisition, interpretation, and exhibition policy, often challenging the traditional impartiality of the institutional context. Interventions can take place not only in museums of historical and contemporary art, but also in other museum institutions with specialized collections. The article analyzes the experience of the National Art Museum of Ukraine's interaction with artists in rethinking and recontextualizing its exposition and archive. Other museum institutions in Ukraine also demonstrate openness to cooperation with their collections and space, which may be the subject of further research.

Key words: contemporary art of Ukraine, museum, institutional critique, intervention, museum studies, conceptual art, museum archives.

Постановка проблеми. Художники мають особливі взаємини з музеями. Вони є і простими відвідувачами закладу, і водночас творцями об'єктів, які складають його експозицію. У двадцятому столітті діяльність музеїв стає об'ємнішою – вони є не лише місцем для натхнення, але й центром творення мистецтва, його підтримки. Багатофункціональність музеїв породжувала нові виклики – від питання, які твори мистецтва купувати, і до проблеми де, коли і як їх демонструвати й інтерпретувати. Виникали питання про музейний простір і те, як інтелектуальні й кураторські межі інституції формують і в певному сенсі обмежують досвід сприйняття мистецтва. Відповідно змінюється і самопозиціонування художника в музейній інституції. Він взаємодіє з рамкою, яку встановлює музей – він може не тільки прояснювати, підкреслювати, заперечувати її, але й використовувати її у своїй роботі як форму або матеріал. Критика музею в концептуальному мистецтві 1960-х і 1970-х пов'язувалась з загальною критикою комерційного світу мистецтва, артдилерів, колекціонерів, публіки. Мистецтво критики зводилось до редукованого, мовно-центричного повідомлення, де ідея була важливішою за об'єкт, а розум – за відчуття. Проте об'єкти не були забуті – те, що почалося наприкінці 1960-х років як антагоністична критика ідеї музеїв, стало спільною практикою художника з інституцією. Ключовими у цьому контексті стали роботи американського художника Фреда Вілсона, який продемонстрував в своїх проєктах як критична взаємодія з музейними колекціями дає змогу митцеві створювати нові сенси і порушувати питання щодо проблем пам'яті, забуття й інтерпретації історії. В Україні питаннями критичної взаємодії з музеями та їхніми колекціями (практика, відома, як інтервенція), займалася передусім дослідницько-мистецька організація «Метод Фонд», і такі художники як Л. Наконечна, Л. Хоменко, Л. Лозовий та інші.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналізу музею як локусу мистецтва, а не соціальної чи матеріальної історії, присвячений каталог виставки «Музей як муза: роздуми художників» (The museum as muse: Artists reflect) у нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern Art (MoMA) 1999 року [1]. У виданні, підготовленому під редакцією Кінастон МакШайн, охоплені найпомітніші твори мистецтва, пов'язані з музеєм, зокрема роботи таких митців, як Марсель Бродтарс (Marcel Broodthaers), Ганс Хаак (Hans Haacke), Фред Вілсон (Fred Wilson), Андреа Фрейзер (Andrea Fraser) та інших. Питання занепокоєння митцями ідеологією та історією музеїв висвітлене в антології «Музей художників» (Museums by artists) під редакцією А. А. Бронсона та Пеггі Гейл [2]. Теоретичну рамку напрямку «Інституційна критика» заклав дослідник Бенджамін Бухло (Benjamin Heinz-Dieter Buchloh) в статті «Концептуальне мистецтво 1962–1969: від естетики адміністрування до критики інституцій» [3]. В антології «Інституційна критика» Альберта Альберро та Блейка Стімсона [4] актуалізується спадщина «інституційної критики», а також досліджуються політично активні мистецькі течії сьогодення. В дослідженні «Приречений Музей: Інституційна критика і публічність» (The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity) [5] артісторик Фрейзер Ворд (Frazer Ward) розглядає методи творчої діяльності Г. Хаак та Ф. Вілсона в музейному середовищі. Шляхам опанування мистецького простору українськими художниками доби незалежності присвячена стаття дослідницької платформи «Від реакції до думки. Частина 2: Недооцінені проєкти» [6]. Художник і дослідник П. Хайло у статті «Що постає з повітря, що в ньому розчиняється» [7] аналізує ранні форми інтервенцій в історії українського незалежного мистецтва. «Метод Фонд» разом з Національним художнім музеєм України

підготували два «Зошити» [8; 9], де були зібрані матеріали проєкту «Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим», присвяченому художньому опрацюванню архіву Національного художнього музею України.

