

44. Ферри Л. Философ и политическое / Люк Ферри // Журнальный зал [Электронный ресурс]. — 2002. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/fer.html>. — Назва з екрана.
45. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. — М. : Ad Marginem, 1997. — 452 с.
46. Хокинг С. Кратчайшая история времени / С. Хокинг, Л. Млодинов. — СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2008. — 184 с.
47. Эрлс М. Стадо. Как изменить массовое поведение, используя энергию подлинной человеческой природы / М. Эрлс. — М. : ЭКСМО, 2008. — 432 с.
48. BonJour L. The Myth of Knowledge / Laurence BonJour // Philosophical Perspectives : Epistemology. — 2010. — Vol. 24, Issue 1. — P. 57–83.
49. Ferry L. Apprendre à vivre: Traité de philosophie à l'usage des jeunes générations / L. Ferry. — Paris : Plon, 2006. — 302 p.
50. In Search of Global Ethical Standards // InterAction Council. — Tokyo, 1996. — Para. 13.
51. Prigogine I. Order Out of Chaos : Men's New Dialogue with Nature / I. Prigogine, I. Stengers. — London : Heinemann, 1984. — 349 p.
52. UNESCO Science Report-2010 // UNESCO Science Report-2010 : The Current Status of Science around the World. — 2nd ed. — Paris : UNESCO, 2010. — 520 p.

Yu. Svatko

“THE END OF A BEAUTIFUL ERA”, OR THE TIME TO CHANGE “THE VIEW”?

In the article, based on the phenomenological description of ontology of the Human World as an “earthly paradise”, and the crisis-making factors thereof, a contemporary transitional “world view” is defined.

Keywords: Human World, earthly paradise, human personality, liberal, globalized, game, crisis, migrant, human rights, cyborg-man, market, societies of knowledge, virtual, creative class, publicity, philistine, censorship, freedom of speech, dialog, conflict, communication, competence, services, freedom, history, anarchy.

Матеріал надійшов 01.03.2013 р.

УДК 7.011.3:321.7

Бадянова К. О.

СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРОБЛЕМА

У статті розглянуто проблему взаємодії між мистецтвом і політикою в сучасному суспільстві, а також проаналізовано причини парадоксального прагнення митців займати одночасно автономну (мистецьку) і соціально-критичну позицію. Особливу увагу приділено феномену критичного мистецтва та з'ясуванню підстав для оцінки його якості.

Ключові слова: сучасне мистецтво, критичне мистецтво, політичне мистецтво, мистецтво участі, мистецькі інституції.

Перед теоретиками і практиками сучасного мистецтва все нагальніше постає питання: чи повинно мистецтво безпосередньо впливати на суспільне життя, чи спроможне воно реально це робити і чи може воно розраховувати на відчутний результат? Сьогодні мистецтву з різних боків пропонують зайнятися справжньою політикою, створювати нові та відновлювати забуті со-

ціальні відносини, тобто бути політичним у реальному житті, а не лише на виставкових майданчиках. Зворотним боком цих вимог щодо політизації є, очевидно, переконаність у тому, що мистецтво недостатньо інтегроване у процес розв'язання суспільно важливих проблем і демонструє таким чином майже злочинну бездіяльність. На чому ґрунтуються подібні звинува-

чення? Якою мірою вони справедливі? Чому гасла критичного мистецтва здобули сьогодні популярність насамперед у мистецькому світі? Саме ці питання будуть предметом нашої уваги в цій статті. Наша розвідка присвячена з'ясуванню меж і способів взаємодії між політикою і мистецтвом у сучасному суспільстві та висвітленню проблематики соціального статусу сучасного, зокрема критичного, мистецтва.

