

Анна Луговська Anna Luhovska

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

PhD student, Theory and History of Art Department, National Academy of Fine Arts and Architecture

e-mail: mognolia1996@gmail.com | orcid.org/0000-0002-9089-5885

Онтологічні підстави концептуалізації артінституцій

Ontological Foundations of Conceptualization of Art Institutions

Анотація. Розглянуто етапи становлення та головні причини трансформацій наявної сьогодні системи артінституцій. Наведено її характеристики, релевантні для Європи наприкінці XVIII століття, які вже у другій половині XIX століття стають властивими більшості країн світу, адже глобалізаційні процеси останніх ста років є одними з головних чинників швидких змін у суспільстві, включно з мистецькою сферою. Простежено роль економічних змін у світі, пов'язаних з орієнтацією суспільства на споживання, зі зростанням значення артринку, комерціалізацією культури загалом, із появою нових технологій та змінами у ставленні до сучасного мистецтва.

Проаналізовано причини зміщення акцентів та переосмислення ролі художника, куратора і глядача у сучасних умовах існування артінституцій. Розглянуто умови оновлення існуючих та появи нових форм репрезентації мистецтва, а також розширення поняття самого твору мистецтва, різницю в розумінні його цінності з історичної та комерційної точок зору, які не завжди збігаються.

Ключові слова: артінституції, музей, виставковий простір, бієнале, сучасне мистецтво, куратор.

Постановка проблеми. У сучасному світі, де існує понад п'ятдесят тисяч музеїв, а мистецтво усталилося як окремих сегмент економіки з мільйонами робочих місць, є потреба в аналізі наявної інституційної системи, яка забезпечує ефективну роботу всіх її складових. Водночас, ми можемо осмислити її поточний стан з огляду на історичну ретроспективу, усвідомлюючи, що вона не є константою, а безпосередньо залежить від соціально-політичних змін і суспільних потреб, що впливають на її трансформацію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Система артінституцій — це комплексне явище, складові якої є предметом численних наукових досліджень. Так, у працях іноземних мистецтвознавців і критиків, серед яких П. О'Ніл, Б. Бухло, В. Мізіано, Х. У. Обріст, Т. Сміт, Т. Беннетт, Б. О'Догерті, Б. Гройс, ідеться про суть таких понять, як «музей», «виставковий простір», «артінституція», «куратор». В Україні окреслені питання висвітлювали Н. Булавіна, Є. Герман, Г. Скляренко, О. Соловійов, А. Ложкіна, В. Бурлака та інші.

Мета статті — здійснити концептуалізацію природи і сутності артінституції як: простору (зміна філософії якого мала свої історичні етапи); ідеології (яка прагне формувати свідомість) та форми існування (виходу поза межі «стіни» і набуття мобільності, наприклад, численні бієнале). Слід виявити причини, що сприяли розширенню

музейної, галерейної інфраструктури та проаналізувати заходи, вжиті мистецькими установами задля посилення власних позицій у вимірах рейтингу, кількості відвідувачів та привабливості для меценатів.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво нині представлено численними артінституціями: від традиційних музеїв, центрів сучасного мистецтва, галерей до різних форм саморепрезентацій художників та мистецьких угруповань. Якщо йдеться про традиційні артінституції, то маємо на увазі певний простір — «стіни». Це може бути як «білий куб», так і менш «стерильне» приміщення, на кшталт колишнього заводу, складів, порту чи навіть церкви. Досить цікаво розглянути «простір» як майданчик комунікації, який постійно зазнає трансформацій, а також місце і роль глядача в ньому.

В основі виставкового простору, де відбувається експонування творів мистецтва, лежить публічний простір. Куратори як невід'ємна складова артсистеми мають зробити не лише свій проект у ньому, але й створити його, що передбачає будівництво не в порожньому просторі, але конструювання самої порожнечі як певної утопії [5, с. 29]. Сьогодні елементарною одиницею мистецтва вже є не сам художній твір, а простір, в якому його експонують. Сучасне мистецтво — це не сума певних речей, а топологія певних місць [12, с. 93].

