

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2023.2\(40\).307201](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2023.2(40).307201)

УДК 130.2

*Ніна Ковальова, Віктор Левченко***СУЧАСНИЙ МУЗЕЙ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР:
КОНЦЕПЦІЯ РАДИКАЛЬНОЇ МУЗЕОЛОГІЇ КЛЕР БІШОП**

Стаття присвячена вивченню динамічних змін у сучасній музеології щодо основних функцій, структури, комунікаційних аспектів, концептуального та змістовного наповнення сучасних музеїв. Автори особливо увагу звертають на концепцію радикальної музеології сучасної британсько-американської мистецтвознавиці та культурологині Клер Бішоп. Вона виокремлює три існуючі моделі музеїв, остання з яких і є радикальною моделлю. Радикальна модель відрізняється від двох інших інтерпретацією та використанням терміну «сучасність». Сучасне вказує не тільки на стиль або період, скільки на ствердження теперішнього моменту. В музейній практиці принциповим є протиставлення термінів «modern art» і «contemporary art». Останнє на відміну від концепту «modern art» стверджувало значущість актуального моменту. У статті приділено значну увагу застосуванню імерсивних технологій у сучасній музейній роботі; розглядаються різні нові музейні практики, де присутні риси радикального ставлення до формування сучасних експозицій. Демонструється суттєва близькість концептів «колекціонер» у філософії культури Вальтера Беньяміна та «куратор» в теорії радикальної музеології Клер Бішоп.

Ключові слова: радикальна музеологія, Клер Бішоп, музей, музей сучасного мистецтва, сучасність, імерсивні технології, Вальтер Беньямін.

Сучасна соціокультурна ситуація кардинально змінює парадигмальні настанови щодо класичних культурних інституцій. Зокрема динамічно трансформуються уявлення та теоретичні засади щодо рефлексій відносно основних функцій, структури, комунікаційних аспектів, концептуального та змістовного наповнення сучасних музеїв. Відповідно виникають нові музеологічні концепції, що пропонують відповіді на нагальні виклики сучасності. На деякі моменти нових музеологічних досліджень ми вже звертали увагу в наших останніх публікаціях (Левченко 2022; Левченко, Ковальова 2022).

На нашу думку, серйозної уваги вартує дослідження, так би мовити стратегічного рівня, що запропонувала британо-американська мистецтвознавиця та культурологиня Клер Бішоп. Свої розвідки та рефлексії вона слушно визначила як концепцію радикальної музеології [Див.: Bishop 2017; Bishop 2023].

Вона пропонує альтернативи традиційному, класичному уявленню про музеї взагалі та музеї сучасного мистецтва зокрема як важливі соціокультурні інституції. Авторка виокремлює три існуючі моделі музеїв. Перша – модель музею, що була запропонована у XIX сторіччі, визначає музей як аристократичну скарбницю елітарної культури. Друга модель втілює ідею сучасного музею як «народного» храму дозвілля та розваг. Але

Бішоп наголошує на появі сьогодні третьої, більш радикальної моделі музею.

Радикальними рисами останньої моделі, на думку дослідниці, є, по-перше, політизований погляд на сучасну історичну дійсність. Це було неприйнятним для класичних моделей музею, існування якого базувалося на ідеї збирання, зберігання, демонстрації та транслявання універсальних вічних, невідчужених політичним колюванням та історичним змінам, культурних та художніх цінностей. По-друге, менша залежність від архітектури, що традиційно була значущим, а іноді визначальним елементом при побудові постійних експозицій та тимчасових виставок. Нова модель надає більше можливостей для варіювання та експериментування з музейним простором.

Радикальна модель відрізняється від двох інших інтерпретацією та використанням терміну «сучасність». Якщо перші дві моделі не спрямовані на те, щоб сприймати сучасний момент в його цілісності, а сьогоднішній момент розглядають як горизонт та ціль нашого мислення, то радикальна модель спирається на інше розуміння сучасності, принциповим для якого є не стільки вказівки на стиль чи період створення художніх творів, скільки на підхід до них з позиції актуального досвіту. Така орієнтованість на розуміння сучасності як взаємодії минулого та актуального надає переконливу альтернативу панівній для класичного музею мантри «чим більше, тим краще, а чим краще, тим багатше». Музеї, що сповідують такий радикальний підхід, звертаються до найширшого кола артефактів, прагнучи виявити зв'язок мистецтва з локальними історіями, що мають універсальне значення.