Вимоги до митців і бажання митців робити щось більше, ніж просто мистецтво, не є новим. Ще понад два століття тому таку вимогу обгрунтував Фрідріх Шиллер у своїх «Листах про естетичне виховання людини» [10], а вже через століття митці-авангардисти як практичне завдання розглядали переведення мистецтва у політичний режим існування. Але сьогодні політичні та протестні мистецькі практики, які не задовольняються роллю простого відображення явищ оточуючої дійсності, заявляють про себе з новою силою, претендуючи на безпосередню участь у справах суспільства, на те, щоб мати помітний і безпосередній вплив на постановку і розв'язання соціальних проблем.

Ідеї політичного і протестного мистецтва в сукупності були маніфестовані польським художником Артуром Жмієвським, куратором 7-ї Берлінської бієнале «Забути страх» (Forget Fear). Написаний ним маніфест «Забути страх», написаний А. Жмієвським, гранично підсумовує ключові особливості та вимоги критичного мистецтва, тому він буде для нас вихідним документом для розкриття прихованих у цьому мистецтві суперечливих настанов. Ми користуватимемося поняттям «критичного мистецтва», що узагальнює сукупність художніх практик, які займаються інституційною критикою через послідовну критику мистецьких інститутів та зон їхнього контролю, та аналізом існуючих соціальних функцій мистецтва, які використовують критичний потенціал мистецтва для прямої або опосередкованої критики суспільства. Поняття «критичне мистецтво» охоплює такі актуальні форми мистецької активності, як політичне, протестне, радикальне мистецтво, мистецтво участі та інші.

Головною тезою А. Жмієвського є відстоювання авангардистського призначення мистецтва всупереч «каруселі постмодерністського культурного плюралізму»: він закликає митця позбутися страху щодо звинувачень в ідеологічній ангажованості та неминучої відповідальності за свої рішення; він пропонує остаточно розпрощатися з ілюзією імунітету мистецтва, який дістався йому у спадок від претензій модернізму стосовно абсолютної самоцінності та своєрід-

ності мистецтва [5]. Ця теза знайшла своє втілення в експозиції бієнале. Глядач, потрапивши на територію експозиції, опиняється у наметовому таборі протестного руху «оссуру». Він замість «незацікавленого» споглядання творів мистецтва змушений ставати учасником проекту палестинця Джаррара Халеда «Державна Палестина», який пропонує бажаним поставити в свій паспорт штамп про перетин палестинського кордону. Кожного разу, беручи участь у проекті, глядач виявляє політичну позицію.

Концепція бієнале викликала багато запитань і нарікань з боку критиків. Наприклад, лунали нарікання щодо правил відбору учасників: подати заявку міг будь-хто, але обов'язково зазначивши свою політичну позицію. А. Жмієвському як куратору закидали, що він фетишизував політичні акції, які нібито мали потужніший вплив у «природному» контексті, а на «освяченій» території мистецької інституції втрачали силу політичного повідомлення. І виявилось так, що багато з тих, кого він запросив до участі, не були митцями до початку виставки і не будуть вважати себе такими після неї. Тож звинувачували куратора в тому, що його співробітництво з протестною спільнотою мало експлуататорський характер, адже він використав їх для своїх мистецьких цілей. Переважна більшість висловлених критичних зауважень мала яскраво виражений етичний характер, що зводило нанівець значення власне оцінки.

У маніфесті, перш за все, йдеться про подолання традиційного зв'язку — митець / куратор / інституція, який нібито заважає сьогодні мистецтву бути дієвим. «Знесиленню» мистецтва сприяють не в останню чергу куратори, адже навіть найрадикальніша мистецька форма, коли вона перебуває в оточенні зручних інституційних рамок на «захищеній» території, втрачає здатність до реалізації у реальному житті. Куратори все більше відсторонюються від митців, ухиляючись від побудови діалогу з ними та їхнім доробком, і виконують радше бюрократичну функцію, яка полягає в адмініструванні предметів мистецтва. Альтернативу такому домінуванню інституцій А. Жмієвський бачить у «модеруванні, веденні переговорів між конфліктними політичними позиціями, що носять маску художньої діяльності» [5, с. 243].