Початком доби, яка в інституційному сенсі наблизилася до сучасного стану речей, можна вважати XVIII століття. Тоді майданчиком знайомства з мистецтвом були майстерні художників — обов'язкове місце відвідання для важливих іноземних гостей. Інший приклад — проведення перших закритих демонстрацій творів членів Королівської академії мистецтв, що виникли іще раніше — у 1667 році за наказом Людовика XIV і були прообразами публічних виставок. У XIX столітті важливу роль відіграли Всесвітні ярмарки (Лондон, 1851; Париж, 1855; Нью-Йорк, 1853), де серед головних технологічних досягнень і комерційних продуктів належне місце посіло й мистецтво. Мабуть, найважливішою подією у цьому контексті є виникнення музеїв. Відкрившись широкому загалові ще з середини XIX століття, вони певний час залишалися елітарними інституціями. Так, скажімо, до Ермітажу до 1866 року не можна було заходити без святкового вбрання [14]. Музеї стали місцем, яке демонстративно змінювало норми поведінки. Із середини XIX століття було розроблено низку заходів, що передбачали навчання широких прошарків суспільства цінувати мистецтво. Брошури, екскурсії та інструкції сприяли прищеплюванню певних звичок. Яскравою ілюстрацією було «повчання» робітників на Всесвітній виставці в Глазго (перші Всесвітні виставки тут відбулися у 1888, 1901 роках): йшлося про заборону плюватися, підвищувати голос або влаштовувати метушню. Такий набір інструкцій поєднував хореографію з поведінковими вправами і правилами дотримання дистанції [10]. Отже, формат музею, сформований упродовж XIX століття, є інструментом дисциплінування, регуляції поведінки суспільства подібно до низки інших державних установ, зокрема шкіл, лікарень, в'язниць [1, с. 19].

Перші музеї зазвичай розташовували у старовинних палацах, де мистецтво було продовженням розкішних інтер'єрів. У XX столітті починають з'являтися окремі, спеціально створені будівлі для музеїв, що потребувало переосмислення виставкового простору. Появою класичного на сьогодні «білого куба» у 1930–40-х роках світ завдячує, зокрема, Музеєві сучасного мистецтва у Нью-Йорку (Museum of Modern Art, MoMA), де в 1936 році було показано виставку, змонтовану у стилі, який сьогодні визнаний міжнародним. Принцип виставки, коли показ відбувається у білому, порожньому й знеособленому просторі, який може бути відтворений будь-де, утвердився у міжнародному масштабі з 1945 року та вважається загальноприйнятною нормою [14].

Історія модернізму тісно пов'язана з простором галереї (музею) або, якщо точніше, асоціюється зі змінами в ньому самому та в нашому уявленні про нього. Адже віднедавна ми споглядаємо спочатку не саме мистецтво, а простір навколо (звичка, особливо поширена в наш час: заходячи до галереї, починати з оцінки її приміщення). «Білий куб» є однією з вершин модернізму, його комерційним, естетичним і технологічним тріумфом [8, с. 100]. Можна навести чимало прикладів музеїв та центрів сучасного мистецтва, які є цікавим синтезом

архітектури й образотворчого мистецтва. Зокрема, варто назвати музей Соломона Гуггенхайма у Нью-Йорку та його філію у Більбао, будівля якого наче зійшла зі сторінок футуристичного роману; Лувр в Абу-Дабі, де є зали, розташовані хоча й під дахом, але на вулиці — що створює лише ілюзію захищеності мистецтва; Тейт Модерн (Tate Modern) у Лондоні; Національний центр мистецтва й культури імені Жоржа Помпиду в Парижі; Музей Соумайя у Мехіко; Королівський музей Онтаріо в Торонто.

