

УДК 7.038/.091

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.14>**Сорокін Борис Олександрович,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0009-1189-0276

Borys.Sorokin@naoma.edu.ua

ПАРТИСИПАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА ІНСТИТУЦІЙНА КРИТИКА: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ

Метою дослідження є аналіз взаємозв'язків практик партисипативного мистецтва та інституційної критики, а також порівняння методів та способів взаємодії двох напрямків в роботах художників Ханса Хааке, Андреа Фрейзер та Рікріта Тіраванії. У статті використані історичний, компаративістський, аналітично-описовий, та метод узагальнення для виокремлення основних рис партисипативного мистецтва і інституційної критики, та окреслення форм їх поєднання в конкретних мистецьких творах. Завдяки аналізу теоретичних праць Бенджаміна Бухло, Клер Бішоп, Ніколя Бурріо, Алана Капро та Гранта Кестера, у статті розглянуті історичні передумови виникнення партисипативного мистецтва та інституційної критики, а також проаналізовані різні підходи до аналізу і історичної оцінки даних мистецьких практик. Було обґрунтовано, що аналіз відмінностей та спільностей інституційної критики та партисипативного мистецтва доцільно проводити кейс-методом, аби виявити діалог між двома практиками, оцінити два явища за масштабністю та змістом, та вказати на контекст їх здійснення та відтворення. На прикладах аналізу робіт Ханса Хааке, Андреа Фрейзер та Рікріта Тіраванії встановлено, що партисипативний підхід в мистецтві може використовуватися практиками інституційної критики для конфронтаційного та викривального способу демонстрації прихованих політичних та економічних механізмів діяльності інституцій, або ж набувати дискурсивного характеру та стверджувати соціальні взаємодії в рамках виставкового простору. З'ясовано, що партисипативний підхід в інституційній критиці може набувати форми інсталяції, перформансу або хепенінгу. Дослідження дає перспективи та теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу перетину партисипативних практик з інституційною критикою в діяльностях таких українських мистецьких колективах як група Р.Е.П., група SOSka або ж "Відкритої групи".

Ключові слова: сучасне мистецтво, інституційна критика, концептуальне мистецтво, абстрактне мистецтво, безпредметне мистецтво, партисипативне мистецтво, Ханс Хааке, Андреа Фрейзер.

Sorokin Borys. PARTICIPATORY ART AND INSTITUTIONAL CRITIQUE: POINTS OF INTERSECTION AND PROBLEMS OF INTERACTION

This study aims to analyse the interrelationships between participatory art practices and institutional critique. It also compares the methods and means of interaction between these two approaches in the works of the artists Hans Haacke, Andrea Fraser, and Rirkrit Tiravanija. Using historical, comparative, analytical-descriptive and generalisation methods, the article highlights the main features of participatory art and institutional critique, outlining the forms in which they combine in specific works of art. Through analysing theoretical works by Benjamin Buchlo, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Alan Kaprow and Grant Kester, the article examines the historical preconditions for the emergence of participatory art and institutional critique. It also analyses different approaches to analysing and evaluating these artistic practices historically. The analysis of the differences and similarities between institutional critique and participatory art is argued to best be carried out using the case method, in order to reveal the dialogue between the two practices, evaluate them in terms of scale and content, and indicate their implementation and reproduction context. Examining the works of Hans Haacke, Andrea Fraser, and Rirkrit Tiravanija revealed that participatory art can serve as a confrontational and expository means for institutional critique to demonstrate hidden political and economic mechanisms within institutions. Alternatively, it can facilitate social interactions within the exhibition space. It was also found that the participatory approach in institutional critique can take the form of an installation, performance, or happening. The study offers insights and a theoretical foundation for the further analysis of the intersection between participatory practices and institutional critique within the activities of Ukrainian art collectives such as the R.E.P. group, SOSka, and the Open Group.

Key words: contemporary art, institutional critique, conceptual art, abstract art, non-objective art, participatory art, Hans Haacke, Andrea Fraser.

Вступ. Починаючи з 1960-х років практики концептуального мистецтва системно почали піддавати сумніву нейтральність виставкового простору та автономність демонстраційних у ньому артоб'єктів. Такі митці як Ханс Хааке, Майкл Ашер, Марсель Бротарс, Даніель Бюрен у своїх роботах намагались продемонструвати, як глибоко вкорінені в мистецьких установах взаємопов'язані владні, ідеологічні та економічні механізми. Роботи митців, роботи яких пізніше були тематично об'єднані в практику інституційної критики, давали можливість переосмислити уявлення про мистецьку інституцію як про нейтральний простір, створений для лише естетичного споглядання або вивчення мистецтва.