Ця думка А. Жмієвського цілком вписується у межі дискурсу інституціональної критики, який сформувався достатньо давно. Наприклад, навіть такі віддалені у часі «революційні» салони, як Салон незалежних 1884 р. та Осінній салон 1903 р., були організовані бунтівними мит-

цями як реакція на консервативну політику виставкового комітету офіційного Паризького салону. Але найбільш потужно інституційна критика проявила себе у масштабних антиінституційних рухах 1960–1970-х рр., нерозривно пов'язаних із молодіжною контркультурою. Саме тоді став помітним зсув від об'єкта до процесу в мистецьких проектах, і це одночасно спричинило перехід від споглядання до прямої дії в мистецькому світі. Тоді митці критично висловлювалися з приводу таких питань, як роль художнього музею, легальність художнього ринку, своєрідність і сенс твору мистецтва, місце і функція митця в нашому технічно розвиненому і, в найширшому сенсі, демократичному суспільстві споживання» [8, с. 6].

У подальшому культурна динаміка кінця 1980-х р. була позначена масштабним розвитком інфраструктури мистецтва, найяскравішим свідченням якого стали побудовані в ті роки численні музеї сучасного мистецтва з характерними сміливими архітектурними рішеннями. Нові музеї заохочувалися на державному рівні до експонування сучасного мистецтва, що й спричинило актуалізацію ролі куратора. За словами критика і політичного активіста Брайана Холмса, ті проекти, які були таким масштабним явищем і мали великий потенціал у мистецтві 1960–1970-х рр., у 1980-х зайшли в глухий кут і спричинили такі інституційні наслідки, як «благодущність, інертність, утрата автономії, капітуляція перед різноманітними формами інструменталізації» [11]. Він наводить яскравий висновок художниці Анджели Фрезер, що мистецькі інституції по суті є непереборними, самодостатніми та зміцненими власною самокритикою. Це поставило перед представниками контркультури вимогу розробляти нові засоби й цілі «третьої фази інституціональної критики».

Зростання структурної складності мистецьких інституцій, домінування ринку мистецтва, суб'єктивність і упередженість в судженнях кураторів, які занадто контролюють презентацію мистецтва публіці та формують попит на певні тематики, стимулювали пошуки нових форм сучасної інституційної критики. Її розвиток продовжується в напрямку пошуків альтернативних структур організації мистецької сфери, що дозволило б зменшити вплив існуючих сьогодні мистецьких інституцій — насамперед куратора та мистецької виставки як символічної ініціації творів мистецтва, та послабити залежність художника від ринку, нових способів презентації та циркуляції мистецтва.

Коментатори сучасного мистецтва по-різному інтерпретують суть інституційних змін, які відбу-

ваються або мають відбутися в сучасному мистецтві. На думку Б. Холмса, сьогоднішні стратегії інституціонального аналізу відшуковують механізми, які зможуть пов'язувати ресурси мистецької царини з експериментальними проектами та дослідницькими практиками інших соціальних сфер [11]. Ці проекти полягають у дослідженні таких далеких від мистецтва територій, як фінанси, біотехнології, географія, урбанізм, електромагнітний спектр тощо. Подібні проекти вже неможливо беззастережно віднести до сфери мистецтва, вони не тільки реалізуються в суспільній сфері, а й ґрунтуються на взаємодії з потенційно критичними контркультурними течіями. Серед них — соціальні та політичні рухи, автономні університети, які не можуть бути уніфіковані в межах всеохоплюючої інституції.

Французький куратор і критик Ніколя Бурріо був одним із перших, хто в праці «Естетика стосунків» теоретично довів, що подібні мистецькі практики сприяють дослідженню сфер суспільної взаємодії [2]. Сьогодні такі соціально ангажовані практики можуть називатися по-різному: «політичне мистецтво», «соціально ангажоване мистецтво» або «колаборативне мистецтво», «діалогічне мистецтво», «експериментальні суспільства» тощо. Але сукупно вони виявляють себе у проектуванні можливості взаємодії індивідуума і групи, митця і світу, а також у прагненні митців працювати за межами своєї професійної царини.