Мета статті – аналіз художньої практики інтервенції як способу дослідження та переосмислення музейного простору, його колекції та архіву; порівняння методів та способів втілення інтервенції художника Фреда Вілсона в музеях США з практиками українських митців в Національному художньому музеї України.

Виклад основного матеріалу. Чим мистецька інтервенція відрізняється від інсталяції? Британська «Галерея Тейт» у своєму пояснювальному повідомленні акцентує на тому, що «термін «мистецька інтервенція» застосовується до мистецтва, створеного спеціально для взаємодії з дійсною структурою або ситуацією, хай то інший твір мистецтва, аудиторія або установа» [10]. Натомість інсталяція – це «масштабна конструкція змішаної форми, часто призначена для [демонстрації] в певному місці або на певний період часу» [11].

«Критична» взаємодія з музеями почалася з глибокої і тотальної критики ролі самого музею. Свідомий критичний діалог між художником і музеєм розпочав французький та американський художник Марсель Дюшан (фр. Henri Robert Marcel Duchamp) 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 безкінечної суперечки про питання надання права визначати – що є і що не є мистецтвом. Традиційно це було привілеєм музею, але М. Дюшан відстоював право художника на визначення. Хоча він у своїй творчості продовжував досліджувати ідею музею, і зрештою долучився до створення колекцій нью-йоркського Музею сучасного мистецтва (MoMA) і Музею мистецтв Філадельфії (Philadelphia Museum of Art), його грайлива боротьба з самими мистецькими інституціями не мала істотного впливу на ці інституції до появи маніфесту концептуального художника Джозефа Кошута (Joseph Kosuth) «Мистецтво після філософії» (1969). Д. Кошут зауважує, що «все мистецтво (після Дюшана) є концептуальним за своєю природою, тому мистецтво існує лише концептуально» [12, с. 18]. Заперечення концептуалістами модерністської претензії на автономію

мистецтва набуло форми мистецьких практик, які наголошували на соціальному конструюванні мистецтва, а також атакували матеріальний та візуальний статус мистецтва. Тип практики, який ретроспективно був названий «інституційною критикою», привернув увагу до статусу музеїв як місць, де зберігається та визначається мистецтво, а також до їхньої відповідальності як публічних інституцій. Наприклад, смугасті картини французького концептуального художника Даніеля Бюрена (Daniel Buren) на паризьких рекламних афішах відкидали музей як єдине можливе місце для демонстрації мистецтва. Коли вони опинялись всередині музею, вони протистояли його скульптурним і просторовим обмеженням. Аналітичні роботи сучасного художника-концептуаліста німецького походження Ганса Хааке (Hans Haacke) викривали приховану систему політичних і фінансових відносин між музеями, їхніми працівниками та спонсорами. Бельгійський поет М. Бродтарс створив пародію на музей у серії виставок об'єктів, які були пов'язані лише зображенням орлів.

Вже згадуваний нами Д. Бурен у своїй статті «Функція музею» зауважує, що музей – це «привілейоване місце з потрійною роллю: естетичною, економічною та містичною» [2, с. 57]. Такі ролі дають лише загальне уявлення про призначення музею, і можуть відрізнитися у своєму прояві залежно від музеїв. Відповідно до ролей музей виконує функції зберігання, колекціонування та «притулку» [2, 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» [2, с. 58]. Зрештою спроба конфронтаційного втручання Д. Бюрена у простір музею не була сприйнята інституцією. Величезна робота «Живопис/Скульптура» (1971), розміром 20×10 м, яка мала візуально конкурувати з архітектурним простором нью-йоркського Музею Соломона Гуггенгайма, а саме – підкреслювати ієрархічний підхід до демонстрації мистецтва, була знята з виставки на вимогу інших художників.