Паралельно зі становленням інституційної критики, значного поширення набула ще одна практика – партисипативне мистецтво. Митці нового напрямку експериментували зі залученням глядачів до співучасті в демонстрації або створенні артоб'єкта. Глядачу надавалась нова роль – не пасивного спостерігача в виставковому просторі, а активного співавтора.

Концепція партисипативного (від англійського «participate», «брати участь», – прим. авт.) мистецтва бере свій початок від перформансів футуристів і дадаїстів на початку 20 століття, які мали на меті руйнування традиційних меж між мистецтвом і повсякденним життям. Звичайні предмети завдяки реконтекстуалізації ставали мистецькими творами, а відмова від традиційних методів художньої творчості зрештою призводила до заперечення традиційного розмежування між художником і глядачем.

Безпосередньо становлення партисипативного мистецтва відбулося на зламі 1950-х і 1960-х років. Зокрема етапною була творчість художника Алана Капроу, який став піонером нового жанру перформансу, який він назвав «хепенінгами». Ці перформанси характеризувалися нетрадиційним та імерсивним характером, в яких художник активно залучав глядачів до створення спільного досвіду. Напрацювання Капроу розвинули Йоко Оно, Жан Тінгелі, Йозеф Бойс та інші художники.

Інституційна критика та партисипативне мистецтво здебільшого існували як паралельні

тенденції, проте партисипативний метод міг використовуватися як засіб інституційної критики, де перетворення пасивних глядачів на активних учасників мистецької взаємодії сприяло демократизації художньої творчості, підірвало інституційний контроль та викривало динаміку влади, притаманну художнім просторам. Однак перетин партисипативного та інституційної критики має й свої проблеми, зокрема розмиття форми витвору, втрачання меж завершеності артоб'єкта. Метою статті є розкриття специфіки поєднання партисипативного мистецтва та інституційної критики в творах Ханса Хааке, Рікріта Тіраванії, Андреа Фрейзер.

Матеріали та методи. Відносини між мистецтвом і аудиторією зазвичай характеризуються чітким розмежуванням між об'єктом/виконавцем і глядачем. Між ними існують майже ієрархічні відносини, причому глядач зберігає дистанцію, яка підтримується невидимим бар'єром між ним і будь-яким об'єктом, що знаходиться перед ним.

Щоб зрозуміти, чому художники прагнули зруйнувати ці межі, варто звернутися до праць Алана Капроу про хепенінги Fluxus. У своєму есе «Нотатки про усунення аудиторії» Капроу обговорює необхідність практик, що передбачають участь глядачів, для усунення аудиторії. Це можна розуміти як необхідність «вбити глядача» [1, с. 103]. Якщо твір мистецтва стає справді інтерактивним, поняття глядача стає зайвим, а такі слова, як «глядач» і «аудиторія», втрачають значення, оскільки їх замінюють «співробітник» і «співтворець». Однак, як художники можуть реально здійснити ці зміни після десятиліть встановлених відносин між художниками та аудиторією?

Нову хвилю дискусій про партисипативне мистецтво викликала праця французького куратора та критика Ніколя Бурріо «Реляційна естетика», в якій автор визначив цей термін наступним чином: «Сукупність художніх практик, які беруть за теоретичну та практичну відправну точку сукупність людських відносин та їх соціальний контекст, а не незалежний та приватний простір» [2, с. 14]. Бурріо розглядав художників як посередників, а не творців, і вважав

мистецтво інформацією, що обмінюється між художниками та глядачами. У цьому сенсі художник надає глядачам доступ до влади та засобів для зміни світу. Бурріо стверджує, що основною метою реляційного мистецтва є не створення естетично привабливих об'єктів або вираження індивідуальної творчої самореалізації. Натомість його головним завданням є встановлення та розвиток соціальних відносин і сприяння обміну ідеями. Функція художника, полягає в тому, щоб створювати ситуації, які спонукають людей висловлювати свої думки та оцінювати їх через взаємодію та діалог. Художник бере на себе роль посередника, створюючи середовище, сприятливе для обміну ідеями між учасниками. «Сучасну роботу більше не можна розглядати як простір, яким можна пройти. Відтепер вона представлена як період часу, який потрібно прожити, як початок необмеженої дискусії. Мистецтво звужує простір відносин, на відміну від телебачення та літератури, які відсилають кожному окрему особу до її простору приватного споживання, а також на відміну від театру та кіно, які об'єднують невеликі групи перед конкретними, однозначними образами. Мистецтво – це місце, яке породжує особливу соціальність [2, с. 15–16]. Бурріо стверджував, що партисипативні роботи протидіють атомізації капіталістичного суспільства, сприяючи створенню тимчасових мікроспільнот і, як він висловився у своєму знаменитому вислові, «відновлюючи реляційну тканину» [2, с. 36].

Схожим чином цей вид взаємодії описує і мистецтвознавець Грант Кестер, пропонуючи термін «діалогічна естетика», і описуючи сутність партисипативного мистецтва як «дискурсивну естетику, засновану на можливості діалогічних відносин, що руйнують традиційне розмежування між художником, твором мистецтва та аудиторією – відносин, що дозволяють глядачеві певним чином «відповідати» художнику, і в яких ця відповідь фактично стає частиною самого твору» [3].

Британська дослідниця мистецтва Клер Бішоп у своїй праці «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship» визначає партисипативне мистецтво як таке, де «художник сприймається скоріше не як

індивідуальний виробник окремих об'єктів, а як виробник ситуацій; твір мистецтва як кінцевий, портативний, товарний продукт переосмислюється як безперервний або довгостроковий проєкт з нечітким початком і кінцем; а аудиторія, яка раніше сприймалася як «глядач» або «спостерігач», тепер репозиціонується як співвиробник або учасник» [4, с. 2]. Погляди Бурріо на цілі та методи партисипативного мистецтва здаються Бішоп занадто утопічними. Дослідниця ставить під сумнів уявлення про партисипативне мистецтво, як про таке, що неодмінно пов'язане з демократичними формами організації та егалітарними цінностями. Заперечуючи центральну тезу Бурріо, Бішоп стверджує, що такі проєкти не обов'язково базуються на прагненні створити або зміцнити соціальні зв'язки. Крім того, Бішоп стверджує, що, хоча партисипативне мистецтво протистоїть комерціалізації, не можна вважати, що воно природно і послідовно узгоджується з прогресивними соціальними та політичними силами. Бішоп заперечує поширену думку, що цінність партисипативного проєкту визначається тим, наскільки важливі рішення щодо створення твору мистецтва делегуються глядачам-учасникам. За цією логікою, чим більше художник відходить від процесу, тим більше проєкт вважається гідним захоплення. Однак, як підкреслює Бішоп, численні партисипативні роботи були ретельно організовані художником, підкреслюючи тим самим думку, що провідна роль художника у визначенні характеру та ступеня залучення учасників жодним чином не зменшувала цінність цих робіт як художніх творів. Як пише дослідниця, «моделі демократії в мистецтві не мають внутрішнього зв'язку з моделями демократії в суспільстві» [4, с. 279].

Перед практиками інституційної критики поставали принципово інші завдання. Інституційна критика виникла в 1960-х і 1970-х роках як спосіб усвідомлення інституційного контексту, в який були включені мистецькі твори, а також як спосіб критики цього середовища. Американський дослідник Бенджамін Бухло пов'язує появу інтерес до критичного ставлення до інституцій з еволюцією мінімалізму

та концептуального мистецтва, вказуючи на нерозривний зв'язок творів мистецтва з інституційним контекстом, в якому вони демонструються. Перші спроби критичної взаємодії з інституцією робили акцент на висвітленні того, що нібито нейтральні стіни музею чи художньої галереї насправді представляють складну, далеко не безневинну соціально-економічну систему. Розкриваючи елементи, що ховаються за цим нейтральним образом, художники прагнули привернути увагу громадськості до ролі культурних інституцій у суспільстві. У праці «Концептуальне мистецтво 1962–1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій» Бенджамін Бухло простежив еволюцію інституційно-критичних мистецьких практик, досліджуючи зміни в ролі художників від виробників об'єктів до критиків-практиків. Бухло стверджував, що інституційна діалектика, усунення естетики, критика живопису та встановлення редімейдів створили умови для нової функції художника – вже не автора одиничних об'єктів, а адміністративного естетика, бюрократа, який переймається питаннями ідеологічного контролю та культурної легітимації. Відкидаючи естетику візуального, практики інституційної критики, за словами Бухло, «міцно встановили естетику адміністрування» [5, с. 133], даючи глядачам «феноменологічний, а не традиційно візуальний, і породжуючи інституційний дискурс на додачу до естетичного» [5, с. 133],

Британський художник-концептуаліст Мел Рамсен пояснив у своїй праці «Про практику» (1975), що означає бути критичним стосовно системи мистецтва, і окреслив деякі межі критичності [6]. Рамсен, зокрема, окреслив чимало проблем, які будуть хвилювати наступні покоління практик як інституційної критики, так і партисипативного мистецтва, а саме: бюрократизація артринку, експансивна природа інституції мистецтва, проблема визначення її меж, інтерналізація цінностей мистецької системи її учасниками, твердження про марність критики та невдачі критичної практики.