Класичні музеї часто сприймаються як храми, де зберігається пам'ять [13, с. 79]. Водночас експозиційне вирішення музейного куратора, зазвичай, ще більше підкреслює усталену століттями субординацію «шедевр — глядач». Це, своєю чергою, не заважає видовищності стати домінуючим чинником глядацького досвіду — фактор, який є ключовим для успішного функціонування всього інституційного спектру [9, с. 102]. Наразі музеї перетворюються з «хранителів колекції» на виставкові майданчики — з місця, де історія постає у застиглому вигляді, на місце, де все, включно з постійною експозицією, має статус подій у поточному процесі. І завдання тимчасових кураторських «диктатур» полягає в тому, щоб занурити художній музей у потік — зробити мистецтво «плинним», синхронізувати його з плином часу [4, с. 27]. Б. Гройс підкреслює, що саме завдяки сучасному мистецтву, в основі якого лежить тимчасовість, усе, навіть такі консервативні інституції, як музеї, змінюється, намагаючись залишатися релевантними запитові часу [12]. На його думку, знало змін і філософське ставлення глядача до мистецької установи. Якщо раніше відвідини останньої розглядалися більше як відпочинок, як привід цікаво провести час з родиною у вихідні, то зараз все більшим стає прошарок відвідувачів, які вважають це роботою, передусім інтелектуальною — це свідомий вибір активної людини, рішення саморозвиватися і самовдосконалюватися [4, с. 30]. Тієї ж думки дотримується й дослідниця Р. Грінберг, акцентуючи увагу на тенденції спонукання глядача до інтелектуальної праці, його виходу з певної зони комфорту, як на стимулові до певного зусилля, фізичного зокрема — наприклад, стояти, а не сидіти під час відвідування виставки, що є способом зрівняти митця й глядача [11]. Деякі інституції поділяють такі «класичні» погляди, інші навпаки — до виставкового простору приносять не лише стільці і дерев'яні лави, але й м'які дивани, щоб глядач мав змогу споглядати мистецтво навіть лежачи. Так, наприклад, вчинили у відомому центрі сучасного мистецтва «Dia: Beacon» неподалік Нью-Йорка.

Криза музею як інституції, що спостерігається останнім часом, здебільшого виявляється у тому, що відчуваючи тиск системи, музей змушений ставати розважальною установою — частиною «культурної індустрії», що має «радувати та відповідати смакам пересічних людей». Таку ситуацію зумовили як економічні чинники, так і відсутність програмних дій самої системи для формування смаків глядача [15, с. 113–119]. Усвідомлюючи це, музеї (і великі артінституції загалом) почали запроваджувати

у своїх стінах різноманітні освітні проекти, мета яких — підняти загальний рівень обізнаності різновікової глядацької аудиторії. У багатьох західних музеях часто можна побачити лекторів / екскурсоводів, які сидять з дітьми на підлозі, обговорюючи те, що перед ними, або ж групу в інвалідних візках — про всіх має подбати керівництво інституції. З освітньою метою застосовують і нові технології, зокрема сенсорні екрани, де відвідувач може обрати будь-який артоб'єкт, почитати про нього цікаві факти, історію створення тощо. Не просто почитати, а відчути себе митцем можна, наприклад, у Музеї дизайну в Нью-Йорку. Тут просто посеред зали стоїть чимало столів, поверхня яких — це екран, де кожен охочий може створити власну модель стільця, лампи чи взагалі сконструювати проєкт своєї кімнати. Залишивши музеєві свою електронну пошту, автор ескізу, за бажанням, може згодом отримати власний шедевр і реалізувати його. Не дивно, що такі інтерактивні об'єкти дуже популярні, особливо серед дітей та підлітків.

Незаперечним є факт, що тенденція масового туризму стала тим необхідним чинником, що суттєвою мірою зумовив появу численних мистецьких установ. Найбільші світові економічні центри намагаються випередити один одного у кількості музеїв, галерей, у масштабі арт'ярмарків та фестивалів. Переглядаючи статистику виставкових просторів Парижу (близько 1000 включно з музеями і галереями), Нью-Йорка (1500), Лондону (1500), розумієш причину тієї конкуренції, яка по-своєму позитивно впливає на «здоров'я» всієї системи, наприклад, вільний вхід (щонайменше один раз на місяць). Музей «Прадо» у Мадриді може забезпечити вільний доступ до мистецтва для усіх охочих щодня — в останні дві години роботи закладу, а вхід до більшості музеїв Лондону взагалі безплатний.