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 Ф. Вілсона «Здобування музею» (Mining The Museum, 1992) в Мерілендському центрі історії та культури. Вона показала як може змінюватися нарратив інституції завдяки провокаційній презентації артефактів. Ідея Ф. Вілсона полягала в тому, щоб змінити представлення експонатів музею для висвітлення історії Балтімора дореволюційного періоду, зокрема історії чорношкірих та корінних спільнот Меріленду. Так, поруч з виставкою срібних посудин у стилі балтиморського репуссе були розміщені рабські кайдани, в антикварний дитячий візочок помістили 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 афроамериканських видатних діячів Меріленду, залишилися порожніми. Для реконтекстуалізації об'єктів Ф. Вілсон також використовував методи порівняння, маркування та інші засоби, щоб показати об'єкти в нових контекстах. Скажімо, одним з експонатів виставки була картина, де зображена сім'я на пікніку. На цій картині всі люди білої раси, окрім чорношкірого хлопчика ліворуч, який, вочевидь, виконує роль слуги. Для позначення картини Ф. Вілсон використав два підписи: «Сільське життя» Ернста Фішера (офіційний), і «Фредерік подає фрукти», Ернст Фішер» (інтервенція). Драматичність ефекту порівняння виявляється 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.

Метод Ф. Вілсона полягав у тому, щоб кинути виклик ідеї головного нарративу і ролі музею як номінально об'єктивного арбітра. Цей проект спонукав відвідувачів сумніватися в упередженості та обмеженості 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», Мерілендського центру історії та культури і самого художника. «Контемпорарі» керував бюджетом проекту та провів для співробітників і наукових співробітників Мерілендського центру історії та культури 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 і визначав теоретичну складову проекту. Підготовка до реалізації проекту тривала майже рік. Ф. Вілсон ознайомився з колекціями й іншими ресурсами, а також з кураторськими, реєстраційними, освітніми та управлінськими практиками Мерілендського центру історії та культури. Як зазначає кураторка Ліза Коррін, виставка «Здобування музею» не була першим проектом, де художник співпрацював з музеєм, створював для нього критичну роботу чи займався кураторським опрацюванням колекції. Проте «процес самонавчання, імпліцитно закладений в проект, 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» [13, с. 305].

Освітня ідея є однією з ключових для діяльності організації «Метод Фонд», яка була створена в Києві у 2015 році групою художників, кураторів і мистецтвознавців, зокрема К. Бадяною, І. Мельничуком, Л. Наконечною та іншими. «Метод Фонд» позиціонує себе як «...експериментальний самоосвітній проект, 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» [14]. Освіта в діяльності організації визначається як «засіб становлення та самовизначення» [14]. Освітня складова передбачає не тільки проведення курсу мистецтва, створення посібника «Словник сучасного мистецтва», але й проведення комплексних проектів, зокрема «Музей. Підвалини» в Хмельницькому обласному художньому музеї. Як і у випадку виставки «Здобування музею» Ф. Вілсона, самонавчання було важливою складовою втілення проекту. Також, відповідно до визначення «Галереї Тейт», відбувалась «взаємодія з структурою та ситуацією» – у цьому випадку аудиторією та установою. Учасникам проекту було запропоновано «зосередитись на історії утворення й становлення музею, специфіці праці та

трудових відносин усередині музею, особливості перебування в ньому мистецтва та творів мистецтва» [15]. Це дало змогу «...розпочати розмову щодо актуальних соціальних та культурних функцій музею взагалі» [15]. Учасники проєкту вивчали архівні матеріали музею, від текстів експлікацій та екскурсій до карткових наукових описів робіт, а також налагодили стосунки зі співробітниками музею. За результатами дослідження була створена виставка «Музей. Підвалини» (січень 2016), де експонувались роботи Л. Лозового, А. Лапового, А. Азаренко та А. Немет.

