

УДК: 7.036

ББК: 85.101.1

DOI: 10.18688/aa2111-09-65

М. В. Бирюкова

Символика музея в институциональной теории и выставочных проектах

Введение

С 1960-х гг. кураторские концепции отражали проблематику несостоятельности художественной формы, феномен «анти-формы», выразившийся в искусстве в появлении проектов концептуализма, ставящего идею в преимущественное положение по отношению к форме, или в популярности повседневных, медийных образов, как это происходило в творчестве художников поп-арта. Например, только в 1969 г. среди выставок, демонстрирующих эти тенденции, — известные проекты «Когда отношения становятся формой. Произведения, концепции, ситуации, информация» куратора Харальда Зеемана, «Анти-Иллюзия: Процедуры/Материалы» в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке, выставка «Январь 1–31: 0 объектов, 0 художников, 0 скульпторов», организованная Сетом Зигелаубом в Нью-Йорке. В этом же году Алан Капроу построил «Сладкую стену» из хлеба и варенья вдоль реальной стены, разделяющей Восточный и Западный Берлин. Этот перформанс был тоже, по сути, проектом, в котором художественная форма уступала преимущественную позицию идее.

С развитием риторики постмодернизма в 1960-е гг. потеря иерархических связей, относительность смыслов, неясность эстетической оценки современного искусства находят отражение в таких выставочных проектах как, например, «Живопись душевнобольных» в 1963 г. в бернском Кунстхалле, где куратор Харальд Зеeman выставил картины людей, помещенных в психиатрическую лечебницу. В ситуации несостоятельности эстетических критериев для оценки таких артефактов и выставок теории искусства были вынуждены избирать иные инструменты анализа, часто подвергая сомнению и само определение понятия «искусство» [19]. Среди наиболее логичных и адекватных инструментов теоретического анализа современного искусства существенное место занимает институциональная теория [21]. В 1964 г. в журнале «The Journal of Philosophy» было опубликовано эссе Артура Данто «Художественный мир» (Мир искусства?), где были обозначены основные положения институциональной теории [9]. Ситуация «вне эстетики», в которой оказалось искусство постмодернизма, нашла специфический выход в институциональном концепте. Музеи, галереи, искусствоведы, художественные институты и аукционы, арт-пресса были обязаны обозначить место современных артефактов в эволюционной системе искусства, опираясь на наработанный столетиями базис художественного опыта. По словам А. Данто, «В рамках философского развития эпохи искусства визуальность, так же мало относящаяся к сущности искусства, как и красота, теряет свою роль. Чтобы искусство существовало, не нужно даже смотреть на

какой-то предмет, а если в галерее есть предметы, то они могут выглядеть как угодно... Каким бы ни было искусство, оно больше не является чем-то, на что нужно смотреть, по преимуществу. На него смотрят, возможно, но не в первую очередь. Что, в связи с этим, должен делать, или чем должен быть пост-исторический музей?» [10, p. 56].

В 1974 г. опубликован труд Джорджа Дики «Искусство и эстетика: институциональный анализ», излагающий основные аспекты институциональной теории [12]. Казалось бы, авторитет крупных арт-институций действительно разрешает многие противоречия для тех специалистов, которые не хотят полагаться на субъективное суждение в оценке искусства, или, например, при отборе объектов на выставку. Тем не менее, несмотря на очевидные преимущества контекста крупных институций в обозначении статуса искусства, кураторы, чьи концепции отличаются новаторством и оригинальностью, недовольны диктатом музейного руководства, политикой коммерческих галерей и выставочных учреждений. Харальд Зеeman, уволившийся после легендарной выставки 1969 г. с поста директора Кунстхалле в Берне и впоследствии выступающий как независимый куратор и служащий придуманного им самим «Агентства духовной гостевой работы» («Агентство духовных гастарбайтеров?»), положил начало существующей по сей день практике независимого от институции, «приглашенного» кураторства [20]. Институциональный аспект, таким образом, всегда будет вступать в противоречие с личными интенциями как художников, так и кураторов. Примирить эти противоречия может лишь время и труд исследователей культуры, обозначающих роль и вклад, внесенный в общее дело искусства художественными институциями и отдельными авторами.

Музей как основной актор институциональной практики

Музей — это основной актор институционального подхода в искусстве, поскольку именно музей, по мнению широкой публики и критиков, обеспечивает творениям современных художников определённый статус. Показ произведений contemporary art в крупнейшем музее подчиняется особому регламенту: искусство отвечает замыслу куратора, условиям показа, контексту постоянной музейной экспозиции, а произведения имеют финансовую ценность, установленную на аукционах и в коммерческих художественных галереях, также входящих в систему «художественного мира». Вся процедура ставит искусство и художника в непреложную зависимость от институции. Но и традиционная институция, например, классический музей, вынужден расширить рамки принятия нового в искусстве. Это касается и пополнения фондов музея, и отбора артефактов на выставки. Излишняя свобода и радикальность, впрочем, воспринимаются странно в строгом классическом музее, если это не музей современного искусства, а просто универсальный музей, который, по идее, является музеем «всех стран и эпох». Вот и последние проявления новейших течений должны, казалось бы, занять свое место в музейной демонстрации эволюции (или регресса, если угодно) искусства. Но граница между искусством и жизнью иногда слишком эфемерна, чтобы позволить contemporary art не связанную условностями демонстрацию в музеях. Наверное, это допустимо только в идеальном, придуманном музее, каким стал, например, «Музей одержимостей» Харальда Зеемана, основная интенция которого была обрести «живой» музей, собрание которого подчиняется исключительно личному вкусу «основателя» [20].

Желание найти и воспринимать «настоящее» искусство неизбежно приводит заинтересованного зрителя к музею или к идее музея. В традиционном музее публика собирается увидеть «подлинные», то есть «не фальшивые» работы классиков, а в музее современного искусства она ожидает увидеть «подлинное» искусство, то есть искусство, считающееся таковым заслуживающими доверия специалистами и институциями.

Теория Артура Данто основана на том, что мы можем отличить искусство от не-искусства, потому что существует «атмосфера художественной теории, знание истории искусства» [11, p.214]. Данто иллюстрирует свою идею в процессе обсуждения картонных коробок Brillo, выставленных в качестве произведений искусства Энди Уорхолом. Коробки Brillo, продемонстрированные Уорхолом, это искусство, в то время как такие же коробки в супермаркете им не являются, но для понимания этого необходимо разбираться в теории и истории искусства, видеть эволюцию художественной формы и зрительского восприятия. По словам Данто, «Именно теория поднимает вещь в мир искусства и удерживает от коллапса в реальный объект, которым он является (в смысле, отличном от художественного отождествления). Конечно, без теории вряд ли можно рассматривать коробку как искусство, а для того, чтобы рассматривать её как часть мира искусства, нужно овладеть значительной частью художественной теории, а также значительной частью истории современной Нью-Йоркской живописи» [11, p.215]. Чтобы увидеть, допустим, художественную суть проекта Йозефа Бойса — перформанса «Как объяснить картины мертвому зайцу» 1965 г., в процессе которого художник «пытался объяснить» суть представленных в галерее Шмела работ чучелу зайца, нужно мысленно обобщить рефлексию по поводу одиночества художника в современном мире, непонимания и неприятия публикой его творчества, неясности современной художественной формы. Этот перформанс — не выставка, но событие, которое, впрочем, можно отнести к выставочной деятельности, поскольку в современной коннотации выставка — это культурное событие с участием художников-авторов, обладающее идеей, которая раскрывается в концепции куратора или художника, являющегося куратором своих проектов.

Джордж Дики, продолжая трактовку институциональной идеи, рассматривает «мир искусства» как институт со сложившимися практиками и правилами демонстрации произведений искусства и их рецепции публикой и специалистами. По мнению Дики, институциональная практика, по аналогии с театром, происходит по обе стороны «сцены»: актеры и зрители взаимодействуют, определяя существование института театра, а их роли диктует традиция театра. Так происходит и в сфере искусства, являющегося таковым, поскольку оно представлено в «мире искусства», как в «театральном мире». Мир искусства Джорджа Дики включает не только теорию, но и правила демонстрации произведений, музеефикацию, рецепцию и критику. По определению Дики, произведение искусства это: «а) артефакт; б) совокупность аспектов, которые наделяют его статусом претендента на признание со стороны какого-либо лица или лиц, действующих от имени определенного социального института (мира искусства)» [14, p. 223]. «Артефакт» создан человеком, а не присутствует в природе. Дики в значительной степени подчеркивает роль самого художника в определении статуса его произведений как искусства, что не всегда оправдывается в кураторских музейных проектах, где арте-

факты могут быть таким же контекстом для проекта, как, например, реалии повседневного быта или медийных событий. Мы можем также поставить существенный вопрос: насколько важна в рамках институциональной теории связь артефакта и его окружения (музея или галереи). Вне его — разве произведение перестает нести «груз институции»? И ответ будет все же — нет, не перестает, так как институция — это прежде всего интеллектуальная работа специалистов, кураторов, критиков. И она сопровождает артефакт всю последующую историю его существования в культуре.

Именно музейный контекст, если вспомнить модернистское представление о музее как «гробе» и «кладбище» искусства, даёт возможность показать непростую дилемму современного автора, колеблющегося между респектабельным положением выставляющегося в музее «институционального художника» и статусом отважного представителя contemporary art, а также осознать неполноценность представления о «бессмертии» искусства, находящегося в музее, или противоположного мнения о «трагической участи» попавшего в музей искусства находиться в ряду «мертвых», «бывших» артефактов.

По словам основателя практики арт-медиации на выставках Базона Брока, «Работа по пониманию выставки базируется на связи многочисленных высказываний. Мы выбираем простейшую связь высказываний: опосредованные сообщения. Принципиально не принимаем на веру не опосредованные (то есть бесспорные, не подлежащие обсуждению. — М.Б.) высказывания. Каждое посредничество осуществляется в ситуации, которую мы изначально воспринимаем серьезно» [7, S. 81]. Отсюда столь важен «серьезный» музейный и в целом институциональный контекст как создание специфической «ситуации», в которой теоретическое «посредничество» в объяснении искусства может восприниматься как императив, или, по крайней мере, как достойное доверия высказывание. Новаторская «Школа для публики» Базона Брока на экспозициях выставочной институции кассельской Документы была придумана для прояснения концепции выставки, для обеспечения с теоретических позиций «доверия» публики по отношению к статусу выставленных артефактов [8]. Основной целью создателя «Школы для публики» было показать связь произведений в проекте и концепции с помощью понятного, но теоретически обоснованного комментария. В музее, как части инфраструктуры искусства по теории А. Данто, происходит инициация публики в квази-сакральном пространстве художественной институции. Признавая некую трансформацию традиционного музея в этом процессе, Данто пишет: «Современное искусство слишком плюралистично по замыслу и реализации, чтобы позволить охватить себя в одном измерении, и действительно, можно привести аргумент, что оно в достаточной степени несовместимо с ограничениями музея, что требуется совершенно другая порода кураторов, которые полностью обходят музейные структуры в интересах вовлечения искусства непосредственно в жизнь людей, которые не видели причин использовать музей ни как трезориум красоты, ни как святилище духовной формы. Чтобы музей мог заниматься этим видом искусства, он должен отказаться от большей части структуры и теории, которые определяют музей» [10, p. 57]. Эта фраза показывает, насколько противоречиво отношение музея и современного искусства в рамках институциональной теории. Музей часто испытывает значительные имиджевые потери, выставляя радикальные произведения. Стоит лишь вспомнить негативную реакцию

критики и публики на эрмитажную выставку Яна Фабра «Рыцарь отчаяния — воин красоты» в 2016 г.

Символика музея в современных художественных выставках

Образ музея, его смысл и символика обладают бесспорной интенсивностью в искусстве и были отражены в значительных выставочных проектах. Среди них выставка «Голоса воображаемого музея Андре Мальро» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, организованная Ириной Александровной Антоновой, и проект «Хранитель» в Новом музее Нью-Йорка в 2016 г. куратора Массимилиано Джони. На последней была оригинально обыграна идея музейного собирательства в целом: представленные в проекте «музейные коллекции» состояли из повседневных вещей, личных фотографий, детских игрушек, как, например, в проекте «Партнеры» канадской художницы Идессы Хенделес, показавшей аккуратно расставленную в витринах большую коллекцию мишек Тедди. Символика музея как хранилища личных воспоминаний проявляется в придуманных музеях художников с 1960-х гг. Некоторые из них были представлены куратором Харальдом Зеemanом на кассельской «Документе 5» (1972) в разделе с аналогичным названием: например, «Музей мыши» Клэса Олденбурга, «собранный» художником с 1965 по 1977 гг. В «коллекцию», выставленную в витринах «музея», входили найденные предметы и муляжи, сделанные Олденбургом: тарелки, клочки одежды, кусочки сыра, сухарики и прочие свойственные миру мыши предметы. «Музей мыши» подверг существенному сомнению принцип формирования музейных фондов, а также иронично критиковал общество потребления. На выставках экспозиция «Музея мыши» была ограничена контуром головы Микки Мауса. Куратор Кинастон МакШайн комментирует это так: «Наполняя это архитектурное пространство, коллекция формально заполняет мозг Микки» [18, p. 13]. Символическая логика «мышь, музей, мавзолей» (mouse, museum, mausoleum), предложенная Олденбургом в качестве философской подоплеку своего «музея», ассоциируется с вечными идеями, которые питают искусство: смерть, память, памятник, музей, муза. Еще один придуманный музей — «Музей современного искусства, отдел орлов» Марселя Бродхарса. Как и «Музей мыши» Олденбурга, он не имел постоянной коллекции и периодически демонстрировался в кураторских проектах. В его «фондах» были предметы, объединенные образом и символикой орла, в основном, это были китчевые артефакты: керамика, пивные кружки, бутылки и прочее. Художник Герберт Дистель в 1970-х гг. стал собирать коллекцию «Музея в шкафу», для которого известные и малоизвестные современники Дистеля дарили крохотные копии своих работ. Среди концептуальных событий, связанных с идеей музея, стоит вспомнить проект Даниеля Бюрена (1971), когда художник продемонстрировал на выставке в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке кусок ткани с полосатым принтом, один край которого был закреплен под потолком, а другой натянут над улицей, где находился музей. Бюрен таким образом выступал против музея как полновластной культурной институции и его диктата по отношению к художникам. «Анти-институциональный» проект Даниэля Бюрена, со скандалом снятый с выставки, демонстрировал интерес художника к реалиям авторитетной системы арт-мира. Интенсивность музейного образа отражена и в проекте нью-йоркской выставки «Музей как муза: в изображении художников» (1999) в Музее современ-

ного искусства. Кстати, за два года до этого события, в 1997 г. выходит книга Джорджа Дики «Художественный круг: теория искусства» [13], подробно представляющая рассуждения об искусстве в рамках институционального анализа. О привлекательности идеи музея в контексте современного искусства свидетельствует и проект «Лс. 15: 11-32» Российского павильона на 58-й Венецианской биеннале (2019), куратором которого выступил Государственный Эрмитаж, а экспозиция на двух этажах павильона, авторами которой были режиссер Александр Сокуров и художник Александр Шишкин-Хокусай, представляла продукт рефлексии по поводу катастрофичности и трагизма бытия в контексте современности, библейской истории и римейков известных эрмитажных картин голландской и фламандской школ живописи.

Заключение

В процессе разработки институциональной теории современными исследователями коммерческий аспект «арт-мира» становится все более явным. Институциональные идеи Артура Данто и Джорджа Дики были логически продолжены в текстах Пьера Бурдьё и Говарда Бекера. Пьер Бурдьё полагает, что художественный мир производит и внедряет в сознание социума «символический капитал», указывающий, в первую очередь, на социальную принадлежность его создателей и потребителей: это уровень воспитания и образования, профессионализм, профессиональный статус, престиж, принадлежность к авторитетной институции, которые имеют, помимо всего, и коммерческую составляющую [3; 4; 5]. Говард Бекер видит «художественные миры» как коллективную практику, осуществляемую в «сети сотрудничающих людей», которые предлагают или диктуют правила, «регулирующие отношения между художниками и публикой и определяющие права и обязанности обоих» [1, р. 29]. В последние два десятилетия появились исследования, развивающие идею связи «арт-мира» или «символического капитала» с коммерцией и сфокусированные на рассмотрении экономического аспекта институциональной теории [2; 15; 16; 17]. Связь институций культуры с капиталом обеспечивает дальнейшее слияние и взаимодействие методов институционального и коммерческого подходов в оценке качества художественных проектов. Не лишает ли такой подход искусство подлинной метафизики? Ответить на этот вопрос сложно, так как даже процесс проведения крупного художественного аукциона, где каждое произведение получает свою конечную и оправданную на данный момент цену, не лишен определенной театральной/художественной зрелищности и метафизики.

На рубеже веков выставочная и кураторская деятельность, арт-практики, философия искусства и теория культуры становятся все более гомогенными и взаимозависимыми. В 1996 г. начался проект «Траффик» в Музее современного искусства в Бордо при кураторстве Николя Буррио. Через два года было опубликовано его исследование «Реляционная эстетика» [6]. Этот термин куратор обосновал ранее в выставочном каталоге, в контексте анализа форм искусства, связанных с обменом повседневным опытом. В качестве художественных экспонатов были, например, выставлены немывтые чашки, оставленные в ходе работы над выставкой ее участниками. Этот проект показывает, что образ и идея музея подвергаются последовательной деконструкции, следуя заданной со времен модернизма логике разрушения идеи иерархической культурной институции.

В 1990 г. в Вене стартовал проект «Музей в развитии» куратора Ханса-Ульриха Обриста, в котором артефакты выставлялись вне музеев и галерей: на стенах зданий, рекламных щитах, в медиа и виртуальном пространстве. Тем не менее, институциональная система и входящие в «художественный мир» институции (музеи, галереи, аукционные дома) не теряют своего значения и все более объединяются в глобальную интернациональную структуру.

Подтверждением значения и актуальности институциональной теории и практики, роли музея как ее основного актора в современной культурной ситуации является ряд рассмотренных в этой статье кураторских проектов на тему музея.

Литература

1. *Becker H.* Art Worlds. — Berkeley, CA: University of California Press, 2008. — 294 p.
2. *Boltanski L., Chiapello E.* The Role of Criticism in the Dynamics of Capitalism // *Worlds of Capitalism: Institutions, Economics, Performance and Governance in the Era of Globalisation* / Ed. *M. Miller*. — London: Routledge, 2005. — P. 34–49.
3. *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. — Cambridge, UK: Polity Press, 1992. — 257 p.
4. *Bourdieu P.* The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. — Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1996. — 321 p.
5. *Bourdieu P.* The Love of Art: European Art Museums and Their Public. — Cambridge, UK: Polity Press, 2008. — 312 p.
6. *Bourriaud N.* Esthétique relationnelle. — Dijon: Les Presses du réel, 1998. — 122 p.
7. *Brock B.* Aesthetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. — Köln: DuMont Verlag, 1977. — 271 S.
8. *Brock B.* Besucherschule zur Documenta 7: die Häßlichkeit des Schönen. — Kassel: Dierichs Verlag, 1982. — 341 S.
9. *Danto A.* The Artworld // *The Journal of Philosophy*. — 1964. — Vol. 61. — No. 19. — P. 571–584.
10. *Danto A., Goehr L.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. — 290 p.
11. *Danto A.* Art as Theory // *The Nature of Art: An Anthology* / Ed. *T. E. Wartenberg*. — Belmont: Thomson Wadsworth, 2007. — P. 204–216.
12. *Dickie G.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. — Ithaca, NY: Cornell UP, 1974. — 464 p.
13. *Dickie G.* Art Circle: A Theory of Art. — Chicago: Spectrum Press, 1997. — 256 p.
14. *Dickie G.* Art as Institution // *The Nature of Art: An Anthology* / Ed. *T. E. Wartenberg*. — Belmont: Thomson Wadsworth, 2007. — P. 217–225.
15. *Grampp W.* Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics. — New York: Basic Books, 1989. — 329 p.
16. *Graves D.* The New Institutional Theory of Art. — Champaign, IL: Common Ground Publishing, 2010. — 367 p.
17. *Heilbrun J., Gray C.* The Economics of Art and Culture. — New York: Cambridge University Press, 2001. — 358 p.
18. *McShine K.* The Museum as Muse: Artists Reflect. — New York: The Museum of Modern Art, 1999. — 240 p.
19. *Stecker R.* Definition of Art // *The Oxford Handbook of Aesthetics* / Ed. *J. Levinson*. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — P. 136–154.
20. *Szeemann H.* Museum der Obsessionen: von/ueber/zu/mit Harald Szeemann. — Berlin: Merve Verlag, 1981. — 239 S.
21. *Yanal R. J.* The Institutional Theory of Art // *The Encyclopaedia of Aesthetics* / Ed. *M. Kelly*. — Oxford: Oxford University Press, 1998. — P. 267–310.

Название статьи. Символика музея в институциональной теории и выставочных проектах

Сведения об авторе. Бирюкова Марина Валерьевна — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация. m.biryukova@spbu.ru ORCID: 0000-0003-1635-8077

Аннотация. Статья посвящена оценке роли музея как актора институционального подхода в определении статуса современного искусства. Институциональная теория Джорджа Дики и Артура К. Данто является адекватной альтернативой эстетике в оценке современных артефактов, хотя в последние десятилетия «художественный мир» становится все более коммерческим. Крупные галереи, дилеры и художественные аукционы активно участвуют в оценке искусства. Тем не менее, музей часто является последним судьей в обозначении «подлинного» современного искусства. Если в традиционном музее мы ожидаем увидеть «подлинные», то есть «аутентичные» работы старых мастеров, то в музее современного искусства мы ищем «настоящее» искусство, то есть артефакты, признанные в качестве искусства музейными специалистами. Соответственно, растет популярность идеи, символики и смысла музея в кураторских концепциях. О привлекательности идеи музея в контексте современного искусства и выставочной деятельности свидетельствует, например, проект “Lc. 15: 11-32” Российского павильона на 58-й Венецианской биеннале (2019), куратором которого выступил Государственный Эрмитаж, а экспозиция представляла отражение рефлексии по поводу трагизма бытия в контексте современности, евангельской притчи и римейков известных эрмитажных картин голландской и фламандской школ живописи. Подобные проекты, посвященные идее музея, демонстрируют современные метаморфозы извечных целей музея: собирать, атрибутировать, показывать, просвещать.

Ключевые слова: идея музея, современное искусство, институциональная теория, кураторский проект, теория искусства, выставка, эстетика

Title. Symbolics of the Museum in the Institutional Theory and Exhibition Projects

Author. Biryukova, Marina Valerievna — Ph. D. (Art History), full doctor (Cultural Studies), associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. m.biryukova@spbu.ru ORCID: 0000-0003-1635-8077

Abstract. The article considers the role of the museum as an actor of institutional practice in determining the status of contemporary art. The institutional theory of George Dickie and Arthur C. Danto is an adequate alternative to aesthetics in the evaluation of contemporary artworks, though in the last decades the art world became more and more commercialized. Big galleries, art dealers, and art auctions are actively involved in evaluating art. Nevertheless, the museum often remains the last judge to label an artwork as ‘real’ art. If in a traditional museum one expects to see ‘authentic’ works of classical art, in a museum of contemporary art he/she expects to see ‘true’ art, i.e. artworks recognized as art by museum experts. The popularity of the idea, meaning, and symbolics of the museum is demonstrated in numerous curatorial conceptions. The attraction of the museum idea in the context of contemporary art and exhibition practice was shown, for example, in the project “Lc. 15: 11-32” in the Russian Pavilion at the Venice Biennale (2019), curated by the State Hermitage Museum. The exposition at the Pavilion reflected the tragedy of human being in the context of contemporaneity, the Gospel parable, and paraphrases of well-known pictures of Dutch and Flemish schools of painting at the Hermitage. This and other projects dedicated to the idea of the museum show modern metamorphoses of traditional museum tasks: to collect, to label, to demonstrate, and to educate.

Keywords: idea, museum, contemporary art, institutional theory, curatorial project, art theory, exhibition, aesthetics

References

- Becker H. *Art Worlds*. Berkeley, CA, University of California Press Publ., 2008. 294 p.
- Boltanski L.; Chiapello E. The Role of Criticism in the Dynamics of Capitalism. *Worlds of Capitalism: Institutions, Economics, Performance and Governance in the Era of Globalisation*. London, Routledge Publ., 2005, pp. 34–49.
- Bourdieu P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge, UK, Polity Press Publ., 1992. 257 p.

- Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, CA, Stanford University Press Publ., 1996. 321 p.
- Bourdieu P. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Cambridge, UK, Polity Press Publ., 2008. 312 p.
- Bourriaud N. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel Publ., 1998. 122 p. (in French).
- Brock B. *Asthetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln, DuMont Verlag Publ., 1977. 271 p. (in German).
- Brock B. *Besucherschule zur Documenta 7: die Häßlichkeit des Schönen*. Kassel, Dierichs Verlag Publ., 1982. 341 p. (in German).
- Danto A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 1964, vol. 61, no. 19, pp. 571–584.
- Danto A.; Goehr L. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ, Princeton University Press Publ., 1997. 290 p.
- Danto A. Art as Theory. *The Nature of Art: An Anthology*. Belmont, Thomson Wadsworth Publ., 2007, pp. 204–216.
- Dickie G. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY, Cornell UP Publ., 1974. 464 p.
- Dickie G. *Art Circle: A Theory of Art*. Chicago, Spectrum Press Publ., 1997. 256 p.
- Dickie G. Art as Institution. *The Nature of Art: An Anthology*. Belmont, Thomson Wadsworth Publ., 2007, pp. 217–225.
- Grampp W. *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics*. New York, Basic Books Publ., 1989. 329 p.
- Graves D. *The New Institutional Theory of Art*. Champaign, IL, Common Ground Publ., 2010. 367 p.
- Heilbrun J.; Gray C. *The Economics of Art and Culture*. New York, Cambridge University Press Publ., 2001. 358 p.
- McShine K. *The Museum As Muse: Artists Reflect*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1999. 240 p.
- Stecker R. Definition of Art. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2003, pp. 136–154.
- Szeemann H. *Museum der Obsessionen: von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin, Merve Verlag Publ., 1981. 239 p. (in German).
- Yanal R. J. The Institutional Theory of Art. *The Encyclopaedia of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1998, pp. 267–310.