

УДК 7.038

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**Борис СОРОКІН**

аспірант кафедра історії та теорії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

**ORCID:** 0009-0009-1189-0276

**Бібліографічний опис статті:** Сорокін, Б. (2024). Аналіз світу мистецтва засобами художньої виразності. Досвід напрямку «Інституційної критики». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**АНАЛІЗ СВІТУ МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ.  
ДОСВІД НАПРЯМКУ «ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ»**

*Метою статті є вказати особливості мистецького напрямку «інституційної критики», а також встановити головно особливості творчості митців, які працювали в даному напрямку. Термін «інституційна критика» використовується як загальне поняття для напрямку художників, які в своїх творах аналізують роботу музеїв, галерей та інших інституцій з метою дослідження та висвітлення внутрішніх механізмів роботи світу мистецтва, кураторства та виставкової діяльності. Історики мистецтва визначили дві основні хвилі або покоління «інституційної критики», які виникли в Західній Європі та США. Перша припадає на 1960-1970-ті роки. Вона акцентувалася на музеї та галереї, як інституції. Друга хвиля – починаючи з другої половини 1980-х років і далі. Напрямок її критики та досліджень був не тільки інституція музею чи галереї яка така, але й низка інших інституцій, від політичних до фінансових, і зрештою – художник як «інституція», коли він діє в рамках музею або галереї. Новизна дослідження пов'язана з тим фактором, що сучасне українське мистецтво все ще знаходиться в процесі своєї інституалізації. Розуміння того, що таке художні інституції для митців, проблеми співіснування артпринків, артінституцій, кураторів, артменеджерів, директорів художніх галерей і музеїв та художників, залишаються і довго ще будуть залишатися актуальними. Методологічно автор спирався на праці дослідників та теоретиків напрямку «інституційної критики» Бенджаміна Бухло, Александра Альберро, Фрейзера Ворда, Хела Фостера, Андреа Фрейзера та інших. У висновках автор вказує на необхідність більш ґрунтовного дослідження творчості представників напрямку «інституційної критики» і зокрема виокремленню українських митців, які використовують техніки та надбання митців першої та другої хвиль «інституційної критики» для роботи в українському мистецькому середовищі.*

**Ключові слова:** світ мистецтва, артпростір, музей, галерея, концептуальне мистецтво, інституційна критика.

**Borys SOROKIN**

PhD student at the Department of History and Theory of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesensky Uzviz, Kyiv, Ukraine, 04053

**ORCID:** 0009-0009-1189-0276

**To cite this article:** Sorokin, B. (2024). Analiz svitu mystetstva zasobamy khudozhnoi vyraznosti. Dosvid napriamku «Instytutsiinoi krytyky» [Analysing the world of art by means of artistic expression. The experience of the «Institutional critique» movement]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**ANALYSING THE WORLD OF ART BY MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION.  
THE EXPERIENCE OF THE «INSTITUTIONAL CRITIQUE» MOVEMENT**

*The purpose of the article is to point out the peculiarities of the artistic movement of «institutional critique», as well as to establish the main features of the work of artists who worked in this direction. The phrase «institutional critique» is used as a general term for the movement of artists who analyse the work of museums, galleries and other institutions in their works in order to study and highlight the internal mechanisms of the art world, curating and exhibition activities. Art historians have identified two main waves or generations of «institutional critique» that emerged in Western Europe and the United States. The first one dates back to the 1960s and 1970s. It focused on museums and galleries as institutions. The second wave started in the second half of the 1980s and onwards. The focus of its criticism and research was not*

only the institution of the museum or gallery as such, but also a number of other institutions, from political to financial, and finally, the artist as an «institution» when he or she works within the museum or gallery. The **novelty** of the study is related to the fact that contemporary Ukrainian art is still in the process of institutionalisation. The understanding of what art institutions are for artists, the problems of coexistence between art markets, art institutions, curators, art managers, directors of art galleries and museums, and artists remain and will remain relevant for a long time. Methodologically, the author relied on the works of researchers and theorists in the field of «institutional critique» such as Benjamin Buchloh, Alexander Alberro, Fraser Ward, Hal Foster, Andrea Fraser and others. In **conclusion**, the author points out the need for a more thorough study of the work of representatives of the «institutional critique» movement and, in particular, the identification of Ukrainian artists who use the techniques and achievements of the artists of the first and second waves of «institutional critique» to work in the Ukrainian artistic environment.