Аналіз взаємозв'язків між партисипативним мистецтвом та інституційною критикою

доцільно проводити методом компаративістики. Зіставлення та діалог між двома практиками допоможе виявити критерії спільності між партисипативним мистецтвом і інституційною критикою, зокрема в таких питаннях як демократизація створення та відтворення мистецтва, а також акцентуалізації інституційного контролю. Аналіз відмінностей та спільності інституційної критики та партисипативного мистецтва доцільно проводити також кейс-методом, аби виявити діалог між двома практиками.

Результати. Як може відбуватися поєднання двох практик – партисипативного мистецтва через активне залучення глядача, та інституційної критики через викриття авторитету інституції, яскраво демонструє робота Ханса Хааке «Опитування в Музеї сучасного мистецтва», виконана в рамках виставки «Інформація» (1970). Хааке представив на огляд глядачам дві урни для голосування, а на стіні було них вказано питання: «Чи є той факт, що губернатор Рокфеллер не засудив політику президента Ніксона щодо Індокитаю, є причиною для того, щоб ви не голосували за нього в листопаді?». Відвідувачам пропонувалось відповісти «так» або «ні». «Опитування в Музеї сучасного мистецтва» видається доволі простим та прямолінійним твором партисипативного мистецтва – художник просто надає глядачам платформу для висловлювання, і саме вони, глядачі, надають роботі остаточної форми. Однак, оскільки Нельсон Рокфеллер був не лише губернатором штату Нью-Йорк, але й членом ради директорів Музею сучасного мистецтва (MoMA), Хааке пов'язав його політичну та фінансову діяльність з самою музейною установою, вказуючи, як сама інституція волею-неволею стає співучасником широких соціальних та політичних процесів. Таким чином, відвідувачі виставки, які кидають в одну з урн бюлетені з недвозначними відповідями, стають співтворцями роботи, яка спрямована на критику інституції, де ця робота розміщується. В цьому випадку участь глядачів в роботі (партисипативний метод) підсилює критику інституції Хааке. Проте в роботі закладений і певний парадокс – глядачів, які перебувають

всередині інституції, підштовхують до того, аби взяти участь в її критиці. Тим самим митець в певному сенсі перекладає з себе відповідальність за критику.

Якщо Ханс Хааке поєднував практики партисипативного мистецтва з інституційною критикою задля акцентування на прихованих політичних аспектах діяльності музейної інституції, то Андреа Фрейзер у своїй відомій роботі-перформансі «Музейні цікавинки. Розмова в галереї» (1989) змістила фокус на прихованих ідеологічних механізмах мистецької установи. У цій роботі, яка була продемонстрована в Філадельфійському музеї мистецтв, Фрейзер видавала себе за музейного гіда на ім'я «Джейн Калстон». Фрейзер, або ж Калстон, представила звичайну екскурсію в вигляді абсурдистського дійства, де об'єктами її уваги та детальних описів були не артефакти, представлені в музеї, а звичайний кафетерій, сувенірна крамниця, і навіть вбиральня. За допомогою персонажа Калстон, яка уособлювала собою заможну волонтерку-аматорку з «дозвіллям, економічним і культурним капіталом, що визначає клас меценатів музею» [7, с. 107], Фрейзер підкреслила взаємозв'язки між смаком і класом, приватною філантропією та державною політикою у музейній діяльності. Як і у випадку з роботою Хааке, глядачі не очікували, і не знали, що братимуть участь в роботі, яка пізніше стане етапною для історії інституційної критики. В перформансі Фрейзер їх участь звелась до емоційної та інтелектуальної реакції, які в підсумку тали частиною роботи, яка була знята на відео.

Незвичайний спосіб саботажу функції інституції, як контролера, який визначає що є мистецтвом, а що ні, і хто є художником, а хто – ні, демонструє в своїх роботах «Без назви (Безкоштовно)» (1992) та «Без назви (Завтра буде інший день)» (1996) художник Рікрит Тіраванія. У першій роботі Тіраванія перетворив галерею на кухню, і подавав відвідувачам каррі. Спільна трапеза та спілкування в галереї заміняли собою мистецтво. В іншій роботі митець встановив дерев'яну реконструкцію своєї квартири в галереї, яка була відкрита для відвідувачів 24 години на добу. Відвідувачів

заохочували заходити в приміщення, щоб готувати, спати, митися і взагалі відпочивати. Ця робота буквально втілювала постмодерністський принцип, згідно з яким твори мистецтва існують лише в момент сприйняття.

З однієї сторони, роботи Тіраванії, коли влаштовують підміну об'єктів мистецтва безпредметними соціальними відносинами, безперечно порушують традиції виставкового простору, протистоять комерціалізації, і дають можливість переосмислити звичні функції галереї та музеїв. Ці задачі в певному сенсі має перед собою і інституційна критика. Однак, як влучно зауважила Клер Бішоп, в роботах Тіраванії певним чином закладена нейтралізація критики. Ханс Хааке і Андреа Фрейзер залучали глядачів до своїх робіт аби підкреслити чи ж просто виявити приховані економічні чи політичні механізми діяльності інституцій. Натомість роботи Тіраванії можуть сприйматися цими інституціями як певний символ відкритості та інклюзивності.

Висновки. Роботи Хааке, Фрейзер та Тіраванії кожна в свій спосіб демонструють стратегії взаємодії партисипативного мистецтва та інституційної критики. Робота Хааке «Опитування в Музеї сучасного мистецтва» є своїм характером конфронтаційною та викривальною, а роль глядачів зведена до функції, які є інструментом викриття. Робота Фрейзер «Музейні цікавинки. Розмова в галереї» за своїм змістом є більш іронічною та дискурсивною, що певною мірою властиву перформансу як мистецькій формі. Саме в формі дискурсу відбувається залучення глядачів та відбувається деструкція мови та ритуалів інституції. І нарешті третю траєкторію в своїх двох роботах розкриває Рікрит Тіраванія, який залучає глядачів для співтворення робіт з метою не викривання та дискусії, а встановленню альтернативних соціальних відносин в інституційній структурі. Використання партисипативної критики в певному сенсі викриває головний парадокс інституційної критики – Хааке і Фрейзер долучали до своїх проєктів аудиторію аби протистояти інституціям, проте стверджуючись в соціальній взаємодії ці роботи самі по собі поглинались інституціями, які були поставлені під сумнів, і зрештою роботи ставали

«інституційними», навіть якщо умовно відбувалась реконфігурація виставкового простору (Тіраванія). З усім тим, партисипативні практики залишаються дієвою формою для критичних проєктів, наприклад в українському

мистецькому контексті. Зокрема перспективним для аналізу є з'ясування перетину партисипативних практик з інституційною критикою в діяльностях групи Р.Е.П., групи SOSka або ж «Відкритої групи».

Література:

1. Kaprow A. Notes on the Elimination of the Audience. *Participation. Documents of contemporary art*. Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press, 2006. P. 102–104.
2. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002. 40 p.
3. Kester G. *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art, 1999/2000*. URL: <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (дата звернення: 23.08.2025).
4. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012, 383 p.
5. Buchloh B. H. D. *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. *October*. Vol. 55. 1990. P. 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941> (дата звернення: 23.08.2025).
6. Ramsden, M. *On Practice* / ed. Alberro, A. and Stimson, B. *Institutional Critique – An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. P. 170–205
7. Fraser A. *Museum Highlights: A Gallery Talk*. *October*. Vol. 57. 1991. P. 104–122. <https://doi.org/10.2307/778874> (дата звернення: 23.08.2025).

References:

1. Kaprow, A. (2006). Notes on the Elimination of the Audience. *Participation. Documents of contemporary art*. Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press. 102–104.
2. Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
3. Kester, G. (1999/2000). *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*. Retrieved from: <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (дата звернення: 23.08.2025).
4. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
5. Buchloh, B. H. D. (1990). *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. *October*, 55, 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941>
6. Ramsden, M. (2009). *On Practice* / ed. Alberro, A. and Stimson, B. *Institutional Critique – An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press: 170–205.
7. Fraser A. (1991). *Museum Highlights: A Gallery Talk*. *October*, 57, 104–122. <https://doi.org/10.2307/778874>

Стаття надійшла: 29.08.2025

Прийнято: 15.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025