Треба зазначити, що приклади музеїв, які наводить Бішоп, очевидно доводить їх (і авторки) схильність до ліволіберального антиколоніального дискурсу. Вони висловлюють думки не привілейованої меншості, а намагаються розповідати історії та представляти інтереси соціальних груп, які, на їх думку, ущемляються у правах і маргіналізуються чи страждали від цього у минулому. Така відмова від нейтральності, заклик до необхідності обрати історичну позицію є характерною рисою концепції радикальної музеології Клер Бішоп. Така зміна призми розуміння сучасного породжує нові модальності глядацького досвіту.

Музеї, що входять до цієї глобальної панорами сучасного мистецтва, об'єднані не тільки турботою про формування колекцій, інтересом до історії або ясно сформульованою позицією чи місією, стільки відчуттям, що «сучасність» інсценується на рівні образу: сучасне – це нове, «круте», фотогенічне, з відмінним дизайном, економічно успішне. Сучасне вказує не тільки на стиль або період, скільки на ствердження теперішнього моменту.

Інтенцію, зазначену Бішоп, можна простежити починаючи з культурних і художніх практик середини ХХ сторіччя, що опонували класичним музейним інституціям на кшталт МоМА (м. Нью-Йорк), які нібито презентували сучасне мистецтво. Основою і тригером трансформацій в музейній справі стало відоме провокативне питання «Наскільки сучасним

є музей сучасного мистецтва?» Виразною відповіддю на це питання стала трансформація назв художніх інституцій, слово «modern» було змінено на словосполучення «contemporary art». Ця зміна вказувала не стільки на мистецький стиль або період, скільки на ствердження значущості актуального моменту. Зміні назви відповідало впровадження нових музейних практик. Перевага надавалась більше не формуванню постійної колекції, а організації темпоральних виставок, що змінювались через певний період часу, щоб вивільнити місце для більш нових художніх творів. Таким чином була змінена модель колекціонування, що існувала з початку XIX сторіччя. Завданням музеїв стало зосередження уваги на плінному часі. Безперервна зміна колекцій відкидала саму можливість існування єдиної авторитетної та вірної історії сучасного мистецтва.

Поєднання двох моделей існування та функціонування музеїв сучасного мистецтва пропонує, наприклад, Центр сучасного мистецтва імені Жоржа Помпідю у місті Париж. Тут ми зустрічаємо спробу об'єднання двох інтерпретацій розуміння сучасності. Простір музею поділений на три окремих зони. Перша зона втілює класичну модель – постійно експонуючи визнані шедеври модерністського та авангардного мистецтва. Друга зона призначена демонстрації мистецьких досягнень з 1970-х років по теперішній час. Її експозиція складається лише з фондів цього музею, яка змінюється кожні півроку, акцентуючи увагу глядачів саме на ці моменти, які є найбільш актуальними в даний час за думкою музейних кураторів. Такий принцип побудови експозиції демонструє втілення ідей радикальної музеології, спрямовуючи увагу на постійну зміну розуміння естетичних пріоритетів. Третя зона – це простір для розміщення та демонстрації великих темпоральних виставок.

Інший варіант презентації сучасного мистецтва було запропоновано Новим музеєм в Нью-Йорку. Уся його колекція була сконцентрована на тих типах творів, яким тоді не було місця у традиційному музеї: на дематеріалізованому концептуальному мистецтві, перформанси та process-based art. Такі експозиції репрезентували маргінальні типи суб'єктивності та мали виразно окреслену політичну спрямованість.

Твори відбиралися зі складу тимчасових виставок, що проходили в музеї, але через десять років ці роботи прибирали у фонди, щоб звільнити місце для більш сучасних робіт. Тобто, завданням музею було зняти з п'єдесталу ідею колекціонування, зосередивши увагу лише на теперішньому моменті. Сьогодні більшість музейних інституцій сучасного мистецтва віддають перевагу тимчасовим виставкам, а не формуванню постійної колекції. Сучасний сайт Нового музею не містить жодної згадки про власну колекцію, що налічує близько 670 творів, а музей називає «не-збираючою інституцією». Навпаки, акцент робиться на високоякісних персональних виставках художників, що нині живуть, групових виставках і трієнале.