Аналізуючи основні функції музею, розглянемо, зокрема, естетичну, економічну та містичну. Виявом естетичної є сприйняття музею одночасно як центру, де розгортаються події, і як єдиної (в топографічному і культурному сенсі) точки огляду твору мистецтва. Економічна полягає у стимулюванні соціальної зацікавленості твором, гарантуючи його експонування і споживання, а «містичність» ілюструє той факт, що музей / галерея автоматично зводить все експоноване до категорії мистецтва. Серед інших функцій є також зберігання, колекціонування і «укриття» мистецьких творів [2].

Одним із головних продуктів діяльності артінституції є виставка, що об'єднує твори за однією темою або роботи одного автора. Вона спрямовує глядача у визначеному напрямку, що сприяє його поступовому, режисованому куратором, зануренню у контекст. Тривалий час соціальна функція виставки була твердо зафіксована: художник виробляв твори мистецтва, які потім відбирав та експонував куратор. Художника вважали автономним автором, на противагу кураторові, який був лише посередником між митцем і громадськістю. Таким чином, ролі художника та куратора чітко розрізнялися: перший займався творенням, другий — відбором [12, с. 44]. За останні тридцять

років відбулося певне розмивання меж діяльності: деякі художники взяли на себе роль куратора, натомість останнього почали називати художником, який, використовуючи роботи інших, створює власний великий твір, часто нівелюючи значення окремих його складових. Починаючи з часів Марселя Дюшана стало можливим поставити знак рівності між відбором художнього твору і його створенням [12, с. 93]. На запитання, що таке твір мистецтва, найчастіше відповідають, що це експонований об'єкт. Тобто таким чином стверджується наступне: аби набути статусу мистецького твору, останній має бути виставлений на розсуд глядачів. Тільки в процесі комунікації з ними він виконає свою основну функцію, незалежно від прочитання і контексту.

Незмінною складовою мистецтва, в широкому розумінні, є створення чогось нового — актуальність цього завдання за останнє століття все більше зростала. Бажання творити «нове» незрідка вважають виявом людської свободи. Однак спроба порвати зі старим — це зовсім не вільне рішення, яке передбачає автономію людини, а лише ефект пристосування до правил, які визначають функціонування нашої культури. Створення нового — це вимога, якій змушений підкоритися кожен, щоб отримати те культурне визнання, до якого прагне [3, с. 16–19]. Потреба у новому, включно з появою нових артінституцій, зумовлена також і феноменом масового туризму, про який уже йшлося. Бажання створювати нові атракції — «обов'язкові для відвідування» місця на туристичній мапі — породжує проєкти на кшталт Лувру в пустелі Абу-Дабі. Так, оперуючи економічними термінами, численні мистецькі установи виникають як пропозиція на наявний попит.

Цікавим є ще один аспект — розуміння цінності твору мистецтва крізь призму різних складових артсистеми. Історична значущість не завжди відповідає ринковій вартості твору, це ж стосується і традиційного «музейного значення» твору. Те, що може здаватися незрозумілим чи нецікавим із комерційної точки зору, може бути «історично новим» і актуальним для музейного наративу та історії мистецтва. І навпаки, деякі комерційно успішні мистецькі проєкти / твори можуть не мати особливої історичної актуальності, а тому бути неактуальними для розповіді музею [12, с. 51]. Силове поле сприйняття у виставковому просторі настільки потужне, що, вийшовши поза його межі, мистецтво може легко втратити свій сакральний статус [8, с. 20]. Інший бік питання цінності й значущості окремого твору досліджено у книзі Б. Гройса «Куратор як іконоборець». Йдеться про сучасні мистецькі практики, зокрема, розглянуто позицію куратора як «іконоборця» та «іконошанувальника» водночас. Обираючи мистецький твір для експонування на виставці, куратор стверджує його цінність для інших (акт «іконошанування»), а розмістивши його у контрольованому середовищі, підпорядковує його індивідуальне значення контексте інших творів, роблячи експонат лише засобом для вираження іншої — власної — ідеї (акт іконоборства)» [6, с. 39].