Напрацювання проєкту «Музей. Підвалини» отримали подальший розвиток у проєкті «Соцреалізм. Здаватися іншим» (2017–2018), проведений «Метод Фондом» спільно з Національним художнім музеєм України. 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» [16].

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 порівняння та реконтекстуалізації. Наприклад, втручання Л. Лозового «Час життя ландшафту в кадрі» передбачало демонстрацію відеороботи художника «Машина і сад» і дискусію з автором. Л. Лозовий у своїй роботі порівнює «деполітизований, неконфліктний спосіб» [16] демонстрації пейзажних робіт у стилі соціалістичному реалізму з акцентом на тому, яке ідеологічне навантаження мав ландшафт у радянських кінофільмах про колективізацію.

У тому ж залі свою інтервенцію провела Л. Хоменко. Художниця виконувала копію відомої картини «Чорноморці» В. Пузиркова, ускладнивши собі завдання «засліпленням» — для участі в перформансі було запрошено асистента, який, перебуваючи між художницею і картиною, розмахував великим червоним полотном, аби притлумлювати кольорове розрізнення художницею картини. «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 [16].

Художня взаємодія з простором Національного художнього музею України, його колекцією та архівами втілювалась і в проєкті «Дисципліноване бачення» (2021) Л. Наконечної. У трьох залах були представлені графіка, інсталяції, об'єкти, та відео. Як і Л. Лозовий, Л. Наконечна обрала для дослідження пейзаж 1930-х років як жанр з нібито найменшою ідеологічною заангажованістю. Проєкт відбувався у трьох залах: у першому художниця порівнює свої роботи з творами класиків соцреалістичного пейзажу, у другому — працює з каталогом-брошурою, де розміщений опис і критика робіт виставки художника Є. Холостенка, і замість втрачених робіт митця у вигляді містифікації розміщує свої роботи. Також через тексти тогочасного радянського функціонера Г. Радіонова, який вказує на недоліки в роботах Є. Холостенка, Л. Наконечна демонструє, що навіть жанр пейзажу не був аполітичним. У третьому залі Л. Наконечна займається деконструкцією пейзажу, перетворюючи фотографії із зони бойових дій на абстракції. Загальна мета роботи — дослідження способу бачення певного жанру мистецтва, демонстрація, як за нібито-то неідеологічною формою можуть міститись додаткові конструкти. На думку Л. Наконечної: «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» [17].

Показовим у цих проєктах-інтервенцій 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», — зауважує заступниця генерального директора з експозиційно-виставкової роботи НХМУ О. Баршинова [18]. Залучення художників до робіт з музейним простором і музейними колекціями сприяє демократизації культури, відкриває можливість бачити та уявляти речі інакше. Недаремно в праці «Радикальна музео-

логія» Клер Бішоп (Claire Bishop) вказує, що «...музеї є колективним вираженням того, що ми вважаємо важливим у культурі, і пропонують простір для рефлексії та обговорення наших цінностей; без рефлексії не може бути продуманого руху вперед» [19, с. 61].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Сучасне мистецтво може демонструватися не тільки в спеціальному виставковому просторі, але й у музейних галереях, де демонструється постійна колекція. Зіткнення музейного простору з сучасним мистецтвом може набувати форми «інтервенції», коли роботи художників порівнюються так, що вони певним чином втручаються в музейну колекцію чи простір. Як наслідок, виникає безпосередній діалог нових робіт з колекціями, експозиціями, архітектурою та інституцією. Іноді художникам надають змогу тимчасово перепланувати галереї та надати більш особистий коментар до постійних експозицій. Інтервенції створюються для дослідження музейної політики комплектування, інтерпретації та експонування, часто у такий спосіб кидаючи виклик традиційній неупередженості інституційного контексту. Інтервенції можуть відбуватися не тільки в музеях історичного та сучасного мистецтва, але й в інших музейних установах зі спеціалізованими колекціями, такими як археологічні музеї, етнографічні чи природничі. Подібні інтервенції дають музеям можливість продемонструвати творчий підхід до експозиції, відкрити нові сенси та наративи