Критики такої моделі функціонування музеїв стверджують, що постійний рух експонатів робить такий музей «схильним до зміни моди і морального старіння».

Для сучасних музеїв характерною є відмова від традиційного хронологічного принципу побудови експозиції та віддання переваги тематичному розміщенню колекції. На думку прихильників такої позиції, саме тематичний принцип дає можливість створити найрізноманітніші виставки, освіжити постійні колекції та зробити їх більш захоплюючими та сучасними. Ми були свідками використовування такого прийому побудови експозиції в багатьох сучасних музеях Європи. Наприклад, в останній експозиції Пінакотеки Модерне (м. Мюнхен) розвішування було побудоване, по-перше – за тематичним принципом, по-друге – кожна тема поєднувала в собі роботи різних епох та стилів: від раннього авангарду до сучасних мистецьких артефактів. Художній музей м. Штутгарт та Національний Римський музей (Палаццо Альтемпс) поєднують у своїх експозиціях презентацію шедеврів давнього мистецтва, починаючи з античних часів, з постмодерними інсталяціями.

Клер Бішоп зазначає, що тематичний принцип хоч і надає можливість створити найрізноманітніші виставки одночасно породжує герменевтичну проблему про історичний зв'язок: «якщо минуле і сучасне об'єднати в трансісторичні та трансгеографічні блоки, то як ми зможемо розуміти різницю між різними місцями та періодами?» [Bishop 2017]. Бішоп радикалізує це питання, зазначаючи, що домінування принципу побудови експозиції, в якому змішані стилі, періоди, часи, епохи можуть завадити музею виразити свою перевагу одного прочитання історії іншому.

Бішоп наголошує, що архітектоніка побудови експозиції базується на розумінні історії та сучасності. І саме, виходячи з цього, музей пропонує власну інтерпретацію сучасного мистецтва. Вона пише, що «кожна з цих інституцій, особливим чином представляючи свою колекцію, запропонувала провокаційне переосмислення сучасного мистецтва через призму особливого ставлення до історії. Це ставлення обумовлене чуйністю до злободенних соціальних та політичних проблем, а також відзначено конкретними національними травмами» [Bishop 2017].

Сучасні дослідники виокремлюють три різних моделей переосмислення сучасного музею: модерністську, постмодерністську і сучасну. У модерністській моделі музею, прикладом якої є МоМА (м. Нью-Йорк), провідним наративом виступає лінійний історичний час, що йде до майбутнього, чий горизонт орієнтований на Захід. Постмодерністський музей, такий як Тейт Модерн (м. Лондон) і Центр імені Жоржа Помпідю (м. Париж), мають, як провідний наратив, прирівнювання сучасності до глобального розмаїття, тобто мультикультуралізм, а комунікація відбувається за принципом маркетингу, спрямованого на багаточисельні демографічні характеристики «аудиторій». Альтернатива цим двом сценаріям, що презентує третю модель музею, спирається на концепт множинного модернізму, а саме відмовляється від ідеї євроцентризму. «Історія мистецтва більше не розуміється через призму авангардних оригіналів та їх периферійних похідних, оскільки цей погляд завжди віддає пріоритет європейському центру та ігнорує той факт, що, на перший погляд,

«запізнілі» твори несуть інші цінності у своєму місцевому контексті» [Bishop 2017].

З концепту множинного модернізму впливають такі радикальні трансформації в осмисленні музейних інституцій. По-перше, культура осмислюється не як об'єкт національної власності, а як загальносвіттовий ресурс. Тому музей виступає як суспільний архів та колекція, доступна кожному. По-друге, твори мистецтва більше не розуміються як скарби, які потрібно охороняти, а відповідно головним завданням музею стає не охорона мистецьких шедеврів, призначених для естетичної насолоди еліти та фреймінгу глядацької аудиторії (що було характерним для модерністської моделі), а радикальна освіта, що має на меті звільнити того, хто психологічно, фізично, соціально та політично користується цим музейним ресурсом. По-третє, змінюється комунікативна модель музею. Однією з таких змін є відмова від охоплення численних ринкових типів аудиторії (як це відбувалося в постмодерністській моделі). Модель комунікації, що заснована на концепті множинного модернізму, передбачає інтелектуальну рівність між глядачем та музейною інституцією, зразком якої виступає метафора «вчителя-незнайко» Жака Рансьєра [див.: Рансьєр 2013]. Така модель посилює значущість комунікативної практики в діяльності сучасного музею. Тобто осередком музейних практик стає не демонстрація сталих незмінних шедеврів, затверджених як зразок, а жива, динамічна, мінлива комунікація між відвідувачами та музейними предметами та подіями. При чому статус подій набуває саме те, що руйнує ustaleni класифікації, дисципліни, засоби та пристойності. Значення цих подій задає не традиційна вертикальна модель спілкування (працівник музею – глядач), а саме контакт експозиції та глядача, де саме глядач взаємодіє з експозицією та стає тим, хто визначає варіант можливої інтерпретації. Таким чином глядач перетворюється на співавтора. Він не сприймає таку єдину «правильну» інтерпретацію, а здатен створювати нові сенси, що гарантує художнім подіям музею багатомірність, багатовалентність інтерпретацій, а отже динамізм та гнучкість музейної історії. Ця радикальна спрямованість музею виявляється у формах перформанса, інсталяції, хепенінгу. Вона орієнтована не тільки на рацію (що було обов'язковим для класичного розуміння музейних завдань), а більшою мірою на пробудження та розбурхування емоційного інтелекту, емпатії, задію та заострення усіх можливих почуттів. Як наслідок музеї активно залучають інтерактивні та імерсивні практики.

Показовим прикладом використання радикальних комунікативних практик є відомі перформанси сербської мисткині Марини Абрамович, в яких саме спілкування з глядачами становило сутність та задавало сенс художньої події. Жорстокість цих перформансів, що часто-густо виходило за межі загально прийнятих норм, за думкою авторки надавало можливість глядачеві поглянути на себе як на Іншого і зустрітись з собою як з Іншим.

Наш власний досвід відвідування музеїв сучасного мистецтва доводить ефективність долучення нетрадиційних каналів відчуттів до

глядацького досвіту. В Пінчук артцентрі у Києві постійно присутні інсталяції, де задіяні окрім візуального і тактильний, і акустичний, і нюховий канали почуттів.

Участь глядача у музейної події відбувається за допомогою імерсивних технологій, які мають на меті занурення глядача в мистецький простір, руйнування меж між глядачем та музейною експозицією, подолання між ними дистанції та створення між ними єдиного художнього простору. В музеї Людвіга ван Бетховена у Бонні одному з авторів цієї статті випала щаслива нагода стати учасником інтерактивного виконання опери «Фіделіо». У залі був розташований екран, на якому демонструвалася динамічна абстрактна геометрична композиція, та чотири пульти у формі сфери, кожен з яких представляв одного з основних персонажів опери. При виконанні партії когось з цих персонажів глядач супроводжував його спів власними маніпуляціями з пультом. Як відповідь зображення перетворювалось на об'ємне, переміщувалося до центру зали та починало виконувати свою візуальну партію, що перегукувалась з рухами і відповідно з переживаннями глядача. Таке імерсивне занурення надає можливості для формування нового культурного простору та поштовх до саморефлексії.

Клер Бішоп пропонує заміну: замість глобального універсалістського нарративу музей сьогодні має спиратися на мультитемпоральні карти історії та художнього виробництва, що виходять за межі національних і дисциплінарних рамок. Це на її думку зберігає динамічне прочитання історії, що висуває на перший план те, що раніше було витіснене пануючою владою. Це перетворює музейні колекції зі сховища скарбів минулого на громадські архіви сучасного. При цьому авторка посилається на концепт «констеляція», який був запропонований Вальтером Беньяміном. Він використовувався для позначення нових способів зіставлення подій, що руйнують усталені класифікації, дисципліни, засоби та сталі моральні, художні та політичні норми.

З нашої точки зору, концепція радикальної музеології пропонує інше розуміння історичного. Історія не є щось стале, універсальне і незмінне, позбавлене політичного виміру. Тому музей не має відмовлятися від політичного виміру історії, декларуючи свою нібито нейтральність та незалежність від політики, а натомість розглядати як належне саме політизоване переписування історії та відповідну її презентацію музеєм. Сучасний музей є динамічна політизована дійсність, що не ховає своєї політичної заангажованості. Таке мобільне переписування історії Беньямін і називає констеляцією, яка, за своєю суттю, в умовах сучасного музею і є кураторською діяльністю. Звідси випливає, що нової ролі набуває кураторство. Інтерпретована таким чином фігура куратора виконує такі самі функції, як і типова для концепції Беньяміна фігура колекціонера (*bricoleur*). Бішоп вважає цей підхід дуже перспективним для діяльності музеїв, оскільки «констеляція як політизоване переписування історії є, за своєю суттю, кураторською діяльністю. Для Беньяміна колекціонер — це старий або майстер на всі руки, який цитує чуже висловлення поза контекстом, щоб

зруйнувати чари скам'янілої традиції, мобілізує минуле, змушуючи його яскраво сяяти в сьогоденні, і зберігає мобільність історії, щоб дозволити її об'єктам знову стати історичними, діючими силами» [Bishop 2017].

Ці міркування Бішоп продовжують культурфілософські рефлексії Вальтера Беньяміна, який у своїх «Тезах з філософії історії» проводить різницю між історією, розказаною в ім'я влади, що увічнею тріумфи переможців, та історією, яка називає та ідентифікує проблеми сьогоденного дня, вишукуючи в минулому джерело справжнього історичного моменту [Див.: Беньямін 2002]. Ще однією важливою характеристикою сучасного музею Бішоп називає поєднання сьогоденних художніх практик з ширшим полем візуального досвіду, так само як і проєкт Беньяміна «Пасажі» прагнув стати відображенням «Парижа, столиці XIX століття», за допомогою презентації текстів, карикатур, плакатів, фотографій, творів мистецтва, артефактів та архітектури у формі поетичних констеляцій [Див.: Левченко 2008].

Якщо виділяти основну ідею радикальної музеології, слід зазначити, по-перше, що новий підхід до історії породжує розуміння сьогоденного дня, націлений у майбутнє, і, по-друге, він переосмислює музей як активного історичного діяча, який говорить не від імені національної гордості чи гегемонії, а на підтримку творчих пошуків та інакомислення. По-третє, цей підхід передбачає зміну статусу глядача від пасивного спостереження окремих творів до актора, що знаходиться у діалозі з позиціями та аргументами, з якими він може бути згоден, чи не згоден, і яким має надати свою інтерпретацію. По-четверте, напрям руху, який задає радикальна музеологія – від дефетишизації музейних об'єктів до постійного співставлення їх з документальними матеріалами, копіями та реконструкціями.

Як висновок треба зазначити, що концепція радикальної музеології не передбачає жорсткого протиставлення двох візій музею. А саме музею як традиційній інституції зберігання мистецьких та культурних цінностей та музею як установи, що концентрує зусилля на соціальних змінах. Клер Бішоп відмовляється від такого жорсткого протиставлення, чітко формулюючи розуміння сутності сучасного музею радикальної музеологією. «Музеї – колективний вислів того, що ми вважаємо важливим у культурі, вони пропонують простір для рефлексії та суперечок щодо наших цінностей, а без рефлексії не може бути осмисленого руху вперед» [Bishop 2017].

Список використаної літератури

- Беньямін, В. (2002) *Про поняття історії*, у: Беньямін, В. *Вибране* / пер. з нім. Рибачук Ю., Лозинська Н., Львів, Літопис, сс. 39–52. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/benjamin_walter/vybrane_zbirka/
- Левченко, В. (2008) *Філософія або література: особливості антропологічного проєкту Вальтера Беньяміна*, у: *Діа́га / Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса, вип. 12.

Німецька традиція в філософії, гуманітаристиці та культурі, сс. 255–265.

- Левченко, В. (2022) *Музейність у системи почуттів культурної пам'яті*, у: *Дóґа / Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса, вип. 1(37). *Сковородіана: мандри філософування–1*, сс. 138–144.
- Левченко, В., Ковальова, Н. (2022) *Музей і війна. Нотатки про долю культурної спадщини*, у: *Дóґа / Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса, вип. 2(38). *Сковородіана: мандри філософування–2*, сс. 97–103.
- Рансьєр, Ж. (2013) *Учитель-незнайко. П'ять уроків із розкріпачення розуму* / пер. з фр. А. Репа. Київ, Ніка-Центр, 168 с.
- Bishop, C. (2023) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso Books, 400 p. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Artificial_Hells/rpZpEAAAQB-AJ?hl=ru&gbpv=0.
- Bishop, C. (2017) *Radical Museology or, What's "contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, New York, Koenig Books, 79 p. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Radical_Museology/q7F_nJ05JU8C?hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjCmZuH8siGAXUuQfEDHY00B3oQiqUDegQIDxAC

Nina Kovalova, Viktor Levchenko

THE CONTEMPORARY MUSEUM AS A COMMUNICATIVE SPACE: CLAIRE BISHOP' CONCEPTION OF RADICAL MUSEOLOGY

The article is devoted to the studying of dynamic changes in contemporary museology regarding the main functions, structure, communication aspects, conceptual and substantive content of contemporary museums. The authors pay special attention to the conception of radical museology of contemporary British-American art critic and cultural critic Claire Bishop. She singles out three existing models of museums, the last of which is a radical model. The radical model differs from the other two in its interpretation and using of the concept "modernity". Modernity indicates not only a style or a period, but an affirmation of the present moment. The opposition between the concepts "modern art" and "contemporary art" is fundamental in museum practice. The latter, in contrast to the concept of "modern art", is affirmed the significance of the current moment. The article pays considerable attention to the using of immersive technologies in contemporary museum work; various new museum practices are considered, where there are features of a radical attitude to the formation of modern expositions. The essential closeness of the concepts, "collector" in Walter Benjamin's philosophy of culture and "curator" in the theory of radical museology by Claire Bishop is demonstrated.

Keywords: radical museology, Claire Bishop, museum, museum of contemporary art, modernity, immersive technologies, Walter Benjamin.

References

- Benjamin, V. (2002) *Pro poniattia istorii* [On the concept of history], in: Benjamin, V. *Vybrane* / per. z nim. Rybachuk Yu., Lozynska N., Lviv, Litopys, pp. 39–52. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Benjamin_Walter/Vybrane_zbirka/
- Levchenko, V. (2008) *Filosofiiia abo literatura: osoblyvosti antropolohichnoho proektu Valtera Beniamina* [Philosophy or literature: peculiarities of Walter Benjamin's anthropological project], in: *Діа́га / Докса: Zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, Odesa, vyp. 12. *Nimetska tradytsiia v filosofii, humanitarystysi ta kulturi*, pp. 255–265.
- Levchenko, V. (2022) *Muzeinist u systemy pochuttiv kulturnoi pamati* [Museumism in the system of feelings of cultural memory], in: *Діа́га / Докса: Zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, Odesa, vyp. 1(37). *Skovorodiana: mandry filosofuvannia–1*, pp. 138–144.
- Levchenko, V., Kovalova, N. (2022) *Muzei i viina. Notatky pro doliu kulturnoi spadshchyny* [Museum and war. Notes on the fate of cultural heritage], in: *Діа́га / Докса: Zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, Odesa, vyp. 2(38). *Skovorodiana: mandry filosofuvannia–2*, pp. 97–103.
- Ransier, Zh. (2013) *Uchytel-neznaiko. Piat uroktiv iz rozkripachennia rozumu* [The ignorant teacher. Five lessons on freeing the mind] / per. z fr. A. Riepa. Kyiv, Nika-Tsentr, 168 p.
- Bishop, C. (2023) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Verso Books, 400 p. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Artificial_Hells/rpZpEAAAQB-AJ?hl=ru&gbpv=0.
- Bishop, C. (2017) *Radical Museology or, What's "contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, New York, Koenig Books, 79 p. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Radical_Museology/q7F_nJ05JU8C?hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjCmZuH8siGAXuUQfEDHY00B3oQiQUDegQIDxAC.

Стаття надійшла до редакції 1.11.2023

Стаття прийнята 17.11.2023