

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

На правах рукопису

ГЕРМАН ЄЛИЗАВЕТА СЕРГІЇВНА

УДК 7:069.5 (100+477) «19/20»

**КУРАТОРСЬКА ПРАКТИКА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.
СВІТОВИЙ ДОСВІД ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

*До захисту
14 квітня 2016 р.
М.В. Русяєва*

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Русяєва Марина Вікторівна

Київ — 2016

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ		4
ВСТУП		5
РОЗДІЛ 1.	КУРАТОРСТВО ТА ІСТОРІЯ ВИСТАВОК ЯК ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ	13
1.1.	Історія вивчення виставкових проєктів у XVII–XX ст.	15
1.2.	Основні аспекти дослідження світової історії та теорії кураторства	23
1.3.	Дослідження українського кураторства	32
	Висновки до розділу	36
РОЗДІЛ 2.	СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ КУРАТОРСТВА	38
2.1.	Музейний куратор	44
2.2.	Незалежний куратор	47
2.3.	Куратор бієнале	55
2.4.	Перформативний куратор	61
2.5.	Нові типи кураторства на початку 2000-х рр.	63
	Висновки до розділу	65
РОЗДІЛ 3.	ДВА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО КУРАТОРСТВА: ІНСТАЛЯЦІЙНИЙ ТА ДИСКУРСИВНИЙ ПІДХОДИ	67
3.1.	Інсталяційний підхід в основі кураторського проєкту	68
3.1.1.	До поняття інсталяції в сучасному мистецтві	69
3.1.2.	Експозиційний дизайн доби авангарду	71
3.1.3.	Дематеріалізація кураторського методу в 1960-х рр.	83

3.2.	Виставка після об'єкта – дискурсивне кураторство в 1990-х – на поч. 2000-х рр.	98
3.2.1.	Теоретичне підґрунтя дискурсивного підходу	99
3.2.2.	Кураторські проекти кін. 1980-х – поч. 1990-х рр.	108
	Висновки до розділу	117
РОЗДІЛ 4.	УКРАЇНСЬКЕ КУРАТОРСТВО В 1990–2000-х рр.	120
4.1.	Історичне місце перших українських виставок сучасного мистецтва в контексті світових практик	120
4.2.	Інсталяційний підхід у виставках пер. пол. 1990-х рр.	131
4.3.	Дискурсивний підхід у проектах др. пол. 2000-х рр.	152
	Висновки до розділу	181
	ВИСНОВКИ	183
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	188
	ДОДАТКИ	212
Додаток А	Словник основних понять	213
Додаток Б	Інтерв'ю з куратором Валерієм Сахаруком. 29.11.2013	216
Додаток В	Інтерв'ю з куратором Олександром Соловйовим. 11.09.2014	231
Додаток Г	Список ілюстрацій	241
	ІЛЮСТРАЦІЇ	248

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ІПСМ АМУ	– Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Київ
ІПСМ НАМУ	– Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України, Київ
ЛЕФ	– Лівий фронт мистецтва
НАОМА	– Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ
НМНЗМ	– Національний музей нового західного мистецтва, Москва
НХМУ	– Національний художній музей України, Київ
«Р.Е.П.»	– «Революційний експериментальний простір», український колектив художників
ФЦСМ	– Фундація «Центр сучасного мистецтва», Київ
ЦВК	– Центр візуальної культури, Київ
ЦСМ при НаУКМА	– Центр сучасного мистецтва при Національному університеті «Києво-Могилянська Академія», Київ
ЦСМС	– Центр сучасного мистецтва Сороса, Київ
КВ	– Kunsthalle Bern, Кунстхале м. Берн, Швейцарія
МоМА	– Museum of Modern Art (Музей сучасного мистецтва), Нью-Йорк, США
SM	– Stedelijk museum, Міський музей Амстердама, Нідерланди

ВСТУП

Упродовж другої половини ХХ ст. сфера мистецтва зазнала суттєвих перетворень і набула багатовекторної структури. Однією з ключових змін стала поява надважливої для сучасного художнього процесу постаті – куратора. Цей новий тип фахівця, який працює пліч-о-пліч із художником, значною мірою зумовив подальший розвиток мистецтва та його інфраструктури. Без участі куратора нині не відбувається жодна значуща культурна подія. Масштабна міжнародна бієнале, музейна експозиція чи невелика монографічна виставка – в межах усіх сучасних форм їх публічної репрезентації куратор є тим, хто перебуває в епіцентрі культурного процесу та відповідає за концептуальну адекватність художніх проєктів дискурсу свого часу. Навіть більше: нині куратор працює не лише з «готовим» матеріальним мистецьким продуктом – власне, творами художників, – а й підтримує динаміку розвитку всього мистецького середовища через освітні заходи, теоретичні дебати, соціальні акції, різноманітні комунікативні практики тощо.

Як самостійний предмет мистецтвознавчого дослідження кураторство та художні виставки ствердилися у світі на початку 1990-х рр. Однією з передумов активізації уваги до проблеми їх історичної еволюції стала остаточна професіоналізація куратора як автономного мистецького фаху. Процес цей пов'язаний із виникненням численних нових культурних інституцій, що обслуговували сферу сучасного мистецтва. За цим пішло заснування у 1987–1995-х рр. низки навчальних програм та академічних курсів із кураторства, які мали забезпечити ці інституції професійними співробітниками. У цей період бере початок активне теоретичне студіювання кураторства та дотичної проблематики. Інтерес дослідників до цієї теми не вщухає досі.

Як окремий напрям дослідження кураторства варто виокремити історію визначних виставок ХІХ–ХХ ст. Широку панораму історичної еволюції явища художньої виставки запропоновано в працях Б. Альтшулера [121–124, 194], К. Бохорова [13–15], В. Граскампа [166–169], Р. Грінберг [171–172], Д. Ріхтер [218]. Специфіку експозиційного дизайну в окремі історичні періоди розглянуто Б. О'Доєрті [198] та М.А. Станішевськи [224]. Питання авторського методу в сучасному кураторстві порушено в працях М. Лінд [181–182], В. Мізіано [54, 57–58], Х.-У. Обріста [201–204],

А. Фаркуарсона [151–154]. Слід зауважити, що переважна більшість названих теоретиків кураторства є також активними його практиками, а тому їхній погляд на професію дещо суб'єктивний та зосереджений на вузькому колі прикладів, ідейно близьких до їхніх проєктів. Це частково пояснює брак історичних узагальнень та аналітичних висновків щодо сучасного стану фаху. Спроби таких узагальнень почасти зроблено в монографіях П. О'Ніла [199] та Т. Сміта [223], які виокремлюють важливі моделі кураторства (кураторство бієнале, кураторство як художня практика, кураторство поза виставкою) на різних історичних етапах. А також у статтях Б. Гройса [27–29, 173], який пояснює певні тенденції в кураторстві через його зв'язок не лише з мистецьким, а й із новими філософським та політичним дискурсами. Принциповим недоліком більшості зазначених праць є зосередженість їхніх авторів винятково на контексті Західної Європи та США, не беручи до уваги художнє життя в інших регіонах, як то Східна Європа та Україна зокрема. Питання альтернативного погляду на історію сучасного мистецтва та переосмислення її географічних меж порушено в працях І. Забела [37] та П. Пйотровського [75]. Однак конкретно питання кураторства ними майже не розглядається.

Серед українських мистецтвознавців тема кураторства досі не була помітно затребуваною. Реконструкція історії виставкового життя України нині можлива завдяки критичним оглядам окремих проєктів з оцінкою їх зв'язку з актуальною проблематикою свого часу (К. Ботанова [11–12], Т. Злобіна [39–41], О. Островська-Люта [65–68], К. Стукалова [103–106]); історичним розвідкам вибраних періодів історії українського мистецтва, в яких окремо згадуються важливі виставки (А. Ложкіна [97–100], Г. Вишеславський [21–22], О. Соловійов, [93–101], Б. Шумилович [110–111] та інші автори [61]); авторські тексти про власні художні та кураторські проєкти з аналізом контексту їх проведення (М. Кадан [41, 44–46], Г. Кривенцова та М. Рідний [48–50], М. Рашковецький [82–83], О. Федорук [107]). Загалом, у більшості вітчизняних мистецтвознавчих нарисів критично мало уваги приділяється саме авторським методам та концепціям, характерним для певних кураторів. А самі виставкові проєкти зазвичай згадуються побіжно, радше як технічна інформація. Окрім того, українському мистецтвознавству бракує власного загальноприйнятого термінологічного апарату, адекватного специфіці теми кураторства.

Міжнародне професійне середовище нині переважно спирається на спільну теоретичну базу щодо важливих питань кураторства, яке, загалом, уже сформулювало своє історичне підґрунтя та засадничі принципи. Переважна більшість іноземних авторів дотримується спільної думки щодо історичних витоків фаху в 1960-х рр., коли свої перші проекти представили такі піонери фаху, як Х. Зеєман, С. Зігеллауб, Л. Ліппард та К. МакШайн. Такій гетерогенності кураторського дискурсу сприяє глобальний характер арт-сцени та високий рівень міжнародної активності її ключових агентів й інституцій, які регулярно ініціюють пов'язані з темою кураторства конференції, публічні дебати, дослідницькі проекти та публікації, результати яких сприяють динамічному поступу професійного поля.

Актуальність дослідження теми кураторства в Україні зумовлена тим, що сам термін, визначення завдань та сфери компетенції куратора розуміються по-різному навіть активними практиками, що нерідко призводить до нівелювання чітких професійних кордонів. Так, кураторство часто плутають із діяльністю галериста, арт-менеджера, дилера, мецената тощо.

Одним із суттєвих аспектів нетривалої історії українського кураторства є його частково «імпортований» характер, адже першими кураторами були запрошені іноземці. В діалектиці з привнесеним із-за кордону досвідом працювали над виставками вітчизняні мистецтвознавці та художники на поч. 1990-х рр. Вони не мали спеціалізованої освіти або аналогічного досвіду, однак були безпосередньо інтегрованими в локальну художню спільноту й добре розуміли її особливості.

Витоки та подальший розвиток кураторства в Україні досі не були комплексно вивчені, а вітчизняне мистецтвознавство фактично не визнавало виняткового значення постаті куратора. Звернення до історії кураторства інших країн як до прикладу для порівняння надає можливість сформулювати адекватні критерії для оцінювання локальної ситуації, що значною мірою розширить уявлення про історію сучасного образотворчого мистецтва України, дасть змогу переосмислити його ключові тенденції та глибше зрозуміти окремі аспекти нинішньої спрямованості. Отже, **актуальність** цієї роботи полягає в необхідності

залучення напрацювань світових експертів із кураторства до вітчизняного наукового обігу з метою легітимації професії куратора в українському контексті, а також у потребі синхронізувати український та міжнародний наукові дискурси щодо питань сучасного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Мета дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні основних аспектів становлення, розвитку та локальних особливостей кураторської практики в Україні та їх зв'язку з актуальними художніми ідеями в контексті світової історії та теорії цього фаху.

Для досягнення поставленої мети сформульовано наступні **завдання**:

- проаналізувати праці з історії кураторства і виставкових проєктів, зіставити основні тези дослідників, встановити ступінь розробки окремих питань;
- виокремити основні типи кураторства та описати їхні функції, прослідкувати еволюцію фаху на фоні світових мистецьких процесів ХХ ст.;
- визначити основні лінії розвитку кураторства в світі та з'ясувати їх хронологічні рамки;
- окреслити головні тенденції та стратегії світової кураторської практики на прикладі діяльності визначних представників фаху;
- висвітлити передумови становлення та головні етапи розвитку кураторства в Україні;
- виявити зв'язок провідних тем проєктів та методів українського кураторства на різних етапах з актуальним контекстом міжнародного мистецького середовища.

Об'єктом дослідження є історія кураторства та художніх виставок як самостійний напрямок історії образотворчого мистецтва.

Предметом дослідження є визначні кураторські проєкти світу в ХХ – на поч. ХХІ ст. та України за доби незалежності.

Хронологічні межі дослідження охоплюють ХХ ст. – поч. ХХІ ст. У присвяченому світовому кураторству розділі розглянуто проекти, втілені впродовж трьох періодів: 1920–1930-х рр., 1960-х рр. та 1990–2000-х рр. В аналізі українського кураторства увагу зосереджено на пер. пол. 1990-х рр. та на др. пол. 2000-х рр. Це не означає, що впродовж інших, не розглянутих окремо періодів кураторська практика не мала розвитку. Однак у межах цього дослідження задля визначення найсуттєвіших аспектів еволюції кураторства зазначені десятиліття виділено з огляду на винятковий новаторський характер утілених тоді проектів. Більшість дослідників розпочинають історію фаху з сер. 1960-х рр., часу появи постаті незалежного куратора. У дисертації аналіз розпочато з 1920–1930-х рр. із окремими прикладами з 1900–1910-х рр., позначених зародженням протокураторського мислення. Огляд історичних виставок докураторської доби також охоплює XVII–XIX ст., де нижньою хронологічною межею є 1667 р. – рік проведення перших виставок членів Королівської Академії мистецтв у Парижі.

Територіальні межі дослідження охоплюють країни Західної Європи, Російську Федерацію та США з побіжною згадкою окремих проектів у країнах Азії та Південної Америки в розділах, присвячених світовому досвіду кураторства. У розділі про вітчизняну історію кураторства мова йде про найактивніші у розглянуті роки мистецькі осередки України: Київ, Львів, Одесу, Ужгород, Харків, Івано-Франківськ.

Методи дослідження. В основу дисертаційного дослідження покладено принципи історизму та системно-порівняльного аналізу. Поєднано наступні наукові методи: *аналітичний* – для вивчення рівня опрацювання обраної теми; *систематизації* – для обробки літературних джерел, архівних матеріалів та інтерв'ю; *історико-культурний* та *контекстуальний* – для визначення взаємозалежності загальних мистецьких тенденцій та окремих кураторських методів у різні періоди; *компаративний* – для визначення особливостей українського кураторства на тлі світового розвитку професії; *мистецтвознавчий образно-стилістичний* – для характеристики окремих важливих проектів; *узагальнення* – для визначення суттєвих ознак українського кураторства.

Джерельну базу дослідження становлять іноземні та вітчизняні монографії, наукові та публіцистичні статті, каталоги до виставок, публікації у фахових інтернет-виданнях, матеріали та фотографії з персональних архівів, а також особисто записані інтерв'ю з українськими кураторами.

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі:

вперше:

- введено до наукового обігу українського мистецтвознавства напрацювання світових дослідників історії кураторства та художніх виставок;

- запропоновано формулювання двох найбільш показових напрямів розвитку кураторства в Західній Європі та США, визначених як інсталяційний та дискурсивний підходи;

- виявлено та опубліковано нові дані, ілюстративні матеріали про низку кураторських проектів в Україні;

- розглянуто ключові тенденції українського кураторства в міжнародному контексті, проаналізовано самотні риси та локальну специфіку обставин його розвитку;

уточнено:

- основну типологію сучасного кураторства та пов'язану з ним фахову термінологію, складену на основі досліджень іноземних авторів;

набуло подальшого розвитку:

- оцінювання взаємовпливу кураторських стратегій та художніх концепцій у різні періоди в країнах Західної Європи та США;

- аналіз основних аспектів історії сучасного образотворчого мистецтва України, творчості ключових художників та колективів, діяльності найактивніших галерей та музеїв.

Теоретичне значення дослідження полягає в можливості використання сформульованих тез та висновків для подальшого поглибленого вивчення історії українського мистецтва та аналізу його взаємозв'язку зі світовими художніми процесами.

Практичне значення дослідження полягає в можливості залучення його результатів для написання статей, упорядкування навчальних посібників та програм для спеціалізованого курсу з кураторства, арт-менеджменту, історії сучасного світового та українського мистецтва. Матеріали дисертації можуть стати основою для окремої монографії про історію українського кураторства.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження. Для альбому, виданого у співавторстві з М. Ланько, автор дисертації здійснила архівне та бібліографічне дослідження, записала інтерв'ю з кураторами та художниками.

Апробація результатів дисертації. Основні результати дослідження були представлені в наступних доповідях на конференціях:

міжнародні конференції:

– «Тіло як художній об'єкт в дискурсі виставок сучасного мистецтва в Україні» (міжнар. наук. конф. «Дискурс тіла в європейській культурі», Одеса, ОНПУ, 10–11.04.2012);

– «Художник-куратор: від створення експозиційного дизайну до практики самоорганізації» (міжнар. наук. конф. «Митець і музей: шляхи взаємодії», Одеса, ОНПУ, 25–27.04.2013);

– «Актуальні тенденції кураторської освіти: міжнародний та український досвід» (V міжнар. наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», Київ, Інститут мистецтва НПУ ім. М. Драгоманова, 25–27.04.2013);

– «Strategies and concepts of curatorial practice in Ukraine: “The Story of Surrender”» (MA and PhD Students 4th International Research Conference «Arts Science, Practice, Management», Тбілісі, Грузія, Державний університет Св. Іллі, 30.04–2.05.2013);

– «Текст як художній медіум, інтерв'ю як метод дослідження та друковане видання як “виставковий майданчик” в практиці кураторів сучасного мистецтва» (міжнар. круглий стіл «Текст і образ: особливості взаємодії між наративом та візуальністю», Київ, КНУ ім. Т. Шевченка, 24–25.10.2013);

– «Історія українського кураторства в контексті міжнародного досвіду» (Треті Платонівські читання. Міжнар. наук. конф., Київ, НАОМА, 28.11.2015);

всеукраїнські конференції:

– «Історія вивчення художніх виставок ХХ – початку ХХІ ст.» (наук. конф. «Творчі засади Української академії мистецтва: традиції та сучасність», Київ, НАОМА, 18.12.2012);

– «Куратор в міжнародній системі сучасного мистецтва. До питання еволюції терміну» (Дніпров. сесія ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. уч. «Придніпровські соціально-гуманітарні читання», Дніпропетровськ, Придніпровський науковий центр НАН України і МОН України, Криворізький педагогічний інститут, ДВНЗ Криворізький національний університет, ДНУ ім. О. Гончара, 22.02.2013);

– «Виставка is the messege: стратегії архівації кураторських проєктів та ре-актуалізація історичних художніх виставок» (наук.-практ. конф. «Актуальне мистецтво: презентація сьогодення», Київ, НЦТМ ім. Л. Курбаса, ІПСМ НАМ України, 29–30.03.2013).

Публікації. Основні положення й висновки дисертації викладено в 14 публікаціях, 5 із яких опубліковано в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за відповідною спеціальністю, з них 2 статті у збірниках, зареєстрованих у міжнародній наукометричній базі РІНЦ, 3 – в інших мистецтвознавчих виданнях, 6 – статті та тези наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Основний текст складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (187 с.) і списку використаних джерел (241 поз.). Додатки складаються зі словника основних понять (6 поз.), інтерв'ю з кураторами (2 поз.), списку та альбому ілюстрацій (114 поз.). Загальний обсяг роботи – 309 с.

РОЗДІЛ 1.

КУРАТОРСТВО ТА ІСТОРІЯ ВИСТАВОК ЯК ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Історія кураторства та художніх виставок як самостійний напрям у мистецтвознавстві Західної Європи та США була виокремлена на початку 1990-х рр. Потреба в теоретичному обґрунтуванні кураторського фаху виникла тоді, коли вже було сформовано кілька поколінь його досвідчених практиків, які розпочали свою кар'єру ще в 1960-х рр. і мали найрізноманітнішу освіту та професійний досвід. Історичний та теоретичний базис набув актуальності вже для наступного покоління, з якого розпочався процес формування певної кураторської касти. Це частково пов'язано із заснуванням у 1987–1995 рр. значної кількості навчальних програм та академічних курсів із кураторства [230]. Основним об'єктом практичної діяльності куратора в 1990-х рр. була художня виставка, а отже, кураторство як академічна дисципліна (*curatorial studies*) потребувало наукової історизації та актуальної теоретизації цього об'єкта. Одразу варто зауважити, що нині кураторство аж ніяк не обмежується лише виставкою в сенсі фізичної організації творів мистецтва у просторі. Сучасний кураторський проект – чи то музейна історична виставка, чи бієнале, чи виставка в публічних позагалерейних локаціях – значно ширший за власне експозицію творів, що є лише окремою складовою на рівні з іншими компонентами (супутньою освітньою програмою, кураторським текстом, каталогом тощо), об'єднаними єдиним авторським задумом куратора. Навіть більше: починаючи з 1990-х рр., а особливо в перші десятиліття XXI ст. експозиція творів образотворчого мистецтва часто мислиться найменш важливою складовою проекту або взагалі нехтується. Натомість робота кураторів та увага відвідувачів концентрується на подіях: лекціях, дискусіях, он-лайн активностях, публікаціях тощо.

Дослідницька увага до важливих проектів минулого виявляється не лише на теоретичному, а й на практичному рівні, оскільки окремі історичні виставки стають об'єктом архівації та частинами музейних експозицій. Зокрема, в рамках 55-ї Венеційської бієнале мистецька інституція *Fondazione Prada* представила сучасну версію знаменитої виставки 1969 р. «Коли відношення стають формою» куратора Х. Зеємана.

Виставку було відтворено в її початковому вигляді із залученням оригінальних художніх творів та високим рівнем достовірності їх розміщення в нових залах за допомогою ретельного дослідження архівних матеріалів.

Схожа практика ре-інсталяції виставок або сучасна їх інтерпретація через нові проекти-репліки набули поширення впродовж останнього десятиліття. Так, на Першій Брюссельській бієнале в 2008–2009 рр. куратори Марія Хлавайова та Чарльз Еше створили виставку «Одного разу не досить» («Once is Nothing»), що посилалася на проект «Індивідуальні системи» куратора Ігора Забела на Венеційській бієнале в 2003 р. Вона стала її своєрідною присвятою-післямовою, в якій куратори переосмислили основні ідеї та значення першого проекту в історичній перспективі. Інший приклад – ще одна сучасна версія вже згаданої виставки «Коли відношення стають формою», створена куратором Йенсом Хофманом у 2012 р. для арт-центру Wattis (Сан-Франциско, США). Порівнюючи знаковий для кінця 1960-х рр. проект Х. Зеємана з творами молодого покоління митців, куратор демонструє характер розвитку мистецтва впродовж останніх п'ятдесяти років та акцентує увагу на певній спадкоємності художніх тенденцій.

Відлік історії кураторської професії прийнято розпочинати з середини 1960-х рр., точніше – з появи на мистецькій сцені постаті так званого незалежного куратора. Водночас, історія художньої виставки як сфери його професійної практики бере початок значно раніше, в 1920–1930-х рр., коли ще не набуло вжитку саме поняття кураторства. Однак саме тоді, за доби розквіту низки мистецьких течій, об'єднаних поняттям авангарду, було створено перші значні в своїй інноваційності виставкові проекти в сучасному сенсі – як топологічно окреслений простір із фіксованим контекстом, у межах якого відбувається контакт глядача із художнім твором тут і зараз, а сам конкретний твір набуває легітимності в загальній системі мистецтва, згідно з характеристикою Б. Гройса [27].

Ці дві хронологічні рамки відбито в основних підходах світових дослідників до вивчення кураторства, які можна розділити за двома основними напрямками. Перший становить історія художньої виставки як провідної моделі репрезентації мистецтва в ХХ – на поч. ХХІ ст., а також теоретичні обґрунтування поняття виставки та виставкового простору. Другий напрям – це дослідження саме авторських стратегій окремих кураторів і загальна теорія кураторства.

1.1. Історія вивчення виставкових проєктів у XVII–XX ст.

Історії виставки присвячено незначну, однак змістовну, кількість публікацій. Автори здебільшого розглядають історичні прототипи сучасної форми художньої виставки та прослідковують її генеалогію з XIX ст., а в окремих випадках навіть із XVII–XVIII ст. Частина з них розпочинає відлік виставкової історії з XX ст., зосереджуючись на проблематиці, ближчій до сучасності.

Хронологічно першою та тривалий час єдиною працею, присвяченою саме предмету виставки, було велике за обсягом есе митця та критика Брайана О'Доєрті «Всередині білого куба: ідеологія галерейного простору», вперше опубліковане в 1976 р. у впливовому журналі *ArtForum*, а в 1999 р. перевидане окремою однойменною книгою [198].

Б. О'Доєрті критично аналізує концепцію так званого «білого куба» (термін, сформульований ним у співавторстві з художником Френком Стеллою) – стерильно-білого простору без зайвого декору, із чіткими геометричними лініями в основі архітектурного планування та штучним освітленням. «Білий куб» – ідеальний простір для експонування мистецтва модернізму, що впливає на глядача не лише на фізичному та емоційному, а й на ідеологічному рівні: адже «(такий простір сам по собі вже) є найкращим архетипним образом мистецтва XX ст.; (простором,) який проявляється в незворотному процесі історизації цього мистецтва» [198, р. 14].

Виставковий простір за типом «білого куба» вперше було використано в 1930-х рр. директором нью-йоркського Музею сучасного мистецтва (MoMA) Альфредом Барром. Цей тип передбачав нейтралізацію впливу навколишнього середовища (сторонніх звуків, освітлення) та створення особливої аури споглядання навколо експонованого твору, що зосереджувала б увагу глядача на його формальній естетичній цінності. На ідеологічному рівні така стратегія репрезентації відповідала концепції автономії мистецького твору, виробленій у 1940-х рр. впливовим американським дослідником і теоретиком модернізму Климентом Грінбергом, згідно з яким цінність живописного твору полягає в досконалості формальних якостей обраного виду мистецтва (в даному разі, абстрактного живопису) та не залежить від впливу суспільних смаків або нав'язуваного мистецтву соціального змісту [170].

Висунуті Б. О'Доєрті тези є критичними щодо гегемонії такого типу експозиції в більшості музейних інституцій у 1940–1950-х рр. Ці тези ілюструють притаманне поколінню митців 1960–1970-х рр. альтернативне розуміння виставкового простору, який, на відміну від «білого куба», не позбавляється контексту, але сам набуває контекстуальної ваги. Заданий Б. О'Доєрті вектор дискусії (як і сам термін «білий куб») із часом не лише не втратив своєї теоретичної актуальності, а й став одним із центральних для аналізу виставкових практик, отримавши розвиток у подальших текстах низки авторів.

Використана Б. О'Доєрті концепція стала важливим аспектом подальших досліджень виставок та була розвинена кількома авторами. Так, аналізуючи природу «білого куба» на прикладі МоМА, історик Крістоф Грюнберг зазначає, що обрана вищезгаданим А. Барром стратегія відмежовування ґрунтовно побудованої експозиції від «реалій зовнішнього світу» суперечила самій ідеології модернізму, що пропагувала взаємну інтеграцію мистецтва та життя. Такий підхід до репрезентації модерністського живопису, вважає К. Грюнберг, вказує на вибірковість як основу політики музею, від початку засновану на суб'єктивному розумінні історії мистецтва модернізму її директором [174, р. 192–210].

До поняття «білого куба» звертається Є. Філіповіч у своєму панорамному огляді світових тенденцій у сфері тимчасових масштабних виставок – бієнале. Задуманий як динамічна та експериментальна альтернатива музеям, формат бієнале, вважає Є. Філіповіч, швидко набув рис «білого куба», тобто стандартизованого простору (фізичного та ідеологічного), що робить усі бієнале – ці «глобальні білі куби» – схожими одна на одну незалежно від країни проведення та тематичної спрямованості. Така гомогенність, вважає авторка, нівелює первинну ідею бієнале як моделі для демонстрації різноманітних художніх сцен у всьому світі [156].

Авторитетний дослідник історії виставок Вальтер Граскамп розглядає «білий куб» не лише як тип оформлення виставки, а й як особливу естетичну формулу. Автор вважає задані Б. О'Доєрті географічні та часові кордони історії «білого куба» не достатніми й розширює ареал дослідження, апелюючи до більшої кількості історичних прикладів. Зокрема, В. Граскамп не погоджується із загальноприйнятим визнанням розробленої

А. Барром експозиції для МоМА як першої «суцільно білої» та посилається (частково спираючись на дослідження свого колеги Алексіса Йоакімідеса) на досвід низки німецьких музеїв, які так оформлювали свої виставкові зали значно раніше. Він вважає першим прецедентом використанням суто білих стін виставку 1897 р. у Віденському Сецесіоні [169, р. 78].

Згідно з критиком Саймоном Шейхом, звернення до ідеї Б. О'Доєрти нині дає змогу переглянути історію модернізму та пов'язати її з сучасним мистецтвом (contemporary art), для якого виставковий простір від початку є можливістю для критичного жесту та політичного висловлювання. С. Шейх вважає, що концепція «білого куба» не лише не стала менш актуальною, а й набула особливої гостроти в контексті нинішніх ринкових та інституційних відносин у мистецтві, оскільки «галереї та музеї й досі лишаються “білими кубами”, ідеологія яких є ідеологією споживацького фетишизму та плекання вічних так званих цінностей» [221].

Початком комплексного дослідження історії художньої виставки є ґрунтовна праця американського історика мистецтва Брюса Альтшулера «Авангард на виставці: Нове мистецтво в ХХ столітті» (1994) [121], розширеною та доповненою версією якої є монографія «Від Салону до Бієнале: виставки, що створили історію мистецтва» [122]. Автор наголошує на необхідності розширення історії світового мистецтва (традиційно сфокусованої на персоналіях митців та їхніх творах) за рахунок аналізу місця та контексту, в якому було вперше публічно продемонстровано окремі твори та мистецькі напрями.

Спираючись на архівні матеріали музеїв та художніх галерей, приватні архіви та свідчення митців, прес-матеріали та листування, автор уважно розглядає 24 виставки, проведені в період з 1863 по 1959 р., розпочинаючи історію з персональної експозиції Гюстава Курбе (1855) на знак демонстративного небажання виставлятися разом із митцями-академіками, та «Салону Відторгнутих» (1863) [122, р. 11].

У дещо ширшому історичному зрізі пропонує розглядати еволюцію художньої виставки Доротей Ріхтер. Свій «Стислий нарис історії виставки» [218] авторка розпочинає з виникнення перших домашніх експозицій приватних живописних зібрань. Способи організації експозицій Д. Ріхтер аналізує на основі полотен XVII–XVIII ст., на

яких зображено багаті інтер'єри з колекціями мистецьких творів (зокрема, творів Давида Тенірса Молодшого, Франса Франкена, Джованні Паоло Паніні). Вона наголошує, що такі полотна не були точними документаціями конкретних зібрань, а радше символізували певні «ідеальні» колекції, сам факт наявності яких мав свідчити про заможність, впливовість, а головне – освіченість та духовність їхніх власників. Потреба в публічному засвідченні володіння мистецькою колекцією в межах свого соціального прошарку та, як наслідок, виникнення перших домашніх експозицій, на думку авторки, фіксує історичний момент, коли станковий мистецький твір набув в очах глядачів автономного статусу та «позбувся свого значення об'єкта культу, ставши об'єктом виставки» [218, р. 28].

Іншу точку зору щодо початку становлення сучасних принципів експозиції висловив В. Граскамп [169]. На думку історика, в 1870-ті рр. остаточно сформувалися п'ять основних виставкових осередків: приватні комерційні галереї, музеї, приватні домашні колекції, самостійно організовані митцями виставки та, зокрема, виставки в майстернях. Останні стали плацдармами для новаторських експериментів із конфігурацією картин на стінах. Митці почали розвішувати картини не «килимовим способом», впритул одна до одної, як це було заведено тоді, а на єдиному рівні, на певній фіксованій відстані одна від одної (зокрема, Едгар Дега визначив 20–30 см як оптимальну дистанцію між творами) [Op. cit., р. 80].

Якщо вищезгадані праці були сфокусовані винятково на історичному матеріалі й не пропонували паралелей із сучасністю, то упорядники видання «Розмірковуючи про виставки» Різа Грінберг, Брюс Фергюсон та Сенді Наірне обирають метод поєднання історичного та актуального контекстів [234]. До видання, яке стало першим комплексним збірником, присвяченим історії та актуальній теорії виставки, увійшли і нові статті, написані спеціально для нього, і датовані 1970–1980-ми рр., що свідчить про інтерес до теми в попередні періоди. Проте такі поодинокі дослідження не мали подальшого розвитку та зустрічної полеміки, лишаючись осторонь основного напряму мистецтвознавчої дискусії. З огляду на це, цінність першої антології полягає насамперед у створенні контекстуальної бази через поєднання, порівняння та протиставлення різних позицій навколо предмета виставки. На думку упорядників, необхідність його окремого вивчення авторами з академічних кіл зумовлюється «певною кризою арт-критики та її мови,

[...] потребою в засобі її компенсації, політизованою спробою розмірковувати про художні твори як про взаємопов'язані, а не індивідуальні сутності, що є відповіддю на зміни в самому мистецькому світі» [Op. cit., p. 2].

До різних аспектів історичної еволюції художньої виставки також зверталися впродовж 1990-х – поч. 2000-х рр. Р.Грінберг [171, 172], К. Бохоров [13–15], Дж. Майерс [196–197], К. Раттемайер [214–215]. Окремо варто згадати ґрунтовну працю А. М. Станішевські, присвячену історії розвитку виставкового дизайну на матеріалі проектів митців-конструктивістів у 1920–1930-ті рр., прикладах оформлення Всесвітніх промислових виставок, практики митців та архітекторів кола «Баухаузу», а також на прикладах оформлення виставок нью-йоркського МоМА [224].

Окремий напрям дослідження виставки становлять праці, присвячені історії музеїв у ХХ ст. та інноваційній діяльності визначних музейних директорів і кураторів (Вільгельма Боде, Александра Дорнера, Альфреда Барра), розробленій ними політиці формування колекції сучасного мистецтва та новим експозиційним рішенням. Особливий інтерес у межах дисертації становлять спільні проекти музейників і митців у 1920–1930-х рр., найвідомішим із яких є «Абстрактний кабінет» (1928) Ель Лисицького та «Кімната сучасності» (1930) Ласло Мохой-Надя для Провінційного музею міста Ганновер, спроектовані на запрошення його тодішнього директора А. Дорнера. Серед дослідників історії музеїв необхідно згадати також Д. Крімпа [141], Дж. Путнама [213], М. Хенінга [175], К. Шуберта [220].

Окреме місце в теорії сучасного музею займає праця Тоні Бенетта «Зародження музею: історія, теорія, політика» (1995) [130]. Автор аналізує музей та, зокрема, художню виставку, поза суто мистецькою проблематикою та переносить їх у ширший соціально-політичний дискурс. Спираючись на теорію Мішеля Фуко про «суспільство контролю», Т. Бенетт висуває одну з головних ідей книги, згідно з якою сформований упродовж ХІХ ст. формат музею та інших культурно-просвітницьких інституцій (зокрема, Всесвітніх виставок) є таким самим інструментом дисциплінуючої регуляції суспільства, як і низка інших державних установ (школа, лікарня, в'язниця) [Op. cit., p. 59–86].

Варто зазначити, що переважну більшість використаних літературних джерел з історії музею становлять праці англомовних авторів із країн Західної Європи та США.

Наявний нині всесторонньо пророблений міжнародний науковий та критичний апарат, однак, виявляє очевидні хибні або, принаймні, неповні судження щодо окремих історичних фактів ХХ ст. поза межами так званого західного світу.

Так, переважна більшість авторів іноземних джерел першим музеєм, що програмно колекціонував та експонував сучасне мистецтво свого часу, називають Музей сучасного мистецтва (МоМА), заснований у Нью-Йорку в 1929 р. Саме тому важливим джерелом для переосмислення світової музейної історії є статті наукових співробітниць Державного музею образотворчого мистецтва ім. А.С. Пушкіна Н. Яворської [112] і М. Аксьоненко [3], присвячені першим східноєвропейським колекціям мистецтва модернізму та їх інституційній долі на теренах СРСР. У цих статтях частково спростовується теза про МоМА та припускається, що історично першим музеєм, зосередженим на новому мистецтві межі століть, був Національний музей нового західного мистецтва (НМНЗМ), заснований у Москві в 1923 р. на базі приватних колекцій російських промисловців С. Щукіна та І. Морозова, націоналізованих у 1918 р. Музей, зібрання якого було абсолютно унікальним за кількістю та значущістю мистецьких творів, був поступово реорганізований внаслідок упровадженної в 1930-х рр. культурної політики радянської влади, а в 1948 р. остаточно ліквідований. Твори з колекцій були розподілені між іншими музейними зібраннями Росії.

Історія музею лишалася довгий час маловідомою. В наведених статтях, написаних із різницею майже в десятиліття, реконструюється історія НМНЗМ на підставі донедавна не доступних архівних матеріалів та зафіксованих свідчень музейних співробітників різних поколінь. Окремо йдеться саме про характер експозиції робіт, принципи їх розміщення та інтеграції в інтер'єри двох початкових будівель музею – мастків С. Щукіна та І. Морозова. Найвичерпнішим джерелом щодо історії НМНЗМ нині є книга учасниці першого наукового колективу НМНЗМ Ніни Яворської, написана наприкінці 1990-х рр. та видана в 2012 р. [113].

Подальше детальніше вивчення першого російського музею може стати приводом для дискусії щодо необхідності перегляду історії музейництва поза усталеними західними канонами та загальноприйнятою фактографією. Під особливо цікавим ракурсом така дискусія постає в світлі нещодавнього обговорення в колах російської

музейної спільноти можливості відновлення НМНЗМ та об'єднання творів у первинному складі колекцій С. Щукіна та І. Морозова, що, однак, завершилося відхиленням ідеї на державному рівні [1].

Окремий важливий напрям наявних досліджень художніх виставок сфокусовано на бієнале – масштабних періодичних подіях, що набули надзвичайного поширення в 1990–2000-х рр. Основну проблематику бієнале докладно представлено в низці написаних упродовж 1968–2010-х рр. текстах різних зарубіжних авторів, об'єднаних у 2010 р. у видання «Хрестоматія бієнале: антологія великоформатних періодичних виставок сучасного мистецтва» [232].

З-поміж основних аспектів, розглянутих дослідниками бієнале, виокремимо такі: історія становлення формату періодичної виставки та її генеалогічна спорідненість із Всесвітніми виставками – масштабними демонстраціями індустріальних, наукових та культурних досягнень різних країн, що проводилися у великих містах Європи та США в др. пол. ХІХ ст. [212, 209]; процес глобалізації різних сфер життя сучасного суспільства загалом та сучасного мистецтва зокрема на прикладі нових бієнале, заснованих у 1990–2000-х рр. у колишніх периферійних точках світової мистецької мапи [192, 149, 137]; бієнале як платформа для впровадження нових кураторських та освітніх стратегій [155, 177] тощо.

У своєму вступному есе упорядники «Хрестоматії бієнале» Є. Філіповіч, М. Ван Хал та С. Овстебо продовжують тезу Б. Альтшулера про необхідність альтернативного погляду на історію мистецтва та пропонують виокремити явище бієнале як самостійний напрям дослідження – «бієналогію» – з власною специфікою історичного становлення, сучасною проблематикою та сформованим колом і прихильників, і завзятих критиків цього виставкового формату [232, р. 16]. На думку авторів, нині бієнале є центральним місцем, де формуються уявлення про сучасне мистецтво. Спираючись на відоме твердження французького філософа-постструктураліста Ж. Деріди про те, що текст ніколи не сприймається сам по собі, а завжди в поєднанні з обставинами його написання автором та умовами, за яких його прочитали інші, упорядники наголошують на важливості аналогічних обставин або «рамок», у якому глядач сприймає мистецтво – «геополітичних, інституційних, дискурсивних та просторових, які ніколи не є нейтральними, а задають

інтерпретації та прочитання» [Op. cit., p. 17]. З цієї позиції формат біенале, що стрімко набув поширення саме впродовж 1990-х – на поч. 2000-х рр. та став уособленням глобалізаційних процесів у культурі, розглядається в «Хрестоматії...» як найбільш значуща нині територія «ідеологічного та естетичного впливу контексту, драматургії та дискурсивної оболонки, які супроводжують мистецький твір при публічному перегляді» [232, p. 17].

Паралельно з пошквалюванням наукового інтересу до виставки, чимало дослідників критикують наявні підходи до її вивчення та піддають сумніву саму можливість об'єктивного написання її історії.

Основні труднощі в цьому питанні пов'язані з тимчасовим характером будь-якої виставки, що перестає фізично існувати після свого завершення та лишає по собі лише обмежену документацію. Темі формування, збереження та подальшого використання документального архіву виставки присвячено 6-й номер «Manifesta Journal» [188]. На основі озвучених різними авторами думок та позицій можна окреслити такі проблемні аспекти: невідповідність засобів документації характеру виставки; суб'єктивність та вибірковість при створенні документації, що з часом викривляє сприйняття реальних фактів; розмита межа між професійною пам'яттю та колективною пам'яттю широкої аудиторії, від початку не релевантними одна одній [162]; врешті, протиріччя між самою природою сучасного мистецтва, мінливістю та ефемерністю його матеріального виміру та потягом до всеосяжного збереження та класифікації культурного спадку, притаманного сучасному «суспільству, яке все архівує», за влучним визначенням К. Бертола [131, p. 296].

Інший проблематичний аспект вивчення історії виставки криється у виробленій нині методології. Найбільш вагомі та аргументовані коментарі з цього приводу знаходимо у статтях Дж. Майерса, К. Ратгемайтера та Т. Глідоу (всі опубліковані в 4-му номері журналу «The Exhibitionist»). На прикладі поширених недоліків у наявних підходах до вивчення виставки Т. Глідоу відзначає надмірне прагнення до деталізації архівних матеріалів, недостатню увагу та ретельність при їх аналізі, «що криє небезпеку продукування стерильного канону “поворотних” виставок, які можна перерахувати, але неможливо дослідити та осмислити», що призводить до «хибної обізнаності без глибокого знання» цих виставок, яка завжди є «чимось більшим за релікти, які її пережили» [163, p. 33].

Дж. Майер, натомість, відносить до побічних ефектів надмірного захоплення

дослідженням винятково виставок зниження якості аналізу мистецьких робіт, які були на них представлені, або взагалі нехтування ними – «фобію творів, що видається платнею за фетишизацію виставок» [197, р. 27].

Нарешті, К. Раттемайер у своїй критиці наявних текстів із приводу виставкової історії наполягає на необхідності вироблення єдиної методології та термінології наукового дослідження виставки, а також загальноприйнятого канону важливих проєктів. Контroversійність наявного нині комплексу знань про виставки автор пояснює частково тим, що чимало спеціалістів не відчують відмінності між їх педантичним академічним вивченням та побіжним ознайомленням кураторами-початківцями, які активно поповнюють ряди популярної професії в останні роки. А притаманна цьому поколінню «зачарованість історією виставок, вірогідніше, має розумітися як зачарованість кураторством» [215, р. 36]. Отже, К. Раттемайер (зауважимо, автор дисертації та упорядник монографії про кураторські проєкти Х. Зеємана та В. Беєрена 1960-х рр. [214]) проводить чітку межу між історією виставки та сучасною теорією кураторських практик.

Узагальнюючи наведений огляд, варто зазначити, що історія виставок нині цілком утвердилася як самостійний напрям світового мистецтвознавства з власним термінологічним апаратом, загальновизнаними історичними прикладами та канонічними працями. Для дисертації цей напрям становить особливий інтерес тому, що суттєво розширює хронологічні межі історії кураторської професії та розпочинає її відлік значно раніше за остаточне відокремлення цього мистецького фаху від інших. Відтак аналіз роботи музейних директорів, архітекторів експозицій, художників з організаційними здібностями додає чимало важливих рис до портрета майбутнього автономного фахівця зі створення художніх виставок.

1.2. Основні аспекти дослідження світової історії та теорії кураторства

Нариси з історії виставок та праці, присвячені теорії кураторства, мають чимало точок перетину. В їх основі міститься той самий предмет: художній проєкт та авторський внесок куратора в його створення. Відмінність полягає в обраному куті зору: історія

виставок фокусується на вибраних проектах та ретельно розбирає її на основі архівних матеріалів, натомість теоретичні студії простежують загальні тенденції розвитку кураторського дискурсу та його зв'язок з актуальними мистецькими та суспільно-політичними тенденціями різних історичних періодів.

Найповнішим та найактуальнішим нині прикладом аналізу розвитку кураторської справи є книга П. О'Ніла «Культура кураторства. Кураторство культур(и)» [200]. Розглядаючи проекти в 1920–1940-х та 1960–1970-х рр. як важливі історичні джерела, автор детально зупиняється на періоді 1990–2000-х рр. та зосереджується на двох напрямках тогочасної кураторської проблематики: роботі над бієнале та пов'язаними з цим ширшими питаннями про глобальний характер сучасних виставок і мистецтва загалом, а також на дифузії кураторських і художніх стратегій, що призводить до розмивання кордонів двох професій.

До найповноцінніших досліджень багаторічної діяльності окремих постатей належать праці К. Раттемайера [150] і К. Батлер [136], присвячені, відповідно, Х. Зеєману й В. Беерену та Л. Ліппард. Принциповим для методу К. Раттемайера є пошук аналогів і натхненних прикладів серед галерейних виставок або робіт окремих митців тих років, які підвели кураторів до новаторських методів експонування сучасного мистецтва, що стали канонічними на роки вперед. Посилаючись на щоденники Х. Зеємана і В. Беерена, в яких вони фіксували свої подорожі, зустрічі з митцями та робочі спостереження, автор окреслює специфіку індивідуальних методів кожного. Чи не найбільший науковий інтерес у цій праці становить порівняння підходів двох сучасників, виставки яких були створені майже одночасно в 1969 р., а списки художників мали багато спільних імен. Це порівняння відкриває нові аспекти в розумінні тогочасного мистецтва, адже пропонує два самобутні погляди на нього від першоджерел. Окремо К. Раттемайер розглядає закономірності того, як формується історичне значення цих виставок. З огляду на те, що проект Х. Зеємана став хрестоматійним, а проект В. Беерена лишився на деякий час забутим навіть серед фахівців, дослідник доходить висновку, що образ окремих подій в очах наступних поколінь багато в чому залежить від загального професійного образу їх авторів, що складається впродовж довгої кар'єри та екстраполюється згодом на весь доробок. Якщо Х. Зеєман після виставки 1969 р. і аж до початку 2000-х рр. створив

десятки знакових проєктів, то професійна доля В. Беерена була не такою яскравою та однорідною, а отже, його ранні кураторські розробки згодом не знайшли гідного втілення [150].

Інший шлях для вивчення кураторського підходу Х. Зеємана обирає М. Бірюкова, автор дисертації, присвяченої виставці «Документа 5» у Касселі в 1977 р. [9]. В основі її аналізу – не тільки й не стільки зв'язок ідей Х. Зеємана з мистецтвом того часу, як вплив на його формування положень класичного мистецтвознавства XIX–XX ст., зокрема, методів А. Рігля, М. Дворжака, Г. Вельфліна та Е. Панофського. Для історика важливою є еволюція поняття авторства в мистецтві, яке в проєктах Х. Зеємана належить уже не тільки художнику, а й куратору. Представлене в дисертації розуміння кураторства як різновиду мистецтвознавчої роботи є досить нехарактерним для західних дослідників та суттєво вирізняє працю М. Бірюкової з-поміж колег.

Із діяльністю арт-менеджера порівнюють кураторство російські дослідниці Єлена Прілашкевіч [78] та Дар'я Дьомкіна [31], дисертаційні роботи яких було опубліковано, відповідно, у 2009 та 2012 рр. Є. Прілашкевіч розглядає кураторство як частину адміністративного сектору сфери мистецтва та арт-ринку (зокрема, російського), тобто комерційного сектору. На це вказують і літературні джерела, велику кількість яких присвячено саме менеджерській та ринковій справі. Натомість із наведеного вище аналізу різних підходів до осмислення професії постає очевидним, що функції куратора значно ширші та складніші, аніж суто організація та адміністрування художнього проєкту, які зазвичай виконуються іншими. Кураторство також не є безпосередньо пов'язаним із галерейною діяльністю, аукціонами й дилерством, воно належить до некомерційного сектора, адже має справу з репрезентацією, а не продажем художніх творів. Уже сама специфіка сучасних мистецьких практик унеможлиблює комерційну привабливість багатьох художніх форм (відео-арту, перформансу, документації акцій тощо), які можуть становити історичну цінність як музейні експонати, але не як предмети приватної колекції. Окрім того, запропонована автором типологія професії (медіатор, продюсер, експозиціонер, творець) не демонструє відмінності між різними кураторськими методами, а, фактично, пропонує перелік основних функцій будь-якого куратора.

Праця Д. Дьомкіної [31] повторює основні тези, завдання та посилання на авторів, що містяться в дисертації Є. Прілашкевіч. Це веде до припущення про відсутність оригінального внеску дослідниці в розробку теми та часткове копіювання хронологічно попередньої дисертації. Окрім того, зміст роботи Д. Дьомкіної не повністю відповідає заявленим завданням та самій назві, адже велика частина тексту присвячена історії Спільки художників Алтаю, до того ж роль куратора в її діяльності не завжди чітко визначена.

Дослідниця практики Л. Ліппард (іншої знакової постаті світового кураторства) К. Батлер приділяє велику увагу не лише суто професійним прийомам та сутності проектів своєї героїні, а й її політичній позиції. За спостереженнями дослідниці, саме через емансипативну природу тогочасного мистецтва та критичні настрої художньої спільноти в Нью-Йорку 1960-х рр. Л. Ліппард згодом дійшла до ідей фемінізму та стала активною учасницею опозиційних політичних акцій, що, натомість, зумовило напрям її подальшої письменницької роботи та відмови від кураторства взагалі [136].

Як було зауважено, чимало теоретиків кураторства є водночас практиками цієї професії. Також вони досягли визнання в дослідницькій та педагогічній діяльності (Б. фон Бісмарк, П. О'Ніл, Д. Леві-Строс, Т. Сміт, С. Шейх). Характерними прикладами інтеграції кураторської стратегії в письменницьку діяльність є численні видання куратора Х.-У. Обріста, що становлять збірки записаних ним інтерв'ю з митцями, критиками, галеристами, архітекторами, науковцями та представниками інших сфер. Формат живої розмови-інтерв'ю Х.-У. Обріст вважає однією з важливих форм власної кураторської практики, а послідовну серію таких розмов та подальші їх публікації у вигляді антологій – різновидом кураторського проекту, що «розгортається не в просторі, а в часі» [158]. Загалом, Х.-У. Обрісту належить понад 2000 годин інтерв'ю, опублікованих у журналах і каталогах до проектів та окремих книгах. Кульмінацією такої діяльності став реалізований ним «Марафон» у Лондоні в 2006 р., коли впродовж 24-х годин куратор безперервно модерував публічні бесіди з різними гостями зі сфери культури.

Інтерв'ю лягли в основу іншої книги Х.-У. Обріста, «Стислої історії кураторства» (2008), яка стала чи не найуспішнішою публікацією з історії кураторства, привернувши до цієї теми увагу нового кола дослідників [203]. Головна цінність книги, що містить одинадцять інтерв'ю з кураторами Західної Європи, США та Південної Америки,

полягає в розширенні часових кордонів історії кураторства та висвітленні діяльності важливих, однак малодосліджених постатей. Х.-У. Обріст розпочинає відлік своєї історії від покоління музейних директорів 1950–1960-х рр., «піонерів кураторства», які своїми новаторськими підходами до репрезентації мистецтва заклали певний фаховий еталон на довгі роки вперед. Більшість інтерв'ю містять не зафіксовані в інших джерелах свідчення, що в комплексі становлять важливий історичний архів галерейних та музейних виставок, факти життя та творчості відомих художників, а також особливості мистецької сцени 1950–1990-х рр. загалом.

Іншою формою поєднання та взаємодоповнення кураторської теорії та практики є робота над упорядкуванням тексту за принципами кураторського проекту. Прикладом прискіпливого теоретичного аналізу власної практики та культурного дискурсу навколо неї є книга Віктора Мізіано «“Інший” і різні» (2004) [57]. Видання містить тексти В. Мізіано різних років, присвячені детальному аналізу його проектів 1990-х рр. (таких, як «Гамбурзький рахунок», «Transnacionala», «Interpol», «Експериментальне дослідження»). Видання демонструє, з одного боку, спосіб переведення висновків власного практичного досвіду в теоретичний вимір, а з іншого – приклад концептуального підходу до впорядкування матеріалів. Як зазначено в передмові, книга побудована як кураторський проект, всередині якого намічено окремі рівні та маршрути прочитання цих текстів, у яких «пріоритет авторського, індивідуально-рефлексійного начала немов нівелює суто просвітницькі аспекти обраних сюжетів» [Там само, с. 9].

Для практиків кураторства письменницька та критична діяльність не є рідкістю. Проте власні проекти зазвичай не стають окремим предметом об'ємного дослідження кураторів постфактум, а все теоретичне підґрунтя виставок традиційно представлене лише вступними кураторськими текстами – відзначимо, часто доволі значними за обсягом та інтелектуально насиченими.

Інший важливий приклад аналізу власних проектів – статті [183, 185–186] та монографія Л. Ліппард «Шість років дематеріалізації мистецького об'єкта» (1973, перевидана в 2004). Остання є вражаючою за обсягом компіляцією текстів, бібліографічних посилань, архівних фотографій та документів, що стосуються художньої сцени Нью-Йорка 1966–1972-х рр. [184]. Книга є не науковим дослідженням, а радше,

документацію досвіду, організовану в форматі друкованого видання як кураторський проект. Авторка описує цей підхід так: «Безумовно, мій посібник “Шість років...” [...] може вважатися за виставку. Його також називали концептуальним твором самим по собі та притаманною для свого часу автокритикою самого акту художньої критики. «Врешті-решт, “Шість років...” була моїм, мабуть, найуспішнішим кураторським зусиллям, і саме тому, що я письменниця, а не художниця» [185].

Письменницька діяльність В. Мізіано та Л. Ліппард є вдалою ілюстрацією тези куратора та теоретика кураторства Марії Лінд з приводу того, що сучасне міждисциплінарне кураторство (для його визначення М. Лінд використовує термін «the curatorial») нагадує роботу редактора та вимагає мислення категоріями поєднання й зіставлення різних думок і позицій, а також відносин і невловимих зв'язків, що існують у мистецькій спільноті [182, р. 63].

До порівняння кураторської та редакторської роботи звертався куратор та автор критичних текстів Роберт Сторр. Згідно з його баченням, куратора можна прирівняти до «гарного редактора, який визначає найкраще місце [для автора] і зміцнює його успіх» та «шанобливого першого читача мистецького манускрипту, що діє від імені усіх майбутніх читачів та не бажає втручатися в письменницький процес, окрім тих випадків, коли необхідно виокремити з цього процесу найкраще, аби подальший діалог твору та публіки відбувся на гідному рівні та у зрозумілий спосіб» [228].

Якщо Р. Сторр вжив порівняння із редактором радше в метафоричному сенсі, то наведене визначення кураторсько-редакторської діяльності від М. Лінд має за основу буквальні приклади. Серед них – її нещодавно опублікована збірка статей різних років, упорядкована колективом колег (інших знаних кураторів, художників і критиків), кожен із яких рекомендував певний текст авторки та обґрунтував свій вибір у короткому пролозі до нього. Структура збірки формує певний наратив, що відбиває історію розвитку теоретичного доробку М. Лінд, її взаємодії з професійним оточенням та вплив її думок на певні процеси в мистецькому середовищі. Отже, видання стало не просто компіляцією розрізнених досі тестів, а своєрідним груповим кураторським проектом, «сировинною базою» якого став дослідницький доробок М. Лінд [181–182]. До нього належить, зокрема, термін «performative curating» [152, р. 8], виведений для позначення

притаманного багатьом інституційним фахівцям наприкінці 1990-х рр. «стилю» кураторства. Ширше тлумачення перформативному кураторству дає теоретик та практик професії Алекс Фаркуарсон [152]. Згідно з ним, риси «перформативності» (як його тлумачить філософ-лінгвіст Дж. Л. Остін, на яку посилається автор) визначаються через новий підхід до «виставки, або того, чим вона заміняється, радше як до живого матеріалу (медіуму), аніж просторової вправи» [Op. cit., p. 8]. А. Фаркуарсон пов'язує цю тенденцію із притаманним для 1990-х рр. інтересом до «мистецтва-як-події» замість «мистецтва-як-об'єкта» [Op. cit., p. 8] – явища, яке авторитетний теоретик Ніколя Бурріо охарактеризував як «естетика взаємодії» (relational aesthetics) [17].

До поняття перформативного кураторства з посиланням на А. Фаркуарсона звертається також В. Мізіано, характеризуючи кураторські тенденції 1990–2000-х рр. та, зокрема, власні проекти. Важливою рисою такого кураторства В. Мізіано називає яскраво виявлене авторське начало, а першим його прикладом – славнозвісну виставку Х. Зеємана «Коли відношення стають формою» (1969) [114].

Поняття перформативного кураторства пов'язане з іншою важливою тенденцією інституційної кураторської практики – «новим інституціоналізмом». Це поняття характеризує діяльність певного покоління кураторів і директорів низки європейських художніх інституцій, політика яких у 2000-х рр. у загальних рисах спиралася на такі спільні принципи, як пріоритет тимчасових виставкових проектів лабораторного характеру перед постійними експозиціями, велика увага до освітнього компоненту, заохочення аудиторії до зворотного зв'язку та активні інвестиції в низку інших заходів. Ці та інші аспекти художніх проектів були зумовлені, за визначенням теоретика К. Доєрти, притаманним сучасному мистецтву «станом плинності та відкритості» та використанням «діалогу та взаємодії для створення активної події замість об'єкта для пасивного використання» [147].

Справді, починаючи з кін. 1990-х – поч. 2000-х рр. дедалі більше подій у царині сучасного мистецтва – і не лише незалежних експериментальних виставок, а й авторитетних масштабних бієнале та музейних проектів, – опановують закладені новим інституціоналізмом кураторські принципи. Важливим прикладом може слугувати еволюція одного з найвизначніших періодичних проектів сучасності – кассельської

«Документи». Так, програмний девіз «Документи 10» (1997) звучав як «100 днів – 100 гостей»: щодня впродовж роботи проекту його куратор Катрін Давід модерувала публічну зустріч із запрошеними митцями, мислителями або науковцями. Наступна «Документа 11» (2002) складалася з п'яти так званих «платформ»: чотири з них були серіями дискусійних та освітніх подій, що відбувалися на різних континентах. І лише фінальна п'ята була виставкою в Касселі.

Схожі тенденції переорієнтації з виставки як кінцевого продукту на користь модерування подій та інтелектуального процесу навколо мистецької практики зумовили нову парадигму дослідження кураторства. В актуальних теоретичних текстах останніх кількох років дидактичний підхід, заснований на аналізі методів та практичних проявів кураторських стратегій на прикладі конкретних проектів, замінюється на дискурсивний, тобто аналіз впливу соціальних, політичних та економічних чинників на формування культурного контексту.

Показовим прикладом є останні номери «Manifesta Journal». Якщо перші дванадцять номерів часопису були присвячені різноманітним аспектам практичного боку кураторства, то подальші випуски присвячені питанням політичної кризи та рефлексіям на неї митців, теоретиків, активістів і, звичайно, кураторів [189].

Одним із найцікавіших нині адептів такого підходу до аналізу кураторства є соціолог мистецтва Паскаль Гілен, у фокусі дослідження якого, з-поміж іншого, опиняється питання художньої та кураторської практики в сучасних умовах глобалізації та неоліберальної економічної моделі. Описуючи сучасний мистецький світ у термінах, запозичених із теоретичних студій суспільно-економічних відносин, П. Гілен виокремлює кілька його головних визначальних рис: мобільність, гнучкість (флексибельність), цілеспрямованість та мережева організація. Ці риси, вважає П. Гілен, визначають нині характер роботи незалежного куратора як гравця глобальної капіталістичної економічної моделі. Робота такого куратора не прив'язана до стабільної інституції або колективу (мобільність); базується, головним чином, на його або її особистих професійних контактах та здатності налагоджувати нові – з митцями, організаціями, спонсорами (мережева організація); реалізується найкраще в діяльності проектного типу – в роботі над виставками (подіями, виданнями) із заздальгідь

визначеними часовими межами та короткостроковими видимими результатами (флексибільність, цілеспрямованість) [26].

Відхід від суто художньої проблематики в бік ширших соціальних та політичних питань продемонструвала також програма міжнародного воркшопу для молодих кураторів у рамках 7-ї Берлінської бієнале (2012), учасницею якого була автор цієї дисертації. Наскрізними темами воркшопу була політична ангажованість мистецтва та вплив художніх і кураторських практик на зміни в суспільстві, а також проблема «надмірної естетизації (кураторства та мистецтва), віддалення від соціальних процесів та обмеження кураторської роботи лише менеджментом та презентацією виставки» [143, р. 3]. Подібні питання також широко висвітлено у спеціалізованих он-лайн виданнях [189, 205, 217].

Адекватне осмислення кураторства в контексті, ширшому за суто вузькопрофесійні рамки, потребує орієнтації в мистецьких та філософських студіях ХХ ст. Охопити та взяти до уваги абсолютно всі дотичні до мистецтва важливі наукові здобутки в рамках одного дослідження не видається можливим та доречним. Тому варто згадати, передусім, кілька тем і питань, невіддільних від адекватного розуміння контексту розвитку кураторських практик у світі. Серед таких назвемо переосмислення поняття автора в мистецтві модернізму та постмодернізму (В. Беньямін [129], Р. Барт [7]); інституціональну теорію мистецтва 1960–1970-х рр. (Дж. Дікі [32], А. Данто [144], Л. Еловей [118–120]); мистецтво як форму знання (С. Махарадж [187], Х. Фостер [159]); зміну мистецької парадигми та становлення концептуалізму в 1960–70-х рр. (М. Фрід [161]; А. Альберро [116]; Р. Краус, Б. Бухло та Х. Фостер [126]; В. Хофман [108]); інституційну критику (Д. Бюррен [18]; Г. Рауніг [216]); теорію «нового інституціоналізму» 2000-х рр. (К. Доєрті [146, 147], А. Фаркуарсон [154]); соціо-політичні студії 1990-х – поч. 2000-х рр. (Ш. Муф [60], П. Вірно [20], Дж. Агамбен [2]).

Підсумовуючи аналіз світових досліджень кураторства, можна відзначити, що його теорія та практика розвивалися паралельно та концептуально невіддільно одна від одної. Тому часовий проміжок від виникнення нових тенденцій до їх критичного осмислення і введення до наукового обігу зазвичай є коротким. Показово, що серед авторитетних фахівців із цієї теми фактично немає суто теоретиків. Більшість поєднує кураторську роботу з академічною кар'єрою (К. Раттемайер, К. Батлер, Дж. Мейер, П. О'Ніл та ін.),

осмислюючи аспекти історії свого фаху в наукових розвідках. Тексти інших кураторів-письменників (В. Мізіано, М. Лінд, А. Фаркуарсон) мають радше публіцистичний характер, проте не поступаються гостротою спостережень та влучністю висновків. Можна припустити, що саме професійна заангажованість дослідників зумовлює їхній дещо суб'єктивний погляд на історію професії та, як наслідок, вузьке коло розглянутих історичних прикладів, що повторюються у багатьох. Поза тим, недостатньо вивченими лишаються також прецеденти кураторських практик поза так званим «західним світом», зокрема, в країнах Східної Європи. Однак визнання важливості локальних історій та залучення їх до міжнародного мистецтвознавчого контексту неможливі без попередньо виробленої власної наукової та критичної бази, напрацьованої місцевими дослідниками.

1.3. Дослідження українського кураторства

Тема кураторства в контексті української художньої сцени нині лишається критично недостатньо вивченою. Попри те, що чимало діячів у сфері організації мистецьких подій позиціонують себе як кураторів, сам термін лишається досить спекулятивним. Натомість історія важливих кураторських проєктів (а таких за понад 20 років існування незалежної мистецької сцени України відбулося чимало) відсутня не лише в академічному, а й у публіцистичному полі.

Куратор та критик О. Островська-Люта в своєму чи не єдиному серед українських авторів аналітичному тексті, присвяченому українській кураторській практиці, дає власне пояснення такій ситуації. На її думку, відчуженість кураторства від локального критичного дискурсу зумовлена тим, що від самого початку 1990-х рр. кураторство вважалося «імпортованою» професією: «[...] Досить довго позиція куратора була чимось зовнішнім, не залученим до досвіду більшої частини місцевої художньої сцени, відповідно, бракувало й більш-менш чіткого розуміння, чим цей куратор займається поза власне простими організаторськими функціями. І взагалі, чи є якась його додана вартість, окрім технічної ролі». Водночас, продовжує О. Островська-Люта, «[...] Постать куратора залишалася огорнутою езотеричним туманом: не ясно було, яким іще критеріям має відповідати куратор, окрім західної освіти й роботи в західних інституціях. [...] Тому

український куратор сприймався з певною недовірою, яка відчувається й донині в роботі великих українських установ, або вважався лише технічною постаттю без власних ідей (за ідеї відповідав художник)» [68].

Із західним контекстом пов'язує свою обізнаність у галузі кураторства Валерій Сахарук, один із перших представників професії в Києві. Важливим для власної кураторської самоосвіти він вважає ознайомлення з зарубіжною літературою, подорожами за кордон на великі європейські форуми, спілкування та перші випадки співпраці з європейськими кураторами [Додаток Б].

У критичних рецензіях, присвячених актуальним художнім виставкам, зазвичай мало уваги приділялося саме способу їх організації, експозиційним особливостям і кураторському почерку. Виняток становить низка статей Катерини Стукалової, опублікованих у перших номерах журналу «Terra Incognita» (№№ 1–2, 3–4), у яких вона аналізує обрані для виставки простори та концептуальний зв'язок із ними експозиційних прийомів. Дослідниця акцентує увагу не стільки на окремих творах, скільки саме на цікавих експозиційних рішеннях. Варто зауважити, що випуск №3–4 [231] (редактором якого, як і всіх інших випусків журналу, був Гліб Вишеславський) був цілком присвячений темі кураторства і сучасних виставкових практик, що свідчить про інтерес до теми в українському художньому середовищі на поч. 1990-х рр.

Низька якість теоретичної розробки теми кураторства та виставкових практик не є єдиною слабкою стороною вітчизняної історії сучасного мистецтва, що нині представлена розрізненими текстами (здебільшого, статтями в професійній та суспільно-політичній періодиці) та поодинокими свідченнями-спогадами окремих осіб, що досі не об'єднані жодним вичерпним або принаймні цілісним нарративом.

Досить об'ємний та осмислений аналіз не лише окремих виставок, а й мистецького процесу України 1990–2000-х рр. загалом містить теоретичний доробок одного з найактивніших його учасників, куратора та критика Олександра Соловйова. Написані в період з 1989 по 2006 р. тексти О. Соловйова були впорядковані у збірці «Турбулентні шлюзи» [96], що представляє аналіз основних течій та тенденцій сучасного українського мистецтва (концепції українського необароко, живописної мови трансавангарду, перших експериментів із відео тощо), а також індивідуальної творчості ключових митців

(А. Савадова, В. Цаголова, О. Гнилицького та ін.). В окремих текстах автор приділяє увагу важливим виставковим проектам, реконструюючи ті з них, що майже не лишили по собі фотодокументації. Зокрема, четвертий розділ збірки містить тексти до його власних кураторських проєктів «Парниковий ефект» [Там само, с. 166–169], «Інтермедія» [Там само, с. 170–173], «Прощавай, зброє» [Там само, с. 178–183].

До інших важливих джерел щодо сучасного мистецтва варто також долучити часопис «Парта» [81] (видано лише 2 номери), альманах «Портфоліо» з низкою текстів про важливі проєкти [8, 34, 52], а також серію статей О. Соловйова (у співавторстві з А. Ложкіною) за загальною назвою «Point Zero: Новітня історія українського мистецтва» [97–100].

Інформація та фотоматеріали окремих кураторських проєктів містяться в каталогах та інших супутніх друкованих матеріалах (прес-релізи, буклети тощо). Зокрема, це проєкти «Алхімічна капітуляція» (1994, куратор М. Кузьма) [117], «Мистецькі імпресії» (1994, куратор В. Сахарук) [59], «Київська мистецька зустріч» (1995, куратор В. Сахарук) [47], «Парниковий афект» (1997, куратор О. Соловйов) [72], «Інтервали» (2001, куратор В. Раєвський) [42], каталоги до проєктів О. Соловйова для Фонду Віктора Пінчука («Прощавай, зброє!», 2004 [80]; «Перевірка реальності», 2005 [74] тощо).

Найбільш продуктивним та вичерпним методом здобуття даних про кураторські проєкти, що суттєво доповнили наявні друковані публікації новими важливими аспектами, є серія записаних для цієї роботи аудіо-інтерв'ю з провідними кураторами 1990–2010-х рр.: В. Сахаруком [Додаток Б] та О. Соловйовим [Додаток В].

Варто наголосити, що формат аудіо- або відеоінтерв'ю як інструмент дослідження є широко затребуваним світовими фахівцями з кураторства. Так, для Х.-У. Обріста інтерв'ю стало майже основним засобом професійної активності. Через регулярні зустрічі, дискусії та розмови, незмінно зафіксовані на відеокамеру, він зібрав об'ємний архів «прямої мови» численних важливих постатей міжнародної художньої спільноти, левину частку яких становлять інтерв'ю саме з кураторами [203]. Як зазначає Е. Чуфер в есе про інтерв'ю як засіб дослідження та різновид художньої практики, для Х.-У. Обріста записані ним «безкінечні розмови» є способом занотувати «історію мистецтва присутності». Це формулювання було запозичене в історика Тімоті Гартон Еша, який

вживав його у зв'язку з власними дослідженнями політичних змін у Східній Європі. Т. Г. Еш постійно занотовував та детально описував сучасні йому історичні події, оскільки був переконаний, що суттєві деталі, якщо тільки він їх не зафіксує, можуть бути втраченими внаслідок швидкоплинності історії [142].

На винятковому значенні усних свідчень та аудіо-інтерв'ю наголошує також дослідник кураторства П. О'Ніл. Описуючи власний метод, він зазначає, що інтерв'ю дає змогу не лише зафіксувати думки куратора, які не увійшли до його текстів та інших офіційних документів проекту, а й простежити сам спосіб мислення, що відкриває нові аспекти в аналізі професійної стратегії [200, р. 12]. Згідно з П. О'Нілом, значення формату живої розмови прирівнюється до значення тексту та до поняття «акту висловлювання» (act of statement) в тому сенсі, як його сформулював французький філософ М. Фуко [160]. На думку останнього, усне свідчення є частиною «дедуктивного цілого» та належить до загального дискурсу певного кола питань так само, як речення належить до тексту. Кожне озвучене висловлювання, продовжує П. О'Ніл, є «атомом дискурсу», «елементарною частинкою дискурсу», натомість під «дискурсом» мається на увазі група висловлювань, що належать до єдиної, хоча й не завершеної сукупності знань [Op. cit.].

Важливим аспектом записаних під час цього дослідження інтерв'ю [35; додаток Б; додаток В] є те, що вони мають характер не стільки журналістського розпитування з притаманним йому регламентованим сценарієм та певною дистанцією між співрозмовниками, скільки характер неформальних бесід. Е. Чуфер зауважує продуктивність розмови між особами, що належать до одного фахового поля та сприймають процес інтерв'ю не як формальний захід, а як природну частину постійної професійної та дружньої комунікації. До таких висновків можна дійти на основі аналізу багаторічної традиції інтерв'ю в мистецькому середовищі США та Західної Європи 1960–1980-х рр., зокрема, аудіо- та відео-хронік Енді Уорхола, серії інтерв'ю з митцями в нью-йоркських журналах «Bomb Magazine» та «Avalanche Magazine». Неформальний підхід до бесід на досить серйозні професійні теми був характерним для митців із середовища концептуалістів, для яких «[...] інтерв'ю використовувалося не лише як інструмент для отримання інформації, а й як спосіб матеріалізації тимчасової природи

плину думок, як спосіб для наочного втілення суб'єктивної творчості» [142, р. 27].

Отже, низький рівень розробки теми кураторства в українському мистецтвознавчому обігу зумовлюється почасти тим, що чимало цікавих проєктів свого часу не було належно задокументовано, тобто не залишилося повноцінного архіву. А відтак, окрім поодиноких текстів, присвячених конкретним виставкам, важливими є зафіксовані в інтерв'ю з практиками цього фаху усні свідчення. Вони залишаються нині чи не єдиними опублікованими даними про окремі сторінки українського кураторства та сучасного мистецтва загалом. Розширення бази таких інтерв'ю та детальніший компаративний аналіз отриманих від перших осіб даних може стати предметом подальших досліджень.

Висновки до розділу

Підсумовуючи запропонований історіографічний аналіз, відзначимо кілька тенденцій дослідження кураторства впродовж 1990–2010-х рр.

1. Визначено, що характер розвитку кураторської практики, становлення якої почалося задовго до використання самого поняття куратора в сучасному сенсі, відбито у двох основних групах досліджень. Література першого напрямку зосереджена на історії окремих виставок як фінальних презентаціях кураторської (або протокураторської) роботи, включно з експериментами архітекторів та митців у 1920–1930-х рр. із виставковим дизайном. Джерела другого напрямку присвячені різноманітним проєктним формам та ключовим ідеям, із якими працювали куратори на етапі утвердження цього фаху як незалежного.

Нині діяльність куратора не обмежується лише виставками. Аби розглянути всю її варіативність, необхідно взяти до уваги також письменницьку, редакторську та педагогічну роботу, теоретичні студії та публічні виступи. Тому важливими є не окремі проєкти, а насамперед інтелектуальний базис кураторської стратегії, що реалізується не в поодиноких висловлюваннях, а у часі від проєкту до проєкту, в невинній дослідницькій та комунікативній роботі.

2. Констатовано, що історія дослідження українського кураторства як самостійний напрям фактично відсутня у вітчизняному мистецтвознавстві. Дані про важливі

кураторські ідеї нині можна зібрати через ретельне дослідження каталогів до виставок, критичних рецензій на них у профільних та суспільно-політичних виданнях, а також у загальних історичних нарисах, автори яких приділяють увагу не лише аналізу окремих творів, а й методу їх експонування. Надзвичайну цінність становлять також записані для дисертації інтерв'ю з українськими кураторами. Отримані безпосередньо в розмовах дані та думки суттєво сприяли формуванню адекватної оцінки окремих явищ і уточненню значної кількості питань, майже не висвітлених у літературі.

3. З'ясовано, що попри високу затребуваність теми кураторства впродовж 20-річної історії її наукової розробки в світі досі бракує узагальнювальної типології фаху та його основних функцій. Переважна більшість розглянутих праць зосереджена на окремих постатях, проектах або пов'язаній із ними вузькій проблематиці. Іншим характерним аспектом є те, що чимало теоретиків самі є кураторами з постійною професійною зайнятістю. З одного боку, це дає їм змогу глибше розкрити особливості фаху, а з іншого – робить їхній дослідницький погляд суб'єктивним та зосередженим передусім на вивченні проектів, ідейно близьких до власних.

4. Визначено необхідність підсумувати наявні визначення кураторства, систематизувати його ключові різновиди на кількох історичних етапах, застосувати отримані на світовому матеріалі висновки для аналізу українського кураторства, якому досі приділялося критично мало уваги.

РОЗДІЛ 2.

СТАНОВЛЕННЯ ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ КУРАТОРСТВА

Жодна значна мистецька подія нині не відбувається без участі куратора. Окрім художньої виставки, сфера його професійної компетенції охоплює також конференції, різноманітні дебати та дискусії, соціально значущі та політичні акції, активістські події, мистецькі резиденції та лабораторії, архіви та публікації.

Надзвичайне поширення терміна, як і зловживання ним та спекулятивне тлумачення, вказують на необхідність формулювання адекватного визначення кураторства та окреслення чіткого кола обов'язків його представників. Незважаючи на зростання впродовж останніх років кількості праць, присвячених різноманітним питанням кураторства, це завдання ближчим часом навряд чи буде здійснене сповна. На відміну від таких агентів сучасного художнього поля, як критик та дилер, чия діяльність історично склалася значно раніше і в загальних рисах не зазнала змін, професійна ідентичність куратора є мінливою й досі не має чітко затвердженого понятійного апарату. Це пояснюється частково тим, що від початку свого становлення теорія незалежного кураторства конституювалася через низку індивідуальних та суб'єктивних самовизначень окремих представників цього нового фаху, які прийшли до кураторської діяльності з інших мистецьких професій (митці, музейники, критики, дилери) та перейняли окремі їх функції. Ці «піонери кураторства», досвід яких досить широко представлений у серії розглянутих вище інтерв'ю Х.-У. Обріста [203], не мали конкретних емпіричних орієнтирів, окрім розуміння специфіки сучасного їм культурного контексту, актуальних мистецьких процесів та соціо-політичних обставин.

Отже, відправною точкою для окреслення поняття кураторства є систематизація низки самовизначень окремих постатей, зафіксованих в авторських текстах про художні проекти (*curatorial statements*), а також у статтях та інтерв'ю.

Видатний куратор Х. Зеєман характеризував свою діяльність як сукупність функцій «адміністратора, дилетанта, автора вступного слова, бібліотекаря, бухгалтера, аніматора, реставратора, фінансиста та дипломата» [180, р. 153]. Окрім того, він зазначав, що

куратор має бути гнучким та чутливим до тих обставин, у яких йому випало працювати: «Часом, він (куратор) є слугою, часом пропонує художникам ідеї щодо презентації їх роботи; в групових виставках він є координатором, у тематичних виставках – винахідником» [203, р. 100].

Дослідник кураторства та викладач на одній із провідних кураторських програм у коледжі Бард (США) Девід Леві-Строс пропонує такий перелік можливих визначень та «іпостасей», зібраних ним із висловлювань різних кураторів: «адміністративний адвокат», «автор», «бріколер» (людина, творчість якої заснована на інтуїтивному досвіді без залучення визнаних професійних методів у даній сфері), «брокер», «бюрократ», «картограф» (вислів Іво Мескіти), «каталізатор» (вислів Х.-У. Обріста), «культурний імпресаріо», «культурний кочівник», «дипломат» [180, р. 153]. Доповнює цей список сучасніший перелік Хайнца Буде, який визначає куратора як «антрополога, репортера, соціолога, епістемолога, представника недержавних установ або оглядача інтернету» [134, р. 114].

Звертаючись до етимологічного зв'язку англійського іменника «куратор» (*curator*) та дієслова «зцілювати», «опікуватися» (*to cure*), російсько-німецький філософ і культуролог Борис Гройс пропонує визначити кураторську роботу як акт символічного «зцілення» мистецького твору, який у дискурсі сучасності вже не здатен самотужки ствердити свою цінність: «Процес кураторства зцілює безпорадний твір, його неспроможність показати самого себе світові. Витвір мистецтва потребує сторонньої допомоги, йому потрібні виставка та куратор, аби бути побаченим» [28].

Продовжуючи думку про роль куратора, Б. Гройс вибудовує сучасне визначення на діалектиці двох запропонованих ним понять: куратора-іконоборця та куратора-іконошанувальника. Шляхом відбору мистецького твору для експонування на виставці куратор визнає та стверджує його унікальність і цінність для інших (акт «іконошанування»). Водночас, розміщуючи цей самий твір у контрольованому середовищі, куратор підпорядковує його індивідуальне значення контексту інших, ретельно відібраних творів, залучає його до конкретного сюжету виставки та, по суті, робить твір лише засобом для вираження іншої – власної – ідеї (акт «іконоборства») [Op. cit.].

Якщо додати до цього строкатого переліку низку індивідуальних характеристик власної діяльності, сформульованих окремими кураторами, отримаємо багатогранну панораму визначення професії – від «клерка на службі у митців» (вислів Сюзан Пейдж [203, р. 100]) до комплексного філософського визначення нового, постмодерного типу автора, який перебуває, за висловом соціолога Зігмунта Баумана, «на передовій великої битви за віднайдення смислу в умовах непевності та відсутності єдиного, універсально визнаного авторитету» [176, р. 31].

Термін «куратор», як і переважна більшість інших термінів та сталих мовних конструкцій в англomовному словнику сучасного мистецтва, походить із немистецької сфери та має довгу історію етимологічного становлення. Оксфордський словник пояснює походження слова «curator» від латинського «curare» (піклуватися, лікувати, забезпечувати) та фіксує перший випадок застосування цього слова в давньоанглійській мові стосовно церковного пастора [207].

Перші свідчення про вживання слова «curator» відсилають до часів Римської імперії. Нині слово «куратор» використовується в багатьох галузях, зокрема, в юридичних посібниках із римського права та у вишах. За радянських часів куратором називали співробітника КДБ. За свідченням Олександра Соловйова, така негативна асоціація зберігалася деякий час на початку 1990-х рр., через що термін не одразу вкоренився в мистецькій сфері України [Додаток В].

Девід Леві-Строс пропонує таку історичну панораму вживання терміна «куратор»: «За часів Римської імперії звання куратора («опікуна») надавалося посадовим особам, відповідальним за різні департаменти громадських робіт: каналізацію, транспорт, поліцію. Curatores annonae (постачальники продовольства) відповідали за забезпечення населення олією і зерном. Curatores regionum (регіональні куратори) відповідали за підтримання порядку в чотирнадцяти регіонах Риму. Curatores aquarum (куратори води) дбали про акведуки. За доби Середньовіччя роль куратора перемістилася до церковної сфери, де духовенство відповідало за зцілення своєї пастви» [180, р. 149].

Російський дослідник історії кураторства Костянтин Бохоров продовжує лінію історичних метаморфоз постаті куратора до XVIII ст., коли європейське Просвітництво дало поштовх розвитку нових сфер знання та науки, а куратор отримав функцію нагляду

за проведенням експериментів у британських наукових закладах. Посилаючись на свідчення англійського професора мистецтвознавства Кентського університету Стефана Бана, К. Бохоров зазначає, що кураторам часом доводилося особисто брати участь у деяких експериментах. Так, один представник цієї професії випробовував на собі апарат для підводного занурення – прототип батискафа [13, с. 54].

До сучасного мистецького значення професія куратора наблизилася в XVII ст., коли в 1667 р. за наказом Людовика XIV було організовано перші закриті демонстрації творів членів Королівської академії мистецтв – прообрази публічних виставок. Починаючи з 1725 р., королівські експозиції розміщували в так званому «Квадратному салоні» королівського палацу Лувр, що згодом закріпило «салон» як загальну назву художньої виставки при більшості європейських художніх академій. Функція куратора при «салонах» тоді полягала в контролі за розташуванням полотен на стінах – завданні радше технічному, аніж творчому, оскільки принцип розвішування творів підпорядковувався архітектурним особливостям зали та суттєво відрізнявся від сучасних понять про виставкову експозицію [218]. Від цього часу окремі риси діяльності куратора (хоча сам термін тоді ще не увійшов до обігу) проявляються в роботі причетних до створення художніх виставок.

Так, за експозицію Осіннього салону 1905 р. відповідав архітектор Франц Жорден, який вважав своїм завданням розвісити твори так, аби надати їм якомога більшої комерційної привабливості, а віце-президент виставкового комітету салону Жорж Дезвальє волів розміщувати всі роботи фовістів разом, аби привернути до них увагу саме як до групи [122, р. 61]. «Куратором» Б. Альтшулер називає Роджера Фрая, історика мистецтва, критика та митця, який у 1910 р. організував у Лондоні виставку «Мане та Постімпресіоністи» (термін, що його тоді вперше застосував Фрай «за браком кращого визначення»). Р. Фрай прагнув «представити постімпресіоністів як спадкоємців майстрів Ренесансу, тому його розвішування картин мало підкреслити візуальні зв'язки, а не хронологічну послідовність» [Op. cit., р. 85].

Нині кураторами називають організаторів не тільки виставок, а й культурних подій іншого формату. Так, Х.-У. Обріст вважає за важливого протокуратора Сергія Дягілева з його практикою поєднання кількох видів мистецтва в єдиний проект – «Руські сезони».

Інший історичний прототип куратора для Х.-У. Обріста – Фелікс Фенеон, французький арт-критик, який на поч. ХХ ст. організовував чимало художніх виставок, а також робив «проекти» на шпальтах міських газет, які вважав найактуальнішим майданчиком для висловлювання [201]. За свідченням Х.-У. Обріста, сам Ф. Фенеон характеризував постать куратора як «каталізатор, місток між мистецтвом і громадськістю» [203, р. 100].

Упродовж др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст. влаштуванням виставок активно займаються самі митці, розподіляючи між собою різні організаційні обов'язки. Зокрема, першу незалежну виставку імпресіоністів проводило так зване «Анонімне товариство художників-живописців, скульпторів, граверів та ін.». Виставка представляла твори учасників «Товариства» (К. Моне, О. Ренуара, А. Сіслея, К. Піссарро, Б. Морізо), а також залучила нових митців. У пошуках демократичного способу розвішування з рівними для кожного шансами отримати вдале місце, К. Піссарро запропонував принцип жеребкування [84, с. 166]. На фінальній стадії підготовки розвішування було доручено О. Ренуару, завданням якого «було хоч якось узгодити між собою цілком різнохарактерні твори», внаслідок чого, «коли він не спромігся знайти вдалого місця для більш-менш академічної картини де Нітгіса, то просто вилучив її» [Там само, с. 169].

Традиція самоорганізації серед митців, які прагнули через незалежну виставку програмно ствердити нові художні течії, знайшла продовження в таких важливих для історії модернізму подіях, як виставки групи «Міст» (1906, Дрезден, Німеччина) та «Блакитний вершник» (1911, Мюнхен, Німеччина), які самотужки були організовані учасниками однойменних груп [122, р. 73–82, 99–110]. Ініціатором та головним розпорядником іншої знакової події цих років, виставки «Італійських художників-футуристів» (1912, Париж), також був митець – ідеолог футуризму Філіппо Томмазо Марінетті [122, р. 113–126].

Окрім тимчасових виставок, художники також брали участь у створенні постійних експозицій власних творів. Анрі Матісс, наприклад, особисто komponував свої полотна з колекції С. Щукіна в його маєтку-музеї. Це авторське розвішування довгий час зберігалось не порушеним як частина НМНЗМ після націоналізації зібрання С. Щукіна в 1917 р. [113, с. 87].

Організаторами знаменитої «Останньої футуристичної виставки. 0.10» (1915, Москва) в каталозі зазначені Іван Пуні та Ксенія Богуславська, які також брали участь як художники. Водночас, В. Татлін і К. Малевич самостійно займалися експозицією власних монографічних презентацій [122, р. 171–186].

Автори експозицій великих виставок (художніх та промислових) 1920–1930-х рр., зокрема, Фрідріх Кіслер та Герберт Байер, працювали в статусі «дизайнерів експозиції». Цікаве визначення «головного судді» (в оригіналі французькою – «generateur-arbitre») отримав Марсель Дюшан, який на запрошення митців-сюрреалістів створив для їх виставки в Парижі складний багатовимірний дизайн-декорацію, що фактично став головним експонатом [132, р. 20].

Сучасного значення термін «куратор» набув у 1960-х рр. і відтоді вживається для двох загалом близьких, але частково відмінних за низкою параметрів видів діяльності. Перший – **інституційний**, або **музейний**, куратор – на постійній основі працює з однією установою. Другий – **незалежний** куратор – не закріплений за конкретним закладом і працює індивідуально над тимчасовими проектами за власної ініціативи або за тимчасовим контрактом на запрошення міської чи державної влади, приватних компаній, певних музеїв або інших мистецьких інституцій тощо.

Такий поділ, однак, є досить умовним, як свідчить досвід окремих представників кураторської спільноти, що успішно поєднують обидва професійні амплуа. Так, наприклад, Х.-У. Обріст обіймає посаду директора міжнародної виставкової програми в лондонському центрі Serpentine Gallery, паралельно реалізуючи чимало особистих проектів, а постійний куратор Нового музею в Нью-Йорку Масиміліано Джіоні як запрошений куратор працював над 55-ю Венеційською бієнале в 2013 р. Індивідуальний «почерк» таких універсальних кураторів, зазвичай, однаково проявляється в усіх їхніх проектах, незалежно від форми організації.

Підсумовуючи історію етимологічного становлення поняття куратора та процесу кристалізації його професійних рис, зазначимо, що, як і в кожній творчій професії, ця практика не була і не є гомогенною. Вона являє собою строкатий набір різних проявів творчого мислення, привнесених до фахового арсеналу її видатними представниками. В різні періоди виникали нові варіації кураторських методів, відповідно до оновлених

соціо-економічних обставин художньої системи та передусім як реакція на мінливу природу сучасного мистецтва загалом. У цьому розділі пропонується класифікація основних типів кураторства в світі в 1960-х – на поч. 2000-х рр., розроблена на основі введених низкою дослідників і самими кураторами фахових термінів. Незважаючи на досить широке висвітлення окремих типів кураторства та діяльності вибраних персоналій, така узагальнена класифікація стане першою спробою підсумувати понад п'ятдесятирічний процес розвитку професії. Запропоновані типи кураторів наводяться в хронологічному порядку їх історичного формування.

2.1. Музейний куратор

До початку 1990-х рр. термін «curator» вживався переважно щодо музейних фахівців: в англійській термінології «curator» відповідає російському терміну «хранитель», українському – «зберігач», та французькому – «conservateur», а посада ця також може позначатися англійським словом «keeper». Визначення куратора як музейного хранителя, або музейного службовця, досі актуальне та загальнозживане в англійському середовищі, на що вказує, зокрема, Оксфордський словник [207].

Історик кураторства з Хорватії Беті Зерович пропонує в межах теоретичних розвідок вживати термін «куратор» винятково стосовно незалежного професіонала, який працює із сучасним мистецтвом у форматі тимчасової виставки, а для традиційнішої позиції музейного працівника використовувати англійське слово «custodian», тим самим розділяючи історії цих двох напрямів діяльності [241, р. 138].

На противагу цьому, швейцарський куратор та письменник Х.-У. Обріст не визнає такої термінологічної відмінності в історичному розрізі та розпочинає відлік історії сучасного кураторства від початку діяльності саме музейних спеціалістів – «піонерів кураторства», що своїми новаторськими підходами до презентації мистецтва заклали певний еталон фаху на роки вперед. Першим великим куратором він вважає саме музейника – Александра Дорнера (1893–1957), директора Провінційного музею в Ганновері (1925–1937, Німеччина) [203, р. 71].

Загалом, функції музейного куратора є ідентичними в традиційних музеях класичного мистецтва та музеях сучасного мистецтва. Оскільки темою дослідження є саме останній напрям, надалі увагу буде зосереджено на постатях кураторів сучасних музеїв. Їх головною характерною рисою є робота не зі сталим історичним зібранням, а з таким, що постійно поповнюється створеними в останні роки експонатами та має бути синхронізованою з поточними художніми тенденціями.

Музейна колекція слугує майже невичерпним джерелом робочого матеріалу для куратора, але також привносить певні обмеження, адже хід кураторських думок має завжди відштовхуватися від цього матеріалу. Як зауважує критик та куратор Лоренс Еловей, пов'язані саме з колекцією кураторські обов'язки передбачають здобування твору для музею, нагляд за його зберіганням у сховищі та експонування на тимчасових виставках. «У цій сфері вони мають зробити творче зусилля і провести дослідження, аби вирішити, що експонувати. [...] З-поміж численних можливостей, що їх пропонує мистецький світ (art world) на даний момент, куратор обирає те, що він/вона хоче презентувати, та припускає, чи буде цей проект придатним. Отже, його функція полягає у презентації того, що він виокремлює (як найактуальніше) серед усього масиву інформації про мистецтво» [120, р. 159], наголошує автор.

Іншою особливістю музейного куратора є відсутність особистого публічного професійного образу, що завжди підпорядковується загальному образу музею. Як зауважує Л. Еловей, куратор у жодному разі не є «особою, відповідальною за музей», як подає це повний «Словник видавництва Random house» [Op. cit., р. 159], але завжди працює при директорі, який є відповідальним за політику музею загалом. Іншими словами, такий куратор не завжди вільний у виборі тем, бо має дійти консенсусу зі своїми колегами та керівництвом. Звичайно, й серед музейних фахівців є безперечні «зірки», проте навіть найвдаліші виставки з відверто авторською суб'єктивною кураторською позицією завжди асоціюватимуться в публіці саме з музеєм, що її експонував.

Існують також інші обмеження, з якими зіштовхується куратор через свою залежність від керівництва музею та які негативно впливають на його рішення, вважає Л. Еловей. Критик пише про тиск, якого зазнає куратор із боку наглядової ради музею, члени якої часто володіють власними художніми колекціями, а тому прагнуть здійснити

її валоризацію (підвищення ринкової вартості) через музейну презентацію окремих митців, присутніх у їх зібраннях. Іншим проблематичним аспектом Л. Еловей називає необхідність куратора підтримувати добрі стосунки з дилерами, які часто є головними розпорядниками доробку художника, а отже, відповідають за доступ до найкращих творів для тимчасової виставки або музейної закупівлі [Op. cit., p. 160]. За словами критика, «колекціонери часто є членами ради правління музеїв, а тому навіть якщо вони не здійснюють активного тиску для експонування митців зі своєї збірки – а деякі з них саме так і вчиняють – вони, проте, становлять певну нішу арт-ринку. Колекціонери-члени правління отримують преференції від дилерів, які навзаєм очікують якщо не прямої відплати, то, принаймні, прихильності та запрошення до участі в майбутніх проектах» [Op. cit., p. 161].

Сучасніше дослідження нинішньої історії та теорії музеїв іншого автора, німецького історика мистецтва Карстена Шуберта, доповнюють висунуті Л. Еловеем фактори тиску на кураторів новими обставинами, характерними для музейництва в 2000-ні рр. Якщо Л. Еловей спирався переважно на досвід музеїв США в 1970-х рр., більшість із яких була заснована та досі підтримується коштами приватних осіб, то К. Шуберт розглядає ширшу панораму північноамериканського й західноєвропейського музейництва, аналізуючи негативні сторони залежності музеїв (а отже, й музейних кураторів) від нових факторів. Першим із них є політичні амбіції державних службовців, що контролюють виділені на підтримку музею суспільні (державні) кошти. Другим фактором є вимоги корпоративного спонсорства великих компаній, метою яких є публічна декларація власних підприємницьких цінностей через музейну політику [220, p. 88–98].

Аналізуючи та підсумовуючи наведені фактори, К. Шуберт пропонує новий розширений список професійних обов'язків та навичок сучасного музейного куратора: «[...] куратор є гарантом автентичності висловлювання митця, задовольняє культурні амбіції політиків, просуває музей та його колекцію, добиваючись грошових внесків, продає право спонсорства, уникаючи компрометації інституціональної автономії, а також задовольняє потреби глядачів в освіті та бажанні розваг. Дипломат, науковець, освітянин, фінансист, зброєносець та конференсьє: навряд чи знайдеться інша професія, що потребує такого розмаїття високорозвинених талантів» [Op. cit., p. 88].

Отже, діяльність музейного куратора завжди залежить від музею, на який він працює, та зумовлюється кількома сталими передумовами, на які він має зважати при розробленні проєктів: просторовою (наявні приміщення музею, постійна колекція музею) та ідеологічною (загальна політика музею). Негативною стороною такої роботи можна вважати вимушене поєднання творчих та дослідницьких функцій із «дипломатичною» необхідністю зважання на інтереси приватних осіб, причетних до підтримання добробуту музею, а також вимушеною орієнтацією на тенденції ринку мистецтва.

Іншим суттєвим аспектом є контакт куратора переважно з художніми об'єктами (колекцією) й значно менше – з самими художниками та процесом створення нових робіт. Відтак, музейний куратор працює радше над історифікацією наявного актуального художнього процесу, аніж впливає на формування його подальшого розвитку. Винятком є проведення музейних персональних ретроспектив помітних художників, які залучають чимало творів поза музейним зібранням та передбачають безпосередній діалог із куратором. З іншого боку, лише пов'язаний багаторічним контрактом з інституцією куратор має можливість довготривалої вдумливої дослідницької роботи над певним питанням чи матеріалом. Наведені тези не заперечують винятків. Зокрема, в 1990-х рр. Х. Зеєман поєднав обидві іпостасі, обійнявши «парадоксальну позицію» (Х.-У. Обріст [203, р. 80]) постійного куратора-фрілансера¹ в Kunsthaus Zürich (Швейцарія). Загалом, починаючи з 1990-х рр., формат паралельної постійної роботи на інституцію та над власними незалежними проєктами стає дедалі поширенішим та є фактично загальноприйнятим нині.

2.2. Незалежний куратор

Незалежний тип кураторства позначає не стільки відмінні від попереднього типу функції та завдання, скільки професійне підґрунтя їх втілення. Насамперед, незалежний куратор не прив'язаний до конкретної інституції і співпрацює з різними закладами, які

¹ Фрілансер (від англ. *freelance* – працювати з наймом) – загальноприйнятий термін, що вживається щодо не прив'язаних до єдиного місця роботи працівників із гнучким графіком роботи та тимчасовою співпрацею із різними роботодавцями в межах окремих проєктів.

його запрошують до тимчасової проектної роботи, або ж до яких він звертається з такою пропозицією самостійно. Незалежний куратор не мусить прив'язуватися до визначених музейним зібранням списку митців, течій, тем та конкретних творів. Черговий проект формується ним самостійно з огляду на дослідницькі зацікавлення, постійно розроблювані теми та теоретичні питання, власні спостереження за поточним культурним процесом, а також проблематику, що її опрацьовують близькі йому художники, тривале спілкування з якими нерідко й підводить до нових виставкових ідей. Кураторські проекти незалежних фахівців зазвичай пропонують справді авторський погляд на мистецтво, адже на роботу куратора безпосередньо не впливає ніщо, окрім його інтелектуального багажу.

У цьому підрозділі розглянуто становлення незалежного способу кураторської роботи та її важливі риси на окремих історичних прикладах зі світового досвіду. Особливий наголос зроблено на постаті Х. Зеємана як першого повноцінно незалежного куратора, чий доробок нині найбільш опрацьований дослідниками.

Незалежне кураторство як професія сформувалося в 1960-х рр. на засадах декларативного заперечення інституціональних норм експонування мистецтва та прагненні створити нову модель його репрезентації – зумовлену, насамперед, специфікою актуальних художніх форм свого часу. Перші незалежні куратори мали різне фахове підґрунтя. Наприклад, С. Зігелауб та Л. Ліппард взагалі ніколи не працювали в музеях, хоча й були пов'язані з художнім колом завдяки своїй письменницькій і дослідницькій роботі. Інша важлива постать, американець Уолтер Хопс, періодично працював у кількох музеях та організував чимало виставок за власної ініціативи, серед яких найвідоміша – «36 годин» (Музей тимчасового мистецтва, Вашингтон). Виставка тривала рівно півтори доби. Взяти в ній участь мав змогу кожен охочий, хто приніс свою роботу в галерейне приміщення, для якої куратор був зобов'язаний підібрати належне місце [203, р. 20–22].

Нові мистецькі напрями др. пол. 1960-х рр. (зокрема пост-мінімалізм, концептуалізм, арте повера, ленд-арт) потребували нового підходу, що мав би брати до уваги не лише формальну складову творів, а й актуальні ідеологічні процеси, що перебувають за їх створенням. Незалежні куратори, які працювали з цими напрямками,

дискутивними щодо модернізму, та закладеній у них ідеєю автономності твору, прагнули зробити механізми експонування художніх робіт видимими та зрозумілими.

С. Зігелауб, один із перших значних незалежних кураторів 1960-х рр., назвав цю тенденцію «демістифікацією музею»: «Наше покоління вважало себе спроможним демістифікувати роль музею, роль колекціонера, та (сам спосіб) художнього виробництва; наприклад, те, як розмір галереї впливає на створення мистецького твору тощо. В цьому сенсі ми намагалися демістифікувати приховані структури мистецького світу» [199, р. 13]. Якщо згадати наведену в попередньому підрозділі тезу Л. Еловея про залежність музейного куратора від інтересів колекціонерів та дилерів, то очевидним постає прагнення молодого покоління протиставити себе системі позавиставкових стосунків, що суттєво зумовлювала роботу кураторів, та стати незалежнішими в своїх діях.

У наведеній тезі зауважимо словосполучення «мистецький світ» – одне з ключових теоретичних понять 1960-х рр., запропоноване Артуром Данто в однойменному есе 1964 р. для характеристики тогочасних мистецьких процесів. Згідно з теоретиком, мистецтво є соціологічною категорією, що наділяє статусом художнього твору певний об'єкт не з огляду його індивідуальних естетичних якостей, а за умови, що цей об'єкт є виправданим із позиції сукупності теоретичних уявлень про мистецтво, визнаних професійною спільнотою (музеями, критиками, іншими митцями). «Аби розпізнати в чомусь мистецтво, необхідно (брати до уваги також) те, що неможливо побачити очима – атмосферу художньої теорії, знання історії мистецтва: мистецький світ (artworld)», – коментував А. Данто [144, р. 580].

Такий підхід отримав подальший розвиток у низці праць інших теоретиків та критиків, зокрема, Джорджа Дікі, який сформував так звану інституціональну теорію мистецтва [32].

Отже, куратор, який мав справу з експонуванням нового мистецтва, виконував роль представника «мистецького світу», відповідального за залучення до його колообігу нових творів, і водночас розкривав (або «демістифікував») механізми цього світу, демонструючи на художній виставці не лише самі мистецькі твори, а й комплексну систему знань та досліджень, що за ними стояли, – «концепції, процеси, ситуації,

інформацію»². Одним із перших, хто наприкінці 1960-х рр. утілював на практиці такий новий підхід до експонування, став швейцарець Х. Зеєман, якого нині називають «батьком кураторства».

Історія незалежного кураторства як нової мистецької професії розпочинається конкретним фактом його професійної біографії. Після звільнення з посади директора КВ куратор заснував «Агенцію духовного гастарбайтерства» – вигадане ним самим і при цьому офіційно зареєстроване «підприємство однієї людини». Сам Х. Зеєман описував ідею «агенції» як спосіб інституалізації себе як незалежного творчого працівника. Про ідеологічне спрямування та організаційні особливості цього підприємства красномовно свідчили два гасла: «Замінімо власність на вільну дію» та «Від бачення до цвяху» [203, р. 88]. Після 1969 р. усі проекти Х. Зеємана були реалізовані ним винятково в ролі запрошеного незалежного куратора або ж за власної ініціативи.

Проте саме прецедент Х. Зеємана є особливо важливим з огляду на те, що він винайшов (інтуїтивно або ж стратегічно продумано) переконливий та абсолютно відповідний духу часу спосіб описати та теоретично зафіксувати свою новаторську діяльність. Спосіб цей відповідав вимогам тогочасного мистецького світу і, водночас, був критичною пародією на його механізми. Сам Х. Зеєман для визначення своєї незалежної діяльності використовував термін «виробник виставок» (в оригіналі німецькою мовою – «Ausstellungsmacher», англійський загальноприйнятий аналог – «exhibition-maker»).

Дослідник Роберт Флек звертається до терміну «exhibition-maker» для характеристики нового типу професіонала, не закріпленого за конкретним музеєм, який близько співпрацює з митцями та займається створенням виставок сучасного мистецтва поза інституційними та комерційними інтересами. Він зазначає, що до початку 1990-х рр. під словом «куратор» усе ще мався на увазі музейний працівник. Натомість явище незалежного «виробництва виставок» (exhibition-making), згідно з Р. Флеком, остаточно склалося в 1980-х рр. і стосувалося діяльності досить вузького на той час кола професіоналів, до яких він долучає, окрім Х. Зеємана, також Каспера Кьоніга,

² «Woks – Concepts – Processes – Situations – Information» («Роботи – Концепції – Процеси – Ситуації – Інформація») – друга частина повної назви виставки Х. Зеємана «When Attitudes Become Form: Live in your Head» («Коли відношення стають формою: Живи в своїй голові») (1969, КВ).

Руді Фукса, Жана-Крістофа Амана, Понтуса Хультена та Дена Камерона [157].

Дослідниця Д. фон Хантельман шукає причини утвердження незалежного кураторства в 1960-х рр. у соціо-економічній ситуації, що панувала в західному суспільстві цього періоду. Апелюючи до теорій економістів Дж. М. Кейнса та Дж. К. Гелбрейта, вона характеризує кін. 1950-х – 1960-ті рр. як період становлення постіндустріального «суспільства споживання» в країнах Західної Європи та США. Якщо в попередні роки виробничі потужності пропонували обмежену кількість товарів та послуг, то в період становлення «суспільства споживання» внаслідок надлишкового виробництва ринок орієнтується вже на індивідуальні запити споживачів, які мають можливість обирати серед різних варіантів найпридатніший особисто для себе. Парадигматичною постаттю в такому новому споживацькому суспільстві, зазначає Д. фон Хантельман слідом за соціологом Г. Шульце, стає постать «того, хто обирає» (the selector). При цьому критерії вибору зумовлені не нагальною потребою індивіда в певному товарі/послугі, а естетичними вподобаннями та суб'єктивним смаком, а сам процес вибору отримує статус «культурної практики» [237, р. 9].

Така філософія вибору знайшла відтворення і в сфері культури. Мистецька виставка доби суспільства споживання, на думку Д. фон Хантельман, постає як простір, «у якому відточуються та культивуються практики порівняння, вирізнення та відбору», а інститут кураторства – як «актуальна професія, в основу якої закладено акт вибору – вибору художніх творів, а також естетичних та дискурсивних позицій, які куратор переміщує в нові смислові контексти» [Op. cit., р. 8].

Так, незалежний куратор, підсумовує Д. фон Хантельман, утверджується як професіонал, який позиціонує себе посередництвом естетичного вибору: «куратори – це професіонали в справі вибору, які, до того ж, експертно надають сенсу своєму вибору. Кожна кураторська виставка базується на низці виборів, які мають сформулювати дещо послідовне та зв'язне». Іншими словами, завданням куратора є «створити виставку, яка буде більшою за суму її окремих частин» [Op. cit., р. 10–11].

До соціо-економічних умов 1960-х рр. звертається й В. Мізіано [54]. Спираючись на праці Дж. К. Гелбрейта та Д. Белла, він дає характеристику нематеріальним способам виробництва в постіндустріальному суспільстві та виокремлює продукування знання та

взаємодію між людьми як визначальні компоненти загального виробничого процесу нового типу. Куратор, на відміну від художника, нічого не виробляє матеріально. Натомість нематеріальні форми – спілкування, накопичення, реалізація та поширення нового знання через виставки є підвалиною його роботи. За аналогією з термінологією індустріального виробництва, такому куратору не потрібні «машини» – інституції та музеї як механізми виробництва і сировинна база. Замість цього в своїй роботі куратор оперує власною *індивідуальністю*, адже формулюючи ідеї або просто спілкуючись (тобто, практикуючи нематеріальні форми праці), людина завжди робить це від свого імені, з позиції наявного інтелектуального багажу [Там само].

Спираючись на соціолога та філософа П. Вірно, В. Мізіано також прирівнює незалежного куратора до постаті віртуоза – майстра певної справи, для якого процес творення є важливішим за кінцевий продукт [Там само]. Як приклад П. Вірно наводить віртуозного піаніста, досконала техніка та оригінальна манера виконання якого може мати більшу цінність за сам твір, що виконується. В. Мізіано знаходить відповідність між віртуозом і куратором з огляду на природу мистецтва 1960-х рр., у якому процес стає важливішим за фінальне втілення, або, іншими словами, цей творчий процес і є головним результатом виставки (згадаймо Х. Зеємана, який волів показати на виставці «жести» митців, а не готові твори).

На доповнення думки В. Мізіано, звернемося до двох головних характеристик, за допомогою яких П. Вірно визначає принципову відмінність між віртуозом та пересічним артистом. По-перше, діяльність віртуоза знаходить своє завершення в собі самій, без втілення в довговічних творах, які переживуть їх автора (як, наприклад, платівки із записами гри піаніста). По-друге, діяльність віртуоза потребує публічності, оскільки лише в присутності свідків (публіки) продукт діяльності стає очевидним [20, с. 52–53]. Таке визначення виявляє паралелі з роботою незалежного куратора, результат творчої праці якого – виставка – є питома публічним і тимчасовим явищем. Іншими словами, майстерність куратора-віртуоза проявляє себе лише в просторі та часі глядача, аж до поки завершиться виставка, і, врешті-решт, не лишає жодних фізичних доказів після її завершення, тим самим стверджуючи цінність індивідуальної творчості із свідомо обмеженим «терміном дії».

Поняття віртуозності нерозривно пов'язане з поняттями персонального

висловлювання та індивідуального авторства, які, разом з утвердженням постаті куратора, перестають бути привілеєм митців. Д. фон Хантельман наводить як приклад домінування індивідуального творчого начала над організаційною рутиною в кураторстві 1960-х рр. практику того ж таки Х. Зеємана, цитуючи його книгу «Музей Обсесій» 1981 р.: «Я, зрештою, більше не бажаю просто заповнювати наданий мені простір, але, натомість, дедалі більше схиляюся до втілення в ньому власних ідей» [237, р. 6].

Про прагнення набути статусу автора свідчить наведене дослідницею Х. Зеємана М. Бірюковою висловлювання куратора: «Чимало з того, що відтворює художник, як і автономність твору, свідомий ірраціоналізм його асоціації при рецепції, а також прагнення утопії при його створенні й звідси – переломлення волі до влади – переходять від художника до організатора виставки» [9, с. 109].

Цікавим аспектом дослідження М. Бірюкової є те, що вона розглядає постать Х. Зеємана як новий тип професіонала, який поєднав традиційне мистецтвознавство та створення виставок. У своїх проектах через окремі кураторські рішення та прийоми Х. Зеєман наочно втілював власне мистецтвознавче бачення актуальних для свого часу питань, центральним із яких було питання форми та її поступового заперечення в новітніх повоєнних художніх течіях. М. Бірюкова вважає, що «Зеєман [не тільки] намагався осмислити та інтерпретувати метаморфози західного почуття форми в своїх текстах, що увійшли до збірок “Індивідуальні міфології” та “Музей обсесій”, а й свідомо освоював ці тенденції в кураторській практиці – програмна виставка “Коли відношення стають формою” (КВ, 1969) поставила конкретне питання: чи потребує сучасне мистецтво форми? або форма, що вже вийшла з розряду візуальних явищ (здійснена, в такому разі, завдяки “наміру”), являє собою дещо більше (або менше), ніж образ, стилістика, композиція, “ціле” та інші якості класичного твору» [Там само, с. 164].

Іншим проявом авторського начала в кураторській роботі Х. Зеємана М. Бірюкова називає його захоплення ідеєю Ріхарда Вагнера про Gesamtkunstwerk – всеохопний або тотальний витвір мистецтва. Аналізуючи виставки Х. Зеємана, а також його теоретичні тексти, М. Бірюкова підсумовує, що бажаним результатом для куратора й мистецтвознавця Х. Зеємана був саме Gesamtkunstwerk – проект, що через авторську концепцію поєднання, нехай навіть дисгармонійного, різних видів мистецтва (музики,

літератури, живопису, архітектури, а також соціальних, релігійних і філософських висловлювань), відбивав би цілісне авторське бачення актуальної художньої та духовної ситуації [Там само с. 78–79].

Розглянуті особливості незалежного куратора в загальних рисах лишаються актуальними досі. Отже, його діяльність можна визначити за такими параметрами: наявність авторської позиції щодо актуального художнього процесу та історії мистецтва загалом; уміння сформулювати цю позицію та виявити її зв'язок із художніми творами сучасних авторів; здатність *обирати* серед наявного розмаїття художнього продукту те, що адекватно втілює окремі питання, тези та ідеї, що до них доходить куратор у межах свого дослідження; тонке відчуття культурного *Zeitgest*'у та здатність оперативно і влучно реагувати на нього у власних кураторських висловлюваннях; вміння вести діалог з митцями, переконати їх взяти участь у власному проєкті та делегувати відповідальність за репрезентацію твору, спираючись лише на власний авторитет без посилянь на будь-яку інституцію.

Підсумовуючи характеристику другого запропонованого в межах дослідження типу, зазначимо, що незалежний куратор загалом виконує ті самі обов'язки, що і його музейний колега: розробляє теоретичну концепцію виставки та формулює коло дотичних до неї дослідницьких питань, добирає відповідні твори, організовує їх у просторі експозиції, пише супровідний текст. Принципово відмінною рисою незалежного фахівця є організаційний бік роботи. Подібно до багатьох сучасних мистецьких фахів (критик, журналіст, перекладач, фотограф, арт-менеджер, дилер), куратор працює сам на себе, що потребує особливих персональних рис та значної мотивації. Адже цей професійний вибір не сприяє особистій економічній стабільності та соціальним гарантіям. Натомість він дає змогу визначати обсяг зайнятості, графік роботи та подорожей самостійно, згідно з індивідуальними можливостями та потребами. Відсутність закріплення за інституцією позбавляє можливості регулярного робочого доступу до сталого дослідницького матеріалу (архіву, творів, бібліотеки), проте надає можливість одночасної рівноцінної співпраці з багатьма різними інституціями.

Незалежні кураторські проєкти нині можна розглядати як новий тип суб'єктивного авторського висловлювання про мистецтво на рівних із авторським текстом або

академічною лекцією. Адже кожна кураторська виставка є певним оригінальним повідомленням від першої особи, відповідальність за професійну якість та художню вартість якого несе сам куратор без підтримки інституції.

2.3. Куратор бієнале

Парадигматичним етапом еволюції куратора як незалежного автора виставкового проекту стало поширення нового типу художньої події – масштабних періодичних виставок, або бієнале, що набули великої популярності в різних країнах світу впродовж 1990-х – на поч. 2000-х рр.

Бієнале сучасного мистецтва – це великий груповий проект (кількість учасників може сягнути 100 й більше осіб), що відбувається в одному місті щодва роки та триває досить довго, в середньому кілька місяців. Бієнале є за визначенням міжнародною подією, її основною метою є презентація широкого зрізу світового мистецтва насамперед для місцевої публіки, яка інакше не матиме змоги самотійно побачити схожий обсяг художніх творів із різних країн. Бієнале можна розглядати як певний тип інституції, адже в ідеалі процес підготовки кожної виставки триває впродовж щонайменше двох років. Бієнале має постійну адміністративну команду та послідовність розвитку. Водночас, кожна нова виставка організовується навколо нової теми, не продовжуючи напряму попередніх проектів, і цю тему завжди пропонує запрошений керівник бієнале – куратор. Ця загальна характеристика підводить до рис нового різновиду кураторської професії, а саме широкої обізнаності в мистецтві різних країн, здатності працювати в різних країнах і швидко ознайомлюватися з їх місцевим контекстом, аби розробити адекватну йому виставку, умінні мислити великими масштабами та рівноцінно опрацьовувати значну кількість творів.

Одну з принципів рис «бієнального» кураторства можна визначити як **глобальне мислення**, спрямоване на об'єднання різноманітних нічим не поєднаних локальних мистецьких сцен та окремих постатей навколо спільного дискурсу виставки, інтелектуального продукту його автора. Такий тип кураторства спрямований на перегляд не лише мистецьких аспектів, а й геополітичного устрою сучасного мистецького світу.

Теоретик кураторства П. О'Ніл першою подією, в якій проявився глобальний тип кураторського мислення, вважає виставку французького куратора Жана-Юбера Мартена «Маги Землі» (1989, Париж), щодо якої він уживає поняття «куратора як глобального автора» [200, р. 55–56]. «Маги Землі», на думку П. О'Ніла, проклала шлях для розуміння бієнале в ролі політичного засобу, посередництвом якого куратори можуть виступити із суспільною критикою усталених культурологічних норм та бути почутими в глобальному масштабі [Op. cit., р. 58].

Ця виставка, організована як центральна подія Паризької бієнале її новим директором Ж.-Ю. Мартеном, стала першим прецедентом презентації традиційного мистецтва так званої культурної периферії (країн Азії, Африки та Латинської Америки) на рівних із сучасним мистецтвом художніх центрів США та країн Західної Європи. Кураторська тактика Ж.-Ю. Мартена мала чимало спільного з тактикою Х. Зеємана: обоє були спрямовані на створення великих мистецтвознавчих наративів, на наочне демонстрування власного бачення історії мистецтва та сучасного культурного процесу через виставковий проект. Якщо Х. Зеєман пропонував переглянути актуальні мистецькі течії в межах окресленого кола країн, то концепція Ж.-Ю. Мартена полягала в перегляді всієї світової мистецької «мапи», в намірах розширити та децентралізувати її [Op. cit., р. 55–56].

Варто зазначити, що кураторське бачення Ж.-Ю. Мартена викликало чимало критики, передусім за те, що його аналіз творчості не західних художників зумовлювався лише формальними естетичними оцінками, нехтував політичним і соціальним контекстом роботи, а отже, був проявом та пережитком колоніального мислення [233].

Наступне покоління кураторів при спробі подолати цей недолік сформувало важливий аспект бієнального кураторства зразка середини 1990-х рр., який можна визначити як **глоболокальний підхід**. Це поняття потрапило до мистецького словника з інших сфер суспільної науки. Надзвичайну популярність бієнале в 1990-х рр. П. О'Ніл вважає проявом важливої тенденції світової економіки кін. 1980-х рр., відомої як «глокалізація». В умовах глокалізації місцеві економіки прагнуть підлаштувати систему власного ринку під міжнародні запити, а глобальні ринкові тренди, натомість, адаптуються під специфіку кожного окремого місцевого ринку [200, р. 53]. Формат

бієнале відбиває вплив глоболокалізаційних процесів у сучасному мистецтві. Адже одним із важливих завдань куратора бієнале є поєднання місцевої та міжнародної мистецької сцени навколо спільної для обох актуальної проблематики, яку куратору слід дослідити та сформулювати в концепції виставки.

Персональний суб'єктивний погляд окремого куратора на таку об'ємну та складну тему, як співвідношення глобального та локального в світовому мистецтві, деякі дослідники відзначають як дещо проблематичний. Зокрема, Ф. та В. Мартіні ставлять під сумнів доцільність одноосібного авторства концепції бієнале в реаліях сучасного плюралістичного мистецького процесу [191]. Вчені апелюють до тези Р. Барта про «смерть автора», однієї з найвпливовіших ідей західноєвропейської філософії др. пол. ХХ ст., згідно з якою зміст літературного тексту слід розглядати окремо від постаті письменника (його біографії, історичних обставин життя, політичних поглядів тощо). Зміст тексту має генеруватися реципієнтом «тут і тепер», з огляду на сучасний контекст читача. Подібно до «тексту» Р. Барта дослідниці розглядають формат бієнале – як гостре висловлювання про сучасність мистецькими засобами. А оскільки сучасність вбирає в себе неосяжне розмаїття поглядів, думок та знань, то один куратор просто не може бути повноцінним «автором» такого комплексного висловлювання.

Адекватними моделями кураторства бієнале дослідниці вважають такі, що визнають, ба навіть підкреслюють власну суб'єктивність та відносність суджень, а також тяжіють до діалогу і множинності [Op. cit., p. 272]. Як приклад «множинного» авторства Ф. та В. Мартіні наводять «Документу 11». Її куратор Окві Енвезор запросив до співпраці команду співкураторів із різних країн для модерації так званих платформ на п'яти різних континентах. Чотири з п'яти платформ були не виставками, а серіями дискусій, лекцій, конференцій та інших подій для «продукування нових форм знання» за участі різних гостей [Op. cit., p. 269].

Наведений приклад формату бієнале підводить до двох інших важливих характеристик бієнального кураторства – **мережовості** та **номадичності**.

Одна з основних функцій куратора бієнале – відбір митців для участі в проекті та спілкування з ними в процесі його підготовки – безпосередньо залежить від його мережі міжнародних контактів. Що більша та різноманітніша ця мережа, то повнішим та

актуальнішим є уявлення куратора про світову панораму мистецтва, а отже, повноціннішим буде кураторський «зріз» цієї панорами на конкретній бієнале. Як зазначають С. Бекштете, І. Гро та О. Лохнер, такий мережевий характер кураторства також зумовлений загальним характером мистецького процесу 1990-х рр., із притаманними йому схильністю до міждисциплінарності та колаборативності. Саме тоді куратори почали виступати як кваліфіковані «мережевики» (networkers), робота яких багато в чому залежала від уміння створювати, підтримувати та використовувати професійні контакти [128].

Окрім зовнішніх зв'язків, мережевий устрій також характерний і для внутрішньої робочої структури бієнале. Дж. Кларк визначає такі рівні в кураторській ієрархії великого бієнального проекту: «куратор-майстер»; «делегат», якому може бути доручено створення окремої виставки в межах основного проекту; «субкуратор»; а також «фаворит куратора» – фактично, асистент, якому часто доручаються такі суттєві завдання, як складання попереднього списку потенційних учасників виставки [139, р. 168]. Автор зазначає, що така багаторівнева система, властива для значної кількості бієнале, урізноманітнює фінальний вигляд проекту, який стає результатом колективної роботи, обговорень та ухвалення спільних рішень, навіть якщо головою проекту призначено одного куратора [Op. cit., р. 169].

Інший дослідник, Олівер Маршар пояснює запит на мережевий тип кураторства специфікою політико-економічних умов 1990-х рр. [190]. У своїх роздумах критик спирається на запропонований соціологами Л. Болтанські та І. К'япелло аналіз неоліберального капіталістичного устрою, в основі якого – проектний тип роботи. Форма проекту тимчасово об'єднує в робочу мережу розрізнені соціальні, професійні та культурні зв'язки. Активність окремої людини вимірюється її здатністю створювати нові проекти або доєднуватися до наявних. У разі неспроможності налагодити та підтримувати власну мережу навколо проекту людина втрачає свою соціальну присутність [Op. cit., р. 28, 32]. Професія куратора, підсумовує О. Маршар, найбільш показово серед інших сучасних професій відповідає критеріям такого проектно-мережевого устрою, оскільки полягає в «активації мережі інституцій, особистостей та об'єктів у формі проекту за назвою виставка» [Op. cit., р. 32].

Для створення належної мережі професійних контактів куратор має багато подорожувати (а отже, мати на це необхідну статтю витрат у загальному бюджеті проекту) та відвідувати всі значні міжнародні виставки, аби лишатися в «загальному глобальному кураторському дискурсі» [200, р. 73]. Цей професійний аспект, спільний для всіх значних **номадичних** кураторів, які «не знають географічних кордонів», П. О'Ніл називає «глобальною культурою мобільності» [Op. cit.].

Аспекти «номадичності» та «мережовості» покладено в основу аналізу становища куратора, запропонованого соціологом мистецтва П. Гіленом [26]. Згідно з його спостереженнями, здатність куратора бієнале підлаштовуватися під соціально-економічні запити часу є необхідною, але, водночас, і згубною рисою. З одного боку, незалежний куратор-індивідуал діє ефективніше в мережевому типі спільноти, оскільки, на відміну від колективних структур музеїв та інституцій, є гнучким, мобільним та адаптивним, а також володіє тим, що П. Гілен називає «флексибельністю» – здатністю оперативно реагувати на мінливі тенденції професійного середовища в умовах конкуренції. З іншого боку, такий куратор стає флексибельним не лише фізично, а й ментально та соціально, тобто не створює міцного та глибокого інтелектуального зв'язку з художниками, творами, локацією та контекстом, із якими працює в рамках конкретного проекту. Спираючись на власну інтуїцію і талант, такий куратор постійно «сканує світ в пошуку нових ідей» та «акумулює спеціалізоване, творче та значно персоналізоване знання», яке, проте, складно розглядати історично, оскільки зв'язки цього знання з реальним історичним контекстом проекту також виявляються нестійкими (флексибельними) та швидко забуваються після його завершення [Там само].

Приклад таких флексибельних, миттєвих зв'язків знаходимо в аналізі сучасного кураторства Хайнца Буда, для якого найяскравішим втіленням номадичного, глобально мислячого куратора є Х.-У. Обріст, ініціатор згаданих вище «Марафонів» [134, р. 110]. Критикуючи ці серіальні розмови за їх поверхневий характер, Х. Буда, однак, відзначає такий формат як симптоматичний не лише для кураторства, а й для процесу продукування та поширення нових знань про мистецтво загалом. Сплавляючи в єдиному «котлі» найрізноманітніші погляди експертів незалежно від їх національного та фахового підґрунтя, куратор-модератор дотримується концепції так званого пост-автономного

мистецтва. Згідно з таким підходом, творчість художників розглядається не як самодостатня ізольована практика, а контекстуально – як частина та продовження сукупності інших процесів у сучасному світі, включно, до прикладу, з індустрією моди, науковими експериментами та навіть повсякденними розмовами [Op. cit., p. 114]. Відтак куратор постає «режисером гетерогенного світу» [Op. cit., p. 114] і тим, хто «докладає зусиль для створення дискусії навколо епістемологічних, етичних, політичних аспектів мистецтва посередництвом свого втручання, аранжування та інтерпретації, завдяки яким стають можливими альтернативні погляди, еквівалентні позиції і несподівані зв'язки» [Op. cit., p. 118].

Характеризуючи публічне інтерв'ю як мистецьку форму, Х. Буде наголошує на його ситуативній непередбачуваній природі та важливості живої розмови без запланованого сценарію. Звертаючись до визначення філософа Ханса-Георга Гадамера, Х. Буде називає таке мистецьке інтерв'ю розмовою, «яку ведемо не ми, але яка веде нас» [Op. cit., p. 118]. Іншими словами, сам процес інтерв'ю стає самоцінним та суттєвішим за кінцевий результат, який, відтак, не може бути змодельований куратором заздалегідь. Такий підхід підводить до наступного типу кураторства, сфокусованого, передусім, на процесуальності та взаємодії.

Підсумовуючи розглянутий світовий досвід бієнального кураторства, зазначимо, що цей тип розвиває цілком нові професійні риси, аналоги яких відсутні в попередніх типах. Насамперед, куратор бієнале має володіти величезним масивом інформації про актуальні художні тенденції та здобутки різних країн, аби презентувати на проекті повноцінну і, водночас, оригінальну панораму світового мистецтва. Це потребує численних подорожей, попередніх дослідницьких розвідок та, загалом, тривалого досвіду роботи з різними митцями. Куратор бієнале також має володіти особливими навичками експозиціонера та масштабною візуальною уявою, оскільки він має справу з десятками різних авторів одночасно, твори яких необхідно розмістити логічно й рівноцінно. З інституційним (або музейним) куратором його зближує можливість тривалої роботи над виставкою, підтримання команди проекту в дослідженні та організаційних питаннях, чітко визначені час та місце проведення події. Водночас, з огляду на характер інтелектуальної роботи куратор бієнале є ближчим до незалежного типу куратора-автора,

бо лишається цілком вільним у виборі теми та списку учасників виставки. Єдиною принциповою передумовою, що постає перед бієнальним куратором, є потреба включити в міжнародну виставку місцевих художників, аби продемонструвати цілком новий, неупереджений сторонній погляд і пов'язати місцевий контекст із глобальним. Однак це, найімовірніше, є не обмеженням, а вдалою можливістю ретельно ознайомитися із досі незнаним мистецьким середовищем нової країни та розширити власний кураторський «арсенал» художників, яких потенційно можна додати в наступні виставки вже в інших країнах.

2.4. Перформативний куратор

Поняття «перформативного кураторства» (*performative curating*) використовують кілька теоретиків і критиків (зокрема, А. Фаркуарсон та В. Мізіано) для характеристики кураторської практики кін. 1990-х рр. У межах дослідження цей тип цікавий тим, що поєднує інституційні умови роботи із більш творчим, експериментальним підходом, притаманним у попередні періоди, швидше, незалежному куратору. Під перформативним кураторством мається на увазі не певний формат проекту (музейний, бієнальний, позаінституційний) чи офіційний статус куратора (незалежний, найманий), а специфічний метод роботи з мистецтвом та, передусім, принципово нове розуміння виставки як події, розтягнутої в часі, а не лише в просторі.

Сам цей новий термін етимологічно пов'язаний із поняттям «мистецтва перформансу» (*performance art*), яке, натомість, походить від англійського дієслова «*to perform*» – «виступати», або «виконувати певну дію публічно» [208]. Згідно з чільним істориком перформансу Р. Л. Голдберг, становлення його як самостійного засобу художнього вираження пов'язано із розвитком концептуалізму в 1970-ті рр. Адепти перформансу не створювали матеріальний об'єкт, а виступали з «живим жестом», певним виступом або дією, прагнучі винести на поверхню ідеї, на яких було засновано акт народження художнього твору [165, р. 7]. За схожими принципами функціонує й перформативне кураторство 1990–2000-х рр., в основі якого – два суттєві положення: процесуальний характер роботи над виставкою та демонстрація внутрішніх механізмів

цієї роботи як частини виставки.

За спостереженнями А. Фаркуарсона, чимало кураторів у др. пол. 1990-х – на поч. 2000-х рр. використовували стратегії, що мали на меті зробити видимими власне організаційне та технічне підґрунтя художньої виставки. На практиці це виявлялося в тому, що всю її інфраструктуру – дизайн приміщення, систему освітлення, етикетки до творів – розробляли митці, а тому вона вже сама по собі була мистецьким твором, присутнім не лише у виставковій залі, а й у холі, читальній залі, коридорах і навіть у кафе музею чи галереї. При цьому твори митців могли змінювати своє розташування в залі, з'являтися чи зникати під час роботи виставки [152, р. 8–9].

Найпоказовішим прикладом є проект Х.-У. Обріста та Ху Ханру «Міста в русі», що складався з багатьох окремих виставок-етапів у різних містах світу та тривав із 1997 по 2002 р. Кожна нова версія цієї виставки відрізнялася від попередньої та завжди брала до уваги особливості контексту міста та інституції, що приймали виставку. Куратори охарактеризували свій метод як такий, що існує «в четвертому вимірі», а проект – як «виставку в дорозі», «[проект,] заснований на факторі часу», та прирівняли його до «природної системи, здатної до самовідтворення» [152, р. 8].

З посиланням на А. Фаркуарсона, до поняття перформативного кураторства звертається також Віктор Мізіано [114]. Характеризуючи тенденції 1990–2000-х рр. у кураторстві, В. Мізіано спирається, передусім, на власну практику в зазначений період. На відміну від традиційного стаціонарного куратора, який працює в музеї чи стабільній інституції, перформативний куратор створює певні процеси в розвитку та має справу з особливим типом художніх творів: «[Такий куратор] розробляє певний проект, у якому реалізуються унікальні роботи, що мають сенс тільки в ньому. Ці роботи невиправдано складно повторювати, і навіть при повторенні вони все одно мають бути реалізованими в абсолютно іншій версії, адже вони були покликані до життя даним проектом» [Op. cit.]. Характерним прикладом такого підходу В. Мізіано називає свій «Гамбурзький проект», реалізований у 1992–1993 рр. у московському Центрі сучасного мистецтва, який буде детальніше розглянуто в третьому розділі.

Цікавим видається також спостереження А. Фаркуарсона щодо лінгвістичних змін у

кураторській термінології в період становлення перформативного кураторства. Критик відзначає, що саме в 1990-х рр. до фахового словника увійшли такі неологізми, як дієслово «to curate» та прикметник «curatorial». Критик характеризує виникнення цих «граматично бастардизованих» нових слів як ознаку потреби кураторського середовища в чіткій артикуляції предмета власної фахової дискусії [152, р. 8]. Нове дієслово, зазначає А. Фаркуарсон, також свідчить про зміни самої концепції роботи куратора, що еволюціонував «від особи, яка працює віддалено від мистецького процесу, до такої, що перебуває в його товщі» [Op. cit., р. 8].

Отже, перформативне кураторство – перший фаховий тип, що є саме *методом* роботи, втілити який можна в будь-якому виставковому (і не лише виставковому) форматі проекту незалежно від статусу його очільника. З середини 1990-х рр., періоду формування та теоретизації цього нового методу, межа між незалежним і музейним (інституційним) кураторством стає досить умовною. Проекти в стінах музеїв уже не відштовхуються від сталої колекції, а створюються у співпраці з художниками, допускають видозміни експозиції в період публічної демонстрації виставки та позбавляються непорушного впродовж десятиліть правила її просторової цілісності.

2.5. Нові типи кураторства на початку 2000-х рр.

Метод перформативного кураторства відкрив шлях до розвитку нових альтернативних типів професії, що продовжили лінію експериментів із презентацією нових художніх напрямів та, зрештою, взагалі відмовилися від виставки як основного майданчика на користь інших, не затребуваних раніше проектних форм.

Одним із таких нових типів є «пострепрезентаційне кураторство» (post-representational curating). У загальних рисах пост-репрезентаційний підхід наслідує базові риси перформативного кураторства: процесуальність, перевагу поступового формування експозиції із можливими непередбачуваностями перед заздалегідь запланованим результатом, критичне ставлення до інституції, в якій здійснюється проект. Відмінність полягає в тому, що пост-репрезентаційне кураторство просувається далі в прагненні відмови від сталого формату виставки як такої – від експонування матеріальних творів.

Услід за теоретиком перформативного кураторства А. Фаркуарсоном, до лінгвістичного аспекту звертаються Нора Штернфелд та Луїза Зіяя, автори новішого дослідження, присвяченого пост-репрезентаційному типу, які використовують поняття «curatorial» як ключове для визначення новітніх тенденцій [226]. На думку дослідниць, упродовж усього ХХ ст. в основі мистецтва перебували два суттєві аспекти: критика репрезентації та критика інституції. У першому десятилітті ХХІ ст. ці два фактори стали центральними для багатьох митців, що відтворено в характері виставок. Із такою вихідною тезою Н. Штернфелд та Л. Зіяя розпочинають аналіз нових тенденцій у кураторстві зазначеного часу [Op. cit., p. 22]. На їхню думку, новітнє кураторство відмовляється вже від самої логіки репрезентації: «Виставки більше не є місцем для експонування коштовних об'єктів та озвучення закладених у них цінностей, натомість вони перетворюються на простір для *кураторського вчинку* (курсив Є. Г.), що призводить до появи нових дискурсів. Іншими словами, виставка стає місцем, у якому “дещо відбувається, а не показується”» [Op. cit., p. 22].

Пострепрезентаційна модель кураторства втілюється в інших проектних стратегіях, серед яких Н. Штернфелд та Л. Зіяя виокремлюють такі: перформативний архів, кураторство як організація, освітній поворот.

Стратегія «перформативного архіву» втілюється в музейних виставках і передбачає перегляд наявної колекції музею, пошук альтернативних шляхів її вивчення та демонстрування, а також побудову альтернативного мистецтвознавчого наративу, який ця колекція втілює [Op. cit., p. 23]. Під «кураторством як організацією» мається на увазі необхідна сучасному куратору здатність ініціювати інтелектуальні дебати, об'єднувати носіїв різних позицій та думок у єдиному «просторі для взаємодії» [Op. cit., p. 23–24]. Врешті, «освітній поворот», послуговуючись висловом дослідниці Іріт Рогофф [219], описує кураторство як просвітницьку роботу: куратор уподібнюється до освітянина, який замість поширення наявного комплексу знань через художні проекти, сприяє виникненню нових, відмінних від загальноприйнятих домінуючих «прописних істин». На практиці всі ці аспекти виявляються в заміні виставкових експозицій на різноманітні освітні та дискусійні події, в яких на паритетній основі беруть участь не лише митці та представники музеїв чи галерей, а й аудиторія [Op. cit.].

До поняття «curatorial» звертається також М. Лінд, прирівнюючи «кураторське»

(curatorial) до «політичного» (political), як його описує сучасний філософ Ш. Муф [182, р. 64]. Згідно з останньою, «політичною» вважається та частина життя, в якій відбувається постійне переосмислення наявного порядку та прагнення його змін – іншими словами, в суспільному житті «політичною» є зона дискусії та конфлікту рівноправних поглядів та думок, у якій і починається не декларативна, а справжня дієва демократія. Аналогічно М. Лінд розглядає зону, відведену в мистецтві сучасному кураторству. Замість узгодження сталих думок та позицій, воно провокує протиріччя, через які й народжуються нові зв'язки між творами, людьми, ідеями та місцями в полі мистецтва. Для прикладу curatorial-проектів М. Лінд наводить національні павільйон ОАЕ на Венеційській бієнале (куратор Тіррад Золард, 2008) [Op. cit., р. 63] та основний проект бієнале в Сан-Пауло (куратори Іво Мескіта та Ана Паула Коен, 2008) [Op. cit., р. 64–65].

Отже, наведений аналіз нових типів демонструє значні видозміни в характері роботи чотирьох попередніх різновидів кураторства. Нове покоління не лише по-своєму підійшло до акту виставкової репрезентації, а й критично переосмислило саму сутність фаху, підірвавши чимало його засадничих принципів. Про цілком іншу суть їхньої практики свідчить уже саме лінгвістичне забарвлення прикметника «curatorial», що в англomовному середовищі має досить відмінні від дієслова «curating» відтінки значення та ілюструє трансформацію кураторства-як-дії на кураторство-як-дискурс.

Висновки до розділу

Підсумовуючи розглянутий у розділі майже п'ятдесятирічний розвиток кураторства, сформулюємо наступне узагальнювальне визначення професії.

1. Куратор – це сформований упродовж др. пол. ХХ ст. особливий тип мистецького фахівця, який відповідає за реалізацію художнього проекту в його різних проявах (виставка, тимчасова акція, освітня подія тощо), об'єднує художні твори в тимчасових просторових та/або часових межах навколо запропонованої теми або кола питань, актуальних у даний момент для художнього дискурсу та суспільної думки загалом, постає провідником між митцями, аудиторією та інституцією-організатором. Остання складова відсутня, якщо проект є незалежною та самостійно втіленою куратором

ініціативою. Головним творчим завданням куратора є урівноваження свого авторського інтелектуального висловлювання, сформульованого на основі досліджень практики окремих митців та історії мистецтва загалом, із конкретними художніми творами або задумами з метою якнайбільш повної та влучної репрезентації їх смислової та візуальної сторін.

2. Залежно від типу професійної зайнятості та методів роботи, виокремлено наступні основні типи фаху:

- музейний куратор, діяльність якого тісно пов'язана з політикою та колекцією конкретної інституції;

- незалежний куратор, який не є прив'язаним до одного місця роботи та орієнтується передусім на власне авторське дослідження й погляди на мистецтво;

- куратор бієнале, функція якого частково поєднує два попередні типи; його співпраця з інституцією (організатором бієнале) є тимчасовою та щоразу відбувається в новому геополітичному й культурному контексті, а головним є сам метод роботи з сучасним їм мистецтвом із різних країн;

- перформативний куратор, який зосереджується на процесуальній стороні художнього проекту та допускає видозміни експозиції впродовж її роботи;

- новітні типи кураторства (пострепрезентаційне, пара-кураторство та ін.), адепти яких уважно дотримуються характеру найактуальніших художніх стратегій із їх тяжінням до нематеріальності, часто відмовляються від сталої експозиції на користь освітніх подій, тяжіють до співпраці з глядачами; діяльність двох названих типів може бути реалізована за будь-яких умов працевлаштування.

3. Зазначено, що дані типи не є єдиними панівними різновидами професії та не існують ізольовано один від одного. Чимало кураторів поєднують різні риси або виробляють власні методи, що свідчить про жвавий динамічний розвиток професії нині. Слід, однак, наголосити, що справжніми водорозділами в історії кураторства є проекти представників професії, практика яких не вписується ані в тодішню, ані в сучасну типологію. Їхні авторські підходи стануть предметом вивчення в наступному розділі.

РОЗДІЛ 3.

ДВА ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО КУРАТОРСТВА: ІНСТАЛЯЦІЙНИЙ ТА ДИСКУРСИВНИЙ ПІДХОДИ

Кураторство та художні виставки є відносно новими предметами світових мистецтвознавчих досліджень. Проте історія їх становлення та розвитку охоплює значну кількість важливих проектів і постатей, повноцінно розглянути які сповна неможливо в рамках одного дослідження.

У цій роботі увагу буде зосереджено на окремих прикладах кураторської діяльності в Західній Європі та США різних років, що демонструють авторські підходи до репрезентації мистецтва, які не мали аналогів у попередників та відкрили нові сторінки в історії професії. Такі прецеденти об'єднано за двома напрямками, визначеними як інсталяційний та дискурсивний підходи. Цю класифікацію сформульовано на основі використовуваних різними дослідниками термінів, однак саме таке розділення на вищезгадані напрями застосовується вперше. Розглянуті в цьому розділі проекти подано в хронологічному порядку, проте в окремих випадках зі значними часовими проміжками один від одного, з акцентом на 1920–1930-х, 1960-х та 1990–2000-х рр. Відсутність окремих декад ХХ століття (1940–1950-ті рр., 1970–1980-ті рр.) не означає, що в ці періоди не працювали куратори або не були реалізовані художні виставки. Художнє життя тривало, однак виставки цих років, швидше, продовжували кураторські розробки попередніх періодів, натомість у фокусі цього дослідження перебувають саме використані вперше методи та стратегії.

Перший напрям розвитку кураторства, визначений як інсталяційний підхід, охоплює практики, спрямовані на оновлення методів просторової організації виставки та засобів експозиційного дизайну задля створення новаторських, адекватних художнім ідеям свого часу умов репрезентації творів образотворчого мистецтва. Для цих проектів характерна увага до технічних та візуальних аспектів експозиції. Визначення роботи над інсталяційним дизайном як важливою складовою сучасного кураторства дає змогу долучити до цього дослідження перші експерименти з експозиціями митців-авангардистів 1920–1930-х рр. Кураторство тоді ще не було виокремлено в самостійну

професію, проте такий підхід до оформлення виставкового простору цілком відповідає сучасному розумінню професії.

Другий підхід, визначений як дискурсивний, демонструє прагнення кураторів вийти за межі сталої експозиції творів, розгорнути виставку не лише в просторі, а й у часі, та зосередитися на альтернативних складових художнього проекту (освітній програмі, взаємодії з глядачами тощо). Хронологічно дискурсивний підхід виник пізніше за інсталяційний, а окремі його адепти були відверто критично налаштованими щодо прискіпливої уваги до експозиційного дизайну як такого. Проте нині ці два підходи є однаково легітимними та затребуваними сучасними кураторами й риси кожного з них нерідко перемішуються, утворюючи нові авторські підходи поза цією класифікацією.

3.1. Інсталяційний підхід в основі кураторського проекту

Однією з основних складових діяльності куратора в усі часи існування професії була ретельна робота над експозицією. Увага до концептуального обґрунтування принципу розташування творів і прагнення надати виставці якомога більш авторського вигляду відрізняє просту тимчасову демонстрацію певних експонатів від дійсно кураторського проекту, й притаманне і першим експозиціонерам-експериментаторам на поч. ХХ ст., і їх сучасним колегам. Усвідомлення експозиційного дизайну як важливого смислотворчого елементу виставки стало суттєвою передумовою до виокремлення кураторства як самостійного фаху. До того ж, авторами перших важливих прикладів експозиційного дизайну були художники, які сприймали цей дизайн не як допоміжне оформлення для інших творів, а як художній твір сам по собі – як просторову інсталяцію.

Перші приклади такого ставлення до виставкової експозиції знаходимо в практиці митців 1920–1930-х рр., зокрема, Марселя Дюшана, Ель Лисицького, Фрідріха Кіслера, Олександра Родченка, кола сюрреалістів та ін. А вже остаточне становлення виставки як автономної мистецької форми чи, запозичуючи терміни Т. Глідю, «медіуму», «диспозитива», або «Gesamtkunstwerk» (тотального витвору мистецтва), розпочалося в 1960-х рр. Згідно з дослідницею, саме в цей період митці починають працювати, беручи до уваги місце експонування, та застосовують елементи виставкового дизайну у своєму

творчому арсеналі. Результатом цього стало розмивання меж між ролями митця й куратора, а також виникнення та поширення нової постаті митця-куратора [163, р. 29].

Для сучасних кураторів робота з експозицією не втрачає актуальності. На думку дослідниці сучасних виставок-бієнале Є. Філіповіч, її основу становить створення особливого простору для поєднання мистецьких творів або, користуючись її терміном, – створення «тектонічного контексту» [156, р. 342]. Саме цей унікальний у кожному випадку *контекст*, згідно з дослідницею, робить виставку своєрідною мистецькою формою, що є більшою за просту послідовність творів, поєднаних за тематичними чи формальними ознаками. Відтак, Є. Філіповіч характеризує кураторську виставку як «артикуляцію певного фізичного простору, через який встановлюються стосунки між глядачем та об'єктом, одним об'єктом та іншим, і між усіма об'єктами, глядачами та специфічним виставковим контекстом» [Op. cit.].

В історії мистецтва таке нове розуміння фізичного простору виставки розвивається паралельно із виникненням новітньої художньої форми – інсталяції.

3.1.1. До поняття інсталяції в сучасному мистецтві

Поняття «інсталяція» прийшло до кураторського словника з ширшого арсеналу мистецької професійної термінології. Впродовж ХХ ст. термін «інсталяція» використовували не лише для визначення суто художньої техніки або форми, а й для описування тимчасового *місця* чи навіть *ситуації*, в межах яких фіксується висловлювання митця як мистецького твору.

Необхідно визначити принципову відмінність між двома значеннями поняття «інсталяції»: «інсталяцією творів мистецтва на виставці» (*installation of art*) та «мистецтвом інсталяції» (*installation art*). Як зазначає К. Бішоп у ґрунтовному огляді історії та теорії інсталяції, така двозначність у використанні терміна виникла в 1960-х рр., коли його вживали для позначення способу розміщення творів на художній виставці, а вже потім було запозичено для найменування мистецьких практик, що залучали весь простір галереї як матеріал автономної інсталяції [132, р. 7]. Головною спільною рисою цих двох типів К. Бішоп називає їхню властивість зосереджувати глядачів на тому, як

об'єкти розташовані в просторі, а також на власній реакції на цей простір та об'єкти в ньому. Таку властивість авторка називає глядацьким «досвідом» (experience), наголошуючи на цьому слові як ключовому в понятійному апараті дослідження інсталяції [Op. cit., p. 8].

Принципова відмінність між двома типами полягає в наступному. Виставкова інсталяція (installation of art) має вторинне значення щодо творів у її складі, натомість інсталяція-як-мистецький-твір (installation art) є неподільною сукупністю всіх окремих компонентів та простору, який вони займають і в який глядач може буквально фізично поринути [Op. cit., p. 6].

До перших практиків інсталяції, що в 1920–1930-х рр. поєднувала риси обох типів, за К. Бішоп, належать Ель Лисицький, Курт Швітгерс та М. Дюшан [Op. cit., p. 8]. Періодом розквіту чистої форми «мистецької інсталяції» ця авторка називає 1970–1980-ті рр., на які припадає практика таких художників, як А. Капроу, К. Ольденбург, П. Тек, Д. Грем, а також публікація низки важливих філософських праць, що дали імпульс для теоретичного осмислення інсталяції. Серед провідних філософських ідей цього періоду К. Бішоп виокремлює ідею децентралізованого об'єкта, розглянуту Дж. Лаканом, Ж. Дерідою, М. Фуко та Р. Бартом, та постструктуралістську ідею «активованого глядача» як політичного суб'єкта, порушену Е. Лакло та Ш. Муфф [Op. cit., p. 10].

Відштовхуючись від запропонованого К. Бішоп термінологічного маркування, у межах цього дослідження важливим є тлумачення виставкової інсталяції як особливого простору, що об'єднує різні мистецькі твори, позиції та висловлювання в єдину сутність за рішенням митця або, в нашому випадку, – за рішенням куратора.

Функція *рішення* згадується тут не випадково. Користуючись висловом Б. Гройса, інсталяція стає «простором ухвалення рішень», оскільки створює та тимчасово фіксує нові смислові зв'язки між окремими творами, ідеями, висловлюваннями, неможливими за інших обставин та в іншому місці, тобто – в іншій інсталяції [27]. Апелюючи до введеної В. Беньяміном у відомій статті «Твір мистецтва в епоху технічної відтворюваності» (1936) проблематики, пов'язаної з поняттям оригіналу в мистецтві, Б. Гройс визначає інсталяцію як територію легітимізації виняткового художнього значення для всіх її окремих компонентів перед глядачами: «Інсталяція виокремлює

копію з немаркованого, відкритого простору анонімної циркуляції й розміщає її – нехай лише на певний час – у стійкий, закритий, фіксований контекст топологічно чітко визначеного тут і зараз. А це означає, що всі об'єкти, розташовані в просторі інсталяції, – оригінали, навіть коли (і саме коли) вони циркулюють за межами інсталяції як копії. Твори мистецтва в інсталяції є оригіналами за суто топологічною причиною: аби побачити їх, необхідно відвідати інсталяцію» [Там само].

Отже, куратор об'єднує окремі мистецькі твори у виставку та наділяє ці твори винятковим значенням у її межах, подібно до митця, який komponує зображення, звук, об'єкт і так створює унікальну роботу-інсталяцію. Іншими словами, функція рішення про залучення чи незалучення твору стає основою кураторського інсталяційного мислення: «Інсталяція демонструє певний відбір, певний ланцюг актів вибору, певну логіку залучення та вилучення» [Там само]. Така аналогія між інсталяційним мисленням художника й сучасного куратора виглядає особливо доречною з огляду на те, що автори історично перших інсталяційних творів доби авангарду фактично поєднували в своїй роботі ці обидві функції.

3.1.2. Експозиційний дизайн доби авангарду

У спробах хронологічно окреслити історію виставок та кураторських практик чимало дослідників, зокрема, Т. Глідоу [163, 164], П. О'Ніл [200, р. 10–11], М.А. Станішевськи [224, р. 1–57] для прикладу протокураторської роботи наводять творчість низки митців у 1910–1930-х рр.

Постать куратора тоді ще не було артикульовано. Власне, в цьому й не могло бути потреби, адже простір художньої виставки в цей період стає об'єктом пильної уваги самих художників-авангардистів. Зазначимо, що ознаки нового типу організації експозиції проявилися в самостійно організованих митцями виставках ще в першому десятилітті ХХ ст. Перші виставки нового мистецтва загалом зберігали традиційні риси попередньої «салонної» епохи. Однак на них уже були присутні окремі оригінальні авторські рішення побудови експозиції. Історик виставок Б. Альтшулер наводить такі приклади: виставка групи «Міст» (1906, Дрезден, Німеччина) [122, р. 73–82],

«Блакитний вершник» (1911, Мюнхен, Німеччина) [Op. cit., p. 99–110], «Живописці італійського футуризму» (1912, Париж) [Op. cit., p. 111–126]. На підставі архівних фотографій, відгуків у пресі та свідчень учасників на цих виставках твори розміщувалися на стінах так, щоб формально доповнювати одна одну, уявно зменшити візуальну розмежованість між окремими творами та якнайвиразніше продемонструвати спільні риси нової художньої мови.

Цікавим прикладом експериментального підходу до експозиції є виставка угруповання «Блакитна троянда» («Голубая роза»), не описана в західноєвропейській та американській літературі й недостатньо проаналізована щодо експозиційних знахідок у російських джерелах. Виставку було організовано в 1907 р. на кошти власника журналу «Золоте Руно» Н. Рябушинського в приватному будинку фабриканта М. Кузнєцова (Санкт-Петербург). Учасники об'єднання, художники-символісти, разом працювали над створенням експозиції, що мала такі елементи, як приховане джерело музики, оздоблення зали живими квітами з виразним ароматом, а стін – блакитною тканиною [102, с. 18]. Усі ці елементи сприяли особливій атмосфері споглядання творів, що відповідала самій суті мистецтва «голуборозовців», яка втілювалася у «вияв естетичними засобами пограничних станів людської психіки, що перебуває між сном і дійсністю, складається в неясні, хиткі бачення, [в яких] непевні враження від баченого й пережитого вигадливо перепліталися з фантастичними породженнями свідомості, що марить» [63, с. 119]. Ця виставка є одним із перших прикладів продуманого дизайну та втілює ідею синтезу мистецтв³, яка згодом стане важливим аспектом майбутніх авангардних експозицій.

Рішучий крок до остаточного переосмислення завдань і можливостей художньої виставки роблять послідовники супрематизму, конструктивізму, дадаїзму, сюрреалізму

³ Насамперед треба відзначити, що виставка «Блакитна троянда» була далеко не першим і єдиним прикладом синтезу різних художніх жанрів. Як зазначає Г. Поспелов, художнє життя 1900–1910-х рр. у Росії характеризувалося загальним тяжінням до поєднання та мімікрії, які проявилися, зокрема, в задумах всенародної драми-містерії з поєднанням музикантів та слухачів (О. Скрябін), театралізації художніх подій або навіть просто поведінці митця (М. Ларіонов, О. Лентулов), спробах організації масових подій в дусі старовинних народних гулянь (Н. Сапунов), театральних реформах Вс. Мейерхольда та, врешті, в грандіозному поєднанні зусиль провідних композиторів, художників і танцюристів у постановках «Руських сезонів» у Парижі Сергія Дягілева [78, с. 19–20].

та інших сформованих у 1910–1930-х рр. напрямів, у межах яких намічається пошук нових способів взаємодії авторського висловлювання (художнього твору) із реципієнтом (глядачем). Поступово формується розуміння виставки не як умовного тимчасового простору для демонстрування робіт, а як автономної території з власним контекстом.

Художник авангарду мислить уже не окремими творами, а виступає з проектом, авторство якого часто виходить за межі однієї особистості та містить, окрім станкових творів, також дебати, поезію, перформанс і навіть стратегії публічної поведінки митця [30, с. 9]. Інший важливий аспект авангардної творчості – тяжіння до суцільного синтезу різних художніх форм, що пов'язано, передусім, із радикальною ревізією самого поняття мистецтва та спробою розширення його кордонів до «міжпрофесійної “інновації взагалі”», що межувала б із літературним, політичним, філософським, науковим полем, а також із тим, що прийнято називати життям» [Там само, с. 9]. Авангард рішуче пориває з автономією «мистецтва для мистецтва» та ініціює «тотальний екстрахудожній проект» (Є. Лазарєва), який частково заперечує репрезентацію мистецтва як таку – тобто демонстрацію станкових творів у музеях або галереях [53].

Найповніше таку антирепрезентаційну риторику було втілено в діяльності митців кола Лівого фронту мистецтва (ЛЕФу). Послідовники ідей конструктивізму та «виробничого мистецтва», учасники ЛЕФу розуміли авангардну творчість як корисну та функціональну частину суцільного устрою, а роль митця – як спробу інтеграції у виробничі та соціальні процеси на правах ученого, інженера або документаліста. На практиці це втілювалося в апробації формальних художніх пошуків через роботу з суто промисловими об'єктами: дизайнні меблів або інтер'єрів робочих кімнат (О. Родченко), конструюванні одягу (Л. Попова, В. Степанова) тощо [53].

Відмова конструктивістів від чистої репрезентації мистецтва знайшла також свій вияв у перетворенні художньої виставки на нову форму комунікації з народними масами. Так, один із піонерів виставкової інсталяції Ель Лисицький, розмірковуючи про соціальне значення мистецтва в тексті «Художник у виробництві» (1927), декларував, що мистецтво має позбутися елітарності й стати частиною повсякденного життя людини. Проте, як зазначає М. Тупіцина, для Ель Лисицького суттєвим була не буквальна утилітарна користь такого мистецтва. Натомість, мистецтво мало брати активну участь в

організації життя та досягти «узаконення» в статусі засобу масової інформації [235, S. 30–31]. Саме виражальні можливості таких тогочасних мас-медіа, як преса, кінематограф, афіша, різні форми наочної пропаганди стали основним інструментарієм Ель Лисицького в розробці експозицій художніх і нехудожніх виставок.

Схожі тенденції переплетення мистецтва й життя в цей час намічалися також в авангардному театрі з його тягінням до подолання «перепони між театральним дійством та вулицею», передусім, у постановках Вс. Мейерхольда, програма якого передбачала, зокрема, оприявлення механіки зміни місця дії, вихід акторів до зали, активізації глядача та використання його реакції на акторське слово [102, с. 76].

Важливим прецедентом нового типу виставкового простору є «Остання футуристична виставка картин 0,10» (1915, Художнє бюро Н. Є. Добичіної, Петроград) (Рис. 3.1), на якій було представлено твори К. Малевича, І. Клюні, І. Пуні, О. Розанової, Л. Попової та В. Татліна. Нечисленні архівні фотографії кімнати із безпредметними творами К. Малевича свідчать про особливий порядок їх розміщення на площині стін. Усі 49 робіт виглядають як суцільне панно, а не окремі живописні одиниці, адже саме у своїй цілісності ці твори сповна демонстрували нову, раніше не оприлюднену художню програму К. Малевича – супрематизм. Центральний твір виставки, «Чорний квадрат», К. Малевич закріпив діагонально в кутку під стелею, в символічному «червоному куті» – чільному місці для ікон у хатах [56, с. 141]. «Іконою» також назвав цей твір Олександр Бенуа – один із найпалкіших критиків виставки [Там само, с. 136].

Такий спосіб розміщення картини на місці сакрального об'єкта є виразним прикладом того, як експозиційна організація стає для митця рівноцінним виражальним засобом, та створюючи необхідну смислову конотацію, без якої сам художній твір не отримає потрібного прочитання. «Остання футуристична виставка картин 0,10» є свідченням того, як художник не лише стає автором індивідуального висловлювання в мистецьких творах, а й моделює для їх демонстрування простір (експозицію) та контекст (у випадку К. Малевича – друк власної супровідної теоретичної праці⁴), у яких діалогічний характер поєднання цих

⁴ До виставки К. Малевич за підтримки М. Матюшина спеціально надрукував теоретичну брошуру, присвячену питанням супрематизму: «Мені б тільки хотілося, аби було надруковано мою статтю через те, що я там роблю певний розбір і виходжу до верстового стовпа

творів між собою має першочергове значення.

Така авторська експозиція мала відповідати самій суті супрематизму – художнього методу, задуманого Малевичем як повна заміна міметичної образотворчої мови, як спосіб виведення відсторонених форм за межі станкового мистецтва, як радикально новий погляд на завдання мистецтва та план роботи з ним, що був би співзвучним настроям свого часу та вмщував би програму «життєбудови» [102, с. 66]. Однак, як зазначає Н. Степанян, «кінцевий продукт» супрематичних вправ К. Малевича – «геометричні фігури, що плавають у вільному просторі», при виході «на люди» у звичному вигляді («полотно, олія») – не було належно сприйнято публікою, яка шукала й не знаходила необхідної опори для його розуміння [Там само, с. 66].

Віднайдення порозуміння із глядачем та пошук засобів для адекватного сприйняття масовою публікою новітніх мистецьких ідей стали наріжним каменем стратегії іншого кола митців, для яких виставкова інсталяція мислилася вже не оздобленням, а повністю самостійним напрямом творчості. Найбільшого розвитку така виставкова інсталяція досягла в 1920–1930-х рр. Як зауважує М. А. Станішевський, в цей період робота з виставковим дизайном стала важливим, якщо не основним аспектом творчості низки митців та архітекторів [224, р. 3].

Робота над оформленням виставкових експозицій різного призначення й тематичного спрямування стала слухною нагодою для реалізації експериментальних ідей поза стінами все ще досить консервативних галерей і музеїв та, загалом, подолання обмеженості суто мистецького середовища. «Технологічні інновації, мас-медіа, обігравання особливостей місцини (site specificity) та інтерактивність глядача» [Op. cit., р. 3] були покладені в основу роботи таких майстрів, як Л. Міс ван дер Рое, Ель Лисицький, Лілі Райх, Джузеппе Теран'ї, Фрідріх Кіслер, Герберт Байер.

Захоплені можливістю створення масштабних експозицій для великої аудиторії, чимало художників розглядали виставкові інсталяції як одну з арен для масової комунікації, що здатна змінити сучасне життя, як це вже роблять кінематограф, авангардний театр, реклама, друкована преса та радіо [224, р. 4]. Однією з таких «арен»

Супрематизму й фіксую свої роботи, аби вже не вирвав ніхто у мене моєї правди. Якщо буде надруковано, то тоді вже бери і неси куди хочеш» [51, с. 641–643].

для художників стали популярні в 1920–1930-ті рр. тематичні виставки – більш камерні «нащадки» започаткованих ще в середині ХІХ ст. всесвітніх виставок для демонстрації промислових та технологічних досягнень різних країн.

Першопрохідником роботи над оформленням нехудожніх виставок був Фрідріх Кіслер, архітектор, театральний декоратор та теоретик. Перший його значний інсталяційний проект – оформлення виставки «Нові театральні техніки» (1924, Відень) (Рис. 3.2). Для її експозиції Кіслер розробив інноваційну систему експонування за назвою «Система L та T», що полягала в побудові конструкції з однакових рухливих горизонтальних і вертикальних елементів відповідної форми. Ця конструкція давала змогу відокремити від стін твори, вільно пересувати та перекомпоновувати їх у просторі, підлаштовувати під різні кути зору глядачів із різним зростом. Виставка містила кілька сотень малюнків, постерів, фотографій, ляльок-маріонеток і макетів авангардної сценографії, розміщених на L і T елементах. На додаток, для кожної виставки Ф. Кіслер добирав відповідний колір стін і розробляв спеціальну рухливу систему освітлення, що акцентувало увагу на окремих експонатах [Op. cit., p. 4, 8]. Окрім численних театральних виставок, він оформлював також мистецькі експозиції, зокрема, відоме Army Show (1913, Нью-Йорк, США) (Рис. 3.3) та кілька залів у музеї Гугенхайма (1942, Нью-Йорк, США).

На думку М. А. Станішевськи, найсуттєвішим здобутком Ф. Кіслера є створення не просто нових технічних умов експонування, а суцільно нового ідеологічного «лаштування» для мистецтва, що цілком відбивало дух часу. Відокремлене від сталої архітектурної споруди мистецтво переносилося до «часу й простору» глядача, що давало останньому змогу займати активну позицію в сприйнятті твору та буквально власноруч змінювати експозицію на свій смак. Продовжуючи розроблену конструктивістами та супрематистами концепцію, спрямовану на подолання притаманних законам класичної перспективи закритого простору та сталої точки огляду, виставковий дизайн Ф. Кіслера ознаменував «радикальний відхід від традиційних виставкових технік та відхилення і від ідеалістської естетики, й від статичного, неісторичного підходу до мистецтва, оформлення виставки та глядача» [224, p. 8].

Теоретичне обґрунтування інсталяційного експерименту знаходимо також у маніфестах Ф. Кіслера 1930-х рр., присвячених його концепції корреалізму (correalism): «Традиційний

арт-об'єкт, чи то живопис, чи то скульптура або архітектурна споруда, більше не розглядаються як ізольовані сутності, а [натомість] мають бути взяті до уваги в контексті розширеного середовища. Середовище набуває такої ж ваги, як і сам об'єкт, якщо не більшої, оскільки об'єкт привносить живильне повітря в оточення й вбирає реалії цього оточення, байдуже, в закритому чи відкритому просторі» [Op. cit., p. 8].

Виставковими інсталяціями програмно займалися також художники кола німецької школи архітектури та дизайну «Баухауз» (Bauhaus), де при факультеті рекламного мистецтва вивчали й виставковий дизайн. Важливі розробки цього факультету належали Г. Байеру, який активно досліджував можливості людського зорового сприйняття. У 1935 р. Г. Байер спроектував «Діаграму поля зору в 360 градусів» (Рис. 3.4, 3.5), представлену на виставці «Союзів працівників будівництва» (Рис. 3.6), у створенні якої також брали участь Ласло Мохой-Надь і керівник «Баухаузу» Вальтер Гропіус. Кімната була заповнена від підлоги до стелі різноманітними зображеннями, фотографіями та схемами, розміщеними під різними кутами так, аби заповнити весь доступний зоровий простір глядача, який стояв на високій платформі всередині.

Про суть проектувальних робіт «Баухауза» 1920–1930-х рр. розповідає в своїх пізніших теоретичних нарисах сам Г. Байер: «Виставковий дизайн сформувався [тоді] як нова дисципліна, як вершина всіх медіа, можливостей взаємодії, колективних зусиль та ефектів. Поєднання засобів візуальної комунікації призводить до дивовижної заплутаності: мовою стають роздруківки або звук, зображення як символи, живопис і фотографія, скульптурні техніки, матеріали та поверхні, колір, світло, рух (самої експозиції або відвідувача), фільми, діаграми й таблиці. Суцільне використання всіх пластичних і психологічних засобів робить виставковий дизайн інтенсивною та новою мовою» [Op. cit., p. 3].

Поза суто європейським мистецьким колом над організацією виставкових інсталяцій різного призначення в 1920–1930-х рр. працював Ель Лисицький – одна з ключових постатей радянського та світового авангарду. Послідовний адепт конструктивізму, Ель Лисицький створив комплексний дизайн для експозицій низки павільйонів Радянського Союзу на виставках «Преса» (1928, Кельн, Німеччина) (Рис. 3.7), «Фотографія та Фільм» (1929, Штутгарт, Німеччина) (Рис. 3.9), «Міжнародна

виставка хутового виробництва» (1930, Лейпціг, Німеччина) та «Гігієна» (1930, Дрезден, Німеччина). Архітектуру та дизайн цих експозицій було розроблено з залученням монтажу зображень та об'єктів, центральних засобів для всієї практики Ель Лисицького. Художня програма цих інсталяцій на візуальному рівні мала втілювати їх ідеологічну мету: створення тотального простору пропаганди, в якому кожен елемент наочно уособлюватиме ідею прогресу та величі Радянської держави, успіхи якої в певній галузі ці виставки, власне, мали демонструвати.

Як наголошує дослідниця творчості Ель Лисицького М. Тупіцина, робота над виставковим дизайном стала логічним продовженням попередніх напрацювань митця в сфері конструктивізму з часів повернення в 1925 р. до Радянського Союзу після тривалого перебування в Швейцарії та Німеччині: «[Лисицький] мав визнати, що його можливості художньої роботи з конструктивізмом перебували не в галузі архітектури, а, швидше, у виставці та графічному дизайні» [235, S. 26].

У 1927 р. Ель Лисицький уперше прийняв запрошення стати архітектором Всесоюзної поліграфічної виставки в Москві – «всеосяжного, проте довільного компілятивного огляду» [Op. cit., S. 26] досягнень друкарської індустрії СРСР. Визначення «архітектор» М. Тупіцина наводить у своєму тексті в лапках, вірогідно, посиляючись на термінологію того часу. Надалі для визначення ролі Ель Лисицького в проектуванні виставок дослідниця послуговується німецьким словом «Ausstellungsführer» – дослівно «керівник виставок» [Op. cit., S. 26].

Важливим видається той факт, що в розробці інсталяційного дизайну Поліграфічної виставки Ель Лисицький залучає всі свої основні художні прийоми 1920-х рр.: різні способи роботи з фотографією, цим «повчальним медіумом на службі соціалізму» [210, S. 54]. Зокрема, це фотомонтаж і винайдена ним техніка фотопису. Як зазначає М. Тупіцина, ця виставка стала своєрідною ретроспективою кар'єри митця та продемонструвала ключові стильові пріоритети його творчості: «Роботи, показані тут, свідчать про його незмінну віру у функціональні властивості абстрактної форми (які він також застосовував в архітектурі та графічному дизайні) і опосередковано представили огляд його фотографічних експериментів [...]. Хоча під час перебування в Європі Ель Лисицький тяжів до конструктивістів, деякі з яких виставлялися в павільйоні поряд

із ним, саме формальні властивості абстрактної форми стали відтепер на службу опрацювання конкретних тем» [235, S. 29].

Отримавши визнання на офіційному рівні та ставши кимось на кшталт головного радянського фахівця з виставок, Ель Лисицький невдовзі отримав державне замовлення на виконання свого майбутнього наймасштабнішого та багатого на інноваційні інсталяційні знахідки радянського павільйону на міжнародній виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина) (Рис. 3.7, 3.8).

Експозиція радянського павільйону була присвячена не просто досягненням ЗМІ та супутньої друкарської індустрії, а передусім їх політичному значенню – «історії та революційній силі преси [в Радянському Союзі]» [224, p. 45]. Цю тему було розкрито у вельми видовищний спосіб: глядач мав пройти через величезний простір експозиції, оздоблений, з-поміж іншого, рухливими копіями друкарських верстатів, що безперервно продукували стрічки газет, блимаючими електроліхтариками, глобусами, що оберталися, зразками радянських плакатів і газет, що ними були заклеєні підлога та стіни, і, нарешті, гігантським фотомуралом за назвою «Завданням преси є освіта мас» (3,8 м заввишки, 23,5 м завдовжки) авторства Сергія Сенкіна та самого Ель Лисицького. На думку М.А. Станішевськи, парадигматичне значення радянського павільйону для історії інсталяційного мистецтва полягало в тому, що характер його дизайну став наочною реалізацією самої теми – сили нових мас-медіа, нових матеріалів і нових технологій, що вели Радянський Союз до нової епохи [Op. cit., p. 46].

З погляду ідеології, павільйон бездоганно відповідав очікуванням радянської влади, про що свідчить офіційний текст у каталозі: «Така демонстрація вносить велику ясність [у розуміння теми] та дає змогу краще виявити динамічну природу явищ нашого часу» [210, S. 53]. На думку дослідника У. Польмана, ідеологічна переконливість інсталяційної техніки Ель Лисицького та соратників доводиться тим, що найефектніші прийоми митця (зокрема, фотомонтаж та гіперболічне збільшення фотографій) були швидко перейняті митцями та дизайнерами, які працювали на тоталітарні режими Німеччини й Італії [Op. cit., S. 59–64]. Таке запозичення, зазначає У. Польман, дає початок «суперечливому поєднанню модерністської естетики та політичного реакційного змісту», притаманного художній культурі тоталітарних держав у 1930-х рр. [Op. cit., S. 59].

Очевидні риси експозиційного стилю Ель Лисицького прослідковуються в таких проектах, як «Зала О» авторства Джузепе Теранї, «Меморіал мученикам» Адальберто Рібери та Антоніо Валенте для «Виставки фашистської революції» (1932, Рим) (Рис. 3.10), а також «Камера» (1932, Берлін), «Німеччина» (1936, Берлін) та «Дайте мені 4 роки!» (1937, Берлін) [Op. cit., S. 59–64].

Важливо зазначити, що павільйон для «Преси» було спроектовано Ель Лисицьким у співпраці з близько сорока митцями, сценографами, графіками агітпропу. Як зазначає М. Тупіцина, така велика команда була необхідна не лише через розмір та складність павільйону, а й з огляду на те, що Ель Лисицький не мав досвіду (та й особливого зацікавлення) роботи з пропагандистським матеріалом, більше концентруючись на формальній видовищній стороні проекту.

У складі художнього колективу радянського павільйону працював харківський художник-конструктивіст Василь Єрмілов. Для оформлення окремого українського відділення павільйону В. Єрмілов «підготував динамічні установки, а також великоформатні стінгазети-“складні”» (В. Поліщук): «Генератор» (1927) і «Канатка» (1928), побудовані на використанні фотографії» [71, с. 52]. Головним експонатом, як зазначає Т. Павлова, були 20 масивних альбомів «Ukraine» розміром 60x50 см, що стали продовженням конструктивістських та супрематичних пошуків митця в книжковій графіці. Альбоми було присвячено індустриальним («Колективізація», «Вогнища соціалістичного сільського господарства» [Там само, с. 50] та культурним («Українська книжкова палата», «Державний драматичний театр ім. І. Франка» [Там само, с. 91]) досягненням сучасної України. Ключовим у них було поєднання конструктивістських елементів (перевага геометричних елементів, модульна схема побудови загальної композиції книги, колажне поєднання фотографій, малюнків і друкованих документів) із національними мотивами, що знайшли вияв в оформленні обкладинок, обтягнутих плахтою із різноманітним стилізованим орнаментом [Там само, с. 52–53, 57].

Отож, як зазначає М. Тупіцина, цей павільйон був досить складним продуктом спільної праці, про який навряд чи можна судити за мірками традиційної методології автономного авторства [235, S. 34]. Тим цікавішою видається роль Ель Лисицького як «керівника виставки», для якого робота над масштабною багатокomпонентною

інсталяцією павільйону полягала не лише в поєднанні власних художніх напрацювань (як у випадку з «Поліграфічною виставкою»), а й різнохарактерних художніх компонентів та інтелектуальних зусиль решти співавторів.

Концептуально інакший підхід Ель Лисицького до виставкової інсталяції демонструють два інші взаємопов'язані проекти митця, хронологічно раніші за описаний вище радянський «виставковий період». Радянські павільйони представляли немистецькі експонати та художні об'єкти, створені Ель Лисицьким чи його колегами спеціально та винятково для них. У проектах «європейського періоду» художник працював над розробкою простору для автономних мистецьких творів інших авторів.

Так, для Міжнародної художньої виставки в 1926 р. у Дрездені Ель Лисицький проектує «Кімнату для конструктивістського мистецтва», а через рік створює на запрошення директора Провінційного музею в Ганновері Александра Дорнера її перманентну версію за назвою «Абстрактний кабінет» (Рис. 3.11–3.13). Останній був кімнатою з пересувними панелями на стінах, де розміщувалися живописні полотна, а для скульптури було передбачено окрему нішу. Глядач мав змогу самостійно змінювати положення робіт, розміщувати їх під різними кутами зору та створювати власні комбінації. Колір стін змінювався за допомогою двоколірного рифленого покриття, залежно від того, де стояв відвідувач. Колір електричного освітлення також можна було модифікувати натисканням на кнопки. Найсуттєвіше значення мобільної конструкції Ель Лисицького полягає у зміні статусу глядача – від пасивного споглядання до активної співучасті та, фактично, співавторства експозиції [148, S. 23–24].

Втілена ідея побудови інтерактивного простору продовжувала одну з основних ліній усієї практики Ель Лисицького – винайдення нової моделі взаємодії людини з навколишнім середовищем. Концепцію такої моделі було закладено в одному з ранніх ключових творів митця, серії картин «Проуни» (1920-ті рр.), та пов'язаній із ними просторовій інсталяції «Кімната проунів» (1923) (Рис. 3.14). У цих роботах Ель Лисицький, як раніше К. Малевич, «проектував “новий світ” [та] вигадував форми, в які мало би бути укладене [нове] життя» [102, с. 70]. Ці роботи мислилися митцем не як двомірні об'єкти, передбачені на єдиний кут зору та продиктовану задумом автора стабільну позицію огляду, а радше як експериментальний крок до створення, за

Є. Дьоготь, «ірраціонального простору, розкритого одночасно у всі сторони» [30, с. 79].

Уже в «Кабінеті для конструктивістського мистецтва» ця ідея *простору як мистецтва* трансформується на *місце* для мистецтва, або – як цитує лист митця до дружини дослідник Метью Драт – «мистецьку вітрину, сцену [...], на якій картини виступатимуть як герої драми (або комедії). [...] Все має складатися не з фарб, а з сукупності матеріалів, – тоді фарби на живописних картинах будуть нестримно кричати (або співати)» [148, S. 23].

Таке розуміння Ель Лисицьким свого завдання щодо організації середовища для мистецьких творів та власної відповідальності перед цими творами в загальних рисах співзвучне з місією куратора. Адже авторський проект сучасних «керівників виставок» є, власне, особливим простором для мистецтва, контекстуальне забарвлення та фізичні параметри якого не лише представляють художні задуми в сприятливому світлі, а й провокують глядача до інтерактивності та нестандартного мислення задля адекватнішої інтерпретації сучасного мистецтва.

Іншими важливими прикладами виставкової інсталяції, створеної одним митцем-куратором із залученням творів інших авторів, є «Міжнародна виставка сюрреалізму» (1938, Париж) (Рис. 3.15) та «Перші документи сюрреалізму» (1942, Нью-Йорк) (Рис. 3.16). На запрошення художників-ініціаторів ці два проекти оформлював Марсель Дюшан у статусі «всеохопного виробника» (over-all producer), або, французькою, «generateur-arbitre» [132, p. 20]. У приміщенні галереї на першій виставці окрім творів представлених художників (С. Далі, М. Рея, М. Ернста та ін.) були розміщені немистецькі об'єкти, включені Дюшаном як елементи дизайну: 1200 підвішених під стелею брудних мішків для вугілля (порожніх, але набитих папером для створення ілюзії об'єму), що важко нависали над головами відвідувачів, ліжка у стилі Людовіка XIV та ставок із водою. Ефект перевантаженості галереї предметами, декоративними драпіровками, специфічними запахами (смаженої кави) та звуками (запис сміху пацієнтів психіатричної клініки) провокували відвідувачів до нових несподіваних думок щодо мистецтва та підсвідомих вільних асоціацій, викликаних під час «зупинки для уяви та мрій», за коментарем одного з учасників Георга Хагнета [Op. cit., p. 22]. Апелювання до підсвідомого у проектуванні простору, на думку К. Бішоп, продовжує загальне

захоплення митців-сюрреалістів теорією психоаналізу Зигмунда Фрейда, його слід розглядати як спробу «зіштовхнути глядача із психологічною перепоною для того, аби порушити прийняті патерни думок» [Op. cit., p. 22].

Підсумовуючи аналіз обраних виставок, зробимо висновок, що впродовж першої третини ХХ ст. експозиційний дизайн став новим «матеріалом» для художників авангардних спрямувань та набув виразних рис самостійної мистецької форми. Художники, що виступали в цей період авторами експозиційного дизайну, виконували досить широкий спектр різних творчих ролей: дизайнера-архітектора (Г. Байер, Ф. Кіслер), селекціонера робіт та проектувальника простору для них (Ель Лисицький), автора додаткових інсталяційних елементів, що підсилюють задану митцями атмосферу (М. Дюшан). Сукупність цих ролей формує основне завдання *інсталяційного підходу* до художнього проекту – виявлення ідейного виміру мистецької роботи через створення особливих умов її експонування. Згодом ця функція становитиме основу професійної діяльності нової постаті, відповідальної за реалізацію виставок, – куратора. Виконуючи, швидше, адміністративні функції як співробітник музеїв і галерей у 1940–1950-х рр., уже в 1960-ті рр. куратор здобуває статус незалежного автора концепції та просторової організації експозиції, інтелектуальний внесок якого формує «обличчя» виставкового проекту на рівних із митцями-учасниками.

3.1.3. Дематеріалізація кураторського методу в 1960-х рр.

Наступний важливий поворот у розвитку кураторської виставки припадає на др. пол. 1960-х рр. Реалізовані в цей період проекти позначені переміщенням акценту з технічної організації простору та інсталювання в ньому об'єктів на осмислену роботу з самим простором-як-об'єктом, що отримує в межах конкретної експозиції власне автономне смислове наповнення. І якщо за доби авангардних експериментів із експозиційним дизайном робота з виставковим простором була частиною стратегії художників, то в 1960-х рр. ця функція стає частиною авторського рішення особи, відстороненої від процесу художнього виробництва, проте добре ознайомленої з його контекстом – куратора.

Формування в 1960-х рр. нових кураторських стратегій та інакшого характеру інсталяційного мислення було зумовлене, передусім, тісним зв'язком кураторів із новим поколінням митців і чутливою реакцією на природу їхньої практики. Ключовим імпульсом до формування специфічних кураторських підходів до побудови експозиції стали нові форми мистецьких висловлювань, відтворені в критичному перегляді художниками матеріальної, об'єктної складової власного твору, що стала вторинною щодо ідейного або концептуального наповнення. Важливою частиною програми найрадикальнішої течії цього часу – концептуального мистецтва, що вперше заявило про себе в середині 1960-х рр. у США, країнах Європи та Південної Америки, – була критична полеміка навколо категорій об'єктності та автономності, обґрунтованих у працях Климента Ґрінберга, провідного теоретика модерністського живопису та скульптури 1940–1960-х рр. у США.

Згідно з К. Ґрінбергом, цінність художнього твору полягає в доведенні його до максимальної досконалості формальної мови, а внутрішній зміст не має залежати від впливу суспільних смаків або нав'язаних мистецтву соціальних ідеологій [170]. Логіка історії, за К. Ґрінбергом, полягає в досягненні кожним видом мистецтва своєї внутрішньої чистоти та досконалості поза контактом з іншими сферами навколишньої реальності. Тези К. Ґрінберга до певного часу сприймалися фактично як офіційна доктрина сучасного мистецтва США (за кошти держави К. Ґрінберг їздив Європою з лекціями, що популяризували американських художників-абстракціоністів) і стали основою багатьох дебатів 1960-х рр. Своїм відомим текстом 1960 р. «Модерністський живопис» критик розділив історичний спадок модернізму на два напрями: абстрактний живопис, що плекав самодостатність кольору та «оптичної ілюзорності» картини як головні її риси, та новітні напрями мінімалізму й концептуалізму, які відмовилися від фізичних параметрів як несуттєвих для мистецького висловлювання [126, р. 444].

Закладений К. Ґрінбергом мистецтвознавчий дискурс домінував на поч. 1960-х рр. і мав суттєвий вплив на різні елементи мистецького процесу: арт-критику, ринкові тенденції, музейну політику та стиль організації виставок (сам К. Ґрінберг влаштовував виставки та консультував дилерів) [Op. cit., р. 443]. Цей дискурс породив певний тип виставкового простору, що отримав у літературі визначення «білого куба». Простір

такого типу – це стерильно-біле приміщення без зайвого декору із чіткими геометричними лініями в основі архітектурного планування (Рис. 3.17). Галерея мала бути сконструйованою так, щоб повністю нейтралізувати вплив довкілля (сторонні звуки, освітлення) та створити навколо експонованого твору особливу ауру медитативного споглядання, зосередити увагу глядача на його естетичних принадах. Аналізу такого типу репрезентації присвятив своє дослідження художник та теоретик Б. О'Доєрті.

Розглядаючи концепцію «білого куба» в резонансному для свого часу есе «Всередині білого куба» (1975) [198], Б. О'Доєрті прирівнює виставлений у такому просторі твір до сакрального об'єкта, а сам музей або галерею – до храму, в якому ніщо, навіть сам глядач, не має заважати мистецтву «жити своїм життям», а отже, експозиційні механізми (та, відповідно, робота куратора) мають бути якомога менше очевидними й помітними.

Дослідниця історії художніх виставок Р. Грінберг апелює до Б. О'Доєрті як до єдиного вченого, що звертає увагу на архітектуру та характер інтер'єру як суттєві фактори аналізу виставок [171]. Р. Грінберг вважає саме 1960-ті рр. початком процесу переходу мистецтва від експонування на майданчиках, які вона називає «домашніми» (перебудовані під галереї квартири чи будинки) з невеликими окремими приміщеннями – до великих промислових просторів із вільним плануванням, що асоціюються зі сферою промисловості та комерції. Першим із таких просторів, на які вказує Р. Грінберг, була напіввідкрита для загального доступу студія Енді Уорхола за назвою «Фабрика» [Op. cit.] (Рис. 3.18).

Іншим важливим фактором, на який дослідники досі не зважали, на думку Р. Грінберг, є поступове зменшення кількості або повне усунення місць для сидіння з інтер'єрів галерей. Цей фактор, вважає вона, не є простим відбиттям тенденцій у дизайні, а свідчить про важливу зміну характеру взаємодії мистецтва та глядача. Зручне крісло або стілець перед мистецьким твором у галереї запрошують до розслабленого споглядання та асоціюються з дозвіллям. Вимушене положення стоячи та пов'язане з цим певне фізичне напруження перетворює контакт із мистецьким твором на різновид праці, хоча б і в інтелектуальному сенсі. Місця для сидіння, що лишилися в музеях, часто слугують місцем для ознайомлення з каталогом виставки або додатковими матеріалами

для прочитання, а отже, також спонукають відвідувача до інтелектуальної праці, щоб краще зрозуміти представлене мистецтво, а не лише візуально ним насолодитися. Такий перехід від пов'язаного з домашніми умовами комфортом до «робочої» естетики приміщень та атмосфери «праці», наголошує Р. Грінберг, викликане, насамперед, концептуальною природою нових мистецьких напрямів, із переміщенням акценту з формального кінцевого вигляду твору на процес та процедуру його створення, тобто на *працю* художника. Отож, спонукання глядача до певного зусилля при відвідуванні виставки є способом зрівняння митця й глядача та усунення межі між автономним мистецтвом і реальним життєвим простором [171].

Нематеріальний, тимчасовий характер концептуального мистецтва зумовив те, що чимало творів не передбачали тривалого автономного існування, а закладена в них ідея знаходила свій вияв лише в акті публічної репрезентації. На думку Ірен Кальдероні, це виразилося у свідомому визнанні центрального значення презентації твору, який є невіддільним від конкретних простору та часу й функціонує лише в їх межах [198, р. 16].

Таку смислову залежність твору та простору-часу його експонування було вперше осмислено важливим попередником концептуалізму Івом Кляйном наприкінці 1950-х рр. у виставці за назвою «La Vide» («Порожнеча»), що відбулася в паризькій галереї Іріс Клерт (1958) (Рис. 3.19–3.20). У приміщенні галереї не було виставлено жодного предмета, окрім однієї з галерейних шаф-вітрин, яка також лишилася порожньою, посилюючи ефект демонстративної порожнечі. Натомість центральним об'єктом виставки було саме приміщення галереї, повністю пофарбоване в монохромний білий колір. Або навіть сама *подія* виставки – тобто її відкриття, впродовж якого глядачів змушували очікувати на вулиці перед пофарбованим у запатентований Кляйном «міжнародний синій колір» (International Klein Blue) фасадом галереї, вхід до якої охороняли наймані митцем гвардійці в уніформі.

Попри головну ідею порожнечі (маніфестованої вже самою назвою виставки), Ж.М. Пуансо звертає увагу на те, що її виникненню передувала комплексна інсталяційна робота: ретельне фарбування стін у білий колір, блокування вікон, вивезення меблів та інших зайвих предметів, забезпечення доступу через замасковані двері та підготовка дещо театралізованої церемонії відкриття. Іншими словами, акт створення *фізичної*

інсталяції відбувається задля того, аби заперечити *ідею* інсталяції [211, р. 80]. Жести Кляйна (як назвав роботу над цією та наступними аналогічними виставками митця Б. О'Доерті) «розповідають дещо про соціальні та естетичні домовленості, на яких тримається галерея, [...] аби звернути увагу на обмежені можливості галереї, [...]» [198, р. 90]. Саме критичний аналіз та подолання цих обмежень стали наріжним каменем практики митців та слідом за ними кураторів у 1970-х рр.

Необхідність нових кураторських рішень, адекватних ідеї усунення автономії мистецтва через акт його публічної репрезентації, була реалізована в 1960-х рр. у задумах таких американських і західноєвропейських кураторів, як Л. Ліппард, С. Зігелауб та К. МакШайн. Якщо музейний куратор у цей період іще мав зважати на стаціонарні фізичні параметри конкретного приміщення та лише в окремих випадках міг видозмінювати його (як Х. Зеєман за часів роботи в КВ), то незалежний куратор мав змогу експериментувати з новими форматами, наприклад, «мандрівними» виставками, придатними до адаптації в різних місцях («числові» виставки Л. Ліппард). Зрештою, продукт кураторської роботи – виставковий простір – буквально дематеріалізується, адже куратори відмовляються від приміщення як такого на користь альтернативних форм виставки (у випадку Л. Ліппард та її колеги С. Зігелауба з його «друкованими» проектами). Єднає всіх кураторів-експериментаторів цього періоду важлива спільна риса: глибокий дослідницький інтерес до роботи митців-сучасників та уважне дотримання природи їх творчості при розробці методів експонування.

Процес переосмислення співвідношення об'єкта та простору розпочався в напрямі мінімалізму в середині 1960-х рр. (Є. Андрєєва визначає період «кристалізації» цього руху як 1963–1966 рр. [4, с. 127]). Термін «мінімалізм» ввів у 1965 р. Річард Уолхейм, описуючи естетику нового напрямку, сформовану завдяки мінімізації ручної праці художника та якнайменшої присутності в творі індивідуального авторського начала. Важливі аспекти мінімалізму критично висвітлено в статті Майкла Фріда «Мистецтво та об'єктність» (Art and Objecthood) 1967 р. [161]. У творах мінімалізму, – наголошує М. Фрід із посиланням на висловлювання митців, зокрема, Роберта Моріса, – важливим є не сам об'єкт, а простір навколо нього. Досвід глядача (одне з ключових понять М. Фріда в характеристиці мінімалізму) при контакті з мистецьким твором формується не через його виражальні якості.

Натомість, до уваги беруться довкілля навколо об'єкта, розташування глядача щодо нього, часовий проміжок, витрачений на споглядання, а також можливість переміститися в просторі та отримати не просто інший кут зору, а інший *досвід*. Іншими словами, глядач не зчитує смисли, закладені в твір формальними засобами, а фізично відчуває об'єктну сутність твору, та за посередництва цього – фізичну реальність власного тіла [161, р.155]. Цим, наголошує М. Фрід, мистецтво мінімалізму принципово відрізняється від творів абстрактного живопису та скульптури, сутність яких закладено в них самих, та зближується з театром, оскільки створює навколо об'єкта певну ситуацію, частиною якої є і сам *глядач* [Op. cit., р. 153].

Для історії виставкових практик та кураторства явище мінімалізму стало поворотним пунктом у розумінні простору галереї як смислотворчого – на рівних із самими творами – елементу виставки, на які необхідно зважати при побудові експозиції. Виставки мінімалізму (серед відомих – виставка Дональда Джадда та Роберта Морріса в нью-йоркській галереї «Грін» у 1963 р. та «Первинні структури» в Єврейському музеї, також у Нью-Йорку, в 1966 р.) суттєво вплинули на уявлення про функціонування твору в приміщенні галереї, проте залишили в центрі уваги його матеріальну сутність. Як зазначає Є. Андреева, мінімалізм проявив сутність об'єкта як «перехідного, тлінного матеріалу» [5, с. 229] та ознаменував перехід до «повного знищення об'єктності в концептуалізмі» [Op. cit., с. 231].

Концептуальне мистецтво розпочало програмне нехтування матеріальною стороною мистецького твору та максимальну концентрацію на його інтелектуальній сутності. Насамперед треба відзначити, що практика адептів концептуалізму була аж ніяк не гомогенним явищем, а, швидше, комплексом індивідуальних підходів і теорій (переважна більшість концептуалістів підкріпляла свої роботи теоретичними студіями та маніфестами), розроблених окремими колами митців Західної Європи, США та Південної Америки за досить обмежений період, який дослідник Александр Альберро визначає як 1966–1977 рр. [116, р. XVI].

Згідно з А. Альберро, передумови концептуалізації художньої творчості розвивалися за чотирма основними напрямками, сформованими в мистецькому середовищі 1960-х рр.

Перший визначається схильністю до «саморефлексивності модерністського живопису та скульптури, які систематично проблематизували та “розбирали по

частинах» основоположні елементи традиційної структури мистецького твору» [116, р. XVI]. У мистецтві дедалі більше знецінюються майстерна рукотворність, унікальне авторство. Менше значення має категорія якості як визначальний фактор при оцінюванні твору, а її місце займають схематичність та можливість вільного відтворення технічними засобами [Op. cit., р. XVI].

Другий напрям А. Альберро характеризує терміном «редуктивізм», називаючи серед його основних ознак посилення значення тексту, зображення та повну дематеріалізацію художнього об'єкта [116, р. XVII]. Тенденція до дематеріалізації об'єкта, як характеризують це явище в однойменній статті Л. Ліппард та Джон Чендлер, пояснюється втратою інтересу серед молодого покоління художників до «фізичної еволюції твору мистецтва», що, натомість, зумовлено зростанням техногенності багатьох творів та відчуженістю його фінального вигляду від закладеного змісту [138, р. 46]. Майстерня знову стає кабінетом, резюмують автори, глядачі потребують більше часу для осмислення аскетично виконаних і нібито «порожніх» робіт, а критики позбавляються звичної кількості візуальної інформації, достатньої для традиційного формального аналізу. «[Такі притаманні концептуальному мистецтву фактори] налаштували критика та глядача замислюватися над тим, що вони бачать, а не просто зважувати формальний або емоційний вплив [роботи]» [Op. cit., р. 49].

Третій напрям А. Альберро визначає як заперечення естетичної сторони мистецтва [р. XVII], у межах якого, згідно з міркуванням художника Йозефа Кошута, цінність роботи митців «після Дюшана» визначається мірою їх заперечення, нав'язаних класичним мистецтвом канонів [Op. cit., р. XVIII].

Нарешті, четвертий напрям, що зумовив виникнення концептуалізму, пов'язаний із проблематизацією того, де і як розташовано твір, як умови його експонування відбиваються на його змісті [116, р. XVIII]. У рамках цього дослідження останній напрям є найцікавішим, адже, згідно з А. Альберро, в його фокусі перебувають приклади робіт, вбудованих в архітектурне довкілля, або таких, що інтегруються в друковані засоби масової комунікації (газети, журнали, журнали, книги чи навіть рекламні білборди) або, іншими словами, вже не потребують галерейного простору взагалі, що повертає до вже згаданого аспекту дематеріалізації твору.

Важливими прикладами видозміни архітектури виставкового простору є дві синхронно проведені в Європі в 1969 р. виставки новітніх художніх течій: «Коли відношення набувають форми» Х. Зеємана та «Op Losse Schroeven Віма Беерена» (Stedelijk Museum, далі – SM, Амстердам). Їх учасники здебільшого створювали свої роботи на місці, а «матеріалом» для них слугували частини інтер'єру та екстер'єру будівель або елементи музейної інфраструктури. Так, роботою Майкла Хайзера був розтщений біля входу в КВ асфальт [239, р. 133] (Рис. 3.21). Лоренс Вінер створив черговий твір із серії «вирізок» (cut-outs) – акуратно видалену квадратну ділянку штукатурки розміром 36х36 дюйми на стіні уздовж сходів, що вели на другий поверх КВ [Op. cit., р. 161] (Рис. 3.22). А в кафетерії SM художник Гер ван Елк установив схожу на фрагмент стіни конструкцію з металу та цеглини, що звисала над столиком так, що співрозмовники не бачили обличчя одне одного [206, р. 102] (Рис. 3.23).

Характеризуючи підхід Віма Беерена до розташування творів у музейних залах, К. Раттемайер вказує на прагнення куратора створити візуальну подобу музейного сховища, аби запобігти утворенню сталих зв'язків між роботами, нав'язаних стандартною музейною експозицією [214, р. 41–42]. Багато творів (переважно інсталяції) були розташовані без жодних п'єдесталів або підставок просто на підлозі, близько до стін по периметру кімнат або в кутках – так, ніби всі ці об'єкти були залишені на виставці тимчасово, поки для них не знайдеться кращого місця [Op. cit., р. 42] (Рис. 3.24–3.25). Нова «анти-матеріальна» естетика представленого мистецтва зчитувалася тут через специфічний вигляд окремих творів, що сприймалися в такій експозиції як незавершені та готові до переміщення й видозміни [Op. cit., р. 42].

Як зазначає П. О'Ніл, сутність кураторської роботи (або, за його висловом, «кураторського виробництва») Х. Зеємана, В. Беерена та інших фахівців їх покоління (він згадує також Л. Ліпшард, С. Зігелауба, М. Такер, Дж. Монте, Дж. Ліхт та К. МакШайна) полягала в групуванні пов'язаних між собою робіт та авторів із близькими поглядами, що утвердило за виставкою значення самодостатньої художньої форми, а за куратором – статус автора із власним впізнаваним професійним стилем, який здатен поєднати твори в єдине ціле, підкріплене відповідним контекстом [200, р. 16].

На відміну від європейських кураторів, пов'язаних із роботою в музеї, Л. Ліппард та С. Зігелауб проживали в Нью-Йорку, де на той час мешкали такі ключові постаті концептуалізму, як Сол ЛеВіт, Йозеф Кошут, Лоренс Вінер та інші, з якими куратори перебували в тісних дружніх та професійних стосунках. Окрім того, обидва американські куратори не були пов'язані з музейними виставками та їх усталеними експозиційними традиціями, розпочавши кар'єри як арт-критик і арт-дилер. Їхні кураторські методи формувалися під впливом середовища американського концептуалізму. І саме в їхній практиці сповна проявилася ідея автономної виставки як мистецької форми.

Якщо кураторське дослідження Х. Зеємана в процесі підготовки «Коли відношення набувають форми» базувалося на відвідуванні майстерень, листуванні з митцями та рекомендаціях інших кураторів або галеристів (як це видно з його детального робочого щоденника [229]), то знання Л. Ліппард і С. Зігелауба про актуальне мистецтво формувалося через безпосередній контакт, інтелектуальний обмін та тісну співпрацю (якщо не співавторство) із ключовими постатями часу.

Такий тип стосунків усередині художньої спільноти призвів до певного розмивання меж між ролями художника та куратора, значення якого фактично прирівнювалося до значення художника (про що свідчить, наприклад, критика на адресу кураторів⁵). Кураторська позиція С. Зігелауба частково базувалася на критичному осмисленні саме такого стану речей. Центральним для його роботи було поняття «демістифікації» мистецтва, тобто необхідності зробити видимими приховані механізми мистецьких процесів.

Одним із таких механізмів С. Зігелауб вважав кураторське втручання та його вплив на те, як створюється, презентується та поширюється робота художника. Іншими словами, зрозуміти роботу куратора означає зрозуміти, на що глядач дивиться на виставці [200, р. 19]. Говорячи про мистецтво концептуалістів, С. Зігелауб зазначав, що інформація та знання про роботу («первинна інформація») відрізняються та існують окремо від того, чим є робота в матеріальному сенсі («вторинна інформація»). І «виставка» має виявити та тематизувати цю розбіжність, а також підкреслити

⁵ Критик Пітер Плегенс в огляді виставки Л. Ліппард для журналу *Artforum* назвав її митцем, матеріалом якого є інші митці [184, р. 111]. Схожу характеристику отримав Х. Зеєман від художника Данієля Бюрена, який назвав його митцем, який використовує роботи інших як безліч мазків пензля на картині [135].

концептуальну сутність роботи незалежно від способу її презентування [Op. cit., p. 21]. Слово «виставка» виділено лапками, адже найпоказовіший проект С. Зігелауба 1968 р. – «The Xerox Book» – це не галерейний простір з інсталюваними в ньому творами, а друковане тиражоване видання [222] (Рис. 3.28).

На замовлення С. Зігелауба, семеро митців створили графічні роботи (малюнки, тексти, схеми) на 25-ти стандартних аркушах формату А4. Автентичні аркуші були розтиражовані у вигляді книги за допомогою офісної копіювальної машини накладом 1000 примірників (Рис. 3.29–3.31). Такий прийом продемонстрував, з одного боку, можливість повного відходу від об'єктності та тим, що вищезгаданий А. Альберро назвав «редуктивізмом» і відходом від естетики. З іншого, продемонстрував можливість зосередження саме на *idei*, коли однакові для всіх навмисне формалізовані умови куратора (розмір та кількість аркушів паперу, формат ксерокопії, можливість самостійного тиражування роботи) різні митці по-різному адаптують згідно з індивідуальними задумами. Тобто задані куратором первинні рамки оприявнюються та «демістифікуються» – стають настільки очевидними, що, врешті-решт, набувають очевидного вторинного значення щодо первинного висловлювання, вивільненого від конотацій жанру, техніки, теми, інституції, місця та навіть часу контакту із глядачем⁶.

Ретроспективно коментуючи цей проект, С. Зігелауб зазначив: «Що я намагався зробити, то це стандартизувати умови виставки з думкою про те, що кінцевий результат, відмінний у проектах кожного митця, продемонструє сутність роботи кожного. Це була спроба свідомо урівняти [...] умови виробництва, що перебувають в основі процесу підготовки виставки» [203, p. 122]. Історик мистецтва Бенжамін Бухло характеризує обрану С. Зігелаубом стратегію «дематеріалізації» як «дивний парадокс одночасного подолання межі візуального та демонстрації цього подолання як форми видовища» [126, p. 529]. Як аргумент він наводить власні тези куратора: «Ми експонуємо в приміщенні офісу; нам не потрібен галерейний простір. Ми показуємо друкований матеріал. Ми показуємо роботу, яка є ефемерною, яка має лише тимчасове визначення та не потребує матеріальної інституції» [Op. cit., p. 530].

⁶ Електронна версія доступна в мережі інтернет і нині й готова до друку за посиланням <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf> [221].

Від матеріальної інституції на певному етапі своєї кураторської діяльності відмовилася й Л. Ліппард. Її прийоми були також запозичені з арсеналу концептуального мистецтва, серед яких такі: обробка інформації, індексування, серійність, апробація різних методів поширення художньої роботи. Подібно до митців цього кола, які переосмислювали свої функції та обов'язки в рамках нової парадигми концептуалізму, Л. Ліппард переглядала суть своїх обов'язків стосовно митців. Сол ЛеВіт, один із найближчих до неї авторів уважав себе «офісним працівником». Продовжуючи такий канцелярський тон, сама вона називала себе «компілятором» [133, р. 9].

Прикладом «редуктивізму», заснованого на частковому нехтуванні пріоритетністю фізичних властивостей творів та просторових параметрів виставки, є так звані «числові виставки» Л. Ліппард, перша з яких називалася «557,087» (1969, Павільйон Художнього музею Сіетла, США)⁷. «Числові» виставки містили і завершені об'єкти для галерейного простору (Рис. 3.37, 3.42–3.43), і роботи, створені для різних позамузейних ділянок у місті, зважаючи на його особливості (Рис. 3.41, 3.48–3.49). Оскільки бюджет не давав змоги сплатити подорож для митців, куратор мала інсталювати деякі роботи самостійно за допомогою волонтерів, згідно з наданими авторами інструкціями. Ця ситуація викликала критику на адресу куратора, «чий стиль роботи над виставкою був таким, що все перекручує, та прирівняв її до митця, матеріалом якого є інші митці» [184, р. 111]. Описуючи в спогадах свій досвід роботи над проектом, Л. Ліппард коментує таку критику як, певною мірою, влучну, адже вона «підмічає один із головних аспектів часу, коли ці виставки було зроблено, а саме навмисне розмивання ролей і меж між медіумами та функціями» [185].

Додаткового змісту проекту надав формат каталогу, що складався з 20 картонних, за типом бібліографічної картотеки, карток однакового розміру 10x15 см, із кураторським вступним текстом, надрукованим на аналогічній картці [183] (Рис. 3.32, 3.38). Кожна картка містила оригінальний текст-інструкцію художника з описом його роботи для виставки (Рис. 3.34–3.36, 3.40, 3.44–3.47). Картки в каталозі не були

⁷ Загалом Л. Ліппард організувала 4 «числові виставки». Окрім вищезгаданої, це були «955,000» (1970, Художня галерея Ванкувера, Канада), «2,972,453» (1970, Centre de Arte y Comunicacion, Буенос Айрес) та «с. 7,500» (1973, Каліфорнійський Інститут мистецтва, Валенсія, США). Подальші варіації цих виставок демонструвалися в різних містах США та в Лондоні, Великобританія.

пронумерованими, тож їх порядок можна було змінювати. Так Л. Ліппард запрошувала глядача-читача стати учасником «виставки» і, отже, «порушила значення авторства та відкрила щось на кшталт залученого глядацтва, коли куратор, художник і публіка міняються ролями та разом беруть участь у конструюванні змісту» [136, р. 25]. Формат каталогу з карток, не закріплених у сталому порядку, та очевидні розбіжності між текстовою частиною й фінальним виглядом виставки, на думку Л. Ліппард, вдало відповідали прагненню відмовитися від сталої структури мистецького твору, притаманного всьому концептуалізму.

Прагнення це відтворено й у назвах виставок. Числа в них відповідають кількості населення міста на момент, коли в ньому ці виставки відбувалися. Заміна слів на числа (без пояснення вони мають цілком абстрактне значення) дає змогу уникнути зайвих та обтяжливих смислових асоціацій, окрім тимчасової прив'язки до місця, яка втратить актуальність після чергового перепису населення [185]. Приклади цих виставок демонструють бажану для Л. Ліппард можливість буквального обміну ролями, коли художник надає лише описовий текст і повністю відсторонюється від акту творення. Відповідальність за виконання твору перебирає на себе куратор, який відмовляється від привілею обирати роботи на користь митця – адже куратор не узгоджує конкретний твір, а отримує приблизний опис нового, якого ще не існує в момент створення експозиції. Формат каталогу з картками, окрім фінансових причин, був також підказаний досвідом роботи Л. Ліппард у бібліотеці⁸, зауважує Корнелія Батлер [136, р. 25]. Наслідуючи «адміністративну естетику» (вислів Бенжаміна Бухло) робіт концептуалістів, Л. Ліппард пішла далі в експериментах із форматом архіву в книзі-компіляції «Шість років: дематеріалізація мистецького об'єкта з 1966 до 1972» [184] (Рис. 3.50–3.51). Як і в каталогах-картках, Л. Ліппард звернулася до «концептуальних та матеріальних можливостей мови як невіддільних від розвитку її кураторської методології» [136, р. 25].

У книзі тексти художників, статті самої Л. Ліппард, біографії, описи робіт або самі роботи (у вигляді текстів, фотографій або графічних начерків) було розміщено в довільному порядку: всі матеріали було організовано хронологічно за роками, але не

⁸ Першою роботою Л. Ліппард після здобуття вищої освіти була робота в бібліотеці, що певною мірою надихнуло її працювати надалі з форматом карток та індексів, про що вона розповідає в інтерв'ю з Х.-У. Обрістом [203, р. 198, 218].

тематично, тож читач міг обирати серед потоку текстів і зображень власну лінію прочитання.

Якщо досвід бібліотекаря підвів Л. Ліппард до роздумів про формальну подачу та організацію текстової інформації, то її постійна робота арт-критика, очевидно, сформулювала її розуміння тексту як основи будь-якого висловлювання, зокрема й кураторського. Водночас Л. Ліппард завжди наголошувала на обмеженості, що її передбачає відданість єдиній професійній ідентичності, та прагнула залучити письменницькі функції до кураторства, й навпаки. Так, обираючи назву – очевидний «текстовий» вклад куратора – для своїх славетних «числових виставок», Л. Ліппард замінює слова на цифри, навіть більше: на цифри статистичних даних. Цим вона наголошувала, по-перше, на відкритості та доступності її проєктів абсолютно для всього населення міста, а по-друге, зосереджувала увагу на важливості проведення події саме в цих конкретних географічних точках, а отже, на важливості децентралізації художнього життя поза основними осередками, за яку вона завжди виступала [136, р. 41–43]. Звертаючи увагу на зосередженість Л. Ліппард на тексті, К. Батлер називає її виставки маніфестами, але, водночас, наголошує, що вони не є «розповіддю від першої особи», що підкорює собі закладене митцями в роботі первинне значення. Навпаки, її кураторське бачення, за влучним визначенням К. Батлер, є підтекстом, народженим природою того мистецтва, з яким вона працювала [Op. cit., p. 46].

Сама Л. Ліппард, аналізуючи пізніше зв'язок і співвідношення власних теоретичних ідей та практичних кураторських методів, визнає, що запропонований нею наприкінці 1960-х рр. термін «дематеріалізації мистецтва» не стосувався безпосередньо її кураторських виставок, які «лишалися «фізичними» та залежали від місць, де мали бути виставленими, нехай навіть коли вони залучали «дематеріалізовані» роботи» [186, р. 72].

Справді дематеріалізованими, продовжує Л. Ліппард, були виставки С. Зігелауба, який поділяв із нею та багатьма митцями їх кола прихильність до друкованого формату, що трохи згодом знайшов своє відтворення у співзаснованому нею видавничому та мистецькому проєкті «Printed Matter» [Op. cit., p. 72].

Друковане видання як продовження та доповнення фізичної виставки було апробоване ще одним нью-йоркським куратором, близьким до Л. Ліппард і

С. Зігелауба, – Кінастоном МакШайном. Виставка «Інформація» (1970) в МоМА стала першою в США музейною презентацією концептуального мистецтва як цілісного явища. Окрім відбору робіт на виставку, К. МакШайн також запросив учасників створити роботу спеціально для каталогу, до того ж, це могло бути або продовження чи коментар до роботи в експозиції, або щось цілком самостійне (Рис. 3.52–3.53). Своє нехарактерно коротке вступне есе К. МакШайн завершив коментарем дифузії власних текстового та експозиційного кураторських внесків: «Насправді моє есе [присутнє] в галереях та всюди в цій книзі» [193, р. 214].

Період 1960-х рр. є особливо важливим для розуміння подальших мистецьких процесів та історії кураторства зокрема, з огляду на багатоманітність запропонованих у цей час ідей та їх очевидної присутності в мистецькому дискурсі нині. Як зазначає А. Альберро, вплив концептуалізму відчутний майже в усіх помітних явищах сучасного мистецтва, незважаючи на відносно короткий термін існування цього руху в «чистому» вигляді: «Будучи міжнародним рухом без кордонів, який озвучував спільні [тоді] уявлення про художника, мистецький твір, публіку та задіяні інституції, питання та проблематика, порушені концептуалізмом, залишаються однаково важливими нині, як і в 1960-ті та 1970-ті рр.» [116, р. XXX].

Одним із ключових надбань 1960-х рр. є, користуючись визначенням Т. Глідоу, нове розуміння виставки як самої по собі творчої сутності або тотального витвору мистецтва (*Gesamtkunstwerk*) [163, р. 29]. Упродовж наступних чотирьох десятиліть, продовжує Т. Глідоу, художники працювали з місцем або інституційним контекстом, глядачами, спільнотами, «увібравши механізми виставкової експозиції до свого творчого словника» [Op. cit., р. 29]. Результатом цього стало поширення постаті митця-куратора та залучення до його роботи рішень і процесів, які колись вважалися суто кураторськими [Op. cit., р. 29]. Іншим боком такої дифузії художньої та кураторської практик стали нові форми кураторства, орієнтовані на глибшу взаємодію з художниками та навіть певну мімікрію під їхні творчі методи – про таке кураторство йтиметься в наступному підрозділі.

Підсумовуючи розглянуті кураторські практики 1960-х рр., зробимо наступні висновки. Завданням куратора в межах інсталяційного підходу до проекту є організація

виставкового простору та створення експозиційними засобами особливих умов для репрезентації мистецьких творів. Через просторові параметри виставки (спосіб розвішування та встановлення творів, схему співвідношення творів щодо один одного та всього простору, спосіб оформлення кімнати, створення додаткових експозиційних об'єктів) куратор визначає характер візуального сприйняття твору: від ствердження повної автономності мистецького твору та ізоляції його від зовнішніх подразників (як це постулює концепція «білого куба») до розчинення твору в архітектурі виставкової будівлі (інтервенції в стіни музеїв на виставках В. Беерена та Х. Зеємана). На рівні ідеї суб'єктивне кураторське рішення про поєднання конкретних творів між собою та їх демонстрацію в конкретному місці, що також може мати певні смислові конотації, створює особливий інтелектуальний контекст. Саме крізь призму цього контексту глядачі сприймають, по-перше, окремі художні висловлювання, закладені в кожному творі, і, по-друге, загальну ідею виставки, тобто авторське висловлювання куратора. Важливою рисою інсталяційного мислення є потреба зважання на формальні та смислові особливості певного мистецького напрямку при розробці умов його демонстрації та навіть певна концептуальна мімікрія деяких кураторських методів під мистецькі форми.

У кураторстві 1960-х рр. така орієнтація на мистецький твір проявляється і в досить радикальному експозиційному просторі (як то створення на виставці ніби то «робочих» умов сховища, що підкреслює вторинність і тимчасовість матеріальної сторони твору), і у відмові від експозиції як такої на користь альтернативних форм репрезентації (друковані каталоги-виставки С. Зігелауба). Отже, завданням кураторської роботи інсталяційного типу є виявлення ідейного виміру художнього твору через створення особливих умов його експонування в просторі виставки.

Загалом, головною рисою новітнього мистецтва 1960-х рр. стало тяжіння до «дематеріалізації» (термін Л. Ліппард): і мистецького твору (зокрема, концептуалізму з його декларацією переваги змісту над фізичними параметрами), і пов'язаних із цим кураторських проєктів, автори яких сміливо шукають у цей час нестандартних форм експонування таких «дематеріалізованих» творів. І якщо проєкти самої Л. Ліппард та інших кураторів-одномумців усе ще зберігають матеріальну точку опори (навіть суто символічну, як у випадку з «картковими виставками»), то представники наступного

поворотного для розвитку кураторства періоду нерідко зосереджуються на так званих дискурсивних проектах, які постулюють уже зовсім інший, позбавлений сталої матеріальної експозиції підхід.

3.2. Виставка після об'єкта – дискурсивне кураторство в 1990-х – на поч. 2000-х рр.

У попередньому підрозділі охарактеризовано художні та кураторські стратегії, втілені в проектах, об'єднаних навколо поняття інсталяційного мислення. Кураторські проекти іншого типу базуються не на експериментах із різними формами репрезентації, але, натомість, програмно відмовляються від репрезентації як такої. В рамках дисертаційного дослідження цей тип кураторства визначатиметься як дискурсивний підхід. Запозичене із постмодерністської філософії та лінгвістики⁹ поняття дискурсивності широко вживається в професійній мистецькій та, зокрема, кураторській термінології. Так само, як у сфері мови дискурс означає сукупність висловлювань, які мають силу, вплив і значення в суспільному контексті [33, с. 126–127], в кураторській практиці дискурсивний підхід вказує на роботу із сукупністю знання, ідей та означень, які не відтворені й не можуть бути наочно відтвореними в матеріальному вимірі проекту (об'єктах, експозиції), проте є суттєвими для його розуміння та вказують на зв'язок із ширшими позамистецькими контекстами.

Хронологічно раніше дискурсивне кураторство 1970–1980-х рр. не розглядається окремо через те, що реалізовані впродовж цих десятиліть кураторські проекти загалом продовжували розвивати задані в 1960-ті рр. нововведення. Натомість починаючи вже з 1990-х рр. кураторська практика, як і світове мистецьке середовище загалом, переживають момент значного оновлення ідей та підходів до їх виставкової реалізації.

3.2.1. Теоретичне підґрунтя дискурсивного підходу

⁹ Згідно з «Енциклопедією постмодернізму», дискурсом є наділений значенням фрагмент усної чи писемної мови; фрагмент мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи; або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї [33, с. 126].

Починаючи з 1990-х рр., у світовій кураторській практиці спостерігається тенденція до пошуку нових форм репрезентації художніх ідей поза виставкою. Як уже було зазначено вище, саме в 1990-х рр. у формі окремих предметів західного мистецтвознавства виокремлюються теорія та історія кураторства й виставкова діяльність. Дедалі більше практиків професії працюють над осмисленням власної роботи в аналітичних текстах і над виробленням вузькофахової термінології. Одразу кілька термінів щодо нових кураторських підходів виникли й почали застосовуватися різними авторами в 1990-х рр.: дискурсивне кураторство (*discursive curating*), пост-репрезентаційне кураторство (*post-representational curating*) та паракураторство (*paracuratorial*).

Дискурсивний підхід у мистецьких процесах 1990-х рр. загалом та в кураторстві зокрема варто розглядати як сукупність кількох важливих тенденцій часу, передумови яких частково сформувалися ще в попередні роки. Теоретичне підґрунтя нового підходу дослідниця Ештер Лазар зумовлює посиленням дискусій про соціальну роль мистецтва. Поширене в 1990-х рр. уявлення про мистецтво як суспільно значущу та політичну практику бере початок у традиції концептуалізму 1960-х рр., представники якого постійно прагнули переосмислювати природу своєї практики та її призначення, функції та соціальну відповідальність музеїв, а також власну соціальну роль [179].

До досвіду 1960-х рр. апелюють також Н. Штернфелд та Л. Зіая, які пропонують термін «пострепрезентаційне кураторство» для визначення сучасних завдань організаторів виставок. Важливою рисою дискурсивного підходу дослідниці називають інтерактивне залучення художником аудиторії. Як прототип такого підходу ними розглядається виставка художниці Грацієли Карневале за назвою «Стримана дія», що відбулася в Аргентині в 1968 р. (Рис. 3.54) Задум проекту полягав у наступному: запрошених на вернісаж гостей художниця замкнула в галереї з вулиці й ті були змушені чекати всередині впродовж години без жодних пояснень або попереджень [226, р. 21].

Критик Грант Кестер розглядає виставку Г. Карневале як важливу віху мистецтва др. пол. ХХ ст. та пояснює такий художній вчинок бажанням захопити аудиторію стати «володарями положення, змінити їх поведінку “від пасивної мовчазної згоди до свідомого контролю [над ситуацією]”» [178]. Г. Кестер посилається на коментарі самої

Г. Карневале, яка сподівалася, що досвід небажаного перебування в галереї та пошук способу втечі з неї стануть для публіки досвідом «повчального насилля», тобто реакцією на насильницький вчинок самої художниці буде «насилля» над галереєю з боку гостей. Сам акт розтрощення скла та самостійного звільнення, продовжує Г. Кестер, мав особливо сильне значення для тогочасного аргентинського суспільства. За два роки до виставки в країні відбувся військовий переворот та було встановлено жорсткий політичний режим, унаслідок чого суспільство перебувало в постійному напруженні у зв'язку з частими репресіями та переслідуваннями за опозиційні погляди. Отож самостійне звільнення з галереї могло би бути символічно прочитаним як готовність суспільства до колективної злагодженої дії проти обмежень у ширшому сенсі, хоча, за фактом, прецедент самовизволення на виставці так і не стався, адже замкнені відвідувачі не наважилися розбити скло та чекали, поки випадковий перехожий розбив вітрину шматком бруківки [Op. cit.].

Окрім гострого політичного коментаря, Г. Карневале звернула увагу на внутрішньомистецькі наріжні питання того часу, пов'язані з переосмисленням ролі інституції. Зокрема, на проблемний статус художньої галереї як території, що асоціюється з владою та регламентує поведінку відвідувачів, яких, натомість, мають запрошувати до співучасті творення смислів художнього проекту на рівні з його автором.

Посилаючись на досвід проекту Г. Карневале, Н. Штернфелд і Л. Зіяя наводять приклад однієї з освітніх мистецьких програм на всесвітньовідомому форумі «Documenta 12» (2007, Кассель, Німеччина), координатори якої Клаудія Хюмель та Анет Краус запросили учасників частково відтворити експеримент аргентинської художниці та взяти участь у незвичних вправах фізичної взаємодії з простором виставки [226, p. 21] (Рис. 3.55).

Схожі освітні програми, покликані створити альтернативні способи прочитання мистецьких творів, отримують поширення в 1990-х рр. і стають важливою частиною політики дискурсивного кураторства. Різноманітні лекції, симпозіуми, дискусії, публічні розмови та воркшопи були поширеними також у 1970–1980-х рр. як супровідні події. Проте саме в 1990-х рр. освітні заходи набули значення самостійних проектів, «дематеріалізованих медіумів» [179], які митці та куратори розробляли замість виставки.

Так, дискурсивні практики «не лише змінили форму, зміст та манеру презентації мистецьких творів, а й призначення інституцій, їх виставкову політику та навіть роль задіяних у ній осіб» [Op. cit.].

Куратор, теоретик та автор поняття «the curatorial» М. Лінд для прикладу дискурсивного типу кураторства також наводить не виставкові експозиції, а нові способи комунікації з публікою. Таким прикладом є для М. Лінд робота Тірдада Золарда, куратора павільйону ОАЕ на Венеційській бієнале в 2008-му р. З-поміж іншого, Т. Золард розробив для виставки аудіо-гід, текст якого ознайомлював відвідувачів зі складним комплексом політичних, економічних, соціальних та мистецьких обставин, у яких працював куратор і які він мав одночасно приймати і критикувати. Такий curatorial-підхід Т. Золарда пропонує обрати глядачам один із багатьох можливих кутів зору на прихований контекст виставки, оскільки оприявнює все розмаїття зв'язків і смислових нашарувань, які глядач може зчитати завдяки аудіо-гіду [182, р. 63]. Цей приклад ілюструє тезу М. Лінд про нове кураторство, яке мислиться нею як «[...] поєднання об'єктів, зображень, процесів, місць, історій та дискурсів у фізичному просторі, як активний каталізатор, що генерує перекручення, зміни та напругу» [Op. cit.].

Таке кураторство заохочує глядача «мислити разом із твором та через нього, а також поза ним або проти нього» [Op. cit.].

Розмірковуючи про кураторські практики 1990-х рр., П. О'Ніл характеризує сучасне культурне поле як зосереджене навколо «кураторського знання як форми дискурсу», а сучасних кураторів називає «виробниками дискурсу» [199, р. 26]. У своїй пізнішій праці [200], присвяченій узагальненню кураторського історичного досвіду 1960–2000-х рр., П. О'Ніл визначає стратегії представників кураторського покоління 1990-х рр. як кооперативні, орієнтовані на процес і засновані на обговореннях. У пріоритеті проектів цього періоду – «дискурсивних виставках» – була не одноразова подія перегляду, а відкритий творчий процес за участі митців та аудиторії, процес без заздальгідь визначеного бажаного результату [200, р. 128]. Така готовність до взаємодії та свідома відмова від домінування індивідуального кураторського погляду як єдино правильного, на думку П. О'Ніла, свідчить про зміну концепції авторства в мистецтві. Тепер авторство твору визначається вже не індивідуальним рішенням художника, а є результатом

взаємовідносин навколо процесу його творення: «Мистецтво не створюється в ізоляції та не має розумітися як автономне від решти [проявів] життя» [Op. cit., p. 128].

Мік Уїлсон розглядає дискурсивність у сучасному мистецтві та кураторстві в рамках запропонованого ним поняття економіки репутації, на якій, за його спостереженнями, побудовано нині всю систему мистецтва [240, p. 213]. Під дискурсивним виміром мистецького процесу М. Уїлсон має на увазі конференції, публічні виступи та інші події в межах «розмовного жанру». Такі події, до того ж, не завжди спрямовані на обговорення конкретного питання або розв'язання нагальної проблеми, але дедалі частіше продукують дискусію задля дискусії. Такі форми діяльності, вважає М. Уїлсон, нині варто розглядати як засоби розподілу репутації (reputation transfer) у мистецькій сфері. Кураторам, які є нині ключовими героями дискурсивних подій та «двигунами дебатів» у цьому процесі, належить функція, попередньо закріплена за арт-критиками: оцінювати певне явище. Цю функцію М. Уїлсон визначає як функцію брокерів репутації (brokering of reputation) [Op. cit., p. 214].

У критичнішому ракурсі аналізує розширення та розмивання кордонів кураторських повноважень Антон Відокль, художник, засновник і редактор відомого мережевого видання «E-flux». Небезпечним для митців він вважає наполегливе приписування кураторам творчих функцій та поширення експериментальних форм, орієнтованих на авторське висловлювання куратора, які іноді вже не потребують власне художніх творів [236]. Як приклад такого кураторства А. Відокль наводить бієнале в Сан-Паулу в 2010-му р. Один поверх виставкової будівлі лишився навмисне порожнім. Другий було перетворено на «публічний майданчик» для дискусій, зустрічей та вільного висловлювання всіх охочих. Проте коли місцеві графіті-художники замалювали одну зі стін, їх було заарештовано. Без митців не може бути й кураторів, справедливо зауважує А. Відокль, а отже, не варто приписувати роботі останніх мета-художні якості: «Якщо ми говоримо про критичне мистецтво, суверенність митця має бути збереженою. Під суверенністю я маю на увазі певні умови художнього виробництва, за яких художники самі вирішують напрям своєї роботи, її предмет та форму, її методологію – вони не мають бути продиктовані інституціями, критиками, кураторами [...]» [Op. cit.].

Водночас, Відокль не заперечує необхідності розширення мережі циркуляції мистецтва за межами виставки через освіту та публікації, які вважає альтернативами

інституційній гегемонії, та наводить як приклади практику художників Ріркріта Тіраванії, Марти Рослер, Пола Чана та ін.

Творчість згаданих митців А. Відокль не випадково наводить у контексті дискурсивного кураторства. Як у випадку розглянутого вище періоду концептуалізму, кураторські підходи в 1990-х рр. виникли як інтелектуальна реакція на новітні мистецькі ідеї та форми їх втілення в творчості молодого покоління художників. Теоретичне обґрунтування мистецьких практик 1990-х рр. нині підсумовується переважно двома етапними поняттями. Перше – це «естетика взаємодії», сформульоване Ніколя Буріо. Друге поняття, яке одночасно і продовжує, і критикує тези Н. Буріо, – «соціальний поворот», описаний К. Бішоп.

Поняття «естетики взаємодії», або «мистецтва взаємодії», було сформульоване Н. Буріо в низці текстів, починаючи з 1995 р. [17]. Згідно з ним, мистецтво 1990-х рр. відзначилося низкою художніх практик, точкою відліку для яких було осмислення сукупності людських стосунків та їх соціального контексту. Ключовим для його теорії є поняття взаємодії – риси, притаманної мистецькому твору, який не замикається на самому собі та здатен передавати назовні закладені в ньому зміст, знання та почуття. Кожен твір мистецтва є об'єктом взаємодії, «геометричним місцем комунікації між незліченними кореспондентами й адресатами» [Op. cit.]. Аналізуючи здатність до взаємодії художніх творів різних епох (від Середньовіччя до кубізму), критик вказує на суттєвий поворот в історії мистецтва нині: «[...] як свідчить мистецтво останнього десятиліття після періоду взаємодії між людиною і трансцендентністю, а згодом між людиною й об'єктом, відтепер художня практика концентрується на сфері міжособистісної взаємодії. Дедалі більше художник зосереджується на взаємодії, яка може встановлюватися між глядачами його твору та завдяки йому, а також на розробці нових моделей соціальності» [Op. cit.]. Творами мистецтва, орієнтованими на взаємодію, можуть вважатися не лише об'єкти, а й ситуації, що підштовхують до взаємодії: сплановані та випадкові зустрічі, спільні дії, ігри, які можуть бути зорганізованими в галереї або в інших немистецьких просторах. Серед прикладів такого мистецтва Н. Буріо виділяє, зокрема, творчість художників Ріркріта Тіраванії, Фелікса Гонзалеса-Тореса та Алікс Ламбер.

Відомим довготривалим (із 1992 р.) проектом Р. Тіраванії є приготування азійського супу або інших страв безпосередньо в галереї та частування ним усіх відвідувачів (Рис. 3.56–3.57). Алікс Ламбер у проекті «Весільна п'єса» сама стала об'єктом власного соціального дослідження, присвяченого феномену шлюбного контракту. Впродовж шести місяців художниця одружувалася та дуже швидко розлучалася з чотирма чоловіками й так проникала вглиб явища, яке вона назвала сучасною «грою для дорослих» і фабрикою відтворення людських стосунків. Інсталяція Фелікса Гонзалеса-Тореса з купи льодяників на підлозі галереї, навпаки, не передбачала участі самого митця, проте робила відвідувачів її активними співавторами (Рис. 3.58). Відвідувач мав вирішити, чи взяти льодяника і тим самим зробити свій невеличкий внесок у руйнацію роботи, а отже, мав відчувати свою відповідальність за її існування [17].

Дослідниця К. Бішоп називає кілька наявних термінів для визначення такого мистецтва, орієнтованого на взаємодію з реципієнтом: соціально ангажоване мистецтво, громадське мистецтво, експериментальні спільноти, діалогічне мистецтво, літоральне мистецтво, учасницьке, інтервенційне, дослідницьке та колаборативне мистецтво [10]. Вона поділяє нове мистецтво під впливом «соціального повороту» на два типи. До першого, найрадикальнішого, належать практики, орієнтовані на безпосередню роботу з певними спільнотами, їх потребами та конкретними проблемами (національна чи гендерна дискримінація, відсутність соціальних зв'язків між членами спільноти), на практичне розв'язання яких і спрямований проект художників. Автори таких проектів зазвичай наполягають на відмові від персонального авторства та вважають рівноцінними співтворцями всіх учасників. Процес колективного творення (а точніше, сам факт єднання учасників навколо спільної праці) може бути важливішим за результат, а будь-яке естетичне судження про цей результат є недоречним, адже відволікає від суті його суспільної ваги.

Прикладом такого типу проектів К. Бішоп вважає роботи турецького жіночого колективу Oda Projesi, учасниці якого організують воркшопи, пікніки та дитячі свята для мешканців свого району (Рис. 3.59). Мета колективу – не змінити політичну ситуацію в усій країні, а поліпшити наявний стан справ у конкретній спільноті,

побудувати більш творчий соціальний устрій у занадто бюрократизованому прошарку суспільства та бути посередниками між людьми, які до цього не контактували між собою [10].

Попри визнання переваг описаних практик, К. Бішоп нарікає, що професійна оцінка такого мистецтва звелася до самих лише етичних суджень про їх суспільну значущість. Іншими словами, чимало критиків і дослідників не вважають за потрібне розбирати такі проекти з погляду їх мистецької вартості, а акцентують увагу лише на їх очевидній користі для людей. К. Бішоп вважає, що нехтування потенційно цікавими естетичними та концептуальними аспектами соціально орієнтованого мистецтва означає зменшувати їх значущість та оминати «їх заслугу з перетворення діалогу на [мистецький] медіум і важливість дематеріалізації проекту в соціальний процес» [Там само].

Соціальні практики другого типу К. Бішоп визначає як такі, що не відмовляються від автономії авторського висловлювання та розробляють соціальні аспекти не лише через пряму взаємодію між людьми, а й через їх аналітичне осмислення та навіть критику, що насправді й призводить до реальних змін у мисленні людей та сприяє покращенню суспільного ладу через мистецтво. Серед таких проектів, за К. Бішоп, роботи художників Артура Жмієвського, Карстена Гьоллера, Філа Колінза та Джереми Деллера, в проектах яких «міжособові стосунки були не самоціллю, а радше засобом для того, щоб порушити складніший комплекс питань про задоволення, видимість, залучення та умовності соціальної взаємодії» [Там само].

Поширення такого мистецтва в 1990-х рр. мало помітний вплив на політику великих художніх інституцій Західної Європи. Починаючи з кін. 1990-х рр., у мережі прогресивних європейських арт-центрів та музеїв набули поширення реформи, що отримали загальне визначення «новий інституціоналізм» (термін, запозичений із соціології та економіки). Дослідниця Клер Доєрті визначає новий інституціоналізм як сукупність кураторських практик, управлінських нововведень та критичних дебатів, спрямованих на трансформацію мистецької інституції зсередини [146]. Такі нові інституції характеризуються «риторикою тимчасового/перехідного, станом постійної зміни та відкритості»: аби досягти такого «стану», їх керівництво запрошує представників найсучаснішого мистецтва, що використовують діалог із глядачами та їх

співучасть задля створення події або процесуальної роботи замість об'єктів для пасивного споживання.

Принцип організації виставок адепти нового інституціоналізму також запозичують із арсеналу робочих методів художників, культивуючи новий вид інституційної події, який К. Доерті називає «виставка як ситуація». Проте попри декларативну готовність відчиняти двері для радикальних мистецьких висловлювань і порушувати заради цього традиційні правила, нові інституції також спрямовані на збереження свого виняткового статусу території мистецтва та на підтримку віри в галерею, музей або арт-центр (і, буквально, їх приміщення) як в «необхідний locus або платформу для художників» [146].

Початок такої інституційної реформації, як зазначає А. Фаркуарсон, також пов'язаний із послідовним призначенням на посади директорів низки важливих арт-центрів і музеїв кураторів, професійна кар'єра яких у 1990-х рр. була пов'язана з незалежними кураторськими проектами [154]. До головних рис діяльності «нових інституцій» А. Фаркуарсон залучає переміщення акценту в музейних програмах із виставок на дискусійні події, посилення освітньої складової (зокрема, як потенційної альтернативи системі академічної освіти), відмову від традиційних каталогів на користь періодичних журналів, прагнення до взаємодії з локальними спільнотами, беручи до уваги їх побажання й потреби, свідому самокритику, увагу до соціальної та політичної проблематики в роботах художників.

А. Фаркуарсон розглядає політику нових інституцій як уособлення зростання тенденції до політизації сфери мистецтва, що здатне сприяти позитивним соціальним змінам. Публічна інституція розглядається як «оаза відкритості» та «форум для можливостей» (запозичуючи слова Чарльза Еше, директора однієї з таких інституцій – Witte de With в Брюсселі), яка здатна об'єднати навколо себе нову спільноту відвідувачів, ширшу за традиційний музейний контингент. Однак практичні результати таких реформ не завжди збігаються з перспективами, що їх обіцяє теорія. В разі неспроможності створити бажану спільноту, зауважує А. Фаркуарсон, «нові інституції» залишаються лише амбітним задумом без жодної соціальної ваги [Op. cit.].

Міркуючи критично про значення аудиторії, К. Доерті відзначає кілька проблемних зон «нового інституціоналізму». По-перше, інституціям, що

позиціонують свої проекти як «соціально ангажовані» та запрошуюють аудиторію до співучасті, бракує розуміння того, як підвести відвідувача до сприйняття галереї як простору взаємодії без звичних традиційних виставок. Другим проблемним аспектом є небезпека нав'язування відвідувачам певних засобів обов'язкової участі замість того, аби залишити простір для самостійного непередбачуваного вибору поведінки або навіть відмови від участі. Наслідком цього може бути створення лише видимості взаємодії з аудиторією при збереженні традиційної моделі домінування музейних правил, яку «новий інституціоналізм» прагне подолати [147]. К. Доєрті розглядає такі недоліки в ширшому контексті критики демократичного політичного ладу, при якому кожному громадянину відведено роль активного учасника життя держави, проте реального відчуття участі та впливу вона не має. Для розв'язання такої дилеми в контексті мистецтва К. Доєрті пропонує вийти за межі риторики «нового інституціоналізму» та поглянути на «виставку як ситуацію». Серед обов'язків куратора такої виставки дослідниця бачить кілька функцій. По-перше, підтримку художника в створенні проекту чи роботи, що відповідають концепції виставки, органічно продовжують попередню практику митця та можуть потенційно існувати надалі поза контекстом цієї виставки. По-друге, куратор має заохочувати та спонукати глядачів дослідити автономний зміст роботи в межах логіки виставки, провокувати можливості нового розуміння та реакції на її контекст, а також підвести до потенційних висновків, що можуть виникнути у відвідувачів вже поза межами виставки [Op. cit.].

Зробимо висновки за огляду на різноманітність запропонованих дослідниками визначень нових течій у кураторстві. Передусім, куратор дедалі більше уваги приділяє контексту виникнення художнього твору, до того ж не тільки особистому контексту митця-автора (біографії чи обставинам творчості), а ширшому історичному та суспільно-політичному контексту, який прямо чи опосередковано вплинув на зміст твору. Такий контекст часто залучається в структуру художнього проекту у вигляді додаткової текстової інформації, об'єктів, архівних матеріалів, екскурсій і лекцій, що посилює видимий творчий внесок куратора в проект.

Окрім цього, куратори починають розуміти свою роль як значно складнішу й багатовимірнішу, ніж лише презентація мистецьких творів, через які вони прагнуть говорити з публікою на ширше коло поза мистецьких тем навколо політичної та соціальної проблематики. Останнє виявляється в безпосередньому посиленні значення освітніх і дискусійних заходів, що супроводжують (а нерідко й заміняють собою) виставку, а також у можливості для глядачів самим стати співучасниками та співкураторами виставки-події, а отже, зовсім інакше, без куратора-посередника сприймати сам механізм формування, розповсюдження та тлумачення знання про певне мистецьке явище – або ж, іншими словами, формування навколomистецького дискурсу. Тобто куратор виступає із критикою власного професійного, проте завжди суб'єктивного погляду на мистецтво та пропонує глядачеві сформувані власний. Нарешті, найчутливіші до зміни художньої парадигми свого часу куратори не можуть не реагувати на нову природу мистецького висловлювання, пов'язану з такими явищами, як, зокрема, «естетика взаємодії» або «соціальний поворот», і пов'язаним із цим переходом митців від сталих завершених творів до тимчасових дій та прямого контакту з аудиторією поза стінами галерей. А отже, й кураторські проекти видозмінюються від чітко окреслених у часі та просторі подій до тривалих і часом непередбачених акцій, залучаючи свого глядача завдяки альтернативним виставці каналам, приклади яких буде наведено в наступному підрозділі.

3.2.2. Кураторські проекти кін. 1980-х – поч. 1990-х рр.

Як показові приклади дискурсивного кураторства розглянемо проекти двох знаних фахівців у цій галузі: росіянина В. Мізіано та швейцарця Х.-У. Обріста, а також художниці та письменниці Марти Рослер.

Проект останньої за назвою «Якби ти мешкав тут...» («If you lived here...») відбувся в 1989 р. у приміщенні фундації «Dia» (Нью-Йорк) (Рис. 3.60–3.61). Він був присвячений темі організації житла для бездомних у США та складався з трьох експозицій, чотирьох публічних подій, а також численних додаткових заходів (Рис 2.53–2.54). У роботі над проектом М. Рослер співпрацювала з понад 200 архітекторами, урбаністами, активістами,

вченими, митцями, а також із самоорганізованою спільнотою бездомних Нью-Йорка за назвою «Дорога додому». Від початку фундація «Dia» запросила М. Рослер із персональною виставкою. Проте після попереднього дослідження важливої для неї на той момент теми бездомності М. Рослер дізналася про багатьох інших митців, які вже працюють у цьому напрямі, та вирішила поєднати різні наявні позиції, а не виступати з персональним висловлюванням [227].

Як зазначають Н. Штернфелд та Л. Зіяя, «Якби ти мешкав тут...» стала важливою точкою відліку для подальших колективних і соціально орієнтованих напрямів у мистецтві та організації виставок. Цей дискурсивний проект-дослідження перетворив арт-інституцію на місце перебігу шестимісячного дійства за участі найрізноманітніших учасників і тим самим трансформував простір мистецтва на соціальний простір [226, р. 23]. Усі компоненти проекту М. Рослер так чи інак підривали усталену на той час традицію виставок, оскільки поєднували відомих митців із бездомними творчими особистостями, а мистецькі роботи з немистецькими артефактами, діалог яких якнайширше розкривав обрану тему – бездомність як одну з наріжних проблем мегаполісів, її соціальні, економічні та навіть психологічні передумови й наслідки.

Однією з порушених М. Рослер тем була джентрифікація¹⁰, розглянута через дослідження безвідповідальної діяльності будівничих корпорацій або антисоціальних програм деяких міських управлінь, а також презентація реальних розробок архітекторів та соціальних працівників щодо перепланування міського простору, беручи до уваги потреби різних верств населення. Присутність на виставці документальних матеріалів із реальними свідченнями, показниками та висновками аналітиків була особливо важливою для М. Рослер, яка вважала, що робота з документалістикою є справжньою соціальною практикою, здатною надати особливого змісту таким мистецьким проектам [195].

На виставці також було облаштовано щось на кшталт офісу, в якому тимчасово працювали члени самоорганізованої спільноти «Дорога додому», що боролася за права безхатченків, проте сама не мала ні юридичної адреси, ні фактичного місцезрештування. Під час виставки активісти організації отримали не лише технічний

¹⁰ Процес оновлення занедбаних та непопулярних районів міста, що призводить до подорожчання житла та, відповідно, викликає труднощі для мешканців і вимушену зміну району.

дах над головою та можливість приймати відвідувачів, а й певний соціальний статус, який передбачає офіційна адреса.

Чимало запрошених митців створили роботи з роздумами про саму сутність бродяжництва та мандрівного життя (Кшиштоф Водічко). Інші піддали жорсткій критиці безглузді тенденції в плануванні дорогого житла та психологію, породжену таким типом осель серед заможних верств населення. Окрім цього, в просторі арт-центру «Dia» працювала публічна бібліотека з добіркою матеріалів за темою, проводилися кінопокази, а також працював дискусійний майданчик «Відкритий форум», що збирав навколо обговорення «незручних» соціальних питань вишукану мистецьку публіку (тобто звичайну аудиторію «Dia») та представників різних прошарків населення Нью-Йорка [195].

Важливим кураторським або організаційним внеском М. Рослер (сама вона оминала слово «куратор») було, на думку дослідниці Ніни Мьонтман, створення інформаційної та комунікативної ситуації, в якій перетинаються різні спільноти та доносять свої проблеми чи пропозиції до ширшої й різноманітнішої публіки, яка інакше лишилася би поза зоною їх досяжності. Цим М. Рослер ставить під сумнів ієрархічні структури не лише всередині великого міста, умови життя в якому критикує, а й у системі самого мистецтва. М. Рослер як куратор не привносить у стіни інституції жодного готового продукту або навіть завершеної ідеї. Натомість вона пропонує нарочито немистецьку тему, організовує серію подій і запрошує учасників різних професій, які в процесі взаємодії пропонують певний проміжний продукт для роздумів і дискусій. Водночас, зазначає Н. Мьонтман, робота М. Рослер є далекою від ролі соціального працівника та має сенс саме на території сучасного мистецтва. Адже через трансформацію арт-центру та порушення правил арт-системи вона продемонструвала можливість критичної роботи та впливу на систему соціальних стосунків у ширшому сенсі [Op. cit.]. Своєрідним доказом ефективності такої стратегії Н. Мьонтман вважає відсутність відгуків на проект серед американських критиків і великий інтерес серед європейських, що свідчить про неспроможність мистецького світу «перетравити» жорсткі політичні висловлювання про власні локальні проблеми та відсутність гнучкості в судженнях загалом [Op. cit.].

Хоча сама М. Рослер уникала називати себе куратором, Н. Мьонтман зауважує суттєвий вплив її методу роботи з виставкою на подальший розвиток кураторських стратегій. Цей метод Н. Мьонтман називає певним містком між самоорганізованими мистецькими просторами в 1960–1970-х рр. та політикою «нового інституціоналізму», основні положення якої вона, по суті, передбачила [Op. cit.].

Символічна позиція куратора стала реакцією М. Рослер на слабку підтримку її ідей центром «Dia», вважає А. Відокль, адже в ролі куратора-організатора вона мала більше «інституційної ваги», аніж у ролі художниці.

Це видається співзвучним із наведеною в попередньому підрозділі тезою М. Уілсона про куратора як «брокера репутації», тобто професіонала, в межах компетенції якого перебуває присвоєння публічної ваги певним темам та ідеям [240]. Окрім суто кураторства, проект М. Рослер вплинув також на розробку ідеї виставки як суспільного простору, відкритого для різних спільнот, що отримала подальший розвиток у творчості митців, описаних Н. Буріо та К. Бішоп у термінах «естетики взаємодії» та «соціального повороту».

Як характерні приклади дискурсивного кураторства детальніше буде розглянуто проекти В. Мізіано, реалізовані ним у 1990-х рр. Це, зокрема, «Експериментальне дослідження» (1992) та «Гамбурзький проект» (1993–1994), орієнтиром для вироблення кураторської стратегії яких була специфіка інституційних умов та сам тип взаємовідносин, що склався в художній спільноті на той час.

Концептуальна особливість «Гамбурзького проекту» полягала в тому, що проект складався з двох частин: до-експозиційної та експозиційної. Від початку проект було організовано на запрошення взяти участь у Міжнародному ярмарку сучасного мистецтва в Гамбурзі (Німеччина), яке надійшло до московського Центру сучасного мистецтва в Москві. Кураторами центру були В. Мізіано та В. Левашов. Розмірковуючи про можливі шляхи презентації діяльності Центру, який на той час був погано розвиненою структурою без стабільної фінансової підтримки та зрозумілої соціальної функції, В. Мізіано дійшов висновку, що головним «капіталом» і доказом значущості Центру є спільнота художників, що склалася навколо нього та вбачала в ньому свою основну платформу.

Проект, однак, мав репрезентувати не окремі твори, а «саме це коло як таке, як соціальну спільноту, як субстанціональну основу інституціональності як такої» [57, с. 69]. Для досягнення такої мети проект було організовано наступним чином. Перша й основна так звана до-експозиційна частина передбачала серію зустрічей запрошених Мізіано восьми художників: Д. Гутова, В. Купріянова, Ю. Лейдермана, А. Осмолівського, І. Піганова, Г. Ріггави, О. Шульгіна, В. Фішкіна. Впродовж трьох місяців учасники зустрічалися в Центрі та обговорювали, яким вони бачать його завдання та функції, а також чи можливо втілити потенційну ідеальну модель цього закладу через колективний проект. І якщо так, то як має цей проект виглядати.

На цьому етапі проявилися дві важливі риси, які є ознаками дискурсивного кураторського підходу. Перша полягає в свідомій самокритиці інституції (ініційованій куратором) та відмові дотримуватися наявних правил інституції на користь вироблення власних. Схожий прояв свідомої самокритики як приклад політики нового інституціоналізму (хіба що за інших передумов) бачимо в А. Фаркуарсона, який виокремлює незвичний досвід музею Kunstverein München (Мюнхен, Німеччина), виставкова та освітня програма якого в 1999–2002 рр. була переважно присвячена аналізу роботи самого музею та розробки подальших планів [154].

Інший прояв дискурсивності в проекті В. Мізіано – утвердження процесу спілкування як визначального для сутності проекту. До того ж, це спілкування-обговорення, внаслідок розбіжностей позицій художників, не могло і не мало зводитися до єдиного конкретного запрограмованого висновку. Або, іншими словами, не передбачало для проекту потенційного фінального результату (хоча б у формі тексту чи спільного виступу), придатного для публічної репрезентації.

Друга, експозиційна, частина виставки продовжувала процесуальний характер першої. Після деякого часу розмов куратор пропонував кожному учасникові принести до зали Центру певний предмет, який на символічному рівні відбивав би їхню позицію в обговоренні. Всі ці предмети, так звані «сутнісні об'єкти», були розкладені на маленькому скляному столику, за яким відбувалися дискусії, та були презентовані в порожній залі під час символічного урочистого відкриття експозиційної частини проекту (Рис. 3.62). Після комплектації першої групи предметів художники отримали власні

дублювати ключів від Центру та могли будь-коли приносити нові предмети та конструкції, які відбивали би їхню реакцію або, за словами В. Мізіано, стали «полемічною ремаркою» на вже присутні в залі об'єкти. Впродовж наступних тижнів у залі з'являлися нові й нові групи предметів. Так вербальна дискусія перейшла у форму проектної роботи [57, с. 71]. Упродовж кількох місяців виставковий зал, тепер уже доступний для відвідувачів, стихійно заповнювався новими предметами-репліками (Рис. 3.63–3.65), аж поки проект добіг кінця за рішенням усіх його учасників майже через рік після першої зустрічі, так і не потрапивши до Гамбурзької ярмарки.

Підсумовуючи досвід «Гамбурзького проекту» через 10 років,¹¹ В. Мізіано виокремлює як його головну прогресивну рису створення прецеденту антидисциплінарної інституційної практики [Там само, с. 73]. Через поняття дисциплінарності, запозичене у філософа Мішеля Фуко, В. Мізіано характеризує усталені норми та уявлення про кураторство й механізми виставки. Функція дисциплінарного контролю інституції зазвичай виявляється в розмежуванні різних практик і закріпленні за ними статусу професійної діяльності: завданням митця є презентація в стінах галереї «плодів» своєї творчості, а куратора – наділення їх відповідним статусом.

У проекті В. Мізіано таку схему було скасовано або, згадуючи термін Сета Зігелауба, демістифіковано – процес обговорення проекту став предметом проекту. Кураторська «влада» та привілей селекції творів і місця для них у експозиції поступилися колективним рішенням, за відсутності можливості корегувати експозицію в процесі (адже пам'ятаємо, що кожен новий об'єкт з'являвся в залі як реакція на попередні) [57, с. 73–75].

Іншою ознакою антидисциплінарності став процесуальний характер проекту, відсутність сталого вигляду експозиції та мінливе авторство (художники не підписували свої «сутнісні об'єкти»). Єдиним сталим «елементом», зазначає В. Мізіано, була щоденна праця художника (його присутність та регулярна робота над експозицією). Саме щоденна праця визначала процесуальність проекту, поєднувала автономних авторів і спонукала їх до діалогу, а також урівнювала в межах виставки фізичне зусилля та

¹¹ Проект було реалізовано в 1993 р., а текст про нього написано в 2003 р.

інтелектуальні дебати [Там само, с. 81].

Така свідомо антидисциплінарність визначає приналежність «Гамбурзького проекту» та його учасників до свого історичного періоду з притаманною йому гострою реакцією на настрої перших років після розпаду СРСР: «Очевидно, що ідентифікаційна криза ЦСМ та московського художнього кола була частиною кризи суспільної – кризи радянського дисциплінарного суспільства» [Там само, с. 73].

Характеризуючи сучасне мистецтво пострадянської Росії в контексті світових процесів «кризи репрезентації», Є. Лазарева відмічає парадоксальність його розвитку. З одного боку, відсутність інститутів сучасного мистецтва в СРСР та, відповідно, дефіцит можливостей репрезентації породили антирепрезентаційні стратегії московського концептуалізму 1970–1980-х рр. Це, наприклад, «виїзні» акції групи «Коллективні дії» та подальша презентація їх у вигляді архівів та документів. З іншого – усвідомлення проблематичності усталених механізмів репрезентації так званого західного мистецтва, що лишень почали працювати в Росії на початку 1990-х рр.

З цього погляду кураторські проекти В. Мізіано є реакцією на «російський» етап цієї кризи, що поєднує два наведені фактори [53].

В основі іншого проекту В. Мізіано за назвою «Експериментальне дослідження» (1992) покладено тривалий процес інтерв'ю з різними митцями. Виставка в галерейній залі була фінальною публічною частиною цього процесу та представила паперову документацію висновків і проміжних етапів. Проект було розроблено на запрошення до участі в міжнародному мистецькому фестивалі «Різноманітні культури. Сучасне мистецтво в світі, що змінюється» в Римі. Куратори італійського фестивалю Людовіко Пратезі та Каролін Крістов-Бакарджиєв запросили інших кураторів із різних країн поміркувати про питання «кризи унітарних дискурсів та тріумфу культурного багатоголосся», або, іншими словами, про місце різних відмінних між собою культур у сучасному глобалізованому світі, а також про важливе в контексті 1990-х рр. поняття «іншого» (етнічно іншого, культурно іншого, ідейно іншого тощо) [57, с. 185]. Ідея В. Мізіано полягала не у визначенні місця російських митців у світовому полі, а у виявленні соціальних зв'язків і розумінні постаті «іншого» всередині московської художньої сцени [Там само, р. 187]. Для цього він зробив опитування серед її основних

представників із проханням назвати художника, якого він або вона вважає щодо себе «іншим» (у прийнятному для респондента сенсі цього поняття) та обґрунтувати свій вибір. Сам В. Мізіано визначив першого художника в цьому ланцюжку – Юрія Альберта. Той назвав свого «іншого» і так далі. В результаті дослідження до ланцюжка увійшли 17 художників.

Аналізуючи вибір і коментарі учасників, В. Мізіано констатує, що для більшості митців поняття «іншого» розуміється в площині «життєвсько-екзистенційного», а не «професійно-естетичного» [Там само, р. 189]. З цього приводу куратор зауважує, що сформованій в умовах монокультурності московській художній спільноті не вистачає навичок співіснування в мультикультурному середовищі [Там само, р. 191].

Поза тим, у цьому проекті-дослідженні важливим є не сутність висновків куратора, а сам спосіб дослідження та опис новітнього мистецтва 1970–1990-х рр. По суті, завданням проекту була артикуляція дискурсу московської художньої сцени як такого. Цей дискурс представлений не провідними художніми ідеями, а всією сукупністю дружніх і професійних зв'язків, симпатій і довготривалих стосунків, визнаних і невизнаних взаємовпливів, приватних думок та спостережень за роботою колег, що об'єднують кілька поколінь московської художньої сцени та демонструють закономірність її історичного розвитку.

Іншим прикладом дискурсивного кураторства є довготривалий проект Х.-У. Обріста «Do It», що також бере початок із неформальної розмови куратора з художниками – Крістіаном Болтанськи та Бертраном Лав'є в 1993 р. Ідея полягає в тому, що художник може стисло викласти задум своєї роботи в інструкції, яка, натомість, може бути виконана необмежену кількість разів у різних локаціях різними людьми за допомогою доступних матеріалів та відповідно до умов виставкового простору (Рис. 3.66). Важливим аспектом проекту є свобода трактування кожної інструкції – художник і куратор не перевіряють «правильність» виконання твору. Єдиною умовою для нових виконавців (якими можуть бути навіть глядачі) є документація їхнього варіанту та знищення твору після завершення виставки (Рис. 3.67–3.68).

На першому етапі проекту в 1993 р. Х.-У. Обріст запросив 12 митців. Створені ними інструкції були перекладені дев'ятьма мовами та розповсюджені у вигляді книги. Будь-яка

інституція могла організувати власну виставку на їх основі. В 1993–2013 рр. за мотивами «Do It» було проведено близько 50-ти виставок. Нині це найтриваліший виставковий проект в історії, архів якого налічує близько 250 інструкцій. За ініціативи організації Independent Curators International нові версії проекту було показано в 17-ти арт-центрах, галереях і музеях у 2013–2015-х рр. Також було видано повне зібрання інструкцій із документаціями наявних варіантів їх виконання [145] (Рис. 3.69–3.70).

Важливими рисами «Do It», що дають змогу розглядати його в контексті дискурсивного кураторського мислення, є безкінечна та почасти неконтрольована процесуальність, мінливість проміжних результатів, можливість залучення аудиторії до співучасті та обов'язкова взаємодія з інституційним контекстом. Важливим аспектом є також свідомо подібність принципів кураторської роботи до роботи залучених художників. Безкінечне повторення кураторського задуму Х.-У. Обріста без участі його самого є аналогічним до принципу мистецького твору за інструкцією, зазначає Б. Альтшулер [124]. Виконана за інструкцією робота ставить під сумнів критерій авторства, адже невизначеним лишається об'єкт авторського висловлення: чи це ефемерна ідея, зароджена «в голові» у митця, чи текст інструкції, чи виконана/і іншими робота/и. Так само і заклик Х.-У. Обріста самотійно відтворювати «Do It» на власних майданчиках позбавляє його, врешті-решт, статусу куратора всіх цих нових реінкарнацій первинної ідеї.

Виразною рисою проектів Х.-У. Обріста стала його здатність адаптуватися з часом до нових форматів поширення інструкцій, окрім власне виставки. Розпочавши колекцію надісланих традиційною поштою інструкцій художників на папері, згодом Х.-У. Обріст експериментує з різними каналами розповсюдження. Зокрема, він заснував «Do It TV» (відеоролики з інструкціями у вигляді ТБ-програм), «Do It Home» (книгу з колекцією інструкцій та робіт для побутового виконання), а також інтернет-ресурс із постійно поповнюваним електронним архівом. Електронну платформу «Do It» розроблено на базі відомого незалежного інтернет-видання «E-flux». На платформі «Do It» [145] зібрано повну інформацію про проект: інструкції митців, інформація та зображення з різних виставок, тексти самого Х.-У. Обріста та інтерв'ю з різними учасниками. Додатковою опцією електронної версії «Do It» є можливість для кожного самотійно відтворити будь-

яку інструкцію та завантажити документацію своєї «факсимільної копії» на сайт.

У своєму аналізі переорієнтації цілого покоління кураторів у 1990-х рр. на більш діалогічні та перформативні методи П. О'Ніл називає проекти Х.-У. Обріста того періоду («Take Me (I'm Yours)», 1995, Лондон; «Utopia Station», 2003, Венеція) уособленням таких характерних рис свого часу, як первинність процесу перед завершеним твором, гнучкість часових та просторових кордонів виставки, залучення глядачів, домовленість із митцями про виконання ними певних ролей (як то ролі авторів інструкцій) та розуміння виставки як рухливої події, що може бути повторно відтвореною в нових місцях [200, р. 117].

Підсумовуючи розглянуті проекти, виокремимо наступні важливі риси дискурсивного підходу в кураторстві: відмова від об'єктної репрезентації як смислотворчої основи проекту; відсутність заздалегідь визначених часових та, в окремих випадках, територіальних меж; непередбачуваність кінцевого результату «живого» процесу розвитку проекту; визнання елементу ситуативності як концептуально важливого; відмова куратора (принаймні на рівні теорії) від домінуючої авторської позиції; риси «нового інституціоналізму», виявлені в осмисленні інституційних передумов і критична робота з ними в межах проекту. В поєднанні з прийомами, притаманними розглянутому вище інсталяційному підходу, стратегії дискурсивного підходу представляють головні риси сучасного кураторства, яким воно сформувалося нині після близько п'ятдесяти років своєї незалежної історії.

Висновки до розділу

На основі аналізу низки проектів Західної Європи, Росії та США в цьому розділі було визначено дві основні лінії розвитку кураторства та сформульовано наступні висновки.

1. Перша лінія, визначена як інсталяційний підхід, охоплює 1920–1930-ті та 1960-ті рр. Друга лінія, визначена як дискурсивний підхід, припадає на 1990-ті – поч. 2000-х рр.

2. Відсутність окремих декад ХХ ст. (1940–1950-х рр. і 1970–1980-х рр.) зумовлена тим, що організовані тоді виставки радше продовжували кураторські розробки

розглянутих періодів, натомість пропоноване дослідження зосереджене саме на використаних вперше методах та стратегіях.

3. Як предтечу інсталяційного підходу в кураторстві розглянуто проекти 1920–1930-х рр. – період активної експериментальної роботи над експозиційним дизайном виставок різного призначення низки авангардних митців та архітекторів (Ф. Кіслер, Г. Байер, Ель Лисицький, М. Дюшан та ін.).

4. Визначено, що ключовим етапом розвитку інсталяційного підходу та кураторства загалом є 1960-ті рр. Проекти Х. Зеємана, Л. Ліппард, С. Зігелауба, К. МакШайна, В. Беерена та інших піонерів фаху були орієнтовані на нові формальні та ідейні параметри актуальних мистецьких течій (концептуалізму, ленд-арту, арте повера тощо). Притаманне цьому мистецтву тяжіння до дематеріалізації об'єкта, тобто нехтування матеріальною візуальною складовою твору, знайшло втілення в кураторських практиках завдяки альтернативним формам демонстрації художніх задумів. Такі форми в окремих випадках не передбачали експозиції творів як такої та були замінені, зокрема, тиражними книгами та друкованими картками з інструкціями художників.

5. Визначено, що становлення дискурсивного підходу в кураторстві припало на період 1990-х – поч. 2000-х рр. Кураторські прийоми в межах цього підходу були також пов'язані з новими мистецькими течіями зазначених років (зокрема, «естетика взаємодії», «соціальний поворот»), в основу яких було покладено безпосередній контакт художника з глядачами та залучення їх до співпраці, часто за межами галерейних чи музейних майданчиків. Такі проекти зазвичай торкалися значно ширшого за суто мистецьку проблематику кола соціально-політичних питань. А саме поняття кураторського проекту остаточно перестало асоціюватися винятково з виставковою експозицією. До важливих представників цього напрямку належать В. Мізіано, М. Рослер та Х.-У. Обріст.

6. Наголошено, що два запропоновані підходи до кураторства не існували й не існують ізольовано один від одного, та можуть бути поєднаними в межах авторського задуму. Аналіз окремих прикладів із найбільш «концентрованими» проявами обох напрямів у конкретні історичні періоди дає нині уявлення про новаторську природу практики кураторів-першопрохідників та її значення для подальшого розвитку професії

в реаліях глобалізованого та різноманітного сучасного мистецького світу. На прикладі однієї з «молодих» країн на його мапі – України – в наступному розділі буде розглянуто можливі варіанти втілення, поєднання та переосмислення на новому «ґрунті» двох запропонованих моделей кураторської та виставкової діяльності.

РОЗДІЛ 4. УКРАЇНСЬКЕ КУРАТОРСТВО В 1990–2000-х рр.

4.1. Історичне місце перших українських виставок сучасного мистецтва в контексті світових практик

Дослідження українських виставкових проєктів нині фактично відсутні в загальній канві не лише світової, а й вітчизняної історії сучасного мистецтва. Водночас і українське кураторство лишається не проаналізованим як самостійне окреме явище з власною локальною та історичною специфікою. Причиною такого стану є відсутність цілісності в розвитку цієї професії у 1990-х – на поч. 2000-х рр., фрагментарність знань про окремі епізоди з її історії, а також неоднозначність зафіксованих у текстах оцінок свідків і безпосередніх учасників. Від перших років незалежності, позначених хаотично організованими, але яскравими виставковими проєктами, й досі куратор залишається досить рідкісною постаттю в мистецькому середовищі України. А поодинокі куратори радше адаптуються під ситуативні запити часу, а не дотримуються раз і назавжди усталених фахових стандартів, досі фактично не вироблених у вітчизняному художньому полі, що ускладнює аналіз «українського кураторства» як сформованого явища. Проте розглянуті в цьому дослідженні прецеденти кураторської активності свідчать про існування в країні власного сценарію становлення цієї професії, що виявляє синхронність із деякими світовими тенденціями та, водночас, зберігає локальну специфіку.

«Важко бути пост-модерним митцем у пре-модерній країні», – пише критик і куратор Костянтин Акінша [115, р. 9] у вступі до власного кураторського проєкту «On the Margin» («На узбіччі», 1998), що представляв українське сучасне мистецтво в Канаді. Це твердження справедливе й щодо куратора як професіонала, запит на роботу якого залежить від рівня розвитку всього мистецького середовища. На відміну від іноземних країн, де традиція підтримки сучасного мистецтва налічує не один десяток років, потреби та можливості слаборозвиненої культурної сфери України (як і, загалом, сфери економічної або політичної) значно менші. А отже, низький запит на працю окремих її агентів (зокрема, кураторів) уповільнює внутрішній цеховий розвиток. Приклад проєктів

1960–1990-х рр. у Західній Європі та США дає змогу стверджувати, що кураторство є невід’ємною частиною так званої *системи мистецтва*. Куратор або дотримується її правил, підтримуючи власними проектами усталені погляди на мистецтво, або ж діє всупереч цим правилам, запроваджуючи нові шляхи репрезентації художніх ідей. В Україні інститут кураторства був відсутнім до 1991 р., як не існувала й сама система мистецтва в її «західному» загальноприйнятому в світі значенні. На відміну від художньої творчості, що може розвиватися, як свідчить історія, в приватному та прихованому від сторонніх очей світі митця, практика куратора завжди належить до публічної сфери – сфери виставок, у якому запит на оригінальні авторські ідеї різних кураторів зумовлений різноманітністю мистецьких ідей. Така орієнтація, за аналізом Б. Гройса, пов’язана з комерціалізованим характером мистецької продукції на Заході, яка завжди орієнтована на споживача-глядача. Натомість радянська «система мистецтва» на засадах соціалістичного реалізму пропонувала не «речі» (індивідуальні мистецькі твори), а ідеологію, яка взагалі не потребує конкретного споживача з власним смаком (споживачем апріорі є вся країна), а тому є вільною від його запитів [29, с. 28–29]. Офіційні художні виставки в Радянському Союзі репрезентували, загалом, не індивідуальну творчість окремих митців, а офіційно регламентовані уявлення про мистецтво. Автори, які не вписувалися в рамки цих уявлень, не могли виставлятися публічно та формували середовище, що тепер відоме як нонконформістське або неофіційне. В роботі ж куратора (тим паче, незалежного) просто не було потреби.

У випадку України «західна» модель системи мистецтва з усіма її атрибутами (включно з кураторством) була перейнята після отримання незалежного державного статусу. Від початку 1990-х рр. у колишніх радянських республіках налагоджуються контакти з міжнародними професійними спільнотами. До України приїжджають авторитетні іноземні фахівці, зацікавлені її невідомим досі сучасним мистецтвом. На рівні внутрішньої інфраструктури в цей період усе складалося синхронно із загальною пострадянською схемою та, загалом, досить обнадійливо: з’являються перші амбітні галереї, започатковуються корпоративні колекції, формуються співтовариства неординарних молодих художників [94, с. 32–33]. Проявом зовнішнього зацікавлення в «невідомому» українському мистецтві стала низка закордонних виставок за участі

молодого покоління та старших митців-нонконформістів («Українське малАРТство», 1990, Данія; «Постанастезія», 1993, Німеччина; «Степи Європи», 1993, Польща; «Янголи над Україною», 1993, Шотландія;) та відкриття в тому ж таки 1993 р. Центру сучасного мистецтва американського бізнесмена Джорджа Сороса, що став черговою ланкою великої мережі схожих центрів у Східній Європі.

Привнесена цими та іншими проектами умовна «західна» модель організації стала орієнтиром у процесі оновлення застарілої мистецької інфраструктури у всіх постсоціалістичних країнах. У міру того, як ця імпортована модель почала сприйматися в формі мірила не лише інституційного устрою, а й «якості» художньої творчості, саме поняття «західного» спровокувало критику та інтелектуальний спротив у мистецьких колах Східної Європи. Так, словенський куратор Ігор Забел відзначає, що в глобалізованому мистецькому світі західне мистецтво утримує нішу «командного пункту», адже інституції, капітал, ринок і творчі ідеї базуються саме в західному світі або пов'язані з ним. Це призводить до того, що місцеві художні явища, або «ідіоми» (вислів І. Забела), спочатку інтерпретуються Заходом, а потім уже ре-локалізуються назад у свій початковий контекст. Так осучаснення стає тотожним «вестернізації» [37]. Іншими словами, цінності та канони розвиненої світової арт-сцени не лише слугували «підказками» для молодих і недосвідчених спільнот, а й несли загрозу тотальної уніфікації оригінальних мистецьких ідей та пригнічення розвитку можливих власних сценаріїв становлення локальних сцен.

Про розчарування в «благах культурного туризму» – участі в закордонних виставках – упродовж перших років української незалежності пише Олександр Соловйов. Українські адепти сучасного мистецтва на початку 1990-х рр. не скористалися можливістю вивести в ширший позанаціональний контекст сформований та пізнаваний колективний художній продукт, як це успішно зробили в інших східноєвропейських країнах (наприклад, словенський художній колектив NSK) [94, с. 31–32]. А ініційована західними інституціями в цей час серія виставок «не переросла для нього [українського мистецтва] на факт ані естетичного, ані політкоректного визнання», – вважає О. Соловйов [Там само, с. 32].

Важливим етапом на шляху популяризації українського сучасного мистецтва в Західній Європі в 1990-х рр. було культурне представництво в інших колишніх соціалістичних країнах-сусідках, що швидше перейняли міжнародні закони арт-системи [106]. Однак і ця стратегія виявилася недостатньо дієвою, зауважує К. Стукалова. Адже сучасне мистецтво Польщі, Чехії та Словаччини, створене за західними правилами зі сподіванням утвердитися в світовому контексті, не потребує «транзиту українського мистецтва»: «Коаліція [з цими країнами] ускладнена через те, що українське мистецтво не прагне бути нудним та академічно-інсталяційним, як звичайне східноєвропейське мистецтво сьогодні» [Там само].

Вихід із такого нав'язаного прозахідного дискурсу пропонує польський історик і критик мистецтва Пйотр Пйотровські. Згідно з його тезами, відмова від ієрархічного підходу в мистецькій географії проявляється не у виявленні подібності до західних «зразків», а, навпаки, в підкресленні відмінності від них. Аналізуючи мистецтво Центральної та Східної Європи, П. Піотровський наголошує на необхідності шукати відмінність від західних ідіом, замість того, щоб наполягати на їх засвоєнні як необхідній умові присутності на світовій мапі. Адаптація формальних (а не ідейних) моделей західної системи, в нашому випадку кураторства, стає можливою саме на ґрунті «відмінності» [75].

Такий стислий екскурс у критику західного впливу наведено не випадково. Розвиток кураторства в Україні буде розглянуто через виявлення близькості окремих його тенденцій до західних моделей – зокрема, до запропонованих у другому розділі інсталяційного та дискурсивного підходів. Це не означає, що специфічна українська історія кураторства має бути штучно вписаною в цю розроблену на світових прикладах схему. Радше, такий порівняльний аналіз допоможе виявити власні закономірності еволюції кураторства в Україні та продемонструвати, як локальний контекст реагував на певні «ін'єкції» загальносвітових кураторських тенденцій.

Як і у випадку країн Західної Європи та США, сфера кураторства та організації виставок в Україні пройшла власний еволюційний шлях від новаторських інсталяційних прийомів і роботи в межах стаціонарної експозиції в 1990-х рр. До більш дискурсивних, заснованих на процесуальності та взаємодії з аудиторією проектів другої половини

першого десятиліття ХХІ ст. До того ж, невлаштованість та інституційна сумбурність сфери сучасного мистецтва в перші роки її становлення, хоч це й парадоксально, сприяла формуванню власного зразка кураторства.

Можна погодитися з тим, що відсутність налагодженої інфраструктури суттєво гальмувала мистецький розвиток, на чому наголошує більшість критиків. «[Українське сучасне мистецтво] вперто існує у вакуумі відсутності інституцій та неіснуючих мистецьких ринків. Це “мистецтво задля мистецтва”. Не утверджене й непотрібне. Але це невизнане мистецтво має одну важливу рису: відіграє роль в діагнозі занімілого суспільства, яке відштовхує мистецтво і тим самим провокує його існування», зазначає К. Акінша [115, р. 9–10]. Брак порозуміння сучасного мистецтва із суспільством пов'язана з відсутністю єдиного політичного курсу в країні, вважає І. Панчишин, засновник одного з перших великих мистецьких фестивалів «Імпреза» (Івано-Франківськ). Постійні зміни керівних кадрів змушують починати діалог із владою з початку, що зумовлює відсутність цілісного розвитку, одноразовість більшості навіть досить успішних акцій у 1990-ті рр. і, як наслідок, відсутність традиції сприйняття сучасного мистецтва в суспільстві: «[...] замість навіть кількісного накопичення досвіду ми маємо щоразу роботу з новим середовищем, із новими людьми [...]. Це відбувається по всій країні. Пошуки нових мистецьких форм, пошуки нових естетичних концепцій накладаються на абсолютно не влаштовану суспільно ситуацію політично», – характеризує таку ситуацію І. Панчишин [73, с. 5–6].

Саме через свою стихійність і певну маргінальність окремі проекти 1990-х рр. дійсно видаються нині радше імпровізованими, ніж закономірними явищами. Тобто такими, що створювалися не на запит часу та настроїв суспільства, а були втіленням індивідуальних творчих візій кураторів (або митців у ролі кураторів), їхнім суб'єктивним способом репрезентувати бурхливий та неврегульований розвиток творчого середовища. Саме ця відчуженість дає змогу говорити про ранні спорадичні кураторські проекти як про індивідуальні та цілком незаангажовані висловлювання. Ітиметься не лише про суто кураторські проекти, а й про виставки та акції, цікаві з погляду новаторських експозиційних рішень та запропонованих концепцій.

Такі події часто організовували самі митці на доступних їм територіях, проте не визначали як кураторські (часто через необізнаність із сучасною термінологією). До виставкових територій 1990-х рр. належали приватні майданчики (власні квартири, сквоти), публічні простори (вулиці, галявини) чи тимчасово орендовані приміщення (занедбаний корпус Києво-Могилянської академії, Київський планетарій). Своєю напівхудожньою-напівадміністративною діяльністю активні митці-куратори заміщували відсутню державну або комерційну підтримку мистецького процесу. Як зазначає один із лідерів одеської мистецької спільноти кін. 1980-х – пер. пол. 1990-х рр. Олександр Ройтбурд, роль «куратора» тоді була не в останню чергу комунікаційною – куратор підтримував професійну та дружню єдність у мистецькій спільноті, налагоджував спілкування та приятельські стосунки між художниками з різних міст¹². Таку роль «комунікаторів» та організаторів процесу в різних містах узяли на себе художники Юрій Соколов у Львові (галереї Decima, 1993–1994; «Червоні Рури», 1995–1999), Олександр Ройтбурд в Одесі (співкуратор проектів галереї «Тирс» та асоціації «Нове мистецтво», 1993–1998; голова правління та куратор виставок у місцевій філії ЦСМС, 1997–1999), Сергій Братков у Харкові (галерея Up/Down, 1993–1997).

Окрім художників, особливі кураторські функції на початку 1990-х рр. проявлялися в роботі молодих фахівців, раніше задіяних у традиційнішій мистецтвознавчо-адміністративній галузі. Для одного з першопрохідників цієї професії на теренах України, Олександра Соловйова, кураторська діяльність стала логічним продовженням його тісної співпраці та дружби з молодим поколінням митців. А також новим етапом в експозиційній роботі, з якою він мав справу як голова виставкового відділу Спілки художників із сер. 1980-х рр. В останні радянські роки організовані О. Соловйовим виставки під егідою Спілки художників були спрямовані, передусім, на легалізацію нових художніх течій на офіційному рівні. Зокрема, в 1988–1989-х рр. у співпраці з

¹² Детальніше про зародження кураторства в мистецькому осередку Одеси та ролі О. Ройтбурда йдеться в науковій статті, опублікованій у межах апробації результатів дисертаційного дослідження: Герман Є. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постать Олександра Ройтбурда / Є. Герман // Традиції та новації у вищій художній освіті [Текст] : зб. наук. пр. – Харків : ХДАДМ, 2015. – Вип. 3. – С. 27–32.

художником та тодішнім головою молодіжної секції Спілки Тіберієм Сільваші він організував два пленери в Домі творчості «Седнів» та дві виставки за їх результатами: «Седнів-1988» (Спілка художників, 1988) та «Седнів-1989» (Державний музей українського мистецтва, 1989). Як зазначає Гліб Вишеславський, принципи відбору учасників пленеру та характер експозиції виставок є прикладом першого в Україні кураторського проекту, метою якого було утвердження «нового молодіжного мистецтва» [24, с. 17]. Учасники двох седнівських проектів (разом близько 60-ти митців та мистецтвознавців) згодом стали головними представниками ключових напрямів сучасного українського мистецтва, серед яких: експресивний живопис на основі переосмислення італійського трансавангарду в колі митців так званої «Нової хвилі» (О. Голосій, О. Гнилицький, С. Паніч та ін.), абстрактні пошуки майбутніх «неопластиків» (Т. Сільваші, М. Гейко, О. Животков, А. Криволап та ін.), діалог із традиціями народної культури та звернення до фольклорно-етнічних символів (П. Керестей, М. Бабак, В. Кауфман та ін.) [Там само, с. 18–19].

Серед інших офіційних ліберальних виставок останніх радянських років, що ознаменували вихід нових мистецьких течій «із підпілля», О. Соловійов відзначає Республіканську молодіжну виставку в 1987 р. Завдяки нестандартному дизайнерському рішенню експозиціонерів акцент було зроблено не на розміщеному під стелею монументальному соцреалізмі та тематичних картинах, а на «ширих й незаангажованих» молодіжних роботах «із новою інтенцією» [Додаток В]. Іншим прецедентом ліберальної виставки О. Соловійов називає експозицію в Київському політехнічному інституті, яка була організована в 1987 р. фотографом Сергієм Святченком та вперше зібрала разом майбутніх ключових постатей «Нової хвилі» (О. Гнилицького, О. Тістола, К. Реунова, А. Степаненка та ін.) [97].

Аналогічна хвиля «дозволених» виставок нового мистецтва відбулася у Львові наприкінці 1980-х рр. Ініціаторами були незалежні художники, що заручалися дозволом і підтримкою офіційних структур. Як зазначає Біба Шульц (псевдонім історика мистецтва Богдана Шумиловича), в 1980-х рр. напруга з боку влади в альтернативному культурному середовищі Львова була значно меншою, ніж у центральних містах. А сам Львів сприймався «певним радянським островом свободи», куди приїжджали з Москви

та Києва, аби «просто попити кави та погуляти, відчутти свободу» [55]. У Львові тоді не було традиції квартирних виставок. Натомість формувалися альтернативні громадські простори для зустрічей, акцій та «змішування людей із різними вподобаннями»: в кафе, парках, просто на вулицях.

Одним із першопрохідників царини незалежних виставок був викладач Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Ю. Соколов. Він ініціював чи не першу у Львові групову виставку молодих представників нових течій «Запрошення до дискусії» (1987), аби «дати можливість усім художникам, які не можуть пробитися до глядача, перевірити себе “на міру”» [111, с. 76]. Виставка відбулася в Музеї фотографії, що тоді розташувався в будівлі греко-католицького костелу. Незважаючи на те, що вона була проведена під егідою Львівського міськкому комсомолу та міського об'єднання молодіжних клубів, представлено було досить неформальне мистецтво – «велике коло ще недавно небажаних художників». Як видно з нечисленної фотодокументації, простір колишнього костелу було адаптовано під експозицію завдяки спеціальним підвісним панелям, на яких розміщувалися твори. На виставці фігурували об'єкти та інсталяції – цілком нові для українського мистецтва жанри, появу яких, за спостереженням К. Стукалової, вітчизняне мистецтвознавство із запізненням «відкрило» лише на початку 1990-х рр. [105].

За ініціати́ви Ю. Соколова в 1987 р. було засноване творче об'єднання «Центр Європи» (проіснувало до 1990 р.), що програмно займалося популяризацією сучасного мистецтва у Львові. Об'єднання розпочало свою діяльність серією вуличних перформансів (серед авторів – П. Сільвестров, В. Богун, І. Барабах, П. Гранкін, Ю. Соколов) та виставкою-продажем у дворіку колишнього Костелу бернардинців, куди згодом прийшла мандруюча містом колона місцевих хіпі-протестувальників із плакатами. У такий спосіб у Львові відбувся перший неформальний гепеннінг-демонстрація [111, с. 76]. У 1988 р. Соколов провів наступну виставку-акцію «Театр речей, або Екологія предметів» («Салон мистецтв» у готелі «Дністер», Львів), яку Г. Вишеславський називає однією з перших виставкових інсталяцій в Україні з наголошено особистісним кураторським експозиційним підходом [21, с. 30]. Проект представив серію розміщених на майданчику перед готелем об'єктів В. Пінігіна,

Ю. Соколова, М. Яремака, Б. Бергера та ін. Вулична експозиція була підкріплена дискусією та перформансом. Будучи тісно пов'язаним із московською арт-сценою, Ю. Соколов також організував (у співпраці з А. Тер-Оганяном) спільну виставку львівських та московських концептуалістів «За культурний відпочинок» (1991, Музей Леніна, Львів). Згодом кураторська діяльність Ю. Соколова зосередилася на власній галереї «Децима», що функціонувала в приміщенні Музею етнографії на площі Ринок (1993–1994), а ще пізніше – на горищі та в підвалі його будинку за назвою «Червоні Рури» (1995–1998). Згідно з офіційним прес-релізом, «галерею “Децима” було засновано у грудні 1993 р. як публічну некомерційну інституцію вузьким колом львівської інтелігенції – культурологами, художниками, архітекторами, письменниками» [92]. Галерея була сфокусована на виразно концептуальних висловлюваннях і приймала в своїх стінах піонерів актуальних тоді напрямів ленд-арту та перформансу (С. Якуніна, Д. Кузовкіна та ін.), довгий час утримуючи статус найпрогресивнішого мистецького осередку Львова (Рис. 4.1–4.2).

Окрім Ю. Соколова розвитком царини сучасного мистецтва у Львові активно займався Георгій Косаван. У 1988 р. він заснував (за підтримки районного комітету комсомолу) першу стаціонарну галерею «Три крапки» по вул. Франка, 44–46, яка пізніше була офіційно зареєстрована за назвою «Гал-арт» (1990) та проіснувала до 1996 р. У 1990 р. під егідою галереї Г. Косаван провів найрадикальнішу, за спогадами свідків, виставку того часу за назвою «Дефлорація» в тодішньому Музеї Леніна, що займав просторе приміщення старого депо. На виставці було представлено четверо авторів: А. Сагайдаковський, П. Сільвестров, М. Ягода, О. Замковський. Серед творів, окрім вельми новаторського живопису на килимках А. Сагайдаковського, було представлено досить провокативні як на той час інсталяції на кшталт заповненої водою труни, в якій плавали рибки. Г. Вишеславський називає цю подію першою у Львові виставкою постмодерністського штибу [21, с. 30]. Серед помітних проектних ініціатив цих років можна також відзначити засноване в 1993 р. художнє об'єднання «Дзига», учасники якого починали з театралізованих дійств у публічному просторі. Галерея «Дзига» досі лишається одним із центральних виставково-фестивальних осередків Львова.

Художнє середовище Одеси, відоме своїм насиченим андеграундним мистецьким життям з унікальною для Української РСР традицією «квартирних» виставок¹³ наприкінці 1980-х рр., також розпочало процес легалізації здобутків неофіційного мистецтва радянських часів (живописців-нонконформістів, одесько-московських концептуалістів) і творчості молодшого покоління, близького до живописних тенденцій так званої «Нової хвилі». Освоєння царини сучасного мистецтва розпочалося, як і в Києві, з інституалізації нових художніх досягнень, оформлення окремих ініціатив в єдиний рух, або, за висловом М. Рашковецького, «перетворення асоціальних одинаків або невеликих неформальних угруповань на повноправну частину суспільства з “офіційним”, хоч і не державним статусом» [83, с. 61]. Першою альтернативою місцевій Спільноті художників стало «Творче об'єднання художників», або ТОХ, засноване в 1986 р., проте не відзначене достатньо послідовною та ефективною діяльністю через неоднорідний склад учасників [82, с. 13]. Іншими етапними подіями стали дві групові виставки в Одеському художньому музеї з красномовними назвами «Після модернізму» (1989) та «Після модернізму-2» (1990). Організували їх самі учасники: А. Ройтбурд, С. Ликов, Є. Некрасова та В. Рябченко. Демонстрування цілком нового для того часу живопису в державному музеї супроводжувалося конфліктами з його адміністрацією та широким суспільним резонансом. Виставка стала відчутним сигналом до пожвавлення місцевої ситуації, яка потребувала власних незалежних територій для реалізації проектів.

Вдалими прикладами перших недержавних організацій став відкритий на початку 1990-х рр. арт-центр «Тирс» під кураторством Марини Жаркової, одеська філія ЦСМС (1993) та об'єднання «Нове мистецтво» (1993) [83, с. 60–61]. М. Рашковецький описує перші роки налагодження мистецької інфраструктури як період не лише відкриття нових медіа та жанрів (фото, відео, інсталяцій), а й потреби в нових концепціях виставкового простору загалом, який був би чимось більшим за просте вмістилище артефактів. Такий новий простір мислився як візуальна та сенсорна цілісність, що здатна залучити глядачів до активної фізичної та ментальної взаємодії з наміченою в концепції виставки проблемою. «В ідеалі мав виникнути не лише просторовий, а й тимчасовий зв'язок

¹³ Про «квартирні» виставки див. статтю Г. Вишеславського [22]. Про так звану «заборну виставку» В. Хруща та С. Сичова див. статті Т. Басанець [8] та М. Жаркової [34].

окремих акцій і виставок, що розпочинають «діалог» між собою і залучають до цього процесу, що постійно розвивається, глядацьку аудиторію» [Там само, с. 61]. Першим вагомим прикладом такого підходу стала серія камерних виставок та акцій лабораторного характеру під егідою «Нового мистецтва», реалізована впродовж п'яти місяців із моменту заснування об'єднання [Там само, с. 61].

Окрім наведених прикладів програмної активності в трьох великих містах, інші регіони в період із кін. 1980 – на поч. 1990-х рр. також відзначилися виникненням низки незалежних організацій і товариств. Серед них: «Хоругва» (1992, Тернопіль), «Сумська філія «Малевич-центру» (1992, Суми), «Літера А» (1992, Харків). Галерейні простори, що працювали з новими художніми течіями, відкриваються переважно в Києві («Триптих», 1988; «Совіарт», 1988; «Ойкумена», 1989; «Інкоарт», 1989; «Тарас», 1992; «Світ Л», 1993; «Бланк Арт», 1994).

У цей час відбуваються також перші виставки-презентації зрізу українського неофіційного та сучасного мистецтва у співпраці з європейськими інституціями-партнерами (Радянсько-американська виставка сучасного мистецтва, організатор – «Совіарт», Київ, 1988; «Українське малярство 1960–1980-х рр.», Копенгаген-Оденсе, 1990) [88, с. 100–101]. Важливим для популяризації маловідомого спадку митців шістдесятників була виставка «Шістдесят із шестидесятих» (1993, куратор – О. Соловйов).

Підсумовуючи огляд становлення кураторства в перші роки незалежної України, визначимо такі висновки. Відсутність інституційної інфраструктури та розвитку арт-ринку, підкріплені загальною індиферентністю суспільства до сучасного мистецтва, закріпили за кураторством певний статус практики, яка розвивається сама по собі, поза будь-яким соціальним замовленням, посередником якого мали б бути державні або приватні інституції. Важливий виняток – робота іноземних кураторів Марти Кузьми та Юрія Онуха, запрошених ЦСМС, була так званим типом «імпортованого кураторства». Перші в Україні кураторські експерименти кін. 1980-х – поч. 1990-х рр. виникли радше через бажання окремих митців створити для своєї практики новий, радикально відмінний від попередньої радянської доби контекст, що замінив би відсутнє в країні інституційне поле. Не існувало також і локального критичного дискурсу, здатного описати нові

художні явища адекватною їм мовою, тому митці-куратори також перебирали на себе (й досить вдало) функції критиків та авторів теоретичних текстів (О. Ройтбурд, В. Цаголов, А. Савадов та Г. Сенченко).

Кураторство стало для молодих художників способом формування спільноти однодумців і одночасно дало можливість облаштувати комфортне для його існування середовище. З одного боку, до цього нового виду творчої практики зверталися за необхідністю, а з іншого – вона проявила незатребуваний раніше організаційний талант окремих діячів і надала їм можливість реалізувати надлишок абсолютно нових художніх ідей, які не вписувалися в «старий» набір форм і жанрів.

4.2. Інсталяційний підхід у виставках пер. пол. 1990-х рр.

Активні постаті 1990-х рр., відомі зараз як перші куратори, прийшли в професію різними шляхами та за різних обставин. Одним із піонерів українського кураторства був О. Соловйов, який досі працює в цій сфері (останні кілька років як головний куратор комплексу «Мистецький Арсенал»). Будучи постійним учасником київської мистецької спільноти, він також активно працював у ролі теоретика та критика нових течій, що зароджувалися буквально на його очах. Озвучені ідеї паралельно втілювалися у виставках за участі авторів кола відомого сквоту «Паризька комуна» (А. Савадова, Г. Сенченка, О. Гнилицького та ін.). Уже в перші роки незалежності О. Соловйов організував на майданчиках Спілки художників у Києві два проекти: «Художники Паризької комуни» (1991) та «Штиль» (1992). Основа його кураторської роботи була сформована двома передумовами: активним інтелектуальним зв'язком із певною художньою спільнотою (сам О. Соловйов із цього приводу іронічно називає себе «критиком при сквоті» [Додаток В] та більш традиційним організаторським досвідом, підкріпленим офіційним доступом до нечисленних на той момент виставкових приміщень Києва.

Описуючи ретроспективно власну практику та художнє життя на поч. 1990-х рр., О. Соловйов вважає, що значення куратора мало радше «представницький» характер і не було цілком еквівалентним світовій ситуації. Завдання куратора полягало не тільки в розробці концепції та майже науковому дослідженні певних глобальних процесів через

мистецтво (як це було в 1990-х рр. у світовому кураторстві, за тенденціями якого О. Соловійов слідував). Натомість, функції перших українських кураторів були досить традиційними та полягали в адміністративній організації події, зокрема, у відборі робіт відповідно до обраної теми. Так описує цей період сам О. Соловійов: «Кураторське завдання полягало в тому, щоб придумати якийсь хід або тему, зайти до того ж [Олега] Голосія, вибрати з безодні робіт одну або дві, доречні саме для цієї нагоди. Спеціально для виставок роботи не створювали [...], відбирали готові роботи. Але ти, як куратор, «варишся» у спільній з художниками проблематиці і, зрозуміло, співвідносиш себе з усіма актуальними процесами. Тоді й серед нас водилися розмови на кшталт “Хто єси куратор?” Або це метахудожник або “художник художників”, такий авторитарний тип куратора, який з’явився вже трохи пізніше. Або це той, хто спостерігає за актуальними процесами й потім виявляє їх на своїй виставці» [Додаток В].

На початку 1990-х рр. кураторство лишається досить невлаштованою сферою ще й тому, що на створення авторських виставок не було жодного фінансування та зовнішнього запиту. Єдиним осередком підтримки в Києві був ЦСМС, що на конкурсній основі присуджував досить великі гранти на реалізацію групових, персональних і кураторських проєктів. Ця програмна підтримка привнесла в місцеве середовище певні відпрацьовані схеми кураторської роботи. Як зазначає О. Соловійов, при ЦСМС «виставки почали організовувати за правилами, як за рецептом в аптеці» [Додаток В].

Інша важлива постать покоління 1990-х рр., В. Сахарук, розпочав свою діяльність у царині інституційного кураторства, як би це назвали тоді в міжнародному культурному полі. Мистецтвознавець за освітою, В. Сахарук із 1993 р. відповідав за виставкову програму центру «Український дім» у будівлі колишнього Музею Леніна. Перший його проєкт представляв найактуальнішу, за версією В. Сахарука, панораму вітчизняного сучасного мистецтва з різних регіонів: «зріз української образотворчості останніх років, який дає, по можливості, вичерпне уявлення про широту її стильового діапазону на прикладі досить уже знаних імен» [59, с. 5]. Проєкт «Мистецькі імпресії» (Київ) було виконано, загалом, за всіма кураторськими правилами. Від початку було складено концепцію, продумано потенційну кількість учасників та план їх розміщення на 1000 кв.м виставкової зали. Потім куратор поїхав містами (Миколаїв, Одеса, Львів), відвідав

майстерні, вибрав роботи, створив експозицію та надрукував каталог [Додаток Б].

Важливою рисою фінальної експозиції В. Сахарук вважає гармонійне співіснування тридцяти восьми авторів різних стилістичних спрямувань завдяки розведенню їх по закритих боксах, а також окремі елементи експозиційного дизайну (чи не перша в Україні професійна освітлювальна техніка, затемнення та висвітлення окремих робіт). Наступна велика його виставка вже мала статус міжнародної. Після подорожі Польщею та відвідання форумів сучасного мистецтва В. Сахарук зав'язав кілька професійних контактів із художниками та кураторами, результатом яких стала виставка «Kyiv Art Meeting» («Київська мистецька зустріч», Київ) у 1994 р. Проект мав на меті представити паралельний розвиток трьох художніх сцен східноєвропейських країн-сусідок: України, Польщі та Росії. Співкураторами В. Сахарук запросив Єлену Селіну (галерея XL, Москва) та поляка Ришарда Зяркевича, які відповідали за презентацію своїх країн. На жаль, виставка була передчасно та несанкціоновано закрита. За збігом обставин, у будівлі «Українського дому» в день відкриття святкували своє професійне свято члени Національної гвардії, які були, вочевидь, незадоволені таким «сусідством» і власноруч зняли чимало робіт зі стін, тим самим фактично заклавши виставку.

Цей випадок тепер можна розглядати як один із перших прикладів цензури сучасного мистецтва з боку держави. Як зауважує К. Ботанова, на початку 1990-х рр. таке незаконне закриття художнього проекту було радше винятком, аніж правилом. Держава в цей час не лише не підтримувала розвитку сучасного мистецтва, а й загалом мало цікавилася ним, або ж просто не помічала як явище. «Мистецькі 1990-ті бачили найрадикальніші проекти, певно, за всю історію українського сучасного мистецтва, і жоден із них – за винятком «Київської мистецької зустрічі» – не знав якогось суттєвого опору, протидії чи заборони» [12]. Випадок із закриттям проекту В. Сахарука К. Ботанова вважає тим більш парадоксальним, що самопроголошених «цензорів» обурило не радикальний політичний зміст робіт (а такі в експозиції були), а радше їх візуальна невідповідність місцю, яке вони вважали своєю територією, тобто «виключно естетичним неприйняттям подібного візуального ряду і очевидною можливістю безкарно

впорядкувати те, що нібито вийшло з-під контролю» [Там само].

Першу хвилю кураторських виставок сучасного мистецтва в Україні можна класифікувати за кількома напрямками. Перший охоплює проекти, організовані українськими кураторами на місцевих майданчиках. Другий становить так зване «імпортоване» кураторство, тобто проекти іноземних кураторів, що представляли актуальний зріз українського мистецтва за кордоном. Третій представлено проектами митців, які частково перебирали на себе функції куратора (часом несвідомо) та організовували виставки інших митців або навіть постійні галереї.

Усі ці напрями об'єднує принцип «інсталяційного підходу», що проявився в наскрізній для проектів пер. пол. 1990-х рр. ідеї «власної території», яка втілювалася в двох основних аспектах. Перший можна визначити як **просторово-організаційний**. Завдяки публічним виставкам митці та куратори закріплюють за собою власне місце в загальному культурному процесі й так утверджують право нового мистецтва на існування в досить скептичному щодо нього суспільстві. Такі виставки вирізняє особлива зосередженість на візуальній та концептуальній взаємодії робіт з архітектурою виставкового майданчика, на створенні засобами інсталяції нового тимчасового мистецького простору всередині реального фізичного простору. Характерно, що через брак галерей чимало цікавих виставок у 1990-х рр. відбувалося на альтернативних платформах, які завдяки мистецьким «втручанням» позбувалися свого первинного функціонального контексту, перетворюючись на великий *environment* (навколишнє середовище), як називали такий тип практики на Заході. Такий підхід зближує перших українських художників-кураторів із митцями-концептуалістами 1960-х рр., для яких втручання в архітектуру галерей та інші нестандартні форми експонування були способом порушити панівний на той час режим репрезентації («білий куб» та ідея про автономію мистецтва) та підкреслити принципово нову природу свого висловлювання.

Пошук «власної території» в українському контексті початку 1990-х рр. здійснювали тоді не лише на рівні експериментів із параметрами експозиційності, а й на теоретичному рівні. Спільною темою багатьох проектів стало утвердження територіальної ідентичності сучасного українського мистецтва, тобто приналежності його до певних регіонів та їх соціо-культурних особливостей, неповторність яких стала

ще очевиднішою в перші пострадянські роки. Це формує другий – **концептуально-політичний** – аспект ідеї про «власну територію». Затребуваність теми щойно здобутого країною (та мистецькою спільнотою) власного місця на мапі Європи нині можна прослідкувати вже в назвах виставок, що часто містили географічні конотації («Центр Європи», «Янголи над Україною», «Діалоги з Києвом», «Степи Європи», «Вільна зона»).

Ідею про виставку як уособлення «власної території» можна також розглядати як реакцію на абсолютну відсутність за доби СРСР традиції індивідуального підходу до експозиції, який заміняли узагальнені правила прийому робіт на офіційні тематичні перегляди з регламентованим, стандартизованим форматом розміщення картин і встановлення скульптур. Разом із відмовою від старої системи експонування виникла потреба в нових виставкових приміщеннях, адже наявні зали мережі Співки художників стали не завжди доступними й доречними. Хоча й від них не відмовилися повністю: зокрема, кураторські виставки О. Соловйова «Художники Паризької комуни» (1992) та «Штиль» (1993) відбувалися у виставкових залах. Отож, разом з освоєнням нових методів репрезентації художники і куратори розпочали освоєння нових міських територій.

Для одного з майбутніх ключових художніх кіл Києва першими такими територіями стали сквоти – самовільно зайняті квартири в покинутих будинках у центрі міста, які слугували одночасно майстернями, житлом і місцем спілкування широкого навколومیського товариства. Так, перший сквот було організовано в кінці 1989 р. у будинку на розі вул. Леніна (нині – Богдана Хмельницького) і вул. І. Франка. Він проіснував до літа 1990 р. Наступним осередком, активним аж до 1994 р., став сквот на вул. Паризької Комуни (нині вул. Михайлівська). В будинку за номером 18а та в кількох будинках у сусідніх кварталах жили О. Гнилицький, О. Голосій, А. Савадов, Г. Сенченко, І. Чічкан, Н. Філоненко та інші. Їхні майстерні стали епіцентром культурного життя міста, яке відвідували перші місцеві галеристи та закордонні колекціонери й куратори, що цікавилися пострадянським молодим мистецтвом [98]. Стару назву вулиці було винесено в заголовок першої великої групової виставки цього кола, що відбулася в 1991 р. у залі Співки художників на вул. Володимирській. Назва «Паризька комуна», або «Парком», зрештою, дала найменування всій когорті митців. Як зазначає літописець і безпосередній учасник цієї доби О. Соловйов, окрім простої потреби в майстернях (а

іноді й житлі) «паркомівці» прагнули також окреслити – символічно та суто географічно – кордони своєї спільноти всередині досі консервативного оточення та заснувати незалежну територію нового мистецтва [Там само].

Тему «окреслення території» було покладено в основу кураторсько-мистецького проекту львів'янина Ю. Соколова. Після серії перших виставок та акцій у просторі міста, про які йшлося вище, Ю. Соколов влаштовує досить великий міжнародний проект-фестиваль у співпраці з поляками Ришардом Луковскі та Яцеком Г. Урбанскі за назвою «Плюс'90. Міжнародна зустріч митців у Львові» (1990, Палац спорту «Спартак») за участі авторів із семи країн світу. Центральним задумом проекту для Ю. Соколова стало поєднання митців із різних країн і зіставлення різноманітних напрямів актуального мистецтва саме у Львові. Місто, отже, реактуалізується та набуває статусу території сучасної культури: «В історико-географічно-політичній ретроспективі Львів не просто центр Європи, а Центр центрів Європи», пише у вступній частині до каталогу проекту Ю. Соколов [76, С. 3–5]. Іншими словами, проект не лише вписав останні творчі розробки місцевих авторів (І. Подольчака, І. Яновича, Б. Тутельмана, Ю. Коха та ін.) в один ряд з іноземним доробком, а й ствердив за Львовом можливість власного смислотворчого контексту, завдяки якому певна організована в місті виставка стає унікальною та значущою. Згідно з співкураторами Ю. Соколова Р. Луковскі та Я.Г. Урбанскі проект «Плюс'90» порушив питання потреби в посиленні різноманітності позицій у мистецтві та налагодженні зв'язків між митцями із різних частин світу, що стала особливо очевидною в непросту історико-політичну добу, коли «видимі й невидимі мури розсипаються на порох» [Там само, с. 6]. Як вважає Г. Вишеславський, схожі думки про зіставлення мистецтва з різних країн витали в повітрі в Європі наприкінці 1980-х рр. Зокрема, в 1989 р. вони лягли в основу концепції нової бієнале «Маніфеста», завданням якої було зіставлення різних європейських культур і пошук порозуміння між ними, необхідність у якому стала гостро відчутною після падіння Берлінського муру в 1989 р. [21, с. 30]. У цьому сенсі виставка Ю. Соколова на рівні кураторської інтенції відреагувала у свій спосіб на озвучену тему пошуку щойно здобутої «власної території», своєї особливої позиції на новій геополітичній мапі Європи та світу.

Аналогічне питання дислокації України та її нового мистецького досвіду порушив у своєму кураторському проекті «Степи Європи» (1993, Варшава) Юрій (Єжи) Онух, польський художник і куратор. Досліджуючи в процесі підготовки творчість молодого покоління авторів із Києва, Одеси та Львова Ю. Онух прослідкував цікавий зв'язок мистецьких ідей із темою землі, власної території з їх особливими історико-культурними та міфологічними конотаціями. Роздуми над цим зв'язком привели куратора до нового «гострого сенсу поняття “території”»: «У своїй подорожі я зустрів митців, які, визначаючи власні «території», залишаються надзвичайним чином пов'язаними з “територією”, яку я дозволив собі назвати “Степи Європи”» [225, с. 8]. Маркуючи приналежність учасників проекту одночасно до локальних та європейських ідей, виставка Ю. Онуха мала також значно амбітнішу мету: окреслити новоутворену країну як частину Європи географічно, історично й навіть ментально. Як зазначає Б. Шульц (Б. Шумилович), Ю. Онух прагнув відділити українське мистецтво від так званого «руського мира» та показати польській та західноєвропейській аудиторії, що українське мистецтво вже давно «не є рустикальним, радянським чи російським – воно твориться в контексті європейських парадигм (але в провінції – у забутому Богом і культурою степу), а сама творчість близька до державотворення, яку українцям варто було розпочати» [110, с. 5].

Тема окреслення території засобами мистецтва хвилювала культурну спільноту в іншому активному на той час регіоні – Одесі. Якщо основна «топосна» естетична опозиція кін. 1980-х – поч. 1990-х рр. виявлялася у формулі «Україна-Москва», то станом на 1994 р. центральною темою для осмислення стало співвідношення локального одеського контексту зі столичним та інтернаціональним. А також осмислення специфічних одеських рис сучасного мистецтва та його зв'язку з авангардною й радянською неофіційною традиціями [83, с. 62]. Варіант художнього осмислення цієї проблематики запропонували куратори фестивалю «Вільна зона» М. Рашковецький та О. Ройтбурд (1995) (Рис. 4.3). Ідея проекту апелювала до історичної спадщини Одеси як *porto-franco* (вільного порту), знайшла вияв у створенні атмосфери «вільної гавані» для більш ніж п'ятидесяти митців із Києва, Львова, Одеси, Харкова, Москви, Кишинєва та

Нью-Йорка [Там само, с. 62]. Важливим аспектом проекту була його дислокація в різних точках Одеси, і не лише виставкових, а й публічних (наприклад, на Потьомкінських сходах), що підкреслило ідею про місто як вільну територію мистецтва.

Таке освоєння альтернативних майданчиків М. Рашковецький згодом осмислив у досить критичному ключі та розглядав не лише як стимул до пошуку цікавих експозиційних ходів, а, швидше, як вимушений вихід із ситуації браку «стерильних і пустих» просторів. Такі перевантажені власною семантикою простори, наповнені виразними архітектурними елементами та непорушними об'єктними «уламками» (меблями тощо) вимагали залучення до контексту виставки, адже нехтувати ними було неможливо. Іншим нав'язаним елементом був вкрай поганий ремонтний стан багатьох місцевих мистецьких та не-мистецьких приміщень, які митці та куратори також намагалися осмислено прийняти: «Непідйомна руїна – ось перший і домінуючий елемент семантики місцевого контексту, з яким намагається контактувати сучасне візуальне мистецтво Одеси» [82, с. 16].

Мотив «руїни» був цікавим і для авторів київського середовища, в якому освоєння міського простору також стало помітною тенденцією пер. пол. 1990-х рр. Одним із найпоказовіших проектів, ідейно прив'язаних до місця проведення, була триденна виставка-акція «Дослідження простору» в Староакадемічному корпусі Києво-Могилянської академії, ініційована художником та режисером Анатолем Степаненком (12–15 травня, 1993). На той момент ця старовинна будівля потребувала ремонту, це була автентична, проте вкрай занедбана пам'ятка архітектури XVII ст. Роботи учасників виставки, візуально дискретні, дуже вдало вписані в простір об'єкти, було створено у відповідь на специфіку цього простору (Рис. 4.4). Така мистецька інтервенція, на думку В. Сахарука, «не порушила вікового спокою під величними склепіннями, а лише [...] підкреслила можливість емоційного та інтелектуального діалогу засобами сучасного творчого мислення» [59, с. 145].

Так, один із творів Анатолія Степаненка – це сухе безлисте деревце, що неначе проросло в засипаному будівельним мотлохом і землею отворі в підлозі зі старих грубих дошок. Микола Маценко створив для виставки кілька «колон», виготовлених із целофану прозорих труб, що підтримували свою форму та вертикальне положення

завдяки потоку повітря зі звичайного пирососа. Ці уявні нестабільні колони імітували систему підтримки старих склепінь, дійсно конче необхідних цьому напіварійному корпусу. Художні знаки М. Маценка зчитувалися, на думку К. Стукалової, як знаки соціальні, адже «принцип «руїн» та «перманентного ремонту» в композиції виставки викликали очевидні асоціації з навколишньою реальністю» та навіювали «спогади про класичний музей, що був колись розташований в історичному корпусі (Києво-Могилянської академії)» [103, с. 87].

Певний парадокс подальшої долі цього приміщення-руїни полягає в тому, що вже через рік його відремонтували та врешті перетворили на справжній виставковий центр щойно відкритого ЦСМС. До того ж, перший його куратор, Марта Кузьма, запримітила могилянський корпус саме під час виставки «Дослідження простору».

Схожий прийом мінімалістичного втручання в простір та акцентування уваги на його просторово-пластичній виразності за допомогою делікатних художніх засобів було втілено художниками Ганною Сидоренко, Глібом Вишеславським та Сергієм Якуніним на виставці «3/3» в галереї «Світ-А» (1993, Київський планетарій). Оригінальна архітектура місця – трирівневий гвинтовий пандус із хрестовинням угорі – створювала домінуючі геометричні мотиви простору (коло, спіраль, хрест) та задавала відчуття руху-сходження. Ці початкові параметри було підхоплено та посилено мистецькими засобами: радіошумом, композицією з піску зі спиралевидним узором і проекцією слайдів із текстами Еклезіаста на внутрішніх стінах пандусу, які візуально активізували простір і наповнювали його «певними енергіями, що створювали загалом унікальну, майже культову атмосферу» [104, с. 45]. Саме це відповідало заданому архітектурою мотиву сходження з його релігійно-містичними конотаціями.

О. Соловйов розглядає такі позагалерейні проекти як прояви тодішньої схильності багатьох київських митців до естетичної інтерпретації особливих художніх «геопросторів» та створення нової «культурної мапи» на київському «рельєфі» (в географічному та метафоричному сенсах) через художні акції. Серед таких були три події, організовані навесні 1993 р.: вже розглянуте «Дослідження простору», «Три слони» В. Раєвського на одному з історичних пагорбів у центрі міста, а також «Далеке близьке» (учасники: В. Єршихіна, В. Машницький, К. Маслов, М. Халіль) на іншому пагорбі, де,

за легендою, було поховано коня князя Олега [95, с. 21].

Важливим прикладом мистецько-кураторського освоєння архітектурного простору є виставка «Київські мистецькі зустрічі» В. Сахарука (1995, галерея «Аліпій», центр «Український дім»). Окремі твори на цьому проєкті було вписано в специфічний інтер'єр будівлі. Найпоказовіший приклад – інсталяція Олега Тістола та Миколи Маценка «Українські гроші», створена для центральної зали на першому поверсі із залученням окремих елементів декору: фактури мармурової стіни, пофарбованої сірою емалевою фарбою, великих помпезних ваз, двох шаф-вітрин, трапецієподібного подіуму. Мистецьке «переобладнання» цих деталей створювало нарочито монументальну геральдичну композицію з портретом кондот'єра Гаттамелати, оформленого в український вишитий рушник. Інсталяція стала черговим етапом довготривалого проєкту Тістола й Маценка «Українські гроші». Його темою було дослідження грошей як культурно-символічної категорії, що фіксує історію національної державності та відбиває головну проблему сучасної української дійсності: вибір між справжніми та вдаваними цінностями [91, с. 8]. На попередніх етапах проєкту тему грошей було опрацьовано передусім у станкових картинах, в яких на рівні образів, через імітацію композиції банкнот розкривалося ідеологічне навантаження грошей. Зокрема, значення їх головної візуальної та інформативної складової – портретів видатних осіб, зображених на купюрах у різні часи залежно від політичного курсу. На «Київських мистецьких зустрічах» такою «картиною» стала центральна стіна колишнього Музею Леніна, який донедавна також був інструментом радянської ідеологічної програми. Отож, розміщена в його виразному просторі інсталяція О. Тістола та М. Маценка сприймалася як гострий коментар до колишнього призначення цього місця та відповідних йому інтер'єрів, які тепер слугують мистецтву нового часу (Рис. 4.8).

Звернення художників до таких неконвенціональних майданчиків мало в цей час дві суттєві обставини. Перша, як уже було показано на прикладі одеської ситуації, була суто організаційною, пов'язаною з браком облаштованих галерейних приміщень і слабо розвиненою інфраструктурою. Друга була пов'язана з поширеною серед найпрогресивніших митців концептуальною потребою у виході за межі стандартного галерейного контексту та роботі з *site-specific* (створеними для конкретного простору)

проектами (яскравими прикладами таких були «Дослідження простору» та «3/3»). Настрої ініціаторів таких виставок О. Соловійов визначає девізом «Геть з виставкової зали!» [Додаток В] та пов'язує їх зі світовими тенденціями пошуку нових територій у царині кураторства (зокрема, він наводить приклад виставки відомого московського куратора Йосифа Бакштейна в Бутирській в'язниці).

Аналізуючи схожі виставкові проекти, О. Соловійов об'єднує їх поняттям «гіперекспозиційності», тобто схильності художників до створення виразного експозиційного дизайну як компенсаторної реакції на загальний аморфний стан речей у сфері художніх виставок – «занепад традиційного експозиційного ритуалу» [94, с. 37]. Незвичні, візуально-агресивні, «антинормативні» (вислів О. Соловійова) гіперекспозиційні прийоми були покликані якомога виразніше візуально трансформувати простір. А також позбавити (принаймні на період виставки) його первинного контексту, що зазвичай мав небагато спільного з потрібною мистецькою атмосферою, як це було в напівзруйнованому корпусі Києво-Могилянської Академії або в холі Планетарію.

Яскравий приклад радикально нової виставкової репрезентації – проект «Мазепа» (1995) на території фортеці «Косий Капонір». Його створив художник Василь Цаголов, який отримав грант на кураторський проект від ЦСМС. Упродовж підготовки виставки В. Цаголов фільмував усі задіяні твори та робочий процес на камеру. На відкритті глядачі побачили лише телевізори, на яких демонструвалися ці записи. За словами В. Цаголова, така ідея стала результатом його роздумів про саме поняття «експозиційності» та її «кризи», про яку багато говорили, проте жодним чином не розв'язували [81, с. 46]. Процедура показу не обов'язково полягає в тому, аби щось виставити, вважав В. Цаголов. Отож треба було зосередитися саме на процедурі, а не на місці показу: «[...] важливо зрозуміти експозицію саме як процедуру, а не як місце [...] заповнене творами» [Там само, с. 46]. ТБ-екран для В. Цаголова став тим віртуальним «місцем», у якому проблема репрезентації та її адекватність до змісту мистецького об'єкта опускаються самі собою, адже акт ТБ-трансляції представляє саме безперервний та не прив'язаний до будь-якого місця чистий процес «показу» [Там само, с. 48–49].

Цей підхід В. Цаголова О. Соловійов називає близьким до ідей актуальних у світі

художників Мауріціо Кателана та групи «Сині носи», які також на власних виставках обігравали проблеми експозиції. Перший запросив публіку на вернісаж, на якому не було нічого, окрім фуршету, отож після частування та спілкування гості просто пішли. Олександр Шабуров із «Синіх носів» поставив собі нові зуби на отриманий під виставку грант, а на відкритті представив квитанцію про оплату [Додаток В].

Ідея про радикальну реакцію на «занепад традиційного експозиційного ритуалу» близька до тези Кеті Чухров про «кризу експозиції» як загальне явище виставкових практик 1990-х рр. [109]. На думку дослідниці, нині чимало митців намагаються повернути домодерністську презумпцію автономності мистецького твору та позбутися кураторського мета-погляду на виставці. Однак природа сучасного мистецтва така, що індивідуальний авторський задум сповна може розкритися саме на перетині різних смислів, будучи вписаним у ширший інтелектуальний контекст. Сучасний художник творить такі художні смисли та предмети, які за визначенням можуть бути втілені, доповнені й навіть продовжені в кураторській думці. Експозиційна криза багатьох розглянутих К. Чухров міжнародних проектів полягає в тому, що сучасним творам «тісно» в традиційному експозиційному середовищі, навмисне позбавленому буцімто «репресивного» кураторського керування, адже художники «не завжди здатні помислити широкий, відкритий просторово-смысловий – кураторський – масштаб реалізації своїх робіт» [Там само]. Вихід із цієї «експозиційної кризи» К. Чухров вбачає у відмові від логіки виставки та створенні простору, в якому «[...] різні цивілізаційні парадигми й колективні ефекти стикаються в просторі роздуму. У такому разі виставка перестає бути набором візуальних об'єктів; на неї не дивишся і не розглядаєш її, а радше відчуваєш на собі концептуально, чуттєво, політично й онтологічно» [Там само].

Як приклад експозиції, що здатна виконувати функцію «простору роздумів», варто розглянути кураторську виставку «Простір культурної революції» (1994, Спеціальний проект першої Київської художньої ярмарки). Для створення експозиційної конструкції комісар проекту О. Соловйов запросив художників А. Савадова та Г. Сенченка, які встановили на п'ятому поверсі «Українського дому» високий дерев'яний паркан, що перегороджував по периметру майже всю залу (Рис. 4.5–4.7). Твори інших численних учасників (в каталозі зазначено 41-го автора) були розміщені за парканом, а глядачі

дивилися через вмонтовані в його стіни біноклі. Метою такого експозиційного експерименту, як коментує О. Соловійов із посиланнями на текст художників, була «[...] спроба видозмінити або як мінімум зрушити кордон, схематично лімітуючу зону актуальної експозиційності. Функцію поділу феноменального поля на два квазіекспозиційні простори виконував паркан жовто-гарячого кольору – символ культурної революції, що «вигоріла», і метафора барикади [...]» [94, с. 37–38]. Для авторів інсталяції паркан символізує барикаду, яка, натомість, є метафорою переходу від стану спокою до революційного стану, що несе за собою зміни в усіх сферах життя, зокрема – в культурі. Цей мотив символічного переходу А. Савадов і Г. Сенченко запозичують із картини Ежена Делакруа «Свобода на барикадах». Її композиція побудована так, що постать Свободи переходить від умовного «нізвідки» – прихованого від глядачів задимленого дальнього плану – на передній фронтальний план, де на очах у глядача розгортається вся дія. При цьому ключовим для розуміння картини є саме момент переступання через барикаду, переходу від «віртуального» до «актуального» – момент «подолання демаркаційного експозиційного кордону» [85, с. 5]. Паркан-барикада в експозиції виставки О. Соловійова виконує аналогічну функцію розмежування простору «віртуальних» художніх смислів, прихованих від сторонніх очей парканом, та «контрреволюційного» простору експозиції, тобто простору глядачів. Останні мають подолати цю межу, зазирнувши в отвори-біноклі, лінзи яких оптично трансформують зображення всіх творів і пропонують певну викривлену картину [Там само, с. 5]. А оскільки барикада мислиться художниками як продукт спільної дії, керованої «колективним несвідомим», то приховані за «експозиційним парканом» художні твори багатьох митців перетворюються на колективне висловлювання.

Експозиційна специфіка «Простору культурної революції» викликала неоднозначну реакцію серед митців (чимало відмовилися брати участь) та критиків, що розцінили такий метод репрезентації як нехтування різноманітністю художніх поглядів і навіть як пережиток радянського світогляду з її одноосібною оцінкою художніх явищ [77]. У межах дослідження цей вельми новаторський підхід до експонування попри всю його радикальність і неоднозначність свідчить про важливий поступ у розумінні виставок як самодостатніх явищ та ролі куратора як певного «пускового механізму» для художніх

дій, а не просто селекціонера творів. А також про поступове вирівнювання місцевого виставкового контексту з загальносвітовим процесом, у якому, як зазначено вище, в середині 1990-х рр. відмова від стаціонарної експозиції як такої на користь більш інтерактивного діалогу з глядачем стала загальним місцем.

Схожий тип кураторства з навмисне домінуючою над творами експозицією відповідає роздумам Б. Гройса про кураторську роботу, яка за своєю суттю не може бути повністю прихованою (хоч би як цього хотіли митці) від відвідувачів. Адже навіть мінімальне втручання (наприклад, рішення про розташування творів у найтрадиційнішому типі розвішування) завжди лишається очевидним посередником між глядачем і експонатами. Отож, за відсутності можливості зробити себе невидимим куратор має чесно проявити свою присутність, зробити своє втручання помітним. Бути видимим для куратора означає наблизити свою роботу до мистецького статусу. Як зазначає з цього приводу Б. Гройс: «Воля до візуалізації є насправді тим, що становить [суть] мистецтва і рухає ним. Оскільки [кураторство] відбувається в контексті мистецтва, то кураторська практика не може уникнути логіки видимості» [173, р. 45]. Візуалізуючи свої можливості та механізми, кураторська робота «зловживає» (англ. мовою у Б. Гройса – «abuse») мистецьким твором та підпорядковує його власному наративу. Тим самим кураторство «лікує» («cure») твір, тому що рятує його від перетворення на об'єкт фетишизації та споживання. Таким він стає, коли потрапляє до обігу арт-ринку та мас-медіа – єдиних сфер, де твір нині може циркулювати як автономна одиниця, не «перенавантажена» додатковим (зокрема, кураторським) значенням [Op. cit., р. 44]. Натомість куратор поєднує твори між собою та виявляє множинність і багатоманітність їх значень, що не дає змоги закладеним у них смислам зациклюватися самим на собі та повертає до загальної канви історії [Op. cit., р. 46].

Іншим прикладом такого навмисно проявленого кураторського втручання є виставка О. Соловйова «Парниковий афект» (1997, ЦСМС, Київ). Основу експозиційного дизайну становили розташовані вздовж зали перегородки з поліетиленової плівки, яку зазвичай використовують у теплицях. Твори восьми учасників були розташовані за плівкою, що створювало ефект напіввидимості та викривлення, «ситуацію зміненої оптики» [99] (Рис. 4.10–4.11). Ідея відтворення

інсталяційними засобами «тепличних» умов відповідала концепції виставки, присвяченої проблемі глобального потепління та пов'язаного з ним панічного (хоча й віртуального) відчуття загрози в суспільстві. В контексті виставки ці аспекти було використано як метафору герметичності та «парниковості» українського культурного середовища, яке з роками витратило свою колишню вітальну енергію, але не зарядилася новою. Єдиним імпульсом до нового руху для нього може стати «вибух», «екологічна катастрофа» внаслідок надто довгого «варіння» у власному закритому «котлі» [93, с. 168–169]. На рівні візуального та психологічного сприйняття мистецтва такий інсталяційний дизайн створював для глядачів нові незвичні умови, «особливу психоатмосферу» [Там само, с. 169], адже базувався «на нав'язуванні не звичного повного і сферичного, а скороченого й бокового погляду» [94, с. 39].

Авторським кураторським продовженням проекту можна вважати супутній каталог [72], дизайн якого (автор – Кирило Чічкан) резонує з характером експозиції. Каталог цей не ілюструє представлених творів, а створює аналогічну до виставки «ситуацію зміненої оптики» мовою графічного дизайну. Окремі розділи про митців скомпоновано так, що досить абстрактні зображення з прямим чи опосередкованим зв'язком із реальними творами переплетені з фрагментами кураторського тексту. В такому вигляді текст втрачає оповідність та набуває, швидше, графічних якостей. Повертаючись до роздумів Б. Гройса про кураторське «зловживання», зазначимо, що документальну фіксацію (зазвичай неповну та суб'єктивну) художніх творів філософ розглядає як подвійне «зловживання». А каталог до проекту, в якому ці документальні зображення відтворено, лише посилює цей процес. Проте обійтися без документації неможливо, адже «[...] художній твір стає видимим лише в результаті такого багаторазового зловживання» [173, р. 51]. З такої позиції своєрідний за формою та змістом каталог О. Соловйова постає не тільки збіркою фото та текстової документації, що пропонують певне обмежене уявлення про конкретну виставку, а й самостійним творчим продовженням проекту, що цілком відповідає його загальній концепції. Видання до «Парникового афекту» здається ближчим до формату каталогів «числових виставок» Люсі Ліппард, що також слугували додатковим «майданчиком» для ефемерних творчих внесків митців-концептуалістів, а не просто документували їх.

Іншим прикладом «друкованої виставки» та експерименту з формами репрезентації мистецьких ідей 1990-х рр. є проект арт-критика Олега Сидора-Гібелінди за назвою «Неіснуюча виставка» (1995) (Рис. 4.12–4.13). Як і у випадку проекту О. Соловійова, його було втілено під егідою ЦСМС. У вступному пояснювальному тексті, що відкриває невелику друковану книжечку, критик-куратор докладно викладає причини, що зумовили відмову від експозиції на користь друкованого формату: «Основою проекту “Неіснуюча виставка” є апріорна впевненість у вичерпаності усіх традиційних форм мистецтвознавчого дискурсу – щодо проблем сучасного мистецтва. Але, поза тим – все більш зіяюча прірва між існуючим “во плоті” – і вимовленим у слові. Зрозуміло, що неіснування такої от експозиції не є наслідком певних політичних репресалій. Просто, деякі дуже важливі константи мистецького життя не можуть бути представленими на виставці – в зв’язку з обмеженням з боку простору та часу» [86, с. 3]. Виставка-книга складається з невеликої кількості чорно-білих фотографій і текстів, оформлених у цікавій графічній манері. Проект присвячено особистостям трьох київських митців (В. Цаголова, О. Тістола, Г. Вишеславського), він репрезентує «сферу позамистецького буття свідомості художника – дослідження світу його мріянь, здогадок, спогадів, обмовок», тобто той бік мистецької практики, який завжди лишається «за лапками» готового художнього об’єкта та виставки. Читача О. Сидор-Гібелінда називає глядачем, а розділи про кожного митця – просторами «неіснуючої виставки». Себе він прямо не називає куратором. Проте сам метод роботи з текстом, що постає в його проекті гармонійною стихією з огляду на основний фах арт-критика, має кураторські риси, адже виявляє найсуттєвіші аспекти мистецтва художників та знаходить для них адекватний спосіб візуального втілення. Кожен простір-розділ книги за наповненням і способом подачі ідейно відповідає характеру творчості митців, принаймні так, як їх розглядає куратор. Так, «простір спогаду-уявлення» В. Цаголова наповнює «суміш симулятивних мемуарів з уривками критичних статей». Простір О. Тістола – це «простір живих бесід, “потоків свідомості”». А простір Г. Вишеславського – це «простір псевдо-театрального виступу в темній кімнаті, фактично, пародія на культурологічне есе». Поява такого проекту на мистецькій сцені Києва середини 1990-х рр. свідчить про її відкритість до альтернативних традиційній виставці форм репрезентації, що становлять цікаві нові

прецеденти форматів, відомих зі світового досвіду.

Пізнішим прикладом оформлення кураторських ідей у друкований формат є архів ідей проектів В. Сахарука, складений ним у 1990–2000-х рр. Щоразу, коли в куратора виникала ідея проекту на підставі його особистих спостережень за мистецьким процесом, проте не було можливості реалізувати їх технічно, він не просто занотовував їх, а складав справжній робочий кураторський план. До нього належали текст із концепцією проекту, список художників або творів, варіанти схем експозиції для конкретних приміщень. Нині накопичилося близько 20 таких ретельно прописаних «проектів на папері», які В. Сахарук планує видати у вигляді книги за робочою назвою «З шухляди куратора» [Додаток Б].

Підсумовуючи результати «художньої боротьби з кризою репрезентаційної сфери» [94, с. 41] на поч. 1990-х рр., О. Соловійов робить висновок про її ідейну безперспективність, адже будь-який, навіть найальтернативніший, простір автоматично набуває статусу виставкового, коли до нього потрапляють художні твори. Запозичуючи вислів Юрія Лейдермана, О. Соловійов називає всі виставкові майданчики від початку «корумпованими», нав'язаними мистецтвом обставинами, які завжди адаптують під себе початковий контекст місця [Там само, с. 41].

Виходом із такого концептуального глухого кута може бути додавання мотиву «корумпованого простору» до самої концепції проекту. Прикладом такої стратегії О. Соловійов називає проект «Алхімічна капітуляція», що відбувся влітку 1994 р. на флагманському кораблі військово-морських сил України «Славутич» у Севастополі. Виставка стала першою великою подією нещодавно відкритого в Україні ЦСМС. Куратором проекту була американка українського походження Марта Кузьма, майбутня очільниця центру впродовж наступних кількох років.

«Алхімічна капітуляція» є етапною подією для всього мистецького процесу України першої половини 1990-х рр. Використана в ньому кураторська стратегія уособлює інсталяційний підхід до виставки на українському ґрунті та підсумовує експозиційні пошуки цього періоду. По-перше, проект є першим повноцінним прикладом кураторської роботи світового зразка. В рамках підготовки М. Кузьма досить широко вивчила малознайому їй до цього українську художню сцену та історію мистецтва,

виокремила важливі вузлові етапи та центральну проблематику, розробила на основі дослідження досить складну концепцію проекту, яка також корелювала із актуальними в світі філософськими та естетичними ідеями. Процес дослідження та хід роздумів куратора детально викладені в об'ємному тексті, опублікованому в каталозі проекту¹⁴ [117]. Важливе значення цієї виставки полягало також у її чітко заявленій гострій соціально-політичній спрямованості, наміченій і на рівні тез кураторського тексту, і в роботах митців, переважно створених безпосередньо на місці. А головне – в осмисленні самої виставкової локації як наповненого власним мистецьким змістом об'єкта.

Цікаво, що локація не була самостійним вибором або знахідкою куратора. Від початку ідея виставки на кораблі прийшла від Романа Мархолії, організатора великого музичного фестивалю «Херсонеські ігри», який запропонував О. Соловійову долучитися з художньою частиною. Він, натомість, передав пропозицію щойно прибулій до Києва М. Кузьмі [Додаток В].

Риси інсталяційного підходу так виразно виявляються в цьому проекті передусім тому, що загальний кураторський задум та реалізовані в його межах художні твори відштовхувалися саме від місця проведення. Першою важливою точкою відліку була територіальна та технічна специфіка цього вкрай незвичного для виставки місця: діючого військового корабля з командою в повному складі (Рис. 4.14). Саме ж місто Севастополь в 1994 р. лишалося режимним об'єктом із обмеженим доступом ззовні. Другий смисловий вузол – непростий історично-соціальний контекст навколо цього об'єкта. В 1994 р. відбулося загострення конфлікту між Росією та Україною за право володіння спадком Чорноморського флоту СРСР у Севастополі, що проявлялося, зокрема, в збройних сутичках на окремих суднах, команди яких переходили на той чи інший бік. Ситуацію політичного конфлікту М. Кузьма символічно прирівнює до стану мистецького середовища в країні. Художні стратегії сучасних авторів, які в перші роки незалежності опинилися на периферії суспільного життя без жодної інфраструктурної підтримки, М. Кузьма характеризує як глибоко анархічні та «підривні» – такі, що перебувають в умовах неоголошеної політичної «війни» з офіційною системою за право

¹⁴ Щоправда, сам каталог було надруковано вже за межами України за власної ініціативи М. Кузьми через декілька років після події, а тому фактично він не доступний для ознайомлення.

хоча б просто виставитися [117, р. 107–108]. На цьому фоні корабель став символом державної міці та влади, яка «капітулювала» перед сучасними митцями, чиї твори повністю зайняли палуби та навіть задіяли членів екіпажу.

Окрім семантики корабля та висновків про стан вітчизняної сфери мистецтва, в основу кураторської концепції М. Кузьми було також покладено спостереження щодо перехідного стану держави, що продовжує пошук нової соціально-політичної ідентичності, позбувається соціалістичного спадку та долає історичні травми. Серед вузлових тем, розглянутих М. Кузьмою й так чи інак присутніх у творах різних учасників, виокремимо такі: недовіра до мас-медіа та загальна інформаційна розгубленість населення, що звикло довіряти офіційним органам друку за радянських часів [117, . 108–109]; Чорнобильська катастрофа як символ неспроможності колишньої влади в очах суспільства контролювати масштабні кризові ситуації [Там само, с. 109]; україно-російське мовне питання [Там само, . 110–111]; патріархальний устрій у суспільстві загалом і мистецькому середовищі зокрема, а також пов'язані з цим стереотипи соціальної поведінки [Там само, . 111–112].

Такий широкий діапазон тем, озвучених художниками та куратором, вказує на виняткову позицію «Алхімічної капітуляції» серед виставкових проектів першої половини 1990-х рр. Справді, в цей час чітко артикульованим політичним посилом було відзначено хіба що окремі художні твори (наприклад, «Мавзолей для президента» колективу «Фонд Мазоха», 1993), але не виставки такого масштабу. Однак це не означає, що в Україні тоді не існувало належного «підґрунття» політичної напруги серед митців. К. Ботанова наголошує на помилковості поширеної тепер навіть серед експертів думки про те, що українське мистецтво 1990-х рр. було тотально аполітичним і герметичним. Автор зауважує, що крім суто естетичних експериментів із техніками та формою, тодішнє покоління «із насолодою запускали свої зуби в таку соковиту соціальну і політичну реальність 1990-х, де раптом все було можна і за це нікому й нічого не було. Доки ти залишався на мистецькій території» [12].

Переважну більшість творів «Алхімічної капітуляції» було виготовлено на самому кораблі під час досить тривалого перебування митців та куратора в Севастополі. Можна сказати, що нові твори митців були концептуальною реакцією на специфічне середовище

«Славутича», його постійних мешканців (екіпаж) та заведені тут порядки. Останній аспект підхопили Микола Маценко та Олег Тістол, які організували перформанс за участі матросів за назвою «Таємна вечеря». За довгим столом на палубі сиділи 12 матросів-«апостолів», пили вино та їли хліб під наглядом капітана-пророка (Рис. 4.19). На думку М. Кузьми, цей ритуальний перформанс втілював ідею суворої дисципліни на кораблі та становище матроса, воля та дії якого не належать тільки йому й підпорядковані спільним правилам [117, . 109–110].

Темі корабельного ритуалу як метафори ширшого соціального устрою в країні було присвячено твір А. Савадова та Г. Сенченка, фільм та інсталяцію «Голоси Любові» (Рис. 4.18). У фільмі були задіяні запрошені актори, а також справжні члени команди, які на прохання художників позували в балетних пачках, тобто виконували певні передбачені мистецьким задумом ролі, цілком неможливі та безглузді за звичайних «корабельних» обставин. На думку куратора, цей проект «мав за мету показати перехрестя гендерних рольових відносин у дослідженні поведінки справжніх матросів [...] у рамках суто чоловічої корабельної дисципліни» та «показує обмежений характер будь-яких кордонів на прикладах особистої історії людини у взаємовідносинах з її місцем у якійсь соціальній групі та [...] відносної автономії людини щодо сталих інститутів» [117, р. 111].

Окремі частини корабля також було задіяно митцями як елементи експозиційного дизайну або фрагменти робіт-інсталяцій. Об'єкти Іллі Чічкана було вмонтовано в ілюмінатори та жерла гармат на палубі. Твір Андрія Сагайдаковського займав усе приміщення камбузу, стіни та меблі якого було змащено медом та обклеєно пір'ям. Олександр Харченко задіяв корабельний медпункт. Робота Олександра Гнилицького «Пряма лінія з президентом» відкривала простір палуби гостям виставки та передбачала їх інтерактивну участь. На палубі було встановлено телефонну будку, в якій гості мали відповідати на кілька запитань щодо ситуації в Криму (попередньо вдихнувши невелику кількість гелію, що робило голос кумедним) (Рис. 4.15). Вмонтована в будку невидима відеокамера передавала зображення і голос на екран на верхній палубі, де зібралися гості. Твір О. Гнилицького, наголошує М. Кузьма, уособлював тему інформаційної недовіри та брак зворотного зв'язку з владою, що стало особливо доречним улітку 1994 р. після

проведення перших в країні демократичних виборів [Op. cit., p. 110].

Сама куратор також зробила свій інсталяційний внесок в експозицію: по периметру палуби, на якій розгорнулася виставка, було встановлено білі прапори (символи капітуляції) з надрукованими на них фотографіями відомого радянського фотокореспондента Дмитра Бальтерманца. На прапорах було репродуковано знімки, які під час Другої світової війни публікувалися в газеті «Известия», зокрема, відомі фотографії «На війну» та «Кавалерія взимку». Білі прапори оточили корабель, як «мілітаризований монументальний пам'ятник радянського минулого», та ніби доводили, «що ця територія та всі внутрішні приміщення є відтепер відокремленими від навколишніх реалій колишньої військової могутності Радянського Союзу» [Op. cit., p. 108]. А фотографії військових подій минулого, «включення документального в реальне» створили «необхідний континіум художніх витворів та виставочного майданчика» [Op. cit., с. 40]. Така кураторська інсталяція була покликана підкреслити пов'язану з кораблем політичну напругу, а також нівелювати її, перетворивши реальні функції військового об'єкта на символічні.

«Алхімічна капітуляція» стала першою в Україні виставкою, виконаною за всіма правилами кураторської роботи на високому фаховому рівні. Проект також підвів певний підсумок експериментальних пошуків 1990-х рр. у сфері виставок сучасного мистецтва та став уособленням інсталяційного підходу в умовах слаборозвиненої художньої інфраструктури.

До головних проявів інсталяційного підходу в кураторстві 1990-х рр. додамо наступні. По-перше, це звернення до теми «власної території». З одного боку, вона проявилася в численних прецедентах освоєння альтернативних, часто дуже незвичних для мистецтва локацій та залучення їх специфічного простору як елемента експозиційної інсталяції. З іншого – у використанні кураторами аналогії між пошуками нової політичної ідентичності Україною, яка щойно здобула суверенні кордони та власне місце на світовій мапі, пошуками власної «території» митцями, що прагнули через виставки окреслити автономну зону для донедавна забороненого сучасного мистецтва. Показово, що найцікавіші події того часу відбулися поза межами конвенціональних галерей – у планетарії, у напівзруйнованому старому корпусі університету, на київських пагорбах, на

військовому кораблі, просто на вулиці тощо. Другим проявом інсталяційного підходу є тяжіння до «гіперекспозиційності», що проявилася в створенні виразного видовищного експозиційного дизайну, який часто привертає до себе більше уваги, ніж власне художні твори. На противагу цьому деякі митці-куратори (зокрема, В. Цаголов) прагнуть позбутися експозиційності як такої та пропонують майже позбавлені матеріальної складової проекти.

4.3. Дискурсивний підхід у проектах др. пол. 2000-х рр.

Якщо спершу молоді митці та куратори працювали в умовах майже повної відсутності зовнішньої підтримки, то з 1993 р. у Києві та Одесі головним інституційним партнером художніх ініціатив і фактично монополістом у цій галузі стає ЦСМС. Його фінансова, адміністративна та інтелектуальна база мала помітний вплив на характер творчості багатьох авторів, а кураторські методи співробітників, за висловом О. Соловйова, стали чимось на кшталт «аптечних рецептів». У кін. 1990-х рр., після припинення фінансування засновника та перехід Центру на значно менші бюджети, київська сцена сучасного мистецтва переживає короткий період стагнації. Звичайно, далеко не всі художники мали підтримку Центру, отож послаблення його позицій було відчутним лише для певного кола. Однак після кількох років стабільної інституційної підтримки, що загалом консолідувала художню спільноту, утворюється певний подієвий вакуум, заповнити який вдається не одразу. Показовим прикладом кардинального впливу інституції, що втратила стабільне фінансування та механізми міжнародної репрезентації, є, на думку О. Островської-Лютої, занепад українського медіа-мистецтва після того, як зупинилося його грошове забезпечення й інституційне заохочення у вигляді соросівських і постсоросівських програм [66].

Звичайно, в період з кінця 1990-х до початку 2000-х рр. культурний процес не призупинився. Художники, галеристи та куратори продовжують роботу, створюється чимало важливих індивідуальних мистецьких проектів. Регулярно відкривають нові виставки київські галереї «Совіарт», «Ательє Карась», «Аліпій», галерея Марата Гельмана. Куратори Катерина Стукалова, Наталя Манжалій і Надія Пригодич проводять

кілька виставок і фестивалів медіа-мистецтва, у Центрі сучасного мистецтва при НаУКМА деякий час функціонує профільована медіа-лабораторія. Розпочинає свою діяльність фонд Віктора Пінчука, який засновує велику приватну колекцію цілого зрізу сучасного вітчизняного мистецтва та організовує кілька масштабних групових експозицій («Перша колекція», 2003, Будинок художника; «Прощавай, зброе!», 2004, Мистецький Арсенал).

Відзначимо також такі масштабні проекти, як «Мистецтво України ХХ століття» (1998–2000), що здійснив десять виставок різних кураторів (О. Титаренко, Л. Лисенко, О. Лагутенко та ін.), присвячених окремим періодам та явищам, та фестиваль «Культурний герой» (2002), що відбувся одразу в шести містах країни (Київ, Донецьк, Дніпропетровськ, Львів, Івано-Франківськ і Одеса).

Проте інноваційні кураторські проекти тоді фактично не були представлені, а кураторська діяльність загалом була зведена до традиційніших галерейних експозицій сучасного мистецтва.

Ті кілька проектів, які є винятком з наміченої тенденції та гідно представляють кураторські пошуки межі десятиліть, загалом наслідують вироблений у 1990-х рр. інсталяційний підхід.

Перші роки нового тисячоліття відзначилися новим витком міжнародної інтеграції українського мистецтва. Кураторські проекти були представлені одразу на двох ключових світових бієнале: у Венеції та у Сан-Паулу. На 49-й Венеційській бієнале у 2001 р. Україна вперше представила свій національний павільйон. Його комісаром був Олександр Федорук, куратором – Валентин Раєвський, а до складу художників-учасників увійшли А. Савадов, О. Тістол, С. Панич, Ю. Соломко та О. Мелентій. Робота над проектом супроводжувалася суперечками всередині професійної спільноти, пов'язаними з вибором куратора та учасників, що ускладнило та уповільнило підготовчий процес. Як наслідок, через брак часу не було можливості орендувати повноцінне приміщення, відтак було ухвалено «екстравагантне кураторське рішення» (О. Соловйов [100]) – установити великий армійський намет при вході до паркової зони «Сади Джардіні», де розташовані головні павільйони бієнале (Рис. 4.20–4.21). Усередині намету було представлено колективно створену діораму з типовим українським

краєвидом, іронічно написаним у типовій соцреалістичній манері. Цей оманливо «традиційний» пейзаж порушувало зображення саркофагу над Чорнобильською АЕС на горизонті. Ззовні на стінах було розміщено шість моніторів, що показували документальний відеоряд із протестною українською тематикою тих років. Як зазначає комісар проекту О. Федорук, цей проект став «метафорою “української драми” та попередженням про можливу «модель розвитку humankind на Plateau (гра слів із посиланням на загальну тему всієї бієнале “Плато Людства”, англ. Plateau of Humankind – Є.Г.), що вже перетворилося на полігон для провокативних експериментів. Світ уже давно існує в мілітаристському наметі» [107, с. 141]. Сильною стороною павільйону О. Федорук також називає консолідацію художників з абсолютно різними ідеологічними та стилістичними орієнтаціями, які відмовилися від особистих амбіцій та колективно створили не групову презентацію, а саме єдиний цілісний об’єкт [Там само, с. 140–141]. Куратор В. Раєвський також розглядав павільйон-намет як сам по собі художній твір з автономним значенням, як «багатоструктурну композицію – об’ємно-просторовий об’єкт, який є монументальним знаком і водночас павільйоном» [Там само, с. 139].

Натомість один із співавторів проекту, художник А. Савадов, розглядає такий формат презентації як метафору реальної відсутності стаціонарного павільйону України та, водночас, як метафору закритої країни. Але також – як натяк на досі маргінальне місце сучасного мистецтва в цій країні: «Складається кінцевий образ: реальний авангард, андеграунд України, який виштовхнуто офіційною культурою» [23, с. 14]. Військовий намет як початково призначений для пересування об’єкт також відсилає до ідеї тимчасовості бієнальної презентації, що схвально відзначив куратор основного міжнародного проекту Харальд Зеєман: «Ідея приїхати з “військовим” наметом надзвичайно вдала: ми тут на п’ять місяців, а потім ідемо далі – дух кочів’я» [107, с. 140].

Історія з першим українським представництвом на Венеціанській бієнале стала, на наш погляд, кульмінацією та, водночас, ознакою кризи інсталяційного підходу в українському кураторстві. Фінальний варіант проекту продемонстрував, як складні організаційні обставини (до яких уже звикло покоління 1990-х рр.) укотре привели куратора та митців до рішення про самостійне «окреслення території» експозиційними засобами задля ствердження своєї буквально фізичної присутності на міжнародній

культурній арені. Водночас, павільйон викрив очевидно слабкі сторони культури українського кураторства, яке вже ніби призвичаїлося керуватися не тільки роздумами над шляхами втілення автономних ідей, а й кмітливістю та дотепністю в подоланні інфраструктурних перепон та обмежень.

У 2001 р. відбулася інша важлива виставка за назвою «Бренд “Українське”» (Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, Київ), що підсумовувала інтелектуальні художні пошуки минулого десятиліття. Її куратором став Юрій Онух, колишній претендент на роль очільника першого Українського павільйону в Венеції. Виставка підбила підсумки роздумів навколо теми пошуків національної ідентичності мовою мистецтва. Це питання так чи інак лунало в концепціях переважної більшості згаданих проєктів 1990-х рр. Одним із таких проєктів були «Степи Європи» (1993, Варшава). Паралелі між цими двома кураторськими висловлюваннями Ю. Онуха проводить Г. Складенко. Критик відзначає, що якщо в 1993 р. погляд Ю. Онуха на українську ситуацію був зовнішнім, то тепер він, будучи багаторічним учасником місцевого художнього процесу, дивиться на нього «із середини» та намагається виявити наявні протиріччя в творчості знайомих йому ще з початку 1990-х рр. авторів [90, с. 6]. Значення «Бренду “Українське”» також полягає в тому, що проєкт зафіксував цілком новий етап національного самовизначення, що нині базується не лише на нових демократичних цінностях, а й на ринкових законах, що цілком відповідає духу нового часу. На зміну хаотичній добі становлення нової політичної та економічної системи в Україні в 1990-ті рр. приходить доба 2000-х рр., що вже вийшла на прагматичні комерційні рейки. У цей час сучасне мистецтво починає існувати «на перетині культурних процесів та маркетингових стратегій, де поєднання мистецьких тенденцій, ринкових законів і соціальних зацікавлень зумовлює вартість та значущість художнього твору [...]» [Там само, с. 5]. У такому контексті запозичене з міжнародного рекламного словника поняття «бренд» може бути застосованим до мистецького світу (оригінальна практика художника як персональний бренд, «українськість» сучасного мистецтва як державний бренд тощо). Виставка ця, з одного боку, вкотре підсумувала чимало досі актуальних проблем, що їх розробляли впродовж останнього десятиліття художники та куратори «покоління 1990-х рр.», нині вже авторитетні постаті. З іншого боку, вона намітила виклики, з якими зараз стикаються

митці. А саме той загрозливий вплив зростаючої сили медіа та рекламної інформації на циркуляцію й глибину сприйняття мистецьких ідей в умовах, коли «упаковка буває якщо не важливішою, то часто привабливішою, ніж сам продукт» [64, с. 12].

Через два роки Юрій Онух став куратором іще одного важливого проекту. В рамках участі України в бієнале сучасного мистецтва в Сан-Паулу в 2003 р. він працював над презентацією проекту фотографа Віктора Маруценка «Донбас – країна мрій». До виставки увійшли світлини, зроблені В. Маруценком під час мандрівки шахтарськими містечками Донбасу, зокрема, портрети жінок-шаhtarів, які позували йому в робочій формі та вечірніх сукнях. Куратор запропонував особливий експозиційний дизайн, аби підкреслити драматичний контраст між важкими умовами життя та бідним побутом героїв знімків, з одного боку, а з іншого – їхніми фантазіями про краще життя й уявленнями про красу. Світлини були оформлені в дешеві рамки та розміщені на різних рівнях на стіні, обклеєній типовими для пострадянського декору фотошпалерами з кітчевими пейзажами (Рис. 4.22–4.23). Ці нарочито грубі декорації посилювали пронизливий ефект від документальних світлин і виразних реальних образів. Емоційне та смислове навантаження експозиції перетворює її на самостійний об'єкт, що дає змогу приписати авторський внесок куратора до проявів інсталяційного мислення. Окрім того, така експозиція стала, за спогадами В. Маруценка, виходом зі знову таки складних технічних і фінансових умов: зважаючи на мінімальний бюджет, куратор мав вигадати максимально простий у реалізації та недорогий спосіб оформлення проекту.

Постать Ю. Онуха видається особливо важливою в цей «перехідний період» української художньої сцени тому, що на прикладі його проектів пер. пол. 2000-х рр. можна прослідкувати процес зміни художніх поколінь. У 2001 р. проект «Бренд “Українське”» став своєрідною ретроспективою інтелектуальних здобутків старшого респектабельного кола авторів. А вже в 2004 р. Ю. Онух першим серед кураторів почав працювати з молодими початківцями, які за короткий проміжок часу становитимуть кістяк художньої сцени 2005–2010 рр.

Важливо зазначити, що імпульсом до консолідації цієї нової мистецької когорти стали не схожі естетичні або інтелектуальні захоплення, а передусім спалах громадянської активності в країні.

Цей час відзначився формуванням в Україні цілком нового покоління художників, яке вперше з часів піку активності кола «Нової хвилі» мало спільну та чітко окреслену ідейну платформу. Умовною точкою відліку для його становлення став рух громадянського спротиву «Помаранчевої революції», настрої якої буквально вплинули на майбутні мистецькі стратегії, а «зіткнення й осмислення політичної реальності надало позитивний інтелектуальний імпульс великій групі молодих українських художників» [66]. Досвід участі в протестах 2004 р. дав поштовх не просто для нових творчих ідей, а також для принципово іншого розуміння суті мистецької практики як інтегрованої частини загальних соціальних процесів та чутливого індикатора настроїв суспільства. Історія оформлення когорти молодих митців у цілісний рух розпочалася з проекту в Центрі сучасного мистецтва при Києво-Могилянській академії (надалі – ЦСМ при НаУКМА), спадкоємці колишнього ЦСМС. Тодішній його куратор Ю. Онух запросив товариство активних на Майдані молодих митців (переважно студентів НАОМА) на імпровізовану резиденцію. Впродовж кількох місяців митці використовували приміщення ЦСМ при НаУКМА як «відкриті майстерні», продовжували творити вуличні художні акції та врешті представили фінальну виставку власних робіт та артефактів народної творчості з Майдану. Проект «Революційний експериментальний простір» дав врешті назву всьому об'єднанню з близько 20-ти учасників «майстерень»¹⁵. Саме в середовищі першого складу «Р.Е.П.», «на тлі наростаючої перформативності української політичної ситуації» [41] виникає новий тип художника – з активною політичною позицією, орієнтованого на створення некомерційних проєктів, що мають не лише естетичну, а й соціальну вартість, художників із широким позамистецьким кругозором, що дає змогу за потреби брати на себе функції критика (М. Кадан, М. Рідний, Г. Кривенцова, Л. Венедиктова та ін.) або куратора-організатора (М. Рідний, група «Р.Е.П.», А. Кахідзе, А. Белозьоров). Важливим смислоутворюючим принципом роботи цих та інших постатей стає самоорганізація – модель, фактично, апробована на вуличних подіях Майдану, натхненна досвідом «об'єднання низових груп», як характеризує його один із лідерів покоління Микита Кадан [46]. Знакові події того

¹⁵ Через деякий час група «Р.Е.П.» (затверджена назва-аббревіатура) скоротилася до шести учасників, які працюють у такому складі досі.

періоду та їх роль у формуванні творчих ідей він визначає так: «Майдан, соціальні зміни, які відбуваються тут і зараз, можливість доторкнутися до історії і, як здається, разом з іншими учасниками протестів вплинути на її розвиток. Тоді ж – початок діяльності «Р.Е.П.» як групи швидкого реагування, яка намагалася створити нову образність масового горизонтального волевиявлення, прямої демократії» [Там само]. За межами Києва та кола «Р.Е.П.» самоорганізаційні зусилля формують активні молоді спільноти, зосереджені навколо заснованої однойменною групою галереї-сквоту SOSka, львівських галерей Detenpyla та «Єфремова 26», херсонського центру «Тотем», ужгородської тимчасової галереї «Коридор».

У царині кураторства в цей час продовжують працювати представники попереднього покоління (Ю. Онух, В. Сахарук, О. Соловйов, Г. Складенко, О. Титаренко, М. Рашковецький). Також заявляє про себе нова когорта, представники якої вийшли з середовища наявних арт-інституцій (О. Островська-Люта, В. Бурлака) або переїхали до України після навчання чи життя за кордоном (Л. Бабій, О. Червоник), а також ті, хто поєднав кураторство з художньою практикою та навколومیстецькими професіями (групи Р.Е.П., SOSka, об'єднання «Худрада», О. Брюховецька). В ролі авторів виставкових проєктів у цей час все активніше виступають музейні фахівці (О. Баршинова, Д. Нікітін).

Паралельно зі світовими тенденціями поєднання мистецтва та громадянської активності (згадаймо тези К. Бішоп про «соціальний поворот») українські кураторські виставки дедалі частіше присвячуються гострій соціальній проблематиці. І якщо в пер. пол. 1990-х рр. на рівень прямого політичного висловлювання вийшла тільки М. Кузьма, то в др. пол. 2000-х рр. тематичний зв'язок із «порядком денним» у країні стає досить поширеним. Серед озвучених новими кураторами аспектів виокремимо такі: переосмислення негативних наслідків радянського історичного минулого («Мінливий світ – розказаний час», 2009, Київ, куратор – О. Островська-Люта); пошук актуального розуміння свободи та національної ідентичності через звернення до героїв минулого («Нова історія», 2009, Київ, куратори М. Рідний, Г. Кривенцова, Г. Кукленко); недовіра судової системи та порушення громадянських прав («Судовий експеримент», 2010, Київ, куратори – об'єднання «Худрада») (Рис. 4.35–4.36); сучасні умови праці та соціальної

нерівності («Трудова виставка», 2011, Київ, куратори «Худрада»), тілесність як індикатор соціальних та фізичних умов існування в країні («Українське тіло», 2012, Київ, куратори Л. Кулчинська, С. Климко, О. Брюховецька). Як у випадку з мистецькими колективами, звернення кураторів у цей період до соціального дискурсу свідчить не про поверхове зацікавлення певними темами, а про зміну ракурсу мистецької та кураторської думки загалом, про перехід до розуміння мистецтва як громадянського жесту [40]. У світовому контексті такий тип художньої практики отримує функцію виконання «соціального замовлення», тобто бере на себе обов'язок і право осмислення соціальних процесів, делегованих йому суспільством в особі державних інституцій. В ідеальному варіанті саме суспільство сприймає таку практику з інтересом і довірою, підтримуючи її через мережу фондів, резиденцій, грантів і гонорарів.

Такої підтримки не мала більшість згаданих вище проектів, що були створені не за інституційним запитом, а за ініціативою кураторів. Такі обставини речей знову підводять до теми *самоорганізації* як одного з найбільш значущих явищ розглянутого періоду. Самостійне налагодження кураторами й митцями художнього процесу в умовах слаборозвиненого інституційного середовища стало не лише «практичним» способом компенсувати відсутність сторонньої підтримки. Воно було також продиктоване бажанням ствердити за собою інтелектуальну автономію, незалежну зону для небажаного в суспільстві експериментального мистецтва.

Ключовим для проектів пер. пол. 1990-х рр. був мотив закріплення за сучасним мистецтвом власної території (метафоричної або буквально фізичної) та окреслення молодим поколінням власної творчої ідентичності на тлі перших мінливих років новоутвореної країни. Натомість перше десятиліття XXI ст. – це час пошуку власної *політичної* ідентичності в країні, що вже пройшла перший етап державотворення, але знову опинилася в стані політичної кризи. Проекти цього періоду відзначені потребою в глибшому осмисленні митцями вже здобутої «території» та наповнення її актуальним інтелектуальним контекстом. На зміну гіперекспозиційності як ознаки інсталяційного підходу відбуваються **виставки-події**, присвячені дослідженню певної (часто соціально гострої) теми та створення навколо неї **дискурсивної події**, зосередженої не тільки на експозиційній, а також на освітньо-дискусійних компонентах.

Дискурсивний характер знакових проєктів цього періоду проявляється також у тяжінні саме до колективної роботи. 1990-ті рр. були часом художників-одинаків. Попри високий рівень згуртованості навколо сквотів і перших псевдо-інституційних утворень («Парком», ТОХ, «Центр Європи»), творчість митців розвивалася індивідуально, а ті кілька значущих для цих років дуетів (Савадов-Сенченко, Тістол-Реунов, Тістол-Маценко, Ройтбурд-Рашковецький, «Фонд Мазоха») врешті розділилися. Винятком є хіба що Тістол-Маценко. Однак і вони досі часу від часу об'єднуються навколо спільного проєкту «Нацпром». Натомість друга половина першого десятиліття ХХІ ст. – це доба спільної мистецької роботи в більш-менш стабільних колективах та об'єднаннях. Тоді ж в Україні розвивається важлива світова тенденція початку 2000-х рр. – колективне кураторство. Головний його приклад – засноване в 2009 р. об'єднання «Худрада», що позиціонує себе як мультидисциплінарне об'єднання зі строкатим складом професіоналів із різних галузей [70]. Досвід колективного кураторства мають також згадані групи SOSka та «Р.Е.П.». Впродовж останніх років дедалі активніше заявляють про себе молоді куратори (Я. Пруденко, Н. Маценко, К. Малих, С. Канцедал, М. Ланько та Є. Герман).

Тяжіння до колективної роботи (художньої та кураторської) хоча й із деякою затримкою, але помітно зближує український контекст зі світовим. Дослідниця та куратор М. Лінд розглядає різні форми колективної самоорганізації в світовому мистецькому середовищі та формулює кілька передумов популярності таких підходів. На її думку, стратегії колаборації в сучасному мистецтві сягають коріння громадянських рухів політичного та соціального спротиву в 1990-х рр., учасники яких запровадили традицію вуличних акцій, обстоювали права на суспільне використання публічного простору та критикували негативний вплив великих міжнародних корпорацій на умови життя й праці окремої людини [181, р. 189].

Інша передумова – нові трудові умови, пов'язані з поширенням так званої нематеріальної праці в сферах постачання інформації, комунікації та послуг, важливих для постфордистської економічної моделі [Op. cit., р. 189–190]. «Можна навіть стверджувати, що творення зв'язків, соціальних відносин та співробітництва становлять основу нематеріальної праці», – зазначає М. Лінд [Op. cit., р. 190]. За таких умов ключовими властивостями ефективного працівника стають гнучкість, творчість та

здатність мислити нестандартно. Головним взірцем для такого нового типу працівника стає представник умовної «богеми». Проте не «романтичний» митець-одинак, а творча особистість, яка поєднує самомотивовану та незалежну роботу з умінням працювати в команді.

Врешті, характер творчої роботи зразка 1990-х рр. формується на перетині цих двох конфліктних тенденцій: «ідеалістичного» досвіду самоорганізації політичних активістів та суто прагматичного бажання підвищити професійну ефективність у сфері приватного підприємства. Такий двоїстий аспект простежується, вважає М. Лінд, у провідних прикладах колаборативного мистецтва останніх 1990-х – поч. 2000-х рр. [181, р. 190], включно з уже розглянутим напрямом «естетики взаємодії». В межах таких проєктів художня ідея втілюється за допомогою залучення публіки, що, без сумніву, має позитивний соціальний вплив. Проте, згідно з критикою М. Лінд, заздалегідь сформульований задум митця загалом ніяк не залежав від дій публіки, яка врешті опиняється просто «цинічно інструменталізованою» [Op. cit., 193]. Як антитеза такому підходу 1990-х рр. у наступному десятилітті формується новий тип практик, заснованих на колективному авторстві та розмежуванні самого цього поняття [Op. cit., р. 197]. До важливих представників покоління Лінд долучає, зокрема, групи Raqs Media Collective, Radek, IRWIN, кураторський колектив WHW, тимчасові творчі об'єднання Temporary Service, Park Fiction та No Ghost Just a Shell [Op. cit., р. 198–201].

Художні колективи цього періоду розділяються на формальні та неформальні; такі, що мають стабільну кількість учасників, і такі, що не мають загального плану, проте поділяють спільні переконання та інтереси, збираючись за потреби висловитися з певного приводу [Op. cit., р. 200]. Чимало сучасних мистецьких колективів тяжіють до самоорганізації й мультисциплінарності. Вони складаються з представників різних професійних сфер, спільна робота яких пролягає на межі активістської, мистецької та кураторської діяльності.

Самоорганізована колективна робота мотивована, на думку М. Лінд, кількома обставинами. Однією з них є потреба протидіяти зростаючій комерціалізації та інституціональним обмеженням розвиненого мистецького світу, на тлі якого саме колективу, а не індивіду легше обстоювати свою незалежність та право на голос. До того

ж в умовах самостійного існування колективність має і практичні переваги (можливість розподілу обов'язків), й інтелектуальні (створення емоційно стимулюючих умов праці, радість роботи з друзями-однодумцями) [181, р. 202]. Іншими словами, колективність і самоорганізація допомагають «стратегічно відмежуватися» від зовнішнього диктату.

Така «колективна автономія», як зазначає М. Лінд із посиланням на Б. Холмса, є водночас засобом захисту та актом протесту [Op. cit., р. 203–204].

Напрочуд співзвучним до М. Лінд видаються тези учасника «Р.Е.П.» та «Худради» М. Кадана про визначальні риси місцевої художньої сцени в першому десятилітті ХХІ ст. – періоді, який він називає «десятиліттям спільнот» в Україні. Виникнення самоорганізованих мистецьких угруповань, на думку М. Кадана, стало наслідком розчарування художників в українських інституціях попереднього періоду та кризи професійної критики [46]. Подібно до описаних М. Лінд західних колективів, що через побудову автономії шукають способи подолати залежність від домінантної арт-системи, описана М. Каданом українська спільнота створює «паралельну систему» проектування та обговорення самоорганізованих виставок. Оперуючи в межах такої «системи», українські художники й куратори можуть лавірувати між заскоружлими механізмами економіки мистецтва, якою керують управлінці минулих часів, законами тієї ж західної художньої системи, а також тим, що М. Кадан називає «евроремонтними» інституціями. Остання характеристика стосується мало пов'язаних із суспільним запитом місцевих художніх закладів, що надають перевагу видовищним і неглибоким проектам [Там само].

Для умовного «покоління 2004» були притаманні дві стратегії роботи, відповідно, на локальному та міжнародному рівнях. Зокрема, групи «Р.Е.П.» і SOSka вже в перші роки своєї діяльності отримували запрошення до участі в виставках від іноземних кураторів та співпрацювали з великими, цілком «дисциплінарними» інституціями. Водночас на локальному рівні ці колективи спочатку працювали переважно в межах згаданої «паралельної системи» («колективної автономії», якщо звернутися до термінології М. Лінд). Так, «Р.Е.П.» в 2007–2008 рр. розробляв освітньо-кураторську програму «Штаб», SOSka відповідала за роботу однойменної галереї-лабораторії, а також запровадила освітню програму для художників із назвою «Клас».

Згадана «паралельна система» проявлялася в діяльності художньо-кураторських об'єднань

(«Р.Е.П.» та «ХудРада» в Києві, SOSka в Харкові, «Тотем» в Херсоні, «Арт-Рейдери» в Одесі), незалежних самоорганізованих галерей (Labgarage в Києві, галерея-лабораторія SOSka в Харкові, «Норма» в Одесі, «Коридор» в Ужгороді), дослідницько-виставкових інституцій (Центр візуальної культури, надалі – ЦВК, в Києві), незалежних критичних видань («Спільне», «Простory», «Крам»). Усі ці ініціативи мали риси і справжніх інституцій, і неформальних спільнот, адже поєднували в собі програмну послідовну роботу з так званим горизонтальним типом стосунків без структурної ієрархії між учасниками.

Тема художніх колективів як творчих одиниць нового для України типу стала основою події «Проект спільнот» (2007, Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, Київ). Проект складався з виставки, лекцій та дискусій, у яких брали участь сім художніх об'єднань: «Р.Е.П.», SOSka, «Пінопласт», Psia Krew, Totoro Garden, «Карпатський театр», а також художнє співтовариство міста Херсон. Кураторські функції цього великого колективного висловлювання також узяв на себе колектив – об'єднання «Штаб», створене в 2006 р. художниками з «Р.Е.П.». За задумом проект мав через обговорення та сам метод спільної роботи виявити причини й мотивації тяжіння художників-учасників до колективності. А також проаналізувати, чи може така модель співтворчості та художньої солідарності стати основою для формування локального мистецького ландшафту в країні впродовж наступних 10–15 років [44]. Однією з причин потреби в професійному єднанні одразу в кількох регіонах (Київ, Харків, Херсон) співкуратор виставки М. Кадан називає вимушену маргіналізацію умовного молодого художника. Негативним фактором такого стану речей є відсутність системи інституцій сучасного мистецтва, неадекватність офіційної художньої освіти сучасним запитам, брак кураторів і критиків, загальна незацікавленість публіки [Там само]. Тобто в умовах критичного дефіциту зовнішньої підтримки художники шукають її всередині власного «цеху» та самі стають критиками, кураторами й глядачами-поціновувачами.

Так визначають ситуацію другої половини 2010-х рр. у Харкові учасники групи SOSka Ганна Кривенцова та Микола Рідний. Відсутність не лише будь-якої інституційної інфраструктури, а навіть наявного в Києві «квазіринку» підштовхує до експериментальної діяльності та лабораторних процесів, що мають сформувати необхідне середовище для майбутньої стабільної мистецької платформи. Здійснити це можна лише шляхом самоорганізації, до того ж, найважливішими постають саме освітні

та комунікативні завдання [49]. Відповіддю на такі умови стало заснування в Харкові галереї-лабораторії SOSka (Рис. 4.24).

Галерею було засновано в 2005 р. групою молодих художників (М. Рідний, Г. Кривенцова, Б. Логачова та О. Полященко) внаслідок самозахоплення одноповерхового будинку в центрі Харкова. Галерея стала першим і найтривалішим проектом групи SOSka, проіснувавши до 2010 р., коли будівлю було передано на реконструкцію. За час свого існування галерея-лабораторія проводила найрізноманітніші мистецькі та субкультурні акції: виставки, концерти, лекції, вечірки, художні резиденції, які мали некомерційні пріоритети та агресивний характер висловлювання [48].

У мотивації кураторів галереї простежується ідея окреслення «власної території», про яку йшлося в контексті 1990-х рр. Галерея мислиться як єдине можливе місце для незалежного існування молодого мистецтва («Створення галереї-лабораторії SOSka відзначило появу зони культурної автономії в Харкові»), що в умовах провінційного міста має неабияке соціальне значення [50, с. 6]. Схожі спроби облаштування незалежних галерей робили представники попереднього харківського покоління художників (Сергій Братков та його галерея Up/Down, 1993–1997; галерея «НаПротив», 1997–2000). На відміну від київських колег, які декларативно відмежовувалися від попередніх поколінь¹⁶, учасники групи SOSka мислили свою діяльність як продовження закладених у 1990-х рр. традицій критичного мистецтва та самоорганізації [48]. Розмірковуючи про статус свого простору, керівники галереї доходять висновку, що з погляду західного зразка функціонування арт-системи її можна розглядати лише як художній «фейк-проект» (від англ. fake – підробка, фальсифікація – Є. Г.). Отже, головним «капіталом» проекту SOSka стала спільнота однодумців, що виникла на базі галереї та продовжила свою художньо-інституціональну активність після її закриття.

Після вимушеного припинення існування галереї її робота здійснювалася за двома напрямками. Копію інтер'єру галереї було представлено у вигляді інсталяції в кураторському проекті В. Мізіано «Неможлива спільнота» (2001, Московський музей сучасного мистецтва) (Рис. 4.25). За задумом куратора, «друге життя» галереї у вигляді

¹⁶ Зокрема, під час круглого столу «Східна Європа після фінансування – намагатися знайти іншу корову» (2007, Центр Сучасного Мистецтва при НаУКМА) М. Кадан ствердив, що він та його співавтори не мають нічого спільного зі своїми попередниками – художниками покоління 1990-х рр. [89].

виставкового експоната репрезентує неможливість однорідності в художній спільноті загалом та демонструє несумісність її різних полюсів: маргінального харківського середовища (представленого «бідним» інтер'єром галереї) та комерційно успішних світових зірок, фотографії яких у компанії митців SOSka почеплено на стінах [62]. Іншим витком кураторсько-художньої діяльності групи став щорічний проект «Дні квартирних виставок» (2010–2013) – серія невеликих експозицій молодих митців у приватних житлах і невеликих гаражних галереях Харкова. Імпровізовані відкриття таких «квартирників» відбувалися по черзі впродовж трьох днів і зазвичай супроводжувалися обговореннями представлено. Організатори проекту вважають основною його місією виявлення експериментальних незаангажованих ринком процесів, що формують «обличчя» харківської художньої сцени зсередини, проте жодним чином не представлені в розвиненій художній системі [69]. В останніх організованих харків'янами «Днях...» також узяла участь спільнота львівських художників. Упродовж трьох днів серію виставок та акцій було синхронно проведено в двох містах, до того ж, у певні моменти між двома «точками» встановлювався Skype-зв'язок і всі учасники проекту віртуально спілкувалися.

Такий тип художньої практики, зосередженої навколо організації подій, отримує визначення «проектна виставка» (project exhibition) у нарисі дослідниці та художниці М. Фон Остен. Підхід до події як художнього продукту вона визначає як антагоністичний до традиційної процедури відбору робіт для групової виставки. Замість того, щоб добирати ілюстративний ряд до певної теми, «проектна виставка» розробляє власні тези, методи й формати. Вона утверджує новий дискурс, що підважує нейтральність мистецького простору та закріплені за ним правила репрезентації [238, р. 64]. М. Фон Остен вводить поняття «проектної виставки» щодо діяльності маргіналізованих частин ширшої художньої спільноти на Заході в 1960–1980-х рр., до якої належали феміністичні, антирасистські та орієнтовані на «лівий» політичний курс групи художників й активістів. Представникам цих та інших спільнот тоді бракувало професійної підтримки й суспільного визнання як рівноправних учасників художнього процесу. Тому вони використовували будь-яку можливість присутності на офіційних виставкових майданчиках, щоб популяризувати свою позицію та організувати дещо більше, ніж просто експозиція. Саме за таких обставин сформувався особливий формат

заходів, що поєднував у межах галерейного простору дискусії, зустрічі, воркшопи, кінопокази, соціальні акції тощо. Такі події, згідно з фон Остен, можна розглядати як «спробу апроприювати та переробити наявні структури» художнього світу, як-то арт-ринок, і пов'язані з ними канали поширення мистецтва [Op. cit., p. 63]. Серед важливих для дослідниці – проект М. Рослер «Якби ти мешкав тут...» (1989, Нью-Йорк), яку вже розглянуто як приклад дискурсивного підходу. Іншою суттєвою ознакою «проектної виставки» є відмова від класичного кураторського або наукового стилю роботи на користь співтворчості: обговорення концепції та її практичну реалізацію в ширшому складі учасників із різних професійних сфер. Учасникам у процесі спільної роботи пропонується переглянути власні погляди та переконання в межах цього тимчасового контексту проекту [Op. cit., p. 64].

Важливий приклад «проектної виставки» в українському контексті є «Жіночий цех», що відбувся за ініціативи громадської організації «Феміністична офензива» в приміщенні ЦВК (2012, Київ). Цікавим тут є не лише звернення до досить рідкісної в публічному дискурсі України теми гендерної нерівності та соціальної ідентичності жінки в сучасному суспільстві. Показовим також є обрана форма його реалізації. Дводенна подія включала виставку, яку учасниці створювали безпосередньо на місці – серію перформансів, відкрити майстерню для всіх охочих. У робочі години проекту на майданчику ЦВК постійно щось відбувалося, і гості могли будь-якої миті долучитися до роботи професійних художниць, поспілкуватися з соціологами або просто між собою. «Жіночий цех» мислився кураторами з «Феміністичної офензиви» як постійна дводенна майстерня та дискусійний простір, у якому гості стають на деякий час співавторами та творять комфортний для всіх простір солідарності [36] (Рис. 4.26–4.27).

Курс на співпрацю представників різних професій від початку свого існування обрав кураторський колектив «Худрада». На відміну від SOSka, він не мав власного виставкового майданчика та одразу задумувався як кураторське угруповання, що взаємодіє з іншими інституціями, проте завжди лишає за собою право на автономію рішень. Колектив було засновано в 2008 р. на базі групи «Р.Е.П.», що вже мала певний кураторський досвід. До складу «Худради», який із моменту заснування періодично трохи корегується, належать архітектори, політичні активісти, перекладачі,

співробітники інституцій, дизайнери, публіцисти та художники (нині разом 18 учасників). Ще до першої реалізованої виставки учасниками було сформульовано загальну мету роботи: створити самоосвітню спільноту однодумців і простір для колективного висловлювання [70]. Значущим для них є не втілення кінцевого продукту для публіки (виставки, дискусії, акції), а сам процес внутрішнього обговорення тем, важливих для всіх учасників: «Худрада визначила себе як кураторську групу, однак комунікація між учасниками, яка мала стати підставою для нових проектів, незабаром була усвідомлена як самостійна цінність» [50]. Ці тези абсолютно співзвучні характеру дискурсивних проектів В. Мізіано 1990-х рр., які стверджували важливість художньої спільноти та її внутрішніх стосунків як головного мистецького капіталу, «як субстанціональну основу інституціональності як такої» [57, с. 69]. Подібно до проектів В. Мізіано, робоча інтелектуальна «кухня» «Худради» загалом лишається внутрішнім міжособовим процесом. Водночас окремі її тези обговорюються та «інсценуються» на подальших публічних виступах. Зокрема, матеріали робочих обговорень усередині кураторської групи були залучені до експозиції як самостійні елементи [45]. Програма «Худради» також виявляє спільні риси із запропонованою М. Лінд характеристикою деяких світових художніх колективів початку 2000-х рр. Основу їх діяльності становить усвідомлення того, що співпраця передбачає контакт, протистояння, обмірковування та переговори, доведені до такого рівня, коли значення індивідуальної роботи поступається новій суб'єктивності – колективному авторству [181, р. 198].

Спільною для всіх проектів «Худради», незалежно від форми їх втілення, є соціально значуща та політична проблематика, зокрема, роль митців у її широкому обговоренні. Перший виставковий проект колективу за назвою «Погляди» (2009, ЦСМ при НаУКМА, Київ) було присвячено саме осмисленню суспільної ролі художника з активною політичною позицією, його права на «власний погляд» та способів співіснування багатоманітних поглядів в одній спільноті (Рис. 4.33–4.34). На практиці це втілювалося в досить великій експозиції творів різних форм і технік, що доповнювалася авторськими екскурсіями, лекціями, дебатами, а також спеціально обладнаним майданчиком для робочих зустрічей. Головний заявлений принцип кураторської роботи «Худради» – відсутність ієрархії та принцип консенсусу в ухваленні рішень, включно з

рішеннями щодо відбору творів. Як зазначає Л. Бабій, виставка отримала чимало схвальних відгуків у ліво орієнтованих та мистецьких виданнях, хоча її концептуальний дизайн і рівень окремих робіт були посередніми. Така неоднорідність, на думку Л. Бабій, є відголоссям постульованої багатопрофільності кураторського колективу, в якому журналістська, редакторська чи політично-активістська діяльність окремих членів суттєво впливає на їхні погляди на мистецтво [127].

Про нерівність якості робіт говорить також О. Островська-Люта. На її думку, «Погляди» є однією з найцілісніших виставок тих років. Наявність чітко артикульованої політичної позиції кураторів скріплює між собою твори в експозиції, а велика кількість роздрукованих теоретичних текстів видається спробою їх інтелектуалізації задля створення спільного ідеологічного простору [67].

Попри нюанси виконання, О. Островська-Люта визнає за «Поглядами» значення найбільш переконливої та обміркованої виставки 2000-х рр. Її значення поширюється за межі самої події та виконує певну об'єднувальну функцію, пропонуючи ідеологічний ґрунт для схожих розрізнених ініціатив (проект «Книжковий обід», галерея LabGarage (Рис. 4.28)). Спільною для всіх них є відмова від сфери «декоративного, прекрасного як домінуючої ознаки мистецтва» на користь «сфери інтелектуального». В цьому сенсі саме дебютний проект «Худради» можна вважати яскравим симптомом часу та ознакою зміни художніх установок [Там само].

Важливий прецедент самотубної художньо-кураторської роботи в периферійному контексті – діяльність об'єднання «Тотем» у Херсоні. Ще з 2002 р. у місті діяла галерея сучасного мистецтва «СС/02», куратором якої був художник В'ячеслав Машницький. У 2005 р. галерею було переформатовано ним на Музей сучасного мистецтва, виставки якого відтворювали своєрідну законсервовану атмосферу «квартирників» 1980-х рр. [43, с. 12]. Натомість заснований ще в 1999 р. Центр молодіжних ініціатив «Тотем» об'єднав навколо себе в середині 2000-х рр. творчу спільноту міста та впродовж багатьох років був ініціатором та організатором численних виставок і художніх акцій. Зокрема, з його середовища вийшов один із найвідоміших за кордоном українських митців Стас Волязловський, оригінальна художня практика якого отримала на перших етапах необхідне кураторське «огранювання» та організаційну підтримку саме в «Тотемі» [Там само, с. 13].

Одну з перших самоорганізованих галерей, що функціонують досі, було засновано в 2002 р. у географічно протилежному обласному центрі, Ужгороді. Зусиллями митця Павла Ковача та мистецтвознавців Михайла Сирохмана й Михайла Примича виставковий простір за назвою «Коридор» було облаштовано в будівлі майстерень Закарпатської спілки художників (Рис. 4.30–4.32). Приміщенням галереї слугує довгий і просторий коридор на другому поверсі, що колись вів до майстерні легендарного ужгородського «шістдесятника» Павла Бедзіра. Перші виставки в «Коридорі» були присвячені пам'яті П. Бедзіра та експонували його твори, мало доступні для широкої публіки. Як правило, в галереї відбувалися 3–4 короткострокові виставки на рік. Переважно це були групові виставки, що збирали разом різні покоління місцевих художників без обмежень у віці та професійному статусі. Кураторами та селекціонерами виставок була рада митців, майстерні яких розташовані на цьому поверсі. З концептуальних та технічних причин кожен проект тривав до трьох днів. Як прокоментував принципи роботи «Коридору» її співзасновник П. Ковач: «Ідея полягала в тому, щоб утримувати цю галерею зусиллями тих, хто має там майстерні, а це коло було і є дуже обмеженим. І кожен з цих художників [...] брав на себе відповідальність як куратор і робив проект, але в межах чіткої програми, що ми [разом] визначили. На цих виставках не мало бути матеріально цінних форм: картини як такі нас не цікавили, адже ми не хотіли їх оберігати від крадіжки. Скоріше було важливо, щоб виставка спрацювала на рівні енергетики, організації простору й концепції» [25, с. 9].

Окрім виставок, спільнота «Коридору» іронічно імітує інституціональну підтримку художників. Так, у 2009 р. під егідою галереї було започатковано так звану Премію Бедзіра як альтернативу офіційним нагородам Спілки художників. Щороку Комісія премії номінує найкращий твір чи виставку ужгородського автора, а переможець визначається голосуванням. Окрім персональної виставки в «Коридорі», володар призу нагороджується символічним сувеніром – набором пластикового посуду [25, с. 8].

Ще один приклад самоорганізованої ініціативи – проект «Розширена історія Музичів» художниці Алевтини Кахідзе. Проект А. Кахідзе є першою та досі єдиною в Україні постійно діючою резиденцією для іноземних митців та кураторів, що фактично заміщує відсутність цієї важливої ланки у вітчизняній мистецькій інфраструктурі. А. Кахідзе, окрім

обов'язків організатора та певною мірою мецената (для резиденції вона надає частину власного будинку), бере на себе також функції куратора, адже пропонує резидентам певну ідею для роботи, безпосередньо пов'язану з контекстом місця їх перебування. Будинки А. Кахідзе та резиденція розташовані в селі Музичі поблизу Києва. Кожен гість, вважає вона, «пише» нові сторінки сучасної історії Музичів незалежно від того, якій темі присвячено створену під час резиденції роботу і як її виконано.

Серед останніх вдалих прикладів кураторської самоорганізації, що виникла вже на порозі другого десятиліття ХХІ ст. – діяльність львівського колективу «Відкрита група», заснованого в 2011 р. п'ятьма західноукраїнськими молодими митцями. Окрім індивідуальної та колективної творчої практики, учасники групи заснували у Львові дві незалежні галереї «Detenpyła» та «Єфремова26» (закрилася в квітні 2014 р.). Невелике напівпідвальне приміщення галереї «Detenpyła» від початку використовували як майстерню та житло студентів Львівської національної академії мистецтв, проте після імпровізованої персональної виставки Станіслава Туріни мешканці майстерні вирішили проводити такі заходи на постійній основі. За 5 років свого існування галерея організувала близько 70 виставок і закріпила за собою статус найбільш динамічного та прогресивного осередку львівської художньої сцени, місця спілкування та самоорганізації молодих митців (Рис. 4.29). Приміщення кухні, де, власне, розгортаються виставкові експозиції, досі використовують за призначенням [25, с. 60]. Окрім галереї, художники «Відкритої групи» проводять у Львові фестиваль перформансу «360°» та беруть активну участь в житті ужгородської неформальної галереї «Коридор».

Показово, що більшість із наведених прикладів самоорганізації повертають до проблеми початку 1990-х рр., тобто недостатнього розвитку інфраструктури та фінансової підтримки, браку кураторської співпраці та порозуміння з широкою аудиторією, які молоде покоління прагне компенсувати власною активністю.

Однак помилковим буде говорити про повну відсутність інституціонального базису в др. пол. 2000-х рр. У цей час відкриваються нові фундації, галереї й виставкові центри. В 2008 р. ЦСМ при НаУКМА заклав свій галерейний простір. Двома його спадкоємцями стали Фундація «Центр сучасного мистецтва» (ФЦСМ) та ЦВК, що існують досі. Перша, очолена колишньою співробітницею ЦСМ при НаУКМА та арт-критиком К. Ботановою,

зосередилася на освітніх програмах, проектах у публічних просторах, виданні критичного часопису «Коридор» та, загалом, різнопланових ініціативах, спрямованих на комунікацію й співпрацю між різними культурними осередками в українському та міжнародному контекстах. Розвитком кураторства як окремим напрямом ФЦСМ фактично не займалася, проте підтримала кілька невеликих дискусійних кураторських проектів («Художник говорить», «На підлозі») та періодично влаштовувала зустрічі з іноземними кураторами (Ніно Паландіашвілі, Мішель Каспшак, Ришардом Ключинським та ін.).

Друга спадкоємна організація, ЦВК, позиціонує себе як громадська ініціатива та дослідницький центр. Її діяльність присвячена розвитку міждисциплінарного середовища для аналізу пострадянського становища України на перетині мистецтва, освіти та політики. ЦВК за час свого існування провів понад 150 наукових та дискусійних заходів за участі українських і міжнародних науковців, а також близько 20 художніх виставок. Від початку ЦВК функціонував як науковий підрозділ НаУКМА. Проте після передчасного закриття адміністрацією університету виставки «Українське тіло» (2012) та погіршення стосунків із ЦВК його діяльність було продовжено на незалежних засадах. Близькі до ЦВК куратори (Леся Кульчинська, Сергій Климко, Оксана Брюховецька) створили під егідою інституції чимало групових виставок, цікавих своєю соціально-критичною тематикою.

Помітну роль у формуванні художнього простору України в др. пол. 2000-х рр. відігравав Фонд розвитку сучасного мистецтва «Ейдос» (2005–2010), заснований галеристом Людмилою Березницькою, колекціонерами й підприємцями Петром Багриєм та Любов'ю Михайловою. Серед проектів фонду: міжнародний конкурс візуальних мистецтв «Ейдос 2006/2007» (2006–2007), грантова програма «Public Space» (2007–2008), насичена освітня програма «АртФорумLive», інтернет-портал про сучасне мистецтво «Eidos Lib» та бібліотека.

Важливим є також проведений «Ейдосом» у 2008–2009-х рр. конкурс кураторських проектів «Мистецтво A Priori: актуальні історії». Головна ідея його полягала в переосмисленні класичного мистецтва, традиційного музею та їх зв'язку із проблематикою сучасності за допомогою кураторського погляду. За умовами конкурсу молоді куратори мали запропонувати ідею виставкового проекту за участі сучасних

митців для експонування в діючому українському музеї, беручи до уваги його колекцію та історію. На конкурсній основі Фонд обрав 8 кураторів із Києва, Харкова, Одеси, Севастополя та Тернополя¹⁷, яким було надано фінансову та організаційну підтримку. Окрім реалізації проектів, важливою складовою конкурсу була освітня програма, в рамках якої до Києва з лекціями приїхали такі знані світові куратори, як Віктор Мізіано, Єкатеріна Дьоготь та Яра Бубнова. Останні також провели дводенний закритий воркшоп для лауреатів конкурсу, на якому давали професійні поради щодо подальшої роботи над їхніми виставками, а також організували навчальний семінар.

Флагманом презентації міжнародного сучасного мистецтва в Україні стала заснована в 2006 р. приватна інституція PinchukArtCentre. Його виставкові проекти представляють переважно знаних світових митців (Д. Гьорст, А. Капур, О. Еліасон, Е. Гормлі, А. Гурскі та ін.) у форматі персональних експозицій, а не кураторських висловлювань. Прямого зв'язку з українським інститутом кураторства арт-центр не має, адже, за винятком короткої співпраці з О. Соловйовим, у ньому працюють іноземні куратори. Водночас, PinchukArtCentre зробив вагомий внесок у становлення молодого покоління кураторів, заснувавши першу в країні довготривалу освітньо-практичну програму «Кураторська платформа». Перший її набір діяв упродовж 2012–2013-х рр., випускницями якого стали М. Ланько, Т. Кочубинська та Є. Герман.

Схожа прозахідна орієнтація притаманна також Фонду культурних ініціатив «Ізоляція», заснована в Донецьку в 2010 р. співзасновницею «Ейдосу» Л. Михайловою. За кілька років свого існування на виставкових територіях (колишніх заводських цехах) «Ізоляції» було представлено проекти відомих у світі авторів (Цай Гоцян, Кадер Аттіа, Данель Бюрен та ін.). Кураторами різних проектів ставали Вікторія Іванова, Олена Червоник (українки, які частково проживали за кордоном), Адам Нанкервіс

¹⁷ Підтримані проекти: «Несумісна сумісність», куратори – Марина Конєва, Катерина Марьюшкіна, Харківський літературний музей; «Нова історія», куратори – Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Галина Кукленко, Харківський художній музей; «Річ в собі», куратори – Олена Афанасьєва, Марина Гончаренко, Одеський муніципальний музей особистих колекцій ім. О.В.Блещунова; «Мистецькі студії у Вишнівецькому Палаці», куратори – Зорян Безкоровайний, Історико-культурний заповідник «Вишнівецький Палац», смт. Вишнівець, Тернопільська область; «Маленькі історії», куратор – Надія Перевізник, Державний музей іграшки (Київ); «8 годин», куратор – Лариса Бабій, Національний художній музей України; «Арт-лабіринт», куратор – Вікторія Данилюк (Україна), Севастопольський художній музей ім. М.П. Крошицького; «Відеостіна», куратори – Євген Кучинський, Ірина Марченко, Київській національний музей російського мистецтва.

(Німеччина), Агнешка Піндера (Польща). Навесні 2014 р. «Ізоляція» оголосила конкурс для молодих українських кураторів, фіналісти якого мали представити свої проекти в одному з виставкових просторів «Ізоляції». Проте цьому завадили військові дії в регіоні та вимушений від'їзд Фонду за його межі.¹⁸

Великомасштабні кураторські проекти в цей період проводить також культурно-мистецький комплекс «Мистецький Арсенал». Штатний куратор інституції О. Соловйов (із 2010 р.) створив дві великі групові виставки українського сучасного мистецтва «Космічна Одісея», «Незалежні» (2011), а також Спеціальний проект у рамках Київської бієнале за назвою «Подвійна гра» (2012). І якщо перша виставка розгорталася навколо фактично заданої ззовні теми (50-річчя першого космічного польоту людини в космос) та стала приводом для пошуків дотичних до неї мистецьких ідей, то дві інші мали значно амбітнішу кураторську мету: окреслити феномен українського сучасного мистецтва останніх двох десятиліть, виявити його наскрізні тенденції, що виникали в процесі пошуку нової візуальної мови, проблематики та ідентичності. Ці проекти, попри свою видовищність і широку репрезентацію одразу кількох поколінь художників, чимало критикували за низький концептуальний рівень експозиційних рішень і занадто широко сформульовані теми [12].

«Мистецький Арсенал», що має статус публічної установи та балансує між офіційним державним й фактичним приватним непрозорим фінансуванням, на думку К. Ботанової, ілюструє суттєву проблему все ще слабого інституційного розвитку в цей період. Він виявляється у відсутності стабільної централізованої підтримки та залежності від приватних рішень. Коли держава не виконує своєї головної функції в культурній царині – підтримки того, що не може, не хоче й не буде підтримувати ринок, – культурне середовище може розвиватися двома шляхами: впровадженням «політики малих кроків» (тобто розглянутої самоорганізації) або за підтримки приватних меценатів. Обидва ці шляхи погані тим, що не створюють можливостей для тривалого розвитку, послідовного руху та довготривалого планування [Там само].

¹⁸ Станом на початок 2016 р. територія «Ізоляції» перебуває під контролем представників так званої Донецької народної республіки, а співробітники Фонду вимушено працюють у Києві.

Через незначні масштаби українського художнього співтовариства, зауважує Л. Бабій, дуже тонкою стала грань між інституціями, які підтримують сучасне мистецтво, й тими, хто займає критичну позицію щодо них. Ті кілька арт-інституцій України, які контролюють розподіл грантів, виставкового простору та інших допоміжних ресурсів, мають нині великий вплив на мистецькі процеси, визначають напрями їх розвитку з огляду на особисті інтереси. Сягаючи корінням радянської та пострадянської традиції, така система підтримки ще не стала повністю прозорою та іноді віддає перевагу особистим зв'язкам перед об'єктивними перевагами [127].

Водночас друга половина першого десятиліття XXI ст. відзначається поступовим налагодженням механізмів так званої західної системи мистецтва. Щоправда, працює ця система на теренах України в «редукованому» вигляді, з дефіцитом неприбуткового сегменту, який на рівні державної підтримки давав би митцям змогу працювати без орієнтації на продаж [16, с. 140–142]. Разом із «благами» такої арт-системи настає певна криза вільного самовияву сучасних художників, і це правило починає працювати й стосовно локальної ситуації. Як зауважує В. Бурлака: «Сучасне мистецтво вичерпує свою стратегію епатажу та критичний потенціал. Це є зворотною стороною підтримки мистецтва: взаємопов'язані ринок і арт-система перетворюють на товар будь-яку критику або екзистенціальний “крик душі”» [Там само, с. 141]. Цю думку підтримують Г. Кривенцова та М. Рідний, розглядаючи діяльність головної київської некомерційної інституції PinchukArtCentre. Головною місією арт-центру є ознайомлення української аудиторії із загальносвітовими культурними тенденціями, що втілюється за допомогою видовищних «виставок-блокбастерів» іноземних ринково успішних художників. Через це всі інші проекти (включно з українськими виставками молоді) отримують у стінах арт-центру загальні для нього риси «атракціонізму за відсутності необхідного рівня осмислення і теоретизації» [49]. На цьому тлі найцікавішим прикладом незалежної від приватної політики інституції видається Національний художній музей України, що прийняв у своїх стінах у 2009–2011-му рр. низку сучасних кураторських проектів, відзначених виразними рисами дискурсивного підходу.

Проектом, що відкрив традицію роботи НХМУ з актуальним мистецтвом, стала «Велика несподіванка» – виставка куратора О. Островської-Лютої за участі художньої

групи «Р.Е.П.». Вона відкрилася влітку 2010 р. та була приурочена до Всесвітнього дня боротьби з туберкульозом¹⁹. Однак цей проект був далеким від формальної події, що поверхнево ілюструє певну соціальну тему з освітянською місією. Натомість «Велика несподіванка» стала результатом інтелектуальної роботи куратора та позиціонувалася як сполука мистецького й соціального дослідження. Проект складався з кількох смислових шарів, утілених на рівнях заявленої теми, характеру експозиції та стратегії роботи з музеєм.

В основу виставки було покладено тему епідемії туберкульозу в Україні. Проте, не сама лише констатація медичного та соціологічного факту, а пов'язаний із нею складніший комплекс таких проблем, як соціальне відчуження, стереотипи та відсутність толерантності в суспільстві. Конкретна хвороба стає в проекті уособленням поширених моделей поведінки – несправедлива й необґрунтована зневага до слабшого (хворого), сором інакшості (захворювання) та згубне самозвинувачення, страх перед маловідомими явищами та їх гіперболізація, витіснення незручних питань із поля суспільної дискусії. Різні сторони сприйняття цих проблем (метафоричний, науковий, побутовий) представлено низкою надрукованих в окремій книжці текстах художників, письменника Тараса Прохаська, лікаря й колишньої хворої. Ключовим у проекті стає поняття «пограниччя», або «сірої зони», на межі між хворобою та здоров'ям, проблемою та запереченням проблеми, толерантністю та осудом [19, с. 12–13].

На рівні експозиції тема «сірих зон» була метафорично розкрита групою «Р.Е.П.» через мінімалістичне втручання в інтер'єр виставкових зал НХМУ та дослідження «замовчуваних» сторінок історії музею (Рис. 4.37–4.39). Художники прорізали невеликі вікна у фальштїнах постійної експозиції, що приховували додаткові місця для зберігання експонатів. У таких імпровізованих зонах поза обладнаним музейним сховищем зазвичай складаються громіздкі та вже не потрібні музейникам монументальні радянські скульптури ідеологічного спрямування. Демонстрація цього «музейного потойбіччя», яке з технічних причин не може бути фізично переміщеним в інше місце та має нині невизначений історичний статус, є метафорою набуття нового «незручного»

¹⁹ Значимо, що проект було профінансовано фондом «Розвиток України», одним із напрямів якого тоді була підтримка туберкульозних лікарень. О. Островська-Люта в той час працювала керівником культурного напрямку фонду, а проект в НХМУ був її творчою розробкою, підтриманою фондом.

знання про буцімто відомі речі. Отвори в стінах замалі для повноцінного огляду великих скульптур, що символізує недостатність зовнішнього обмеженого знання для формування об'єктивного погляду. Як зазначає куратор О. Островська-Люта, «оприявлення цих стін, прорізання вікон, за котрими глядач зможе побачити неясні обриси схованої від людського ока креативної продукції, стануть метафорою оприявлення пограничних зон у житті суспільства» [19, с. 14]. Подібно до фальшстіни, що відгороджує небажані експонати, функціонують і «фальшстіни мови» – короткі тексти, надруковані на металевих табличках і встановлені в залах неподалік класичних творів. Ці спогади та анекдоти, пов'язані з реальними ситуаціями контактів із хворими на туберкульоз, є своєрідною психологічною огорожею від почуття сорому і страху для тих, хто їх розповідає [Там само, с. 17].

Музей сприймається групою «Р.Е.П.» як «інстанція приховування», подібно до інших публічних інстанцій (лікарня, школа), які одночасно відкриті для суспільства, проте завжди містять чимало інформації, що навмисне не розголошується. Відтак формулюється третій смисловий шар виставки, пов'язаний із художньою критикою музею, що супроводжується спробами налагодити стосунки між цією традиційною інституцією та досі відчуженою сферою сучасного мистецтва. «Велика несподіванка» – чи не перший для НХМУ проект молодих митців, що працюють з актуальною соціальною проблематикою. Через призму останньої «Р.Е.П.» порушує питання нового ставлення до художньої традиції та осмислення минулого в політиці музею. Сам музей художники розглядають як «місце, з якого можливо дивитися на реальність» [19, с. 18], як платформу для громадянської дискусії, а не «фортецю пануючої ідеології» [Там само, с.15].

«Велика несподіванка» є, мабуть, одним із найпоказовіших для України прикладів дискурсивного кураторства. Важливим тут є не сама лише обрана соціальна тематика, притаманна й попереднім проектам О. Островської-Лютої. Звернення до суспільно-значущих тем було використано як привід для дискусії про внутрішні інституційні механізми головного музею країни. На рівні виставкової реалізації задуму проект також відповідає всім дискурсивним критеріям. По-перше, в мистецькому внеску «Р.Е.П.» очевидним є пріоритет досить дискретного художнього *жесту* перед матеріальним та візуально привабливим готовим твором. По-друге, проект містить освітню складову, що

через тексти в книзі торкається далеких від суто мистецтва питань. Врешті, проект передбачає безпосереднє залучення глядачів до формулювання його висновків, адже лише самостійні дії (зазірання у вікно, прочитання та інтерпретація текстів на табличках) створюють цілісне висловлювання. Влучно підсумовує ці дискурсивні риси Т. Злобіна: «Авторський колектив – художники та кураторка – демонструють новий спосіб продукування знання, заснований на активному залученні публіки, та нову функцію музею як простору колективного досвіду, який виходить за межі вуайєристичної насолоди» [39].

Суттєвим у проекті також видається уважне кураторське ставлення до попередньої практики запрошених митців і створення вдалого контексту для нових варіантів її розвитку. Тут варто згадати наведену вище думку К. Чухров про те, що сучасний художній задум для повноцінного втілення потребує ширшого інтелектуального контексту та перетину смислів, за творення яких відповідає куратор [109]. Відтак проект видається вдалим з огляду на запропоноване куратором «поле для роздумів», сформоване двома на перший погляд роз'єднаними темами: потребою музею в самоідентифікації та певною соціальною кризою, що її уособлює проблема туберкульозу. Як зазначає Т. Злобіна, група «Р.Е.П.» виступила на цій виставці з «громадянським жестом» у незвичній для багатьох вітчизняних художників «ролі дослідницького колективу, що вивчає, переосмислює та відображає певну проблему у відповідь на соціальне замовлення, здійснене через інституцію громадянського суспільства – приватний фонд» [39].

Продовженням інноваційного кураторського втручання в традиційну структуру НХМУ та переконливим прикладом політики «нового інституціоналізму» став проект куратора Л. Бабій «Заручник в НХМУ» (грудень 2010 – квітень 2011) (Рис. 4.40–4.41). Проект представив чотири перформанси, що досліджували питання взаємодії живого процесу мистецької акції з музейними часом та простором.

Усі перформанси так чи інакше залучали експозицію або відвідувачів музею як смислові складові. Зокрема, перформанс Лариси Венедиктової «Давай домовимося – ти не бачиш мене, я не бачу тебе» тривав три дні (з п'ятниці по суботу), впродовж яких одягнена у все червоне художниця постійно сиділа в одній з музейних зал, переміщувалася між

ними, змінювала пози, проте ніяк не взаємодіяла з відвідувачами (Рис. 4.43–4.44). Ідея перформансу – звернути увагу на плин часу в музеї (перформер буквально вимірює години своєю присутністю) та сутність процесу споглядання, що є чи не головною метою візиту в музей (відвідувачі дивляться на перформера, проте вона не пропонує їм ніякої дії чи видовища). Сама Л. Венедиктова називає своїм важливим досвідом участі переосмислення параметру часу щодо мистецтва: «На третій день я подумала про те, що хоч би скільки ти провів часу там (у музеї – Є.Г.), його все одно не вистачить. Мистецтво неможливо купити, продати, це життєвий процес, воно як життя. Хоч би скільки ти прожив, його буде мало. Якщо до нього ставитися, як до тривалості» [38].

Перформанс Лади Наконечної «Ще один день» також тривав три дні, рівно по вісім годин щодня. Наконечна облаштувала своє робоче місце (стілець, планшет) безпосередньо близько до творів в експозиції та впродовж годин роботи музею механічно заштриховувала олівцем білий аркуш (Рис. 4.45). Цей перформанс мав нагадувати глядачам про важливого, проте невидимого «героя» музею – художника, та підкреслювати посередницьку роль мистецької інституції у системі його «відносин» із глядачем [Там само].

Ще один перформанс являв собою авторську екскурсію А. Кахідзе, на якій вона ділилася враженнями від музею, його колекції та перебування в цьому місці (Рис. 4.46). Постійно закликаючи гостей піддавати сумніву все, що вона розповідає, художниця підкреслює суб'єктивність сприйняття творів і наголошує на потенційно безкінечному розмаїтті історій, які може запропонувати музейна експозиція.

Спільним аспектом, що його обігравали всі чотири перформанси, є аспект часу, а точніше, специфічного музейного часу: «Музей намагається створити ілюзію часу, який не тече вперед та не зникає, безкінечного часу, вільного від трансформацій, що їх зазнають живі істоти» [Там само]. Обране для проекту мистецтво перформансу та притаманна йому тимчасовість будь-якої дії ставлять під сумнів «внутрішню безчасовість» класичного музею, що проявляється у невідповідності реального часу людини та умовного (безкінечного) часу художнього твору.

«Заручник в НХМУ» переконливо відповідає концепції «виставки як ситуації», запропонованої К. Доєрті для характеристики стратегій «нового інституціоналізму» [6].

Куратор проекту виконала дві основні функції, які К. Доєрті приписує такій виставці. В діалозі із митцями Л. Бабій розробила спеціально для події такі перформанси, які органічно відповідають і концепції проекту, й попередній практиці запрошених авторів. Друга риса «виставки як ситуації» полягає в заохоченні глядачів до індивідуальних способів розуміння творів та формулювання висновків, які можуть виникнути вже поза межами виставки. В цьому сенсі проект Л. Бабій не лише змінює погляд відвідувачів на простір конкретного музею та його артефакти, а також навчає їх по-новому взаємодіяти з мистецтвом як таким, переосмислити сам спосіб його «споживання». У тексті до проекту тодішній заступник директора НХМУ М. Скиба зазначає з цього приводу: «На території музею відбувається те, що можна назвати «символічним споживанням», коли споживачу пропонують не субстрат чи функціональні характеристики продукту, а сукупність знаків, значень, статусів тощо. До того ж доступ до культурного продукту, продовжує М. Скиба, «тут відбувається у “безконтактний спосіб”, він невіддільний від того місця, де надається, і його можна лише в один спосіб забрати з собою: інтеріоризувати у вигляді емоційного стану, інтелектуального досвіду, зміни самооцінки, ідентичності» [38].

«Заручник в НХМУ» уособлює важливі риси дискурсивного кураторського підходу взагалі. Адже, по-перше, пропонує не готовий художній об'єкт, а процес, кінцевий результат якого відвідувачам не відомий. По-друге, музей свідомо дозволяє митцям іти всупереч своїм основоположним функціям та деконструювати їх за допомогою перформансу. Однією з таких розглянутих куратором музейних функцій є історична пам'ять. Л. Бабій пише: «Музей покликаний зберігати, консервувати, реставрувати, тобто боротися з часом. Він виконує функцію пам'яті, зберігаючи речі, які і є історичною пам'яттю. Перформанс спрямований проти цієї його функції [...]. Функцію пам'яті в такому разі може виконувати лише той, хто спостерігав перформанс. Отже, збереження історичної пам'яті стає справою людини [а не музею]» [Там само]. Окрім того, буквальна фізична присутність перформерів в експозиції вказує на сучасні функції музею, що в рамках проекту стають помітними в роботі навіть такого консервативного закладу, як НХМУ. На думку Л. Бабій, сучасний музей не може бути сконцентрованим на самому лише факті збереження творів, а мусить мати справу з процесом мислення. Музей більше не є простором споглядання ціннісних творів, а стає «місцем видимої людської (перформативної) екзистенції та простором досвіду її сприйняття» [Там само].

Важливою в проєкті є також притаманна «новому інституціоналізму» освітня складова, альтернативна до звичних лекторіїв та екскурсій. Алевтина Кахідзе проводить неканонічний освітній захід, підштовхуючи відвідувачів до власних інтерпретацій творів та сценаріїв ознайомлення з музеєм.

Проєкт Л. Бабій є показовим для свого часу з кількох причин. Окрім популяризації та певної «музеїфікації» мало представленого в Україні сучасного перформансу, проєкт продемонстрував актуальні шляхи роботи в традиційному музеї, втілені «малими засобами», без болісних корінних трансформацій його укладу завдяки вдумливій кураторській діяльності. І хоча «Заручника» було ініційовано не самим музеєм, а втілено запрошеним куратором за її власної ініціативи, все ж сам факт ухвалення керівництвом такого досить незвичного проєкту свідчить про важливий поступ у його політиці.

Два розглянуті проєкти, а також виставка «Українська Нова хвиля» (2009, куратор – Оксана Баршинова)²⁰ проклали шлях до подальшої модернізації виставкової політики та фактично «відчинили двері» музейних зал для сучасного мистецтва. Якщо, слідом за М. Скибою, розглядати музей як місце легітимації сучасних мистецьких напрямів в очах держави та вагому альтернативу приватному контролю їх розвитку через фонди [38], то перші спроби співпраці НХМУ з актуальними кураторами свідчать про певний переломний момент в усій українській ситуації на межі першого та другого десятиліть ХХІ ст. А саме, про вихід постаті куратора на новий рівень суспільного сприйняття та визнання за ним права на впливову позицію в загальному культурному процесі.

Підсумовуючи аналіз мистецьких процесів др. пол. 2000-х рр., виокремимо кілька основних тенденцій, що дають змогу говорити про зближення з актуальними в світі дискурсивними практиками та загалом про поступ у розвитку українського кураторства цього часу.

Однією з головних тенденцій у кураторстві та мистецькій діяльності загалом стало тяжіння до колективної роботи, що набула форм не просто спільного виконання

²⁰ Виставка «Українська Нова хвиля» широко презентувала на музейному рівні творчість першого покоління митців років незалежності, зібравши разом численні роботи кін. 1980-х – пер. пол. 1990-х рр. із приватних, родинних та музейних колекції. Характер експозиції мав досить традиційний характер, проте сам факт такої програмної демонстрації цього ключового для становлення сучасного мистецтва в Україні періоду свідчив про серйозний поступ у політиці НХМУ.

професійних обов'язків, а спільного висловлювання групи однодумців як колективного автора (групи «Р.Е.П.», SOSka, «Відкрита група», об'єднання «Худрада»). Суттєвий аспект колективної роботи – здатність до самоорганізації, хист до створення митцями й кураторами незалежної інфраструктури, яка, з одного боку, стала відповіддю на відсутність публічної підтримки сучасного мистецтва, а з іншого – альтернативою небагатьом комерційним та приватним інституціям з їхніми не завжди задовільними умовами співпраці (галерея-лабораторія SOSka, програми «Штаб» та «Клас», фестиваль «360°», резиденція «Розширена історія Музичів»).

Друга тенденція полягає в переході від статичних експозицій до більш динамічних проєктів, важливими складовими яких є освітні та дискусійні заходи (виставки «Худради», проєкт «Жіночий цех»).

Ще одна важлива ознака часу – посилення кураторської уваги до актуальних соціально-політичних питань, поточних подій та настроїв у країні, які отримують оперативне критичне осмислення в творах молодих митців. Нарешті, важливою ознакою нового рівня кураторської роботи є перші кроки до налагодження співпраці з традиційними художніми музеями (проєкти в рамках конкурсу фонду «Ейдос» «Мистецтво А Ргіогі: актуальні історії», проєкти Лариси Бабій та Олесі Островської-Лютої в НХМУ). Саме вони значною мірою в цей час переосмислюють свою місію, виставкову політику та методи роботи з аудиторією, переймаючи окремі елементи «нового інституціоналізму».

Висновки до розділу

Аналіз обраних проєктів українських кураторів за доби незалежності дав змогу виокремити та визначити наступні особливості двох основних хронологічних періодів розвитку фаху.

1. Визначено, що у першій половині 1990-х рр. кураторська справа в Україні розвивалася радше стихійно, аніж закономірно, оскільки інституціональне поле, частиною якого в світовій практиці є куратор, не було належно сформоване. А сфера сучасного мистецтва, натомість, фактично не мала послідовної державної або приватної

підтримки, лишаючись досить маргінальним явищем, існування якого підтримувалося зусиллями самих художників і нечисленних фондів або галерей.

2. З'ясовано, що до перших українських кураторів належали мистецтвознавці з досвідом організаційної роботи в радянських виставкових організаціях або в сфері художньої критики: О. Соловійов, В. Сахарук, М. Рашковецький. Це частково зумовило загальне та дещо прямолінійне ідейне спрямування перших колективних виставок пострадянського періоду, виявлене в показовому й необхідному в ті роки утвердженні «інакшості» нового мистецтва.

3. Виявлено, що до кураторства в пер. пол. 1990-х рр. також часто зверталися художники (О. Ройтбурд, Ю. Соколов, А. Степаненко, А. Савадов, Г. Сенченко, В. Цаголов), яким робота над виставками давала можливість урізноманітнити свою практику новими прийомами з арсеналу близького художнього фаху.

4. Друга хвиля розвитку українського кураторства припала на др. пол. 2000-х рр. Головними ознаками проектів цього періоду є схильність їх авторів та учасників до самоорганізації та колективної роботи як способу подолати недоліки досі слаборозвиненої системи підтримки мистецтва. Художники та куратори в цей час працюють не лише індивідуально, а і як колективний автор (групи «Р.Е.П.», SOSka, «Відкрита група», «Худрада»), активно організують виставки, фестивалі, художні резиденції, галереї власними зусиллями без організаційної та фінансової підтримки.

5. Констатовано, що характерною ознакою проектів др. пол. 2000-х рр. була помітна політизація та соціальна ангажованість кураторських ідей, які знаходили вияв і в формі виставкової експозиції, і в акціях або освітньо-дискусійних подіях.

ВИСНОВКИ

Аналіз розвитку світової та української кураторських практик, побудований на матеріалах низки важливих проєктів і діяльності окремих представників професії, дав змогу визначити певні закономірності та сформулювати наступні висновки.

1. На основі опрацьованих літературних та архівних джерел розглянуто головні віхи розвитку кураторства, способи вживання терміна, простежено еволюцію різних форм художньої виставки як об'єкта кураторської роботи.

Констатовано, що нині в історіографії відсутнє єдине універсальне визначення кураторства та кола його конкретних функцій, а більшість теоретиків є практикуючими кураторами, що робить їхній погляд суб'єктивним та зосереджує на обмеженій кількості проєктів, ідейно близьких до власних. Критично недостатньою є увага іноземних дослідників до кураторських практик поза так званим «Західним світом», зокрема у країнах Східної Європи. Відсутня історія вивчення українського кураторства як самостійного напрямку у вітчизняному і зарубіжному мистецтвознавстві. Джерельна база з питань історії українського кураторства є обмеженою й майже не дослідженою.

2. Систематизовано наявні тлумачення кураторства, дано власну класифікацію та характеристику основних типів фаху, виявлено зв'язок між притаманними окремим типам методами та специфікою деяких мистецьких процесів ХХ ст.

Основними функціями куратора визначено: розробку теоретичної концепції виставки, попереднє дослідження, комунікацію з авторами, селекцію творів, організацію експозиції, написання супровідного тексту. З огляду на специфіку окремих підходів до кураторства на різних історичних етапах визначено наступну класифікацію:

– музейний куратор, діяльність якого пов'язана з колекцією конкретної інституції та спрямована радше на історифікацію існуючого актуального художнього процесу, аніж на формування його подальшого розвитку. Робота над виставкою такого куратора зумовлюється двома основними факторами: просторовим (приміщення музею, постійна колекція) та ідеологічним (загальна політика музею);

– незалежний куратор, який не має сталого роботодавця та орієнтується на власне дослідницьке зацікавлення, є автономнішим у визначенні пріоритетних тем і матеріалу

для проектів. Нині незалежні кураторські проекти можна розглядати як новий тип суб'єктивного авторського висловлювання про мистецтво;

– куратор біенале, для якого співпраця з інституцією є тимчасовою та щоразу відбувається в новому геополітичному й культурному контексті. Головними рисами є масштабна візуальна уява, вміння працювати зі значною кількістю авторів на великих виставкових площах, здатність поєднати місцеву та міжнародну мистецькі сцени навколо спільної актуальної проблематики (глоболокальний підхід);

– перформативний куратор, робота якого зосереджена на процесуальній стороні художнього проекту замість кінцевого результату та допускає видозміни експозиції в період її публічної демонстрації. Цей тип є саме *методом* роботи, втілити який можна за різних форм професійної зайнятості;

– новітні типи кураторства (пост-репрезентаційне, паракураторство), що слідує найактуальнішим художнім стратегіям із їх тяжінням до нематеріальності, відмовою від сталої фізичної експозиції на користь освітніх подій, тимчасових акцій, різноманітних форм співпраці з глядачами й критичним осмисленням інституції, в якій проходить проект.

3. Спираючись на аналіз низки проектів Західної Європи та США у XX ст., визначено дві основні лінії розвитку фаху: інсталяційний та дискурсивний підходи. Перша лінія охоплює 1920–1930-ті та 1960-ті рр. Друга – 1990-ті – поч. 2000-х рр. Зазначено, що відсутність інших десятиліть XX ст. зумовлена тим, що проведені тоді виставки радше продовжували кураторські розробки попередніх років, а дане дослідження зосереджене саме на новітніх методах.

4. Сформульовано визначення інсталяційного та дискурсивного підходів, що уособлюють провідні тенденції та стратегії світового кураторства. Інсталяційний підхід – це сукупність методів, спрямованих на створення особливих умов для репрезентації мистецьких творів шляхом роботи з просторовими параметрами виставки: способом розвішування та встановлення творів, співвідношенням творів один щодо одного та всього простору, створенням додаткових експозиційних об'єктів. Такі суб'єктивні кураторські рішення створюють також особливий інтелектуальний контекст, крізь який глядачі сприймають окремі художні висловлювання і загальну ідею виставки, а отже, й

авторське висловлювання куратора.

Предтечею інсталяційного підходу та першим важливим для історії кураторства періодом є 1920–1930-ті рр., коли авангардні митці та архітектори Ф. Кіслер, Г. Байер, Ель Лисицький, М. Дюшан та ін. експериментували з експозиційним дизайном виставок різного призначення.

Широке втілення цей підхід знайшов у 1960-х рр., що стали переломним етапом становлення кураторства як незалежного фаху. Проекти Х. Зеємана, Л. Ліппард, С. Зігелауба та ін. були орієнтовані на нові формальні й ідейні параметри актуальних мистецьких течій (концептуалізму, ленд-арту). Притаманне їм нехтування матеріальною складовою твору (дематеріалізація об'єкта) в кураторстві втілювалося в альтернативних формах експозиції або у відмові від неї на користь тиражних книг, друкованих карток з інструкціями художників тощо.

Визначено наступні риси дискурсивного підходу: відмова від об'єктної репрезентації як смислотворчої основи проекту; непередбачуваність кінцевого результату; концептуальна важливість елемента ситуативності; відмова куратора (принаймні теоретично) від домінуючої авторської позиції; осмислення інституційних передумов і критична робота з ними («новий інституціоналізм»).

Становлення дискурсивного підходу відбувалося в 1990-х – на поч. 2000-х рр. Його характерні прийоми пов'язані з новими мистецькими течіями цих років («естетика взаємодії», «соціальний поворот»), що передбачали безпосередній контакт художника із глядачами, залучення їх до співпраці, часто за межами галерей чи музеїв. Такі проекти торкалися ширшого за суто мистецьку проблематику кола соціально-політичних питань, а саме поняття кураторського проекту остаточно перестало асоціюватися лише з виставковою експозицією. Провідними представниками цього підходу є В. Мізіано, М. Рослер, Х.-У. Обріст.

5. Визначено, що основними етапами розвитку кураторства в Україні, позначеними новаторськими підходами до організації художніх проектів, є пер. пол. 1990-х рр. та др. пол. 2000-х рр. З'ясовано, що формування провідних тем та методів українського кураторства було безпосередньо пов'язано з історичними та соціальними передумовами становлення нового для молоді пострадянської країни фаху.

В Україні кураторство зародилося лише в 1990-х рр. через те, що за доби СРСР офіційна система підтримки мистецтва не передбачала постаті окремого фахівця з індивідуальним підходом до виставок. У перші роки незалежності кураторство та сучасне мистецтво лишалися маргінальними явищами й мали стихійний характер розвитку, оскільки інституціональне поле не мало послідовної підтримки. Ця позасистемність ускладнює виявлення закономірностей формування локального варіанту кураторства, проте дає змогу оцінювати ранні проекти як справді індивідуальні, незаангажовані висловлювання. До перших українських кураторів належали мистецтвознавці з досвідом роботи у виставкових організаціях, зокрема О. Соловійов, В. Сахарук, М. Рашковецький. Кураторські проекти створювали також художники, зокрема О. Ройтбурд, Ю. Соколов, А. Степаненко, А. Савадов, Г. Сенченко, В. Цаголов.

Наступний етап розвитку українського кураторства припав на др. пол. 2000-х рр. Його представники зверталися до самоорганізації та колективної роботи як способів подолати низький рівень системи підтримки мистецтва. Попри збільшення кількості художніх інституцій, інфраструктура сучасного мистецтва лишалася незадовільною. Це стимулювало художників і кураторів до самостійного заповнення наявних лакун некомерційними галереями («SOSka», Харків; «Detenpyla», Львів), виставками, фестивалями («Штаб», Київ; «Клас», Харків; «360°», Львів), художніми резиденціями («Розширена історія Музичів», Київська обл.).

6. Виявлено, що становлення та розвиток кураторства в Україні мали схожу на актуальний світовий досвід логіку чергування інсталяційного та дискурсивного підходів, які отримали власні версії, беручи до уваги місцевий контекст.

Інсталяційний підхід простежується в колективних виставках пер. пол. 1990-х рр., важливою темою яких була ідея «власної території». Вона проявилася у зверненні до аналогій між пошуками Україною нової політичної ідентичності та здобуттям власної «території» митцями, які прагнули окреслити автономну зону для донедавна забороненого сучасного мистецтва. В кураторських методах інсталяційний підхід проявився в освоєнні альтернативних, незвичних для мистецтва локацій (планетарію, оперного театру, військового корабля) та залученні їх специфічного простору як

елементу експозиції. Близьким до інсталяційного підходу також є гіперекспозиційність – створення виразного експозиційного дизайну як самостійного елемента виставки на рівних із художніми творами. Характерними прикладами є проекти «Дослідження простору» (1993, Київ), «3/3» (1993, Київ), «Простір культурної революції» (1994, Київ), «Алхімічна капітуляція» (1994, Севастополь), галерея «Червоні рури» (1990-ті рр., Львів) та ін.

Дискурсивний підхід проявився в др. пол. 2000-х рр. у роботі кураторів О. Островської-Лютої та Л. Бабій, а також художників, зокрема, колективів «Р.Е.П.», «SOSka», «Худрада». Їхніми пріоритетними методами були довготривалі проекти-події з освітніми та дискусійними компонентами. А тематика вибудовувалася навколо соціально-політичної проблематики, осмислення й критики ролі інституції.

Нині кураторство є мультивекторною практикою, що передбачає велику кількість функцій та правил. Її важливою рисою є уважне дотримання ідей митців у пошуках адекватного проектного оформлення, реакція на специфіку місця, часу, аудиторії. Намічені лінії (інсталяційний та дискурсивний підходи) окреслюють принципові спільні риси не пов'язаних між собою кураторів, що дає змогу говорити про закономірності розвитку професії в різних соціокультурних й історичних обставинах, аргументовано пов'язавши український контекст із міжнародним. Фаховий арсенал кураторства постійно поповнюється новими авторськими методами поза сталими класифікаціями, що свідчить про динамічний характер професії та актуальність теми для подальших досліджень.

Дана робота є першою в українському мистецтвознавстві, в якій розглянуто світове та українське кураторство як окремий напрям історії образотворчого мистецтва. Здійснене дослідження, однак, не вичерпує всіх аспектів теми, а отже, відкриває перспективи для подальшого вивчення кураторства як цілісного явища, а також його окремих напрямів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аввакумов Ю. О проекте Государственного музея нового западного искусства [Электронный ресурс] / Юрий Аввакумов // Сноб. – 2013. – Режим доступа : <http://www.snob.ru/profile/6839/blog/61117>.
2. Агамбен Дж. Грядущее сообщество : [пер. с ит. Дм. Новикова] / Джорджио Агамбен. – М. : Три квадрата, 2008. – 144 с.
3. Аксененко М. Как закрывали Сезанна и Матисса / М. Аксененко // Мир Музея. – 1998. – № 6–7 (164–165). – С. 42–48.
4. Андреева Е. Постмодернизм : Искусство второй половины XX – начала XXI века / Екатерина Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
5. Андреева Е. Все и Ничто : Символические фигуры в искусстве второй половины XX века [2-е изд., испр. и доп.] / Екатерина Андреева. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 584 с.
6. Бабій Л. Лариса Венедіктова: «Тільки через абстракцію можна добратися до людини». Інтерв'ю [Електронний ресурс] // Korydor. – 2010. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/interviews/389-Larisa-Venediktova-Tilki-cherez-abstraktsiyu-mogna-dobratysya-do-lyudini>.
7. Барт Р. Смерть автора / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
8. Басанец Т. Тридцать лет спустя / Татьяна Басанец // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов / [авт. ст. : Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. – Одесса : ЦСМС, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С. 143.
9. Бирюкова М. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов: Харальд Зеeman и Кассельская Документа5 : дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Бирюкова Марина Валерьевна. – СПб., 2008. – 193 с.
10. Бішоп К. Соціальний поворот [Електронний ресурс] / Клер Бішоп // Korydor. – 2012. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/texts/1037-sotsialni-povorot>.

11. Ботанова К. Венеційський карнавал / Катерина Ботанова // Дзеркало тижня. – 2007. – № 9. – С. 15.
12. Ботанова К. Біг по колу [Електронний ресурс] / Катерина Ботанова // Korydor. – 2012. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/texts/1336-bih-po-kolu>.
13. Бохоров К. Курирование в современном искусстве: история вопроса / Константин Бохоров // ДИ. – 2010. – № 1. – С. 54–59.
14. Бохоров К. Репрезентативные политики 1970–1980-х / Константин Бохоров // ДИ. – 2010. – № 3 – С. 60–65.
15. Бохоров К. Кураторство и эволюция к политстратегиям / Константин Бохоров // ДИ. – 2010. – № 4 – с. 56–59.
16. Бурлака В. Історія образу / Вікторія Бурлака // Історія образу. Мистецтво 2000-х. – К. : Фонд підтримки візуальних досліджень, 2011. – 206 с.
17. Буррио Н. Эстетика взаимодействия [Електронний ресурс] / Николя Буррио // Художественный журнал. – 1999. – № 28–29. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm>.
18. Бюрен Д. Функция музея [Електронний ресурс] / Даниель Бюрен // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/>.
19. Велика несподіванка. – К. : Національний художній музей України, Фонд Рената Ахметова «Розвиток України», 2010. – 56 с.
20. Вирно П. Грамматика множеств: к анализу форм современной жизни [пер. с итал. А. Петровой под ред. А. Пензина] / Паоло Вирно. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 176 с.
21. Вишеславський Г. Художнє життя у Львові наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років / Гліб Вишеславський // Львів : живопис, графіка, скульптура / [упоряд. М. Мусій]. – К. : Ювелір прес, 2008. – С. 30–32. – (Мистецька мапа України).
22. Вишеславський Г. Апт-арт в Одесі / Гліб Вишеславський // Одеса : живопис, графіка, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. – К. : Ювелір Прес, 2009. – С. 56–59. – (Мистецька мапа України).

23. Відкритий світ. Вісник Міжнародного фонду «Відродження», напрямку «Культура» та відділу зв'язків з громадськістю. – К. : 2001. – 15 с.
24. Вышеславский Г. Седнев 1988, 1989 / Глеб Вышеславський // Галерея. – 2006. – № 3–4. – С. 17–19.
25. Герман Л., Ланько М. Неформальні мистецькі простори Західної України. Львів–Ужгород 1993–2013 / Лізавета Герман, Марія Ланько. – К. : NIICE Publishing, 2014. – 133 с.
26. Гилен П. Курируя с любовью, или призыв к борьбе с нефлексибильностью [Електронний ресурс] / Паскаль Гилен // Художественный журнал. – 2011. – № 81. – Режим доступу до ресурсу : permm.ru/menu/xzh/archiv/81/5.html.
27. Гройс Б. Топология современного искусства [Електронний ресурс] / Борис Гройс // Художественный журнал. – 2006. – № 61–62. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>.
28. Гройс Б. Куратор как иконоборец [Електронний ресурс] / Борис Гройс // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/kurator-ikonoborec/>.
29. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 168 с.
30. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Ю. Деготь. – М. : Трилистник, 2000. – 224 с.
31. Дёмкина Д. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Дёмкина Дарья Викторовна. – Барнаул, 2012. – 23 с.
32. Дики Дж. Определяя искусство / Джордж Дики // Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / [под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова]. – Екатеринбург : Деловая книга, Бишкек : Одиссей, 1997. – С. 243–252.

33. Енциклопедія постмодернізму / [під ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
34. Жаркова М. Хрушик+Сычик=свобода / Маргарита Жаркова // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х : Сборник текстов / [авт. ст. : Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. – Одесса : ЦСИС, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С. 144–146.
35. Живое знание кураторства. Интервью Лизаветы Герман с Виктором Мизиано [Електронний ресурс] // Korydor. – 2013. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/interviews/1448-zhyvove-znanie-kuratorstva>.
36. Жіночий цех у ЦВК [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.prostory.net.ua/ru/stock/500-2012-02-29-21-21-19>.
37. Забел И. «Мы» и «Другие» [Електронний ресурс] / Игорь Забел // Художественный журнал. – 1998. – № 22. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/22/zabel/>.
38. Заручник в НХМУ. Серія перформансів у Національному художньому музеї України, грудень 2010 – квітень 2011 : Каталог проекту [Електронний ресурс]. – 2012. – Режим доступу до ресурсу : http://youreflect.me/namu_ukr.pdf.
39. Злобіна Т. Мистецтво працює болем у соціальному тілі [Електронний ресурс] / Тамара Злобіна // Prostory. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.prostory.net.ua/ua/art/297-2010-05-27-09-06-31>.
40. Злобіна Т. Художні групи і соціальне замовлення [Електронний ресурс] / Тамара Злобіна // Крам. – 2010. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.kram.in.ua/article/64>.
41. Злобина Т., Кадан Н. Украина – Р.Э.П. [Електронний ресурс] / Тамара Злобина, Никита Кадан // Художественный журнал. – 2006. – № 61–62. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/rep/>.
42. Интервалы: Космізм в українському мистецтві ХХ століття : книга-каталог / [ред. пер. Ф. Сидорук] / Фонд «Нове творче об'єднання». – К. : Вид-во Раєвського, 2000. – 263 с.

43. Істоміна Г. Мистецтво на узбіччі (нотатки про стан херсонського мистецтва) / Ганна Істоміна // Галерея. – 2009. – № 1–2 (37–38). – С. 12–14.
44. Кадан Н. Со-общение в будущее [Електронний ресурс] / Никита Кадан // Художественный журнал. – 2007. – № 65–66. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/kadan/>.
45. Кадан Н. Худсовет. Школа взаимодействия [Електронний ресурс] / Никита Кадан // Художественный журнал. – 2009. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/hudsovets/>.
46. Кадан Н. От площади к сообществу. Нулевые и украинское искусство [Електронний ресурс] // Художественный журнал. – 2011. – № 82. – Режим доступу до ресурсу : <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/82/ot-ploshhadi-k-soobshhestvu.-nulevyie-i-ukrainskoe-iskusstvo.html>.
47. Київська мистецька зустріч: нове мистецтво Польщі, України, Росії : Каталог виставки / [ред. В. Сахарук]. – К. : Центр «Український дім», Галерея «Аліпій», 1995. – 129 с.
48. Кривенцова А. SOSka: между акцией и институцией [Електронний ресурс] / Анна Кривенцова // Художественный журнал. – 2008. – № 67–68. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/soska-krivencova>.
49. Кривенцова А., Ридный Н. Перспективы лабораторности [Електронний ресурс] / Анна Кривенцова, Николай Ридный // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – Режим доступу до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/ridny/>.
50. Кривенцова Г., Рідний М. Група SOSka і метод реакційної діагностики / Ганна Кривенцова, Микола Рідний // Група SOSka. Мрійники : Каталог виставки. – К. : PinchukArtCentre, 2008. – С. 6–7.
51. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1917 (Исторический обзор): в 3 т. / А.В. Крусанов. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1 : Боевое десятилетие. Кн. 2. – 2010. – 1104 с.
52. Кузьма М. Ангелы над Украиной / Марта Кузьма // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х : Сборник текстов / [авт. ст. : Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт,

- Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. – Одесса : ЦСИ, Ассоциация «Новое искусство», 1999. – С. 31–32.
53. Лазарева Е. Авангард vs Репрезентация [Электронный ресурс] / Екатерина Лазарева // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – Режим доступа до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/>.
54. Лекция Виктора Мизиано «Кураторство как форма нематериального труда» [Электронный ресурс]. –
Режим доступа до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?v=GTZOM_DpWJg.
55. Львів кінця 1980-х. Запис розмови з галицьким архіваріусом Бібою Шульцем [Электронный ресурс] // Мітец. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: http://mitec.kiev.ua/ischezajuschee-vremja/#ty;pagination_contents;ischezajuschee-vremja/page-4/.
56. Маркаде Ж.-К. Малевич / Жан-Клод Маркаде // [під ред. Огаркової Т., Самрук Н.]. – К. : Родовід, 2013. – 304 с.
57. Мизиано В. «Другой» и Разные / Виктор Мизиано. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 304 с.
58. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве / Виктор Мизиано. – М. : ООО «Ад Маргинем», 2014. – 256 с.
59. Мистецькі імпресії: малярство, графіка, скульптура, інсталяція: Каталог виставки. – К. : Центр «Український Дім», галерея «Аліпій», 1994. – 157 с.
60. Муфф Ш. Демократическая политика в эпоху постфордизма [Электронный ресурс] / Шанталь Муфф // Художественный журнал. – 2011. – № 83. – Режим доступа до ресурсу : <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/83/demokraticeskaya-politika-v-epoxu-postfordizma.html>.
61. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ ; [ред.-упоряд. О. О. Авраменко; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін.] : У 2 кн. – К. : Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – 656 с.
62. Невозможное сообщество. Блог проекта [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.ic.mmoma.ru/artists/soska/>.

63. Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М. Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 396 с.
64. Онух Є. Бренд «Українське» / Єжи (Юрій) Онух // «Бренд “Українське”» : Каталог. – К. : Центр сучасного мистецтва при НаУКМА, 2001. – С. 11–12.
65. Островська-Люта О. Розрив і вічне відтворення [Електронний ресурс] / Олеся Островська-Люта // КрАМ. – 2008. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.kram.in.ua/article/1>.
66. Островська-Люта О. Нова політика мистецького жесту [Електронний ресурс] / Олеся Островська-Люта // КрАМ. – 2009. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.kram.in.ua/article/56>.
67. Островська-Люта О. «Погляди» Худради: два боки одного висловлювання [Електронний ресурс] / Олеся Островська-Люта // КрАМ. – 2009. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.kram.in.ua/node/47>.
68. Островська-Люта О. Кураторська позиція / Олеся Островська-Люта // Korydor. – 2012. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/texts/934-kuratorska-pozitsiya>.
69. Офіційний сайт групи SOSka [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.soskagroup.com/curatorial-and-collaboration-activities/days-of-apartment-exhibitions>.
70. Офіційний сайт колективу «Худрада» [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://hudrada.tumblr.com/About%20Hudrada>.
71. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну / Тетяна Павлова. – К. : Родовід, 2012. – 108 с. – [Мала серія українського модернізму].
72. Парниковий афект: Каталог виставки / [під ред. О. Соловйова]. – К. : ЦСМ при НаУКМА. – К. : 1995. – 25 с.
73. Панчишин І. Доповідь // «Імпреза – Міжсезоння». Діяльність та перспективи міжнародної бієнале «Імпреза» : Зб. виступ. наук. конф. з проблем сучасного мистецтва, м. Івано-Франківськ, 29 берез. – 1 квіт. 1995 р. – К. : ЦСМС, 1995. – С. 3–10.
74. Перевірка реальності [Reality check] / [під ред. В. Бурлаки]. – К. : Фонд Віктора Пінчука, 2005. – 95 с.

75. Пиотровский П. «Рамирование» Центральной Европы [Электронный ресурс] / Петр Пиотровский // Художественный журнал. – 1998. – № 22. – Режим доступа до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/22/zentropa/>.
76. Плюс'90. Міжнародна зустріч митців у Львові [Каталог проекту]. – Львів : Фонд Еребуні, 1990. – 80 с.
77. Попова Н. Простір культурної революції / Н. Попова // Terra Incognita. – 1995. – №3–4. – С. 56–57.
78. Поспелов Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М. : Советский художник, 1990. – 272 с.
79. Прилашкевич Е. Е. Кураторство в современной художественной практике : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Прилашкевич Елена Евгеньевна. – СПб., 2009. – 240 с.
80. Прощай, зброє! : Каталог виставки / [під ред. В. Бурлаки]. – К. : Фонд Віктора Пінчука, 2004. – 168 с.
81. Разговор Александра Соловьева с Василием Цаголовым о «Мазепе» // Парта. – 1995. – № 1. – С. 46–49.
82. Рашковецкий М. Неприродный / Добір / Михайло Рашковецкий // Неприродный добір. Перша річна виставка Центру сучасного мистецтва Сороса-Одеса [Каталог]. – Одеса : ЦСМС, 1998. – С. 13–25.
83. Рашковецкий М. Одесское contemporary visual art 1990-х / Михаил Рашковецкий // Одеса : живопись, графика, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. – К. : Ювелір Прес, 2009. – С. 60–68. – (Мистецька мапа України).
84. Ревалд Дж. История импрессионизма / Джон Ревалд; [пер. с англ. П.В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой]. – М. : Республика, 1995. – 415 с.
85. Савадов А., Сенченко Г. Диалог о революционных стратегиях / Арсен Савадов, Георгий Сенченко // Пространство культурной революции: Каталог виставки. – К., 1994. – С. 2–6.
86. Сидор-Гібелінда О. Неіснуюча виставка / Олег Сидор-Гібелінда. – К. : ЦСМС, 1995. – 38 с.

87. Сидор-Гібелінда О. Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності / Олег Сидор-Гібелінда. – К. : Інформаційно-аналітична агенція «Наш час», 2008. – 304 с.
88. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 188 с.
89. Скиба М. Класичний музей і сучасне мистецтво [Електронний ресурс] / Микола Скиба // Korydor. – 2011. – Режим доступу до ресурсу : <http://korydor.in.ua/texts/511-Klasichniy-muzey-i-suchasne-mistetstvo>.
90. Скляренко Г. Від «Степів Європи» до «Бренд “Українське”»: реконструкція національного простору в проектах Юрія Онуха / Галина Скляренко // «Бренд “Українське”» : Каталог. – К. : ЦСМ при НаУКМА, 2001 – С. 4–7.
91. Скляренко Г. «Худфонд» Олега Тистола: кое-що о красоте стереотипа / Галина Скляренко // Олег Тистол. Худфонд [Каталог к выставке]. – К. : Майстерня книги, 2009. – С. 7–14.
92. Соколов Ю. Біографія [Електронний ресурс]. – Відкритий Архів. – 2014. – Режим доступу до ресурсу : openarchive.com.ua.
93. Соловійов А. Парниковий афект / Олександр Соловійов // Турбулентні шлюзи : Зб. статей. – ІПСМ АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 166–169.
94. Соловійов О. Искусство Украины 90-х / Олександр Соловійов // Турбулентні шлюзи: Зб. статей. – ІПСМ АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 31–45.
95. Соловійов О. На путях «раскартинивания» / Олександр Соловійов // Турбулентні шлюзи : Зб. статей. – ІПСМ АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – С. 14–23.
96. Соловійов О. Турбулентні шлюзи : Зб. статей. – ІПСМ АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 196 с.
97. Соловьёв А., Ложкина А. Point Zero. Новейшая история украинского искусства. Новая волна. Часть I. 1987–1989 [Електронний ресурс] / Александр Соловьёв, Алиса Ложкина // Top10. – 2010. – Режим доступу до ресурсу : <http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>.
98. Соловьёв А., Ложкина А. Point Zero. Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть II. Поколение в зените. 1990-й – середина

- 1992 гг. [Электронный ресурс] / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // Top10. – 2010. – Режим доступа до ресурсу : <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html>.
99. Соловьев А., Ложкина А. Point Zero. Новейшая история украинского искусства. Вокруг Сороса [Электронный ресурс] / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // Top10. – 2010. – Режим доступа до ресурсу : <http://top10-kiev.livejournal.com/301190.html>.
100. Соловьев А., Ложкина А. История современного украинского искусства. Point Zero. Часть VI – Millenium (окончание) [Электронный ресурс] / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // Top10. – 2010. – Режим доступа до ресурсу : <http://top10-kiev.livejournal.com/308877.html>
101. Соловьев О. От Харькова до Венеции (Беседы о Гнилицком) [Электронный ресурс] / Олександр Соловйов // Современное искусство Украины периода Независимости : 100 имен. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.100artists.com.ua/arts/759/763/2698.html>
102. Степанян Н. Русское искусство XX века. Взгляд из 90-х / Н. С. Степанян. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
103. Стукалова К. Києво-Могилянська академія / Катерина Стукалова // Terra Incornita. – 1994. – № 1–2. – С. 86–88.
104. Стукалова К. 3/3. Гліб Вишеславський, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін С. / Катерина Стукалова // Галерея. – 1995. – № 3–4. – С. 45–46.
105. Стукалова К. Львів. Від редакції / Катерина Стукалова // Terra Incognita. – 1995. – № 3–4. – С. 66.
106. Стукалова Е. Украина: в поисках самоидентификации [Электронный ресурс] / Катерина Стукалова // Художественный журнал. – 1998. – № 2. – Режим доступа до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/22/ukraine/>
107. Федорук О. «Перший український проект» на Біенале сучасного мистецтва / Олександр Касьянович Федорук // Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті : У 3 кн. / ІПСМ АМУ. – К. : ФЕНІКС, 2007. — Кн. 2 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. – С. 138–150.

108. Хофман В. Основы современного искусства: Введение в его символические формы / Вернер Хомфан. – СПб. : Академический проект, 2004. – 559 с.
109. Чухров К. О кризисе экспозиции [Электронный ресурс] / Кети Чухров // Художественный журнал. – 2009. – № 73–74. – Режим доступа до ресурсу : <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/o-krizise/>.
110. Шульц Б. Хвилі, степи, стіни... трохи про мистецтво колишньої колонії / Біба Шульц // Український зріз [Каталог проекту]. – Дрогобич : Видавництво Коло, 2013. – С. 4–7.
111. Шумилович Б. Альтернативні простори Львова 1980–2000-х рр. / Богдан Шумилович // Місто й оновлення. Урбаністