

ІДЕЯ АВТОНОМНОСТІ МИСТЕЦТВА: ПРОТИРІЧЧЯ ТА СОЦІАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ

Статтю присвячено аналізу сучасних дискусій про автономність мистецтва. Автор, посилаючись на філософські та соціологічні підходи, інституційну критику та коментаторів сучасного мистецтва, доводить, що актуальність цієї проблеми зумовлено характером сучасного мистецтва, яке максимально розширює право митця на самовизначення.

Ключові слова: сучасне мистецтво, автономність мистецтва, автономність мистецького висловлювання, автономність мистецького твору, інститут мистецтва, інституціональна критика.

Питання автономії мистецтва є одним із давніх та дражливих питань теорії і практики мистецтва. Принаймні від періоду романтизму це питання стає ключовим в тому сенсі, що мистецтво розвивається у постійному запитуванні про межі мистецтва, про взаємини між мистецтвом та життям. Хоча дотепер поняття «мистецької автономності» не має чіткого визначення, можна окреслити головні напрямки дискусій щодо цього поняття. Різні за своїми поглядами філософи та критики мистецтва (Робін Дж. Колінгвуд, Теодор Адорно, Клемент Грінберг) наполягають на розрізненні між серйозним, або справжнім, та популярним мистецтвом, і таким чином легітимують поняття мистецької автономії, яке в кінцевому рахунку обумовлено домінуванням модерністського уявлення про оригінальність твору та чистоту естетичного погляду, відокремленого від будь-яких зовнішніх впливів. Відтак виникає проблема: з одного боку, за мистецтвом визнають право бути вільною, позаполітичною та соціально неангажованою діяльністю [9; 1; 6]; а з другого – вважають, що автономний статус мистецької царини є перешкодою до інтеграції мистецтва в процес розв'язання нагальних соціальних проблем. Останнє може доходити крайніх форм: будь-яка риторика автономності заперечується як елітарна, а митців заохочують «розчинити мистецтво у житті» або принаймні намагатися творити поза інституційними мистецькими рамками [3; 5; 8; 12].

У цій статті ми спробуємо прояснити, які саме змісти вкладають теоретики і практики сучасного мистецтва в ідею автономності та як ці змісти впливають на обґрунтування протилежних уявлень про суть мистецтва. Ми також спробуємо з'ясувати, чому проблема автономності залишається актуальною для сучасного мистецтва та в яких аспектах. Для реалізації поставлених завдань важливо розмежувати два теоретич-

ні підходи, які обумовлюють емансипативний дискурс мистецтва і виникають паралельно із ним та з модерною системою мистецтва. Це – філософський (естетичний) та інституційний (соціальний) підходи. В центрі нашої уваги будуть теоретичні позиції Жака Рансьєра, Ларрі Шайнера і П'єра Бурдьє, в яких ставлення до автономності мистецтва вже позначено синтезом обох підходів. Нарешті, ми розглянемо, як ідеї автономії мистецтва впливають на сучасні форми мистецької практики і критичний дискурс, який легітимізує і пояснює ці практики.

Першою умовою становлення автономності мистецтва стало проголошення нового специфічного типу досвіду – естетичного – своєрідного та самодостатнього відносно практичної цілеспрямованої діяльності та теоретичного пізнання. Імануїл Кант розробив оригінальну концепцію естетичного переживання, пов'язавши його з «незацікавленим задоволенням», «доцільністю без мети», «невимушеною грою уяви». Таке специфічне незацікавлене ставлення обумовило легітимізацію автономності мистецтва в декількох аспектах: автономність мистецького висловлення, автономність митця як оригінального індивідуалістичного суб'єкта та автономність мистецького твору. Пізніше, у романтичній концепції мистецтва, ідею автономності було розвинено і абсолютизовано, що уможливило появу концепції «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва», абсолютно вільного від зобов'язань перед суспільством. Але найбільш потужно самоцінність мистецького висловлення було маніфестовано модернізмом, що було засвідчено у теоретичних працях американського критика Клементя Грінберга. Зокрема, він стверджував, що мистецтво американського живописного авангарду (абстрактний експресіонізм) є історичною кульмінацією програми «чистого мистецтва». Протягом своєї історичної еволюції

живопис поступово звільнявся від усього, що не належало до суто живописних можливостей, засобів роботи з поверхнею. Як наслідок, з'явилося «чисте мистецтво», яке необхідно сприймати заради нього самого, як щось дане, незалежне від смислів, подібностей та оригіналів. Зміст повинен бути розчинений у формі до такої міри, щоб не залишалося нічого, крім самої живописної поверхні твору [6].

Ця концепція спричинила запеклі суперечки щодо соціальної ролі мистецтва. Зокрема з'ясувалося, що хоча соціально-ангажовані мистецькі практики підпорядковують діяльність митця зовнішнім по відношенню до мистецтва, неестетичним функціям (і це становить основний предмет критики з боку захисників ідеї «чистого мистецтва»), суб'єкти таких практик поділяють притаманне «чистому мистецтву» радикальне заперечення зовнішнього успіху, який, наприклад, сприймають як знак компромісу із цінностями ринку. Таким чином, в сучасному мистецькому дискурсі можна виокремити дві протилежні настанови: подолання автономності мистецтва, яка, як вважають, ізолює мистецтво від потреб суспільного життя, та визнання автономності мистецького простору як єдиного місця, де можливий справжній, тобто вільний, соціальний експеримент [2].

Глибокий філософсько-соціологічний аналіз феномену автономності мистецтва запропонував П'єр Бурдьє. У праці «Історичний генезис чистої естетики» він критикує чистий досвід твору мистецтва і уявлення про його позаісторичну сутність. Йдеться про те, що не існує незмінної чи одвічної сутності мистецтва і мистецького твору. Ілюзія універсальності чистого досвіду твору мистецтва є історичним здобутком; вона стала можливою завдяки соціальним і культурним умовам, які забезпечили реалізацію свободи мистецтва щодо будь-яких зовнішніх чинників. Про які умови йдеться? Бурдьє вважає, що сприйняття твору мистецтва як речі в-собі-і-для-себе, тобто – як форми, а не як функції, зумовлено, по-перше, появою виробників, які мотивовані суто мистецькими пориваннями; по-друге, культивуванням чистого погляду, пов'язаного із поширенням естетичного виховання. Те й інше, в свою чергу, стало можливим завдяки появі автономного мистецького поля, адже все це взаємопов'язані події.

Бурдьє також вважає, що автономія мистецького поля в соціальній структурі суспільства визначається мірою інституалізації його кордонів. Інститут існує у речах, у формі мистецького поля як відносно автономного соціального універ-

суму і в розумі, тобто в формах певних диспозицій сприйняття та оцінювання, які також виникають внаслідок поступового процесу автономізації. Коли речі та розум узгоджені, тобто коли погляд є продуктом поля, з яким він співвідноситься, тоді це поле та його продукти безпосередньо сприймаються цим поглядом як ті, що мають смисл та цінність. Відтак, твір мистецтва є символічним об'єктом, наділеним смислом та цінністю тільки під час його сприйняття глядачами, які мають відповідні диспозиції та компетенції. Саме естетичний погляд конститує твір мистецтва як такий; причому естетичний погляд здатний на це тоді, коли він виникає як наслідок безпосереднього знайомства з твором. Це означає, що мистецьке поле є місцем, де створюється і невпинно відтворюється віра в цінність мистецтва, а також у здатність митця створювати цю цінність. Відтак, стають проблематичними абсолютизовані та універсальні ознаки автономії митця й автономії поля, адже «цінність і смисл твору мистецтва надає не одиничний виконавець матеріального об'єкта, а сукупність агентів, які пов'язані з мистецтвом і всією соціальною системою: критик, куратор, історик мистецтва, колекціонер» [4, с. 23].

Очевидно, що труднощі із тлумаченням автономії мистецтва виникають значною мірою через наявність силового поля традиційної опозиції – мистецтво/дійсність, мистецтво/життя. Метою книги «Винахід мистецтва: історія культури» американського філософа Ларрі Шайнера почасти було намагання розібратися з плутаниною щодо традиційних опозицій, на які посилаються теоретики і коментатори мистецтва. В цьому дослідженні показано історію становлення таких опозицій. На думку Шайнера, у XVIII ст. в культурі відбулося радикальне розмежування між мистецтвом та ремеслом, митцем та ремісником. Відповідні політичні, соціальні й культурні умови уможливили «винайдення» Мистецтва-з-великої-літери, яке вимагало шанобливого, екстраординарного ставлення і сприйняття. По-перше, красні мистецтва, як їх почали називати у XVIII ст., стали справою натхнення та генія; вони призначені для споглядання самі по собі. По-друге, оскільки терміни «художник» та «ремісник» почали протиставляти, змінилося їх значення. Тепер «художник» – це творець світу красного мистецтва, і його робота є творчою і безкорисливою; натомість «ремісник» – це тільки виробник чогось корисного або розважального. По-третє, задоволення від красного мистецтва було відокремлено від інших задоволень як суто споглядальне і рафіноване [14, с. 3–10].

Вартою уваги є думка Шайнера про те, що історія перемоги мистецтва над ремеслом, митця над ремісником, естетичного над функціональним задоволенням є не лише історією протистояння, а й історією взаємопроникнення між мистецтвом та ремісничою діяльністю. Сьогодні було б наївно тлумачити або сприймати автономність мистецької царини в ідеалах модерної системи мистецтва, яка вже зазнала кардинальних трансформацій. Шайнер стверджує, що ми маємо справу з цілком новою системою мистецтва. Про це свідчить рішучий поворот від ключових ідеалів модерного мистецтва (автономного художника і самодостатнього твору) до пошуків більш відповідних форм реалізації соціальної ролі мистецтва, переосмислення ролі глядача, аж до надання йому статусу співучасника творчого процесу. Насамкінець Шайнер доходить висновку, що до поки мистецтво не втратить ідею своєї незалежності та віру в те, що воно підкоряється своїм власним законам, неможливо буде детермінувати його, наприклад, економічними чинниками, тобто критеріями ринкової вартості. Чинними і домінуючими залишатимуться внутрішні мистецькі критерії. Виправдати соціальну роль мистецтва сьогодні може тільки непевне балансування на межі між, з одного боку, необхідною вірою в автономність мистецтва і гарантовані нею ідеали свободи, уяви й творчості, а з іншого – корисністю і функціональністю, які проте не перетворюватимуться на тотальний уніфікований дизайн чи відверту політичну пропаганду. Історію мистецтва тоді можна було б визначити як постійне відтворення балансу та єдності між уявою та майстерністю, задоволенням та користю, свободою та служінням [14, с. 306–307].

З іншої позиції – через співвідношення політичного й естетичного – висвітлює проблему автономності мистецтва французький філософ Жак Рансьєр. На його думку, нездоланне протиріччя між цими дискурсами – політичним та естетичним – з'являється у певний історичний момент, коли запанував естетичний режим мистецтва. Цей режим передбачає спосіб ідентифікації мистецьких творів та розуміння Мистецтва (в однині і з великої літери) як такого, що звільняє митця від усякого правила, будь-якої ієрархії сюжетів і жанрів, тобто всього того, що було притаманно попередньому, мімічному або образотворчому режиму. Саме в естетичному режимі, вважає Рансьєр, знаходиться ключова причина протиріч, пов'язаних з ідеєю автономності мистецтва у модерну до-

бу. В результаті відмови від певних ієрархій і правил нівелюється принцип наслідування, який визначав розрізнення власне мистецьких способів вироблення та будь-яких інших, а також відмежовував їхні правила від загального ладу соціальних позицій і занять. Тобто естетичний режим мистецтва, за Рансьєром, одночасно обґрунтовує абсолютну своєрідність (окремність) мистецтва і тотожність його форм тим формам, в яких існує соціальне ціле (окремність в цілому). Саме з цього визначального протиріччя, притаманного естетичному режиму мистецтва, народжуються два ключові дискурси модерну. Один з них, естетичний, ототожнює модерн із завойованою самостійністю мистецтва, стверджує специфічну для кожного з мистецтв чисту мистецьку форму і розробляє притаманні його царині можливості. Інший дискурс – політичний – визнає за мистецтвом виключно одну з форм колективного досвіду [10, с. 25–29].

Теоретичні підходи до теми автономності мистецтва, представлені у працях Ж. Рансьєра, Л. Шайнера і П. Бурдьє, є достатньо переконливі у намаганні віднайти компроміс, піддати сумніву або спростувати існування принципового поділу між мистецькою та немистецькою сферами. Мистецька автономність у світлі цих підходів вже не позначена непереборною полярністю. Але попри існування таких підходів, у сьогоднішній мистецькій практиці питання автономності залишається дуже гострим. Складність, з якою зустрічаються коментатори сучасного мистецтва, певною мірою впливає з характеру сучасних мистецьких практик. Сьогодні прагнення митців працювати за межами мистецької царини стає тенденцією. Насамперед це обумовлено бажанням долучити глядача до процесу творчого співробітництва. Подібні мистецькі практики втілюють ідею проектування можливостей взаємодії індивідуума і групи, митця і світу. Інша тенденція полягає в слабкому розподілі між мистецькими і немистецькими формами, які майже неможливо ідентифікувати з першого погляду.

Відомий коментатор сучасного мистецтва Борис Гройс пропонує свій метод для визначення, що є мистецтвом, а що – ні. Він виходить з того, що ключова теза сучасного мистецтва: все може стати мистецтвом. Проте митець і критик опиняються у парадоксальній ситуації: як можна мислити немистецтво, адже тільки немистецтво стає об'єктом думки в межах їх професійних практик, воно автоматично перетворюється на мистецтво. Цей парадокс наразі провокує су-

часну мистецьку систему. Митець намагається позбутися замкненості системи мистецтва, вивільнити мистецтво з його автономної замкненості, проте в результаті цього руху подолання зовнішньої мистецької системи неодмінно стає його внутрішнім. Посилаючись на працю Нікласа Луманна «Мистецтво суспільства», Гройс стверджує, що система мистецтва є автономною тому, що за межами цієї системи немає жодного закону, якому підкорялося б мистецтво. Із зовнішнього боку нас очікує тільки щось безформне, що не має імені. Тому мистецтво повинно глибше збагнути цю безформність, шукаючи нові (відповідні) форми. Гройс порівнює твір мистецтва з кентавром, половина якого у якості форми належить системі мистецтва, а інша половина обернена до цього тривожного і небезпечного зовнішнього. Відтак розрізнення між внутрішнім і зовнішнім є свідомо встановленим кордоном, а це, в свою чергу, означає, що визначальні для системи мистецтва розрізнення є похідними від самого мистецтва. Отже, всередині форми можна спокійно займатися чистою радістю «труда», з яким асоціюється мистецька творчість. Але це також означає, що кордон автономної мистецької системи проходить через кожний окремий мистецький твір – а не поза його межами [7].

Все це цілком вписується у межі дискурсу інституціональної критики, адже все одна система мистецтва залишається джерелом, яке регулює відношення мистецтва до його зовнішнього. Інституціональна критика як окрема мистецька течія спрямована на аналіз соціальних, політичних та естетичних умов функціонування мистецької системи і самого мистецького контексту. Дискусії щодо практик інституціональної критики у сучасній фазі її розвитку також концентруються довкола ідеї автономності інституту мистецтва. Представники інституціональної критики перш за все займаються з'ясуванням підстав функціонування інституту мистецтва, який контекстуалізує претензію мистецьких творів на автономність та захищений статус. Початком вважають конфлікт, який виник у результаті скасування ретроспективної виставки німецького художника Ханса Хааке в музеї Гуггенхайма 1971 р. Аргументом директора музею Томаса Мессера була теза, що деякі роботи художника порушують принцип «нейтральності» твору мистецтва і тому не заслуговують на покровительство музею. Полеміка, яка розпочалася після конфлікту, проявила стале уявлення про музей як певний феноменологічний простір, де твору мис-

тецтва приписується нейтральна позиція, а артистична практика інтерпретується як опозиційна до політичної. Відтоді завданням практиків стала реконтекстуалізація сфери естетичного і виявлення за інституціональними інтересами соціоекономічних та ідеологічних передумов, які неминуче визначають виробництво, візуальне сприйняття та інтерпретацію об'єкта мистецтва [13, с. 589].

Вельми розповсюдженим залишається сьогодні судження про неефективність інституціональної критики в період «мегамузеїв та глобального ринку». Проголошують капітуляцію будь-якої автономії перед лицем глобального порядку та уніфікацію будь-якої критики підприємствам всеохоплюючому інституту репрезентації та продажів. Таким чином діагностують стан інституціоналізації інституціональної критики, а митців, за таких умов, звинувачують у непослідовності їхньої критичної позиції [12].

Художниця Андреа Фрезер стає на захист тих первісних імпульсів, які спровокували завдання та цілі інституціональної критики. Позиція художниці щодо цього питання є безкомпромісною. По-перше, вона наголошує, що звинувачення проти мистецької автономності ґрунтуються на принциповому нерозумінні змісту самого поняття «інституції», яке зазвичай співвідносять із організованими майданчиками для презентації мистецтва. Самооманою є і позиція митців, які вважають, що їхні мистецькі висловлювання можуть знаходитися поза межами «інституту мистецтва». Фрезер, посилаючись на теорію мистецького поля Бурдьє, пропонує прийняти ідею «інституту» як соціального поля; тоді питання, пов'язані з тим, що знаходиться у середині інституційного поля, а що – за його межами, стають надто непевними. Межі поля мистецтва інтерналізуються глядачами через відповідні концептуальні моделі; такі моделі визначають творення мистецтва, розпізнавання його як такого та складання судження про нього: «Зовнішнього немає, оскільки інститут знаходиться всередині нас самих, а ми не можемо вийти за межі себе» [11, с. 63].

Фрезер переконана, що питання не повинно обмежуватися припущенням, що існує певне «зовнішнє» інституту мистецтва і «внутрішнє» із визначеними і сталими інституціональними межами, оскільки «зовнішнє» це лише те, що в конкретний момент не є об'єктом практики та мистецького дискурсу. Отож місцями, де формується дискурс про мистецтво, залишаються художні журнали, каталоги, колонки про мистецтво

у популярних виданнях, відкриті лекції та узвичаєні сьогодні дискусійні платформи, які супроводжують виставки. Відповідно, мистецька критика є складовою дискурсу мистецтва, який розпізнає, оцінює та споживає щось як мистецтво.

Унікальність інституціональної критики полягає в тому, що тут зовнішнє і внутрішнє існують як мережа соціальних та економічних відносин, а критика завжди є спробою захистити інститут мистецтва від перетворення його на інструмент обслуговування політичних та економічних інтересів. Тоді виставкові майданчики підлягають критиці радше як вмістилища цих відносин, які саме тут можуть стати видимими, продовжуючи захищати і гарантувати жадану автономність. Саме тому Фрезер критикує практики естетики взаємодії як конче ідеологізований різновид ескапізму, оскільки вони увиразнюють уявлення про ізольований світ мистецтва. Коли підтримують уявлення про світ мистецтва як про щось відмінне від реального світу, і коли митець, слідуючи цій логіці, уявляє, що може знаходитися поза реальним світом, він, на переконання Фрезер, зривається ролі творця і захисника мистецького світу. Митець уникає відповідальності (практичної, з-поміж іншим) щодня ставити запитання про те, що є інститутом мистецтва сьогодні та які практики та цінності підлягають інституціоналізації. І якщо самокритика мистецького авангарду, яка мала на меті переборення автономності мистецтва та включення його у життєві практики, зазнала невдачі, насамперед через невдалі цілі та стратегії їх досягнення, інституціональна критика, визнаючи цю невдачу та її наслідки, переклонується на захист того інституту, для якого інституціоналізація авангардної «самокритики» створила можливості – інституту критики [11, с. 64–65].

Підсумовуючи, можна зазначити, що, як для теоретиків, так і практиків сучасного мистецтва, автономність є складною і актуальною проблемою, яка постійно актуалізує з'ясування статусу і функцій мистецтва. Однією із ключових причин суперечок є те, що царина мистецтва все ще послуговується естетичними парадоксами «чистого мистецтва», на кшталт – мистецтво і дійсність, мистецтво і немистецтво, зовнішнє та внутрішнє, публічне та приватне тощо. Саме ці опозиції обу-

мовлюють сьогодні прагнення митців працювати за межами своєї професійної царини, як і загалом самокритику мистецької практики. Деякі мистецькі стратегії сьогодні спрямовані якщо не на заперечення своєї соціальної автономності, то принаймні на ревізію її засад, і наголошують на потенціалі суспільного впливу мистецтва.

Підходи до трактування поняття автономності мистецтва часто опозиційні і досить зверхні, адже спрямовані на практичне застосування цієї ідеї. З одного боку, здається вигідним акцентувати на полярності, ставити митця перед вибором: бути соціально і політично активним, відповідальним, зрозумілим, ефективним або культивувати витонченість, зарозумілість і канон високої культури. Обидві позиції виглядають поверховими, претендують на догматичність, і тому, до певної міри, їх можна вважати спекулятивними.

Маємо ідейне протистояння щодо розуміння сучасного мистецтва: з одного боку, заохочують мистецькі практики, спрямовані на спротив інституціональним рамкам, на інтеграцію у розв'язання суспільно важливих проблем; з іншого – в мистецтві цінують політичні (у сенсі Рансьєра) й культурні ефекти, незалежність від регламентуючих сил влади. Проте спільним є переконання, що зберігати свою критичну функцію сучасне мистецтво може тільки спираючись на власну автономність. Мистецтво не існує тільки заради мистецтва, а позиція митця в будь-якому разі має політичний вимір. На нашу думку, особливе значення, яке сьогодні, як у межах теоретизування, так і в межах практики, має феномен автономності мистецтва, обумовлене самим характером сучасної мистецької діяльності – принциповою свободою самовизначення митця. Це стосується насамперед віри в автономність митця, коли він на власний розсуд, керуючись власними відчуттями, ідеями і ідеалами, політичною або громадянською позицією, незалежно від тиску ринку мистецтва або іншої інституції, бере на себе відповідальність за прийняття певного рішення і знаходить оптимальний варіант його вираження. З такої позиції апіорі вільного – від ідеологічних або ринкових умов – художника необхідно захищати автономію мистецтва та віру, на яку ця автономія спирається.

Список літератури

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Бадянова К. О. Соціальний статус сучасного мистецтва як проблема / К. О. Бадянова // Наукові записки НаУКМА. – 2013 – Т. 129. Філософія та релігієзнавство. – С. 12–17.
3. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве / Клер Бишоп ; пер. с англ. П. Жураковской // Художественный журнал. – М., 2005. – № 58/59. – С. 19–25.
4. Бурдьє П. Исторический генезис чистой эстетики / Пьер Бурдьє ; пер. с фр. Ю. В. Марковой // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60 (2). – С. 17–29.

5. Бюргер П. Конец авангарда / Петер Бюргер ; пер. с нем. А. Фоменко // БАЗА. Передовое искусство нашего времени. – М. : АД Маргинем Пресс, 2010. – № 1. – С. 11–17.
6. Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] / К. Гринберг ; пер. с англ. А. Калинина // Художественный журнал. – М., 2005. – № 60. – Режим доступа: <http://www.xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>. – Назва з екрана.
7. Гройс Б. Темная сторона искусства // Комментарии к искусству / Борис Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – С. 61–69.
8. Жмієвський А. Забути страх / Артур Жмієвський // Політична критика. – 2012. – № 4. – С. 238–243.
9. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; пер. с англ. А. Г. Раскина. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
10. Рансьер Ж. Разделение чувственного. Эстетика и политика / Жак Рансьер ; [пер. с франц. В. Лапицкого, А. Шестакова ; под ред. Е. И. Стафьевой] // Разделяя чувственное / Жак Рансьер. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – С. 9–46.
11. Фрезер А. От критики институций к институту критики / Андреа Фрезер // Художественный журнал. – 2012. – № 4 (88). – С. 56–65.
12. Холмс Б. К вопросу о новой институциональной критике [Электронный ресурс] / Брайан Холмс ; пер. с англ. Д. Пыркиной // Художественный журнал. – № 67/68. – 2007. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/k-voprosu-o-novoy/> – Назва з екрана.
13. Buchloh В. Н. D. 1971 : Early institutional critique / В. Н. D. Buchloh // Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism. – London : Thames & Hudson, 2011. – P. 589–592.
14. Shiner L. The invention of art : a cultural history / Larry Shiner. – Chicago and London : The University of the Chicago Press, 2001. – 362 p.

K. Badianova

IDEA OF THE AUTONOMY OF ART: CONTRADICTIONS AND SOCIAL IMPLICATION

The present article is dedicated to the analysis of the current debates on the autonomy of art. Referring to philosophical and sociological approaches, institutional critique and commentators of contemporary art, the author demonstrates that significance of this problem is caused by the character of contemporary art, which maximizes the artist's right for self-determination.

Keywords: contemporary art, the autonomy of art, the autonomy of artistic expression, the autonomy of work of art, the institution of art, the institutional critique.

Матеріал надійшов 10.03.2014