**Key words:** art world, art space, museum, gallery, conceptual art, institutional critique.

**Актуальність проблеми.** Термін «інституційна критика» почав використовуватися теоретиками мистецтва та художниками у 1980-х роках для позначення групи митців, які у своїй діяльності критично осмислювали концепцію і соціальну функцію мистецтва та інституцій, в яких воно демонструється. «Інституційна критика» як напрям спрямована на критику ідеологічних, соціальних, економічних та репрезентативних функцій музею чи галереї. Також доробок представників цього художнього напрямку спрямований на те, щоб зробити видимими межі в мистецькому середовищі між внутрішнім і зовнішнім, елітарним і популістським, публічним і приватним. «Інституційна критика» не має на меті дискредитувати мистецьку інституцію, а радше покращити, модифікувати та розвинути її. Художники напрямку «інституційної критики» пропонують уявити альтернативні інститути та системи кураторських практик. Цього можна досягти за допомогою переосмислення наявного простору, перестановки або демонстрації об'єктів, які змінюють або розкривають кураторський акцент музею, або шляхом створення нових об'єктів та інсталяцій. Аби досягти своєї мети представники напрямку «інституційна критика» повинні працювати на тонкій межі між залученістю в інституції та знаходженням поза неї. Зрештою постає питання чи можливе відсторонення від світу мистецтва як такого, якщо художники, які працюють в напрямку «інституційна критика» теж «інститутовуються», тобто стають учасниками того процесу, проти якого постають.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні засади напрямку «інституційної критики» були закладені американським дослідником Бенджаміном Бухло в статті «Концептуальне мистецтво 1962-1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій», яка була надрукована в академічному журналі

«October» («Жовтень») видавництва MIT Press в 1990 році.

Бухло пов'язує витoki «інституційної критики» з розвитком концептуального мистецтва, але стверджує що «інституційна критика» є самостійним рухом. На думку Бухло, критика ідеологічних умов інституції не є метою концептуального мистецтва. Концептуальне мистецтво направлене передусім проти «естетики індустріального виробництва і споживання, а не для того, щоб трансформувати апарат мистецтва» (Buchloh, 1990, 105-143), пише американський дослідник. Щобільше, вказує Бухло, концептуальне мистецтво базувалося на «інституційному позиціюванні», і це створило умови для виникнення «інституційної критики», оскільки представники цього напрямку ставили під сумнів це позиціювання (Buchloh, 1990, 105-143).

Бухло аналізує витoki напрямку «інституційної критики» та його основні ідеї, що дало художникам-представникам напрямку, як, наприклад, Андреа Фрейзер, представниці другої хвилі «інституційної критики», теоретичний фундамент для осмислення своїх ідей. У 2005 році Фрейзер їх сформулювала в статті журналу Artforum «Від критики інституцій до інституції критики». У статті Фрейзер розглянула питання діалектики між інституцією та суб'єктом. Розвиваючи ідеї Бухло, Фрейзер стверджує, що неможливо здійснювати мистецьку діяльність, перебуваючи на межі, «рухаючись між внутрішньою та зовнішньою частинами інституцій» (Fraser, 2005, 100-106). Фрейзер доходить висновку, що кожний художник – це інституція, і стверджує, що важливіше створити «інститут критики», а не підтримувати ілюзію окремої мистецької інституції (Fraser, 2005, 100-106).

Фрейзер Ворд в праці «Приречений Музей: Інституційна критика і Публічність» в жур-

налі October за 1995 рік показує як представники напрямку «інституційної критики» Ханс Хааке та Фред Вілсон аналізують у своїх роботах «логіку адміністрування» сучасних музеїв та «кондиції культурного споживання» (Ward, 1995, 71-89).

Історичні та теоретичні аспекти руху інституційної критики вивчали такі дослідники, як Хел Фостер, Розалінда Краусс, Александер Альберро, Артур Данто, Паскаль Гілен, Ніколя Бурріо та інші.

Теоретичним доробком визначились і художники – представники руху «інституційної критики», зокрема Марсель Бротарс, Даніель Бюрен, Ханс Хааке, Майкл Ашер, Фред Вілсон, Андреа Фрейзер та інші. Їх роботи зібрані в збірнику «Інституційна критика. Антологія текстів художників» під редакцією Александра Альберро та Блейка Стімсона (2009).