в об'єктах зі своїх експозиційних та архівних колекцій. Художники, своєю чергою, отримують змогу показати власні роботи ширшій і часто «немистецькій» аудиторії. Інтервенція є одним із творчих підходів у напрямку «інституційної критики». Художники 1970-х років, зокрема Х. Хааке, Д. Бюрен, М. Бротарс та інші, ставили під сумнів авторитет музейної установи як незалежної і нейтральної. Представники другої хвилі інституційної критики, зокрема Ф. Вілсон і Д. Кошут у роботі з колекціями музейних установ вивчали приховані ідеологічні контексти у формуваннях архівів та способах демонстрації експонатів. Низку проєктів із залученням митців для роботи зі своїм музейним простором і колекціями організував Національний художній музей України, зокрема проєкт «Соцреалізм. Здаватися іншим» з організацією «Метод Фонд» та «Дисципліноване бачення» художниці Л. Наконечної. Проте відкритість до співпраці зі своїми колекціями та архітектурним простором демонструють й інші музейні установи України, що може бути темою наступних досліджень. Зокрема перспективи подальших розвідок можна вбачати в аналізі спроби ревіталізації музею Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Йосипа Буханчука мистецько-дослідницькою ініціативою «Денеде», а також у дослідженні впливу практик інтервенції на нові способи демонстрації мистецтва українськими художніми музеями, які були змушені відправити в сховища свої постійні колекції на час війни.

Список використаних джерел

1. Kynaston McShine. The museum as muse: Artists reflect. New York : Museum of Modern Art, 1999. 296 p.
2. Bronson A.A., Peggy G. Museums by artists. Toronto, Canada : Art Metropole, 1983. 287 p.
3. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*. 1990. Vol. 55. P. 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941> (дата звернення: 31.08.2024).
4. Alexander A., Blake S. Institutional critique: An anthology of artists' writings Cambridge : MIT Press, 2009.
5. Ward F. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*. 1995. Vol. 73. P. 71–89. <https://doi.org/10.2307/779009> (дата звернення: 31.08.2024).
6. Тофан І., Шевцова Д. Від реакції до думки. Частина 2: Недооцінені проєкти. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/> Дата публікації: 18.04.2020. (дата звернення: 02.09.2024).
7. Хайло П. Що постає з повітря, що в ньому розчиняється. *Creating Ruin*. URL: https://creatingruin.net/project/what_emerges_from_the_airukr Дата публікації: 30.10.2020. (дата звернення: 02.09.2024).
8. Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 1 / за ред. Катерини Бадянової, Лади Наконечної, Дениса Панкратова. Київ, Україна : АДЕФ, 2017. 88 с.
9. Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 2 / за ред. Катерини Бадянової, Лади Наконечної, Дениса Панкратова. Київ, Україна : АДЕФ, 2017. 84 с.
10. Art intervention. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention> Дата публікації: 04.05.2017. (дата звернення: 28.08.2024).
11. Installation art. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art> Дата публікації: 04.05.2017. (дата звернення: 28.08.2024).