Серед основних причин появи нових інституцій є пошук альтернативних музею просторів та бажання залучити нову глядацьку аудиторію. Цьому сприяє консолідація художників навколо певного місця. Таке гуртування отримало назву «сквоттерство» — це явище стало помітною ознакою культури кінця ХХ століття. На Заході яскравими прикладами були копенгагенська Християнія і сквот нью-йоркського Іст-Вілліджа. На пострадянському просторі найвідоміші сквоти — Фурманний і Трьохпрудний — розташовувалися у Москві. У Києві в 1990-х роках помітним явищем була «Паризька комуна», яка об'єднала молодих активних художників. Сквоти незрідка стають не лише центром локального мистецького життя, але й своєрідним вікном у світ. У Києві та Москві у 1980–1990-х вони були місцем, куди часто навідувалися куратори, дилери та колекціонери [7, с. 292].

Іншою альтернативою сталим музейним просторам є бієнале. За останнє століття їх з'явилося так багато, що навіть важко відстежити й проаналізувати всі. Однак є кілька основних, які здатні впливати на мистецькі тенденції і бути платформою для кураторського дискурсу, в якому формуються уявлення про сучасне мистецтво. Можемо провести паралель між бієнале і всесвітніми виставками другої половини ХІХ століття. Формат бієнале, що стрімко поширився саме упродовж 1990-х — початку 2000-х років, став уособленням глобалізаційних процесів у культурі. Основною тенденцією, притаманною цьому періодові, є інтерес до «мистецтва як події» замість «мистецтва як об'єкта» — явище, яке куратор і теоретик Ніколя Бурріо охарактеризував як «естетику взаємодії». Тобто замість виставки як кінцевого продукту на перший план виходить модерування події та інтелектуального процесу навколо мистецької практики. З огляду на це куратори мають концентрувати зусилля не лише на аранжуванні виставкового простору, а й на лекціях, дискусіях, публікаціях та онлайн-активності. Деякі критики називають такий формат масштабних тимчасових виставок уособленням вже згаданого нами «білого куба», не зважаючи на різницю локацій і тематичного спрямування, закидаючи йому неспроможність вирватися зі стандартизованого фізично та ідеологічно простору [1, с. 13, 16, 21, 29, 30]. Бієнале стали основними інструментами сучасного мистецтва. Проте їхній успіх створив нові проблеми для головних учасників — кураторів. Ідеться про необхідність постійно «перевинаходити» бієнале, що є показником зсуву в інфраструктурі. Такі регулярні мегавиставки Террі Сміт називає новою формою інституцій, які, за його словами, розташовуються між конкретними інституціями з перманентним фізичним приміщенням, наприклад, музеями, та інституціями другорядними, такими, як Кунстхалле (нім. Kunsthalle) і онлайн-просторами [9, с. 64, 65]. Тобто ми бачимо, що на наших очах ознаками інституцій

стають виконувані ними функції, а не просто стіни, які, за відсутності великої роботи керівництва, можуть легко втратити суспільний попит, перетворивши інституції на місце зберігання пам'яті, про яке всі забули.

Висновки. Шлях становлення сучасної інституційної системи не був простим і коротким. Початком етапу, на якому ми перебуваємо сьогодні, можна вважати ХІХ століття, коли прийшло усвідомлення, що мистецтво має бути доступним не лише для еліти, але й служити на благо всього суспільства. Мистецькі установи, на той момент у вигляді музеїв, взяли на себе виховну місію, яка полягала не лише у бажанні прищепити любов до мистецтва широким верствам, але й забезпечити належну поведінку у спілкуванні з ним. Тому зрозумілим є отождолення музею із храмом мистецтва, де зберігаються колективна пам'ять і шедеври, а також думка, що все, що всередині, справді має велику цінність. Зауважимо, що у ХХ столітті останній аспект почали піддавати сумніву. Цьому сприяла поява інституцій сучасного мистецтва, які стали створювати колекції ще не перевіреного часом мистецтва.