В Україні діяльність художників напрямку «інституційної критики» відображалась в працях Гліба Вишеславського, Миколи Рідного, Катерики Стукалової, Катерини Ботанової та інших.

**Метою статті** є виявити особливості мистецького напрямку «інституційної критики», а також встановити взаємозв'язки між його представниками та іншими напрямками концептуального мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Наприкінці 1960-х років на світ мистецтва все більше впливали соціальні та політичні зрушення, які відбувались в глобальному масштабі. Явищем, яке прагнуло проникнути в ядро мистецької системи та проблематизувати різні її аспекти, такі як ієрархія, питання включеності, арттринок, стало концептуальне мистецтво. Хоча воно здебільшого зосереджувалося на семантиці твору і мови мистецтва, воно дало поштовх особливій групі художників і критиків, які були зацікавлені саме в «інституційній критиці». Термін «інституційна критика» стосується різних мистецьких та наукових підходів, які критично аналізують роботу таких інституцій, як музеї та галереї. Дослідження напрямку «інституційна критика» залишається актуальним, оскільки й по сьогодні діяльність багатьох музеїв та галерей визначаються комерціалізацією або участю в процесах ідеологічної інструменталізації. Інституція несе величезну відповідальність через свою здатність впливати

на публіку та виховувати її, тому будь-яка критика є цінною для постійних дебатів про призначення інституції в сучасному світі.

Практики художників напрямку «інституційна критика» мають коріння в таких мистецьких явищах як концептуальне мистецтво, мінімалізм, а також у формалістичній художній критиці та історії мистецтва, критичних інтерпретацій авторства, запропонованих Роланом Бартом і Мішелем Фуко наприкінці 1960-х років, і мистецтві апропріації у 1970-х роках. Роботи представників «інституційної критики» відрізняються, але здебільшого вони представлені як сайт-специфічні, тобто для них важливе встановлення в межах певної структури – в міському просторі або ландшафті. Значний вплив на представників «інституційної критики» залишили редімейди Марселя Дюшана, як новаторський критичний акт, що руйнує інституціоналізовану репрезентативну парадигму.

Найвагоміші представники першої хвилі (1960-1970-ті роки), такі як Ханс Хааке, Марсель Бротарс, Даніель Бюрен, Майкл Ашер та інші, які працювали як у Європі, так і у США, мали індивідуальний шлях та пручалися позначенню їх мистецької діяльності як колективному руху. Тоді як представники другого покоління «інституційної критики» (друга половина 1980-х і далі), зокрема Андреа Фрейзер, Фред Вілсон, Барбара Блум, Кері Янг, Рене Грін та інші, загалом були більш сприйнятливими для того, щоб до їх творчості застосовувалося одне спільне визначення.

Німецько-американський художник Ханс Хааке (н. 1936) значною мірою є одним із засновників «артивізму», напряму концептуального мистецтва який в собі ознаки політичного активізму. Його роботи ніби «втручаються» у простір музею або галереї аби виявити вплив глобальних корпорацій на суспільство і ліберальні інституції, на прикладі музеїв чи галерей. Доробок Хааке важливий для формування уявлення про «артвошинг», як спробу приховати чи узаконити сумнівні бізнес-практики за допомогою філантропічної взаємодії з мистецтвом. У своїх роботах Хааке може виставляти на загальну демонстрацію внутрішні механізми роботи галереї чи музею («Голосування в Музеї сучасного мистецтва» 1970, «Шапольські та інші. Манхеттенські холдинги нерухомості,

соціальна система в реальному часі станом на перше травня 1971 року», «MetroMobiltan» (1985), і ставити під сумнів загальноприйняті конвенції поведінки з мистецькими об'єктами («Куб конденсації» 1963, «Трава росте» 1969, «Германія» 1993). В експозиціях можуть підкреслюватися прості або повсякденні матеріали (такі як вода, трава), а натомість ціннісні історичні артефакти розміщуються на підлозі або в неоформленому нагромадженні. Також Хааке створює об'єкти у напрямку партисипативного мистецтва. Його роботи запрошують до участі, до читання, засвоєння або навіть певних дій.