12. Kosuth J. *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966–1990*. Cambridge : MIT Press, 1991. 289 p.
13. Corrin L. G. Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal*. 1993. Vol. 36, №. 4. P. 302–313. URL: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x> (дата звернення: 31.08.2024).
14. Про нас / About. *Method Fund*. URL: <https://www.methodfund.org/metod-fund> Дата публікації: 01.10.2015. (дата звернення: 30.08.2024).
15. Музей. Підвалини. *Method Fund*. URL: <https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini> Дата публікації: 02.02.2016. (дата звернення: 30.08.2024).
16. Соцреалізм. Здаватися іншим. *Method Fund*. URL: <https://www.methodfund.org/founders/socrealizm-zdavatisa-insim> Дата публікації: 01.10.2018. (дата звернення: 30.08.2024).
17. Lada Nakonechna / Лада Наконечна. *Secondary Archive*. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/> Дата публікації: 22.02.2023. (дата звернення: 01.09.2024).
18. Буцикіна Є. Дивитися сюди: “Дисципліноване бачення” Лади Наконечної. *Korydor – журнал про сучасну культуру*. URL: <http://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html> Дата публікації: 19.07.2021. (дата звернення: 02.09.2024).
19. Bishop C. *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London : Koenig Books, 2013. 80 p.

References

1. McShine, K. (1999). *The museum as muse: Artists reflect*. Museum of Modern Art [in English].
2. Bronson, A.A., & Peggy, G. (1983). *Museums by artists*. Art Metropole [in English].
3. Buchloh B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941> [in English].
4. Alexander, A., & Blake, S. (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. MIT Press [in English].
5. Ward F. (1995). The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*, 73, 71–89. <https://doi.org/10.2307/779009>
6. Tofan I., Shevtsova D. (2020, Kvitin 18). *Vid reaktsii do dumky. Chastyna 2: Nedoostineni proiekty [From reaction to thought. Part 2: Underestimated projects]*. Your Art. Retrieved from <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/> [in Ukrainian].
7. Khailo P. (2020, Zhovten 30). *Shcho postaie z povitria, shcho v nomu rozchyniaetsia [What comes out of the air dissolves in it]*. Creating Ruin. Retrieved from https://creatingruin.net/project/what_emerges_from_the_airukr [in Ukrainian].
8. Badianova, A., Nakonechna, L., & Pankratov, D. (2017). *Sotsialistychnyi realizm. Zdavatisia inshym. Zoshyt # 1 [Socialist realism. Appearing to others. Notebook No. 1]*. ADEF [in Ukrainian].
9. Badianova, A., Nakonechna, L., & Pankratov, D. (2017). *Sotsialistychnyi realizm. Zdavatisia inshym. Zoshyt # 2 [Socialist realism. Appearing to others. Notebook No. 2]*. ADEF [in Ukrainian].
10. Art intervention – Art Term (2017, Traven 4). *Tate*. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention> [in English].
11. Installation Art – Art Term (2017, Traven 4). *Tate*. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art> [in English].
12. Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after : Art after philosophy and after : collected writings, 1966–1990*. Mit Press [in English].
13. Corrin, L. G. (1993). Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal*, 36(4), 302–313. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x> [in English].
14. Pro nas. (2015, Zhovten 1) [About us]. *Method Fund*. Retrieved from <https://www.methodfund.org/metod-fund> [in Ukrainian]
15. Muzej. Pidvalyny. (2016, Liutyi 22). [Museum. Foundations]. *Method Fund*. Retrieved from <https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini> [in Ukrainian]
16. Socrealizm. Zdavatisia inshym. (2018, Zhovten 1). [Social realism. Appearing to others] *Method Fund*. Retrieved from <https://www.methodfund.org/founders/socrealizm-zdavatisa-insim> [in Ukrainian]
17. Lada Nakonechna (2022, Liutyi 22). *Secondary Archive*. Retrieved from <https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/> [in Ukrainian]
18. Butsykina Ye. (2021, Lypen 19). *Dyvtyisia siudy: “Dystsyplinovane bachennia” Lady Nakonechnoi [See here: “Disciplined Vision” by Lada Nakonechna]*. *Korydor – zhurnal pro suchasnu kulturu*. – *Korydor – a magazine about contemporary culture*. Retrieved from <http://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html> [in Ukrainian].
19. Bishop, C. (2013). *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books [in English].

Подано до редакції 12.09.2024