Помітним явищем став перехід від усталеної форми до процесуальності: від «мистецтва як об'єкта» до «мистецтва як події». Цьому сприяли всесвітні виставки другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Сьогодні така тенденція виявляється у численних бієнале, артфорумах і арт'ярмарках у всьому світі. Вони мають більший вплив на формування мистецтва, аніж великі інституції, які дещо поступаються в динаміці свого розвитку. У змаганні за суспільну увагу мистецькі установи, навіть традиційного спрямування, починають використовувати такий інструмент, як мегавиставка. Вона стає подією, яка може становити інтерес як для локальної, так і для світової спільноти, стимулюючи розвиток туризму і водночас економіку окремого регіону.

Характерною рисою артсистеми загалом є творення нового. Це питання, глибоко осмислене Б. Гройсом, актуальне як на індивідуальному рівні митців і кураторів, так і на рівні інституцій. Якщо до ХХ століття негласним правилом успіху була орієнтація на традиції, то згодом ситуація докорінно змінилася, і здатність запропонувати щось нове стала ключовою. Це пов'язано з тим, що споживання посіло домінуюче місце в суспільстві. І мистецтво не стало винятком: аби лишатися актуальним продуктом, йому необхідно постійно змінюватися, бути здатним дивувати та розважати вибагливу публіку.

У низці нового ще однією ланкою став пошук альтернативи класичним виставковим просторам. Так, крім музеїв, сьогодні існують численні центри сучасного мистецтва та галереї (як традиційні, так і ті, що розташовані на локаціях на кшталт порту, університету, заводу чи аеропорту). Якщо брати до уваги офіційно не зареєстровані виставкові простори, то варто згадати будь-які форми саморепрезентації, влаштовані художниками: сквоти, майстерні тощо.

Література

1. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Київ. нац. акад. образотв. мист. і арх. Київ, 2016. 309 с.
2. Бюрен Д. Функции музея // Художественный журнал. 2009. № 73–74. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292> (дата обращения: 08.01.2021).
3. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 240 с.
4. Гройс Б. В потоке / пер. А. Фоменко. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. 208 с.
5. Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. Москва: Стрелка Пресс, 2017. 29 с.
6. Гройс Б. Куратор как иконоборец // Художественный журнал. 2009. № 73–74. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/kurator-ikonoborec/> (дата обращения: 10.11.2017).
7. Ложкина А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
8. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с. URL: <https://klex.ru/rfo> (дата звернення: 10.11.2017).
9. Смит Т. Осмысляя современное кураторство. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
10. Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. New York: Routledge, 1995. 288 p.
11. Greenberg R. The exhibited redistributed: a case for reassessing space. New York, 1994.
12. Groys B. Art Power. Cambridge: The MIT Press, 2008. 187 p. URL: <https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceay2c2iyrnbl5ec3qyhellgutszmz46nvkvwjvirjhdbwrffjfo?filename=Boris%20Groys%20-%20Art%20Power%20%282008%29.pdf> (access date: 19.01.2021).
13. Martinez R. in Carolee Thea, ed., Foci: Interviews with 10 International Curators. New York: ApexArt Curatorial Program 2001. P. 79.
14. Richter D. A Brief Outline of the History of Exhibition Making, 2010. URL: https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making (access date: 19.01.2021).
15. Wroblewski F. The art without Art // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX. Prace Etnograficzne. 2013. Tom 41, z. 2. S. 113–119. URL: <https://www.ejournals.eu/Prace-Etnograficzne/Tom-41-2013/41-2-2013/art/487/> (access date: 10.01.2021).