Аналізуючи соціальні зрушення в сучасному мистецтві, історик і критик мистецтва Клер Бішоп підсумовує, що за цими практиками можна простежити ідейно-мистецькі настрої 1990-х рр.: концепція децентрованої суб'єктивності, політика ідентичності, нівелювання меж між високою та низькою культурою, ліві ідеї, поняття «Іншого», антиринкова настанова і безліч інших «політично коректних положень» [1, с. 21]. У політичній ефективності деяких з цих практик К. Бішоп не сумнівається, але зауважує, що питання викликає інституційна підтримка ангажованого мистецтва, оскільки урядові фонди деяких країн перетворюють мистецтво на політичний інструмент соціальної інтеграції. Навколо соціально ангажованого мистецтва точиться безперервна дискусія, яку спричиняє парадоксальне відношення його прибічників до естетичного. Йдеться, як зазначає дослідниця, про тенденцію дивитися на мистецтво як на «елітарне, привілейоване, ексклюзивне царство неприборканої візуальної спокуси, цілковито підкорене капіталу». Виникає парадоксальна ситуація. Для того, щоб повернути мистецтву імпульс критичного

аналізу, необхідно цілком розчинити його у житті та поєднати з політикою, антропологією, соціальною діяльністю тощо, але, в той самий час, нас змушують пам'ятати, що мистецтво — це окрема вільна і незалежна територія експерименту.

Якщо ми порівняємо ці інтерпретації інституційних змін з ідеями маніфесту А. Жмієвського, то побачимо, що його думка рухається в той самий парадоксальний спосіб: з одного боку, він стверджує існування автономної, вільної і незалежної царини мистецтва, а з іншого — намагається цю автономію заперечити. Він, як справжній анархіст і соціально-колабораційний митець, проголошує мистецтво, яке не повинно мати нічого спільного з самодостатньою системою мистецтва, а повинно стати дієвим засобом для розв'язання політичних проблем у повсякденному житті, тобто «перформативно творити реальність» [5, с. 239]. Причому, як стає очевидним на підставі його мистецької діяльності, він не збирається залишати царину мистецтва і продовжує використовувати в не мистецьких цілях привілейований майданчик біенале.

Через призму такої парадоксальної визначеності сучасного мистецтва — вимога подолання автономності та визнання його автономного простору як єдиного місця, де можливий справжній соціальний експеримент, — цікаво проаналізувати міркування теоретика сучасного мистецтва Бориса Гройса, які він пропонує у статті «Логіка рівноправності». На його думку, мистецтво є безумовно автономним, але автономію слід розуміти як внутрішню і незалежну силу спротиву, силу, яка спрямована проти зовнішніх зазіхань. Адже, якщо припустити, що авангардні спроби позбутися автономії мистецтва здійсняться, то тоді мистецтво перестане бути джерелом усякого опору. У такому випадку мистецтво буде слугувати зняряддям у боротьбі політичних сил або використовуватися для дизайну та естетизації політичних рухів. Таке мистецтво буде додатком до політичних сил, замість того, щоб чинити їм спротив. Якщо мистецтво відмовиться або втратить власну «незалежну енергію спротиву», воно, в такому разі, стане упослідженим, наділеним енергією несамостійності [3, с. 49].

Варто зазначити, що, на думку Б. Гросса, система мистецтва не має автономного статусу, адже її функціонування ґрунтується на визначених естетичних ціннісних судженнях, критеріях вибору, правилах визнання, які відображають домінуючі соціальні конвенції і панівні ієрархії. Він пропонує дещо парадоксальне, але продук-

тивне розуміння автономії мистецтва: вона не повинна бути заснована на автономній ієрархії смаку і естетичного судження; скоріше, автономія — це ефект скасування усякої подібної ієрархії та встановлення режиму естетичної рівноправності для всіх творів мистецтва. Саме це дозволяє визначити мистецтво як «соціально кодифіковану маніфестацію фундаментальної рівності між усіма існуючими візуальними формами і медіа» [3, с. 50–52]. Б. Гройс робить висновок, що політика рівноправності на естетичному рівні є необхідною вихідною умовою всякої політичної ангажованості, адже, ґрунтуючись на ній, можна чинити опір фактичній нерівності зображень, позначених соціальною, політичною та економічною відмінністю, а також інтерпретувати і критикувати усі ієрархії як нав'язані ззовні.