Окрім Хааке, Майкл Ашер був ще одним ключовим піонером інституційної критики з проєктами, які він називав «дислокаціями». Центральною проблематикою його робіт була символічна та матеріальна економіка, що лежить в основі мистецької практики. Це можна побачити в його інсталяції «Караван» (1977). Ашер розмістив на вулицях туристичні причепа, в той час, як місцеві музеї слугували джерелом інформації про їхнє місцеперебування. Художник переносив причепа щопонеділка, коли музеї були зачинені. Цікавим проєктом Ашера була робота «Джордж Вашингтон Жан-Антуан Гудона» (1979). Центром інсталяції є бронзова статуя Джорджа Вашингтона в натуральну величину, відлита з оригінального мармуру відомим неокласичним скульптором Жаном-Антуаном Гудоном і переміщена художником зі свого місця розташування біля головного входу музею в центр Галереї 291. В цій невеликій галереї, поруч з центральною статуєю, експонувалася також скульптура, живопис і декоративне мистецтво кінця 18 століття, створені сучасниками Гудона. Стіни галереї були пофарбовані в сіро-блакитний колір, а витвори мистецтва розташовувалася симетрично від підлоги до стелі, що створювало відповідний антураж епохи. Перемістивши статую від входу, де вона функціонувала як пам'ятний монумент на честь першого президента та його ролі в Револуційній війні, художник деконтекстуалізував її, фактично використовуючи музейний твір для критики естетичної та культурної ієрархії музею.

У Європі Даніель Бюрен та Марсель Бротарс започаткували власну форму інституційної критики. Французький художник-концептуаліст Даніель Бюрен був відомий своїми робо-

тами зі смужками, використовуючи білий і ще один колір на тентовому полотні як «інструмент бачення», щоб кинути виклик глядачеві у сприйнятті традиційного мистецтва. Смужки Бюрена мають політичне спрямування. Наклеєні поверх рекламних оголошень, антагоністично встановлені в королівських дворах, його роботи залишаються критичними до світу, що складається з образів та ієрархій влади. Даніель Бюрен заявив про себе серією *Affichages Sauvages* («Дикі плакати») – тимчасовими роботами, створеними художником у Парижі в 1968 та 1969 роках. Бюрен виготовив друковані аркуші паперу зі своїм підписом у вигляді смуг завширшки 8,7 см. Потім він розклеював їх у громадських місцях, часто поверх білбордів чи інших рекламних оголошень, або на громадських будівлях.

В 1971 році Бюрен був запрошений для виставки в Музеї Гуггенхайма. Там він створив роботу «Живопис/Скульптура». Бюрен мав підкреслити незвичну архітектуру будівлі, зосереджуючись на центральній спіралі, яка була спроектована відомим архітектором Френком Ллойдом Райтом. Бюрену відразу здалося, що дизайн Ллойда Райта пропагує ієрархічний підхід «згори донизу» до представленого мистецтва. Проєкт Бюрена полягав в тому, щоб кинути виклик такому вертикальному відношенню. В результаті, французький художник виготовив надруковане синьо-білими смугами полотно розміром 20 на 10 метрів, яке було повішене посеред ротонди і розділило простір на дві рівні частини. Робота Бюрена переосмислила її архітектурний принцип побудови музею, перекиваючи відвідувачам вид на твори мистецтва з іншого боку ротонди, коли вони обходять її, піднімаючись по сходах. Таким чином, вертикальні смуги Бюрена спонукали глядачів до горизонтального досвіду перегляду, змушуючи їх пересуватися по кожному новому рівню, щоб побачити наступну виставлену роботу. Однак публіка так і не побачила цю роботу, оскільки інші митці стверджували, що вона затьмарює їхній власні твори, і під тиском Гуггенхайм зняв її перед відкриттям.

Бельгійський художник Марсель Бротарс, розчарувавшись у літературній кар'єрі, почав працювати з концептуальним мистецтвом з 1960-х років. Вперше Бротарс спробував свої сили у візуальному мистецтві, взявши непро-

дані примірники своєї останньої збірки поезій під назвою *Pense-Bête* («Витвір для (Допомога) пам'яті») і вкривши їх сумішню гіпсу та інших матеріалів. Цією роботою Бротарс намагався перетворити вишукану поезію, якій він віддав два десятки років свого життя, на естетично «потворний» об'єкт.