References

1. German, E. (2016). *Curatorska praktyka v suchasnomu my' stecztvi. Svitovyy dosvid ta ukrayinskyj kontekst* [Curatorial practice in contemporary art. World experience and Ukrainian context]. [Doctoral dissertation, Kyiv National Academy of Fine Art and Architecture].
2. Buren, D. (2009). Funktsii muzeya [The Function of the Museum] / *Khudozhestvennyy zhurnal*, 73-74. <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292>
3. Groys, B. (2015). O novom [On the New]. Ad Marginem Press.
4. Groys, B. (2018). V potoke [In the flow]. Trans. A. Fomenko. Ad Marginem Press.
5. Groys, B. (2017). Publichnoe prostranstvo: ot pustoty k paradoksu [Public space: from emptiness to paradox]. Strelka Press.
6. Groys, B. (2009). Kurator kak ikonoborets [The Curator as Iconoclast] / *Khudozhestvennyy zhurnal*, 73–74. <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/kurator-ikonoborec>
7. Lozhkina, A. (2019). Permanentna revolyuciya. My' stecztvo Ukrayiny XX — pochatku XXI stolittya [Permanent Revolution: Art in Ukraine, the 20th to the Early 21st Century]. ArtHuss.
8. O’Doherty, B. (2015). Vnutri belogo kuba [White Cube. The Ideology of the Gallery Space]. Ad Marginem Press.
9. Smith, T. (2015). Osmyislyaya sovremennoe kuratorstvo [Thinking Contemporary Curating]. Ad Marginem Press.
10. Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Routledge.
11. Greenberg, R. (1994). The exhibited redistributed: a case for reassessing space. Routledge.
12. Groys, B. (2008). Art Power. The MIT Press. <https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceay2c2iyrnbl5ec3qyhellgutszmz46nvkvwjvirjhdbwrffjfo?filename=Boris%20Groys%20-%20Art%20Power%20%282008%29.pdf>
13. Martinez, R. (2001). Interview. In Carolee Thea, ed., Foci: Interviews with 10 International Curators (p. 79). ApexArt Curatorial Program.
14. Richter, D. (2010). A Brief Outline of the History of Exhibition Making. In *On Curating*, 6, 28–37. https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making
15. Wroblewski, F. (2013) The art without Art. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXX. Prace Etnograficzne, tom 41, z. 2*, 113–119. <https://www.ejournals.eu/Prace-Etnograficzne/Tom-41-2013/41-2-2013/art/487/>

Luhovska A.

Ontological Foundations of Conceptualization of Art Institutions

Abstract. The article describes the stages of formation and the main reasons for the transformation of the current art institutional system. Its characteristics, conventional to Europe at the end of the 18th century, became common to most countries by the second half of the 19th century. Globalization processes that accompany the entire history of the previous century are the key factor of the rapid changes in society, including the art sphere. The role of global economic changes with the orientation on the society of consumption, on the growing importance of art market, commercialization of culture in general, emergence of new technologies and changes in attitudes to contemporary art in all its manifestations were observed. The reasons for shifting the emphasis and rethinking the role of artist, curator and spectator in the modern mode of existence of art institutions were analyzed. The conditions for updating existing and new forms of art representation, as well as expanding the concept of an artwork and the difference in understanding its value in historical and commercial terms that do not always coincide, were described.

Keywords: art institutions, museum, exhibition space, biennale, contemporary art, curator.

Луговская Анна

Онтологические основания концептуализации арт-институций

Аннотация. Рассмотрены этапы становления и основные причины трансформаций имеющейся сегодня институциональной системы. Приведены ее характеристики, релевантные для Европы конца XVIII века, которые уже во второй половине XIX века становятся присущими большинству стран мира. Глобализационные процессы, сопровождающие всю историю последних столетий, являются одним из главных факторов быстрых изменений в обществе, включая художественную сферу. Прослежена роль экономических изменений в мире с ориентацией общества на потребление, с ростом значения арт-рынка, коммерциализацией культуры в целом, с появлением новых технологий и изменениями в отношении к современному искусству во всех его проявлениях. Проанализированы причины смещения акцентов и переосмысления роли художника, куратора и зрителя в современных условиях существования арт-институций. Рассмотрены условия обновления существующих и появления новых форм репрезентации искусства, а также расширение понятия самого произведения искусства и разница в понимании его ценности с точки зрения исторической и коммерческой, которые не всегда совпадают.

Ключевые слова: арт-институции, музей, выставочное пространство, биеннале, современное искусство, куратор.

Стаття надійшла до редакції 27.01.2021