Повернемося до тези А. Жмієвського про роль, яку має зростання складності структури інституцій сучасного мистецтва. Інституціональні рамки і процедури провокують «процес знесилення» радикального мистецтва, яке пройшло крізь фільтр інтересів, інституційних страхів і беззубо сформульованих цілей. На думку Б. Гройса, проблема не в тому, що мистецтво не може стати справді політичним, а в тому, що сучасна політична царина вже стала естетизованою, і політики або шоу-зірки утворюють у рази більше образів, ніж митець. Але різноманітність візуальних образів, які циркулюють в мас-медіа, дуже обмежена. Заради ефективного розповсюдження та експлуатації в комерційних засобах масової інформації вони повинні бути легко впізнаваними аудиторією. Діапазон образів, які зберігаються в музеях сучасного мистецтва, набагато ширший, музеї відіграють роль архівів, які зберігають документацію «модерністської боротьби за естетичну рівноправність», отже, мають можливості для того, щоб поставити під сумнів домінуючі смаки і моди через їх порівняння з радикально егалітарними проектами сучасного мистецтва. Саме тому важливо зберегти мистецькі інституції сучасного мистецтва, особливо музеї, які сьогодні вже майже втратили нормативну функцію, адже вони все ще можуть стати місцем критичного дискурсу. Музеї — це місця, в межах яких можна, дистанціюючись від сучасності, критично оцінити візуальні образи мас-медіа і отримати можливість наново сформулювати художні стратегії, спрямовані на досягнення естетичної рівноправності, якої не мають сучасні мас-медіа [3, с. 55–60].

Постає інше важливе питання: спираючись на які принципи ми можемо судити про ангажо-

ване мистецтво в будь-якій його формі? Якщо сприймати політичні акції як твори мистецтва, які перебувають у мистецькій царині та підпорядковані її логіці, то наше сприйняття роздвоюється. Що саме треба оцінювати? Чи є вдалим або невдалим твір як твір? А можливо, чи є вдалою або невдалою політична акція?

Висвітлюючи проблеми, які виникають у зв'язку з судженням про ангажоване мистецтво, К. Бішоп вказує на превалювання етичних та соціологічних критеріїв як у критиці, так і у виконанні творів. І вона наголошує, що це неправильно: обговорювати і оцінювати такі твори в царині мистецтва необхідно, спираючись на художні критерії. Спільним для всіх проектів групової або соціально ангажованої творчості є переконаність у тому, що зовнішня, по відношенню до домінуючої, ідеологія укорінена в соціальних зв'язках і лише завдяки ним стає можливим протистояння «атомізуючому впливу сучасного капіталізму», що первісно забезпечує соціально ангажоване мистецтво готовою етичною і політичною легітимацією [1, с. 19].

Наразі домінуючим критерієм оцінки політичного мистецтва є етичний, адже більша увага приділяється намірам митця, ніж значущості мистецтва як естетичної форми, його концептуальному та візуальному складу. Якщо намір є добрим, то й проект оцінюється як добрий. Судження часто спирається на те, наскільки ефективно проекти втілюють ідеї відповідальності та захисту соціальних прав, адже мало хто наважиться дорікнути «добросердечному» мистецтву. У результаті воно стає «недосяжним для мистецької критики» [1, с. 22–23].

Все це висуває на перший план питання про співвідношення політичного та естетичного. Критик Хел Фостер, констатуючи втрату інтересу до мистецької критики, намагається осмислити проблему і піддає критиці позицію Жака Рансьєра. Останній стверджує, що не варто переоцінювати протиставлення політичного та естетичного; адже воно насправді не є такою мірою очевидним, як це сьогодні здається; воно виникає внаслідок розпаду колись існуючої єдності художньої радикальності і радикальності політичної [7, с. 63]. Х. Фостер ставить під сумнів необхідність такого поєднання обох аспектів і стверджує, що подібні кроки радше звільняють мистецькі практики від усякої оцінки, як з перспективи соціальної ефективності, так і на підставі мистецьких критеріїв: одне перетворюється на алібі для відсутності іншого, а критику заперечують, з одного боку, як соціологічну, а з іншого — як

естетичну. Тож, на його думку, сьогодні не час бути посткритичним [9].

Нарешті, слід проаналізувати ще одну особливість Берлінської бієнале. Це перевага радикального і протестного мистецтва, яке не ставить за мету «повільне» відновлення соціальних зв'язків; воно фіксує надзвичайний стан суспільства, його перебування на вуличному страйку, мітингу, у наметовому таборі. Актуальності політичного і протестного мистецтва маємо завдячувати нашому особливому часові, в якому, як зауважив Жак Рансьєр, спостерігається дефіцит політики як такої. Це стимулює «невпевнене в своїй політиці мистецтво» до дедалі більшого втручання. Схоже на те, ніби «звуження публічного простору і стирання політичної винахідливості під час консенсусу надає міні-демонстраціям митців, їхнім збиранням об'єктів і слідів, їхньому влаштуванню взаємодій, провокаціям *in situ* або якимось ще, функції заміщення політики» [7, с. 96]. Чи зможуть ці заміщення наново побудувати політичні простори, було відкритим питанням для Ж. Рансьєра; воно залишається відкритим і дотепер.

Політично ангажоване мистецтво, яке отримало потужний розвиток у 1960–1970-х рр., мало суттєву відмінність від повороту сьогоденних мистецьких стратегій до протестного мистецтва. Адже, наприклад, такі протестні рухи, як «оскуру» або іспанський громадянський рух «*indignados*» («обурені»), що заявили про себе у планетарному масштабі, відбивають загальну напругу соціального середовища, що, безумовно, спричинило такий потужний підйом критичного мистецтва у 2011–2012 рр. Напевно, перенесення відверто політичних акцій у виставковий простір є авангардним жестом. Недаремно на вході на Берлінську бієнале можна було побачити революційний лозунг «*Oscure Biennale*».

Проект А. Жмієвського був зорієнтований не стільки на відновлення втрачених соціальних відносин, скільки на відшукування суб'єктів, свідомих необхідності соціально-політичних перетворень. Цей проект провокував активну дискусійну ситуацію. Якщо спиратися на розуміння інсталяції як простору, який формує спільноту виключно за посередництвом об'єднуючого цю спільноту інсталяційного простору [4, с. 71], то бієнале можна сприймати як масштабну мистецьку інсталяцію. Отже, сприйняття виставки як інсталяції надає можливість розмірковувати і оцінювати її успішність у цілому, спираючись власне на мистецькі критерії, а не порушуючи питання, чи вважаємо ми той чи інший вуличний відео-репортаж в експозиції «Головних новин»

(Breaking the News) кращим? Бієнале тоді можна сприймати як створений контекст для можливості від прямої політичної акції, від емоції перейти до діалогу про актуальні суспільні питання і набуття нових точок зору на них, знову відкрити і закріпити в пам'яті травматичні історичні події, які набули іншого рефлексивного виміру.

І саме цей традиційно експериментальний майданчик бієнале став для протестного мистецтва місцем критичного дискурсу і перебування в «режимі естетичної рівноправності» [3, с. 50], «рефлексивним і виваженим розумінням відносин між естетичним, етичним і політичним» [1, с. 24]. Одночасно бієнале стимулювала діалог у мистецькій царині, оскільки взагалі віддзеркалила сучасні перетворення у модерній системі мистецтва, які мають авангардні імпульси, адже наполягають на безоб'єктності, антиринковості, позасистемності й намагаються зблизити мистецтво і життя, згадуючи для цього інструментарій своїх попередників або відкриваючи нові виражальні та експериментальні мистецькі можливості, далекі від традиційних схем репрезентації.

Отже, підсумовуючи, можна виокремити такі аспекти проблеми статусу сучасного мистецтва. Ця проблема є водночас проблемою митців і теоретиків мистецтва, філософською і практичною.

Аналіз мистецьких маніфестів, теорій і практик доводить, що сучасне мистецтво визначається парадоксальним ставленням до його автономії. Теоретики і практики критичного, політично або соціально ангажованого мистецтва потрапляють у лещата нерозв'язної суперечності: з одного боку, вони намагаються вивільнити мистецтво з його автономної замкненості та підключити до реальних соціальних перетворень; з іншого — змушені прямо чи опосередковано визнавати неможливість такого звільнення, адже зберегти свою критичну функцію мистецтво може тільки спираючись на свою автономію. Відповідно, проблема автономії сучасного мистецтва визначає і постановку питання про критерії оцінки мистецьких творів — це твори чи політичні акції? Дуже важливо також відокремити різні варіанти розуміння мистецької автономії. Автономію сучасного мистецтва можна розглядати як виокремлення частини у складі соціального цілого, проте її можна вважати і за альтернативу всій соціальній сфері в її ієрархічній та впорядкованій даності. Мистецтво стає дзеркалом суспільства не тому, що воно відображає існуюче, а тому, що створює альтернативу, «чинить опір» і вивільняє можливості. Всі ці аспекти проблеми потребують подальшого дослідження.

Список літератури

1. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве / Клер Бишоп // Художественный журнал. — 2005. — № 58–59. — С. 19–25.
2. Буррио Н. Эстетика взаимодействия / Никола Буррио // Художественный журнал. — 1999. — № 28–29. — Режим доступа : <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm>. — Назва з екрана.
3. Гройс Б. Логика равноправия / Борис Гройс // Политика поэтики : [сб. ст.] / Б. Гройс. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. — С. 49–60.
4. Гройс Б. Политика инсталляции / Борис Гройс // Там само. — С. 61–77.
5. Жмієвський А. Забути страх / Артур Жмієвський // Політична критика. — 2012. — № 4. — С. 238–243.
6. Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Ханс Ульрих Обрист. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. — 256 с.
7. Рансьер Ж. Неудовлетворенность эстетикой / Жак Рансьер // Разделяя чувственное. — СПб. : Изд-во Европейского университета в С.-Петербурге, 2007. — С. 47–154.
8. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970–2005 / Брэндон Тейлор. — М. : СЛОВО / SLOVO, 2006. — 256 с.
9. Фостер Х. Посткритическое / Хэл Фостер // Художественный журнал. — 2012. — № 84. — Режим доступа : <http://permm.ru/menu/xzh/архив/84/postkriticheskoe.html>. — Назва з екрана.
10. Хабермас Ю. Экскурс. Ф. Шиллер «Письма об эстетическом воспитании человека» / Юрген Хабермас // Философский дискурс о модерне / Юрген Хабермас. — М. : Весь мир, 2003. — С. 32–35.
11. Холмс Б. К вопросу о новой институциональной критике / Брайан Холмс // Художественный журнал. — 2007. — № 67–68. — Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/k-voprosu-o-novoy/>. — Назва з екрана.

K. Badyanova

SOCIAL STATUS OF CONTEMPORARY ART AS A PROBLEM

This article considers the problem of the interaction between art and politics in modern society, and examines the reasons of paradoxical aspiration of artists to take an autonomous (art) and a critical position in art. A special attention is given to the issue of critical art and clarifying the grounds for valuation of its quality.

Keywords: contemporary art, critical art, political art, participation art, the institution of art.

Матеріал надійшов 10.02.2013 р.