Важливою роботою Бротарса є «Музей сучасного мистецтва» (1968-1972). Ця робота набувала різних форм у вигляді «виставок», які використовували знайдені об'єкти, написані слова та інші заново присвоєні медіа, щоб створити «музей», не схожий на будь-яку іншу культурну інституцію. Поштовхом до створення «Музею сучасного мистецтва» стало захоплення художниками Палацу витончених мистецтв у Брюсселі в травні 1968 року, під час якого Бротарс, як один з лідерів протестувальників, засудив комерціалізацію мистецтва. Він вирішив скористатися нагодою, щоб піддати критиці саму природу музею, перетворивши простір своєї квартири в Брюсселі на тимчасову виставку, яка триватиме рівно рік, починаючи з 27 вересня 1968 року. Ця початкова форма «музею» Бротарса складалася з «Відділу орлів, секція 19 століття», де художник розмістив на стінах листівки з творами мистецтва 19 століття, на яких були зображені орли. Він намалював на вікнах вивіски з написом «Музей», позначив окремі кімнати як пронумеровані «галереї» і прикріпив до них плакати з описом творів мистецтва. Впродовж наступних чотирьох років Бротарс розширив свій Музей – а отже, і критику інституту музеїв – створенням «Фінансової секції», намагаючись продати власну інституцію перед обличчям банкрутства, але покупців не знайшлося.

«Музей сучасного мистецтва» Бротарса вивчає безліч питань, пов'язаних з мистецькими інституціями, передусім такими як влада та гроші. Бротарс ставить під сумнів офіційність музею завдяки імпровізованій природі його побудови, можливістю розбирати і збирати його знову, відсутності постійної колекції, а також виставці механічних репродукцій традиційних творів мистецтва.

Представниками другої хвилі «інституційної критики» є такі митці, як Андреа Фрейзер, Кері Янг, Рене Грін, Фред Уілсон, Джон Найт, Амалія Меса-Бейн та інші. Роль своєрідного лідера та теоретика руху була визначена

Андреа Фрейзер, яка здебільшого працювала у формі перформансу. Водночас такі художники, як Фред Вілсон та Амалія Меса-Бейн, реконфігурували музейні колекції, створюючи ефект зіставлення, і критикували не лише музей як інституцію, але й історичні, політичні та соціальні структури расової та соціальної нерівності, таким чином пов'язавши напрям інституційної критики з новими наративами політики ідентичності.

Мистецьке середовище, з яким зіткнулася друга хвиля художників «інституційної критики», було іншим. Мистецький світ у 1980-х роках значною мірою змінився завдяки консолідації артринку та тому, що музеї та галереї все частіше почали включати роботи представників «інституційної критики» у свої виставки.

Андреа Фрейзер недаремно стала лідеркою другої хвилі. Вона досліджувала теми культурної цінності, яку підтримують музейні інституції, ролі художника як постачальника товарів і послуг у комерціалізованому світі мистецтва, та співучасті культурного сектору в структурній нерівності. У її роботах також є саморефлексія щодо власної ролі у світі мистецтва. Зокрема Фрейзер використовувала власне тіло в контексті феміністичної теорії та психоаналізу. Вона була однією з перших жінок-художниць, які опинились в напрямку «інституційної критики», і її робота показала, як дискурс феміністичної історії мистецтва може сприяти цьому. В 1989 році Фрейзер виконала перформанс «Музейні цікавинки: Виступ в галереї». Художниця виконувала роль музейної працівниці Філадельфійського музею мистецтв для того, щоб провести екскурсію для відвідувачів. Під час екскурсії Фрейзер у багатослівній і дивакуватій манері розповідала не про експозиції, а про особливості будівлі музею, зокрема про фонтани, туалети та музейний кафетерій. Під час перформансу Фрейзер ділилася своїми думками щодо питань фінансування та спонсорства інституції. В одному місці вона зіставила цитати про заснування великих американських музеїв у XIX столітті з уривками про появу будинків для бідних у країні приблизно в той самий час. Робота Фрейзер ґрунтувалася на ідеях мистецтва привласнення та психоаналітичної теорії, які спонукали Фрейзер дослідити власну суб'єктну позицію у світі мистецтва. В 1990 році Фрейзер створює роботу

«Нотатки на полях». 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 Фрейзер дивували відвідувачів своєю агресивністю. Значна частина її тексту була взята із заяв американських політиків, які наполягали на скороченні державного фінансування Національного фонду мистецтв на початку 1989 року. Фрейзер звертає увагу на те, як музейна виставка є потужним риторичним засобом. Розумно підібраний естетичний матеріал поряд із дидактичними настінними текстами може зробити певну гіпотезу чи спостереження беззаперечними істинами.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Термін «інституційна критика» почав використовуватися теоретиками мистецтва та самими митцями для позначення напрямку концептуальних художників, які починаючи з кінця 1960-х, зосередились на критиці структури і системи мистецьких інституцій, а також їхньому зв'язку з великими політичними та соціальними інституціями. Представники напрямку

«інституційна критика» почали створювати сайт-специфічні інсталяції, де акцент робився на тимчасовості, невизначеності, аби поставити під питання фінансову, соціальну та культурну складову структуру світу мистецтва, а також систему естетичної вибірки оцінки, яку він використовує. Відповідно до поставленої мети, вказані головні особливості мистецького напрямку «інституційної критики», як напрямку, представники якого у той чи інший спосіб критикували мистецькі, культурні чи соціальні інституції своєї епохи; окреслені основні етапи розвитку руху «інституційної критики»; проаналізовані форми творчості та методи представників руху «інституційної критики», зокрема Ханса Хааке, Майкла Ашера, Даніеля Бюрена, Марселя Бротарса, Даніель Бюрена, Майкл Ашер та Андреа Фрейзер.

Перспективи подальших досліджень полягають у більш ґрунтовному дослідженні творчості представників руху «інституційної критики» і зокрема виокремленню українських митців, які використовують техніки та надбання митців першої та другої хвилі «інституційної критики» для роботи в українському мистецькому середовищі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. 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. URL:[https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh\\_Benjamin\\_HD\\_1990\\_Conceptual\\_Art\\_1962-1969\\_From\\_the\\_Aesthetic\\_of\\_Administration\\_to\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh_Benjamin_HD_1990_Conceptual_Art_1962-1969_From_the_Aesthetic_of_Administration_to_the_Critique_of_Institutions.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
2. Ward F. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*. 1995. Vol. 73. P. 71–89. URL:<https://sci-hub.se/10.2307/779009> (Last accessed: 07.04.2024).
3. Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. 2005. Vol. 1. P. 100–106. URL:[https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
4. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* / ed. Alberro A, Stimson B. Cambridge, Mass : MIT Press, 2009. 492 pp.
5. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* / ed. Raunig G, Ray G. Stimson. London : MayFlyBooks, 2009. 266 pp.
6. *Conceptual Art: A Critical Anthology* / ed. Alberro A, Stimson B. Cambridge, Mass : MIT Press, 1999. 569 pp.
7. Hans Haacke, unfinished business / ed. Wallis B. *The New Museum of Contemporary Art*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1986. 288 pp.
8. Danto A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 1961. Vol. 64. P. 571–584. URL:[https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto\\_\\_1\\_.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
9. O'Doherty B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica : Lapis Press, 1986. 91 pp.
10. Tomkins S. *Marcel Duchamp the afternoon interviews* / Calvin Tomkins. – New York. : Badlands Unlimited, 2013. 95 pp

#### REFERENCES:

1. Buchloh B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, 105-143. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh\\_Benjamin\\_HD\\_1990\\_Conceptual\\_Art\\_1962-1969\\_From\\_the\\_Aesthetic\\_of\\_Administration\\_to\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh_Benjamin_HD_1990_Conceptual_Art_1962-1969_From_the_Aesthetic_of_Administration_to_the_Critique_of_Institutions.pdf)

2. Ward F. (1995). The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*, 73, 71–89. Retrieved from: <https://sci-hub.se/10.2307/779009>
3. Fraser A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, 1, 100-106. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf)
4. Alberro A., & Stimson B. (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
5. Raunig G., & Ray G. (2009). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks
6. Alberro A, Stimson B. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
7. Wallis B. (1986). *Hans Haacke, unfinished business*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
8. Danto A. (1961). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 64, 571–584. Retrieved from: [https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto\\_\\_1\\_.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
9. O'Doherty B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press
10. Tomkins S. (2013). *Marcel Duchamp the afternoon interviews*. New York: Badlands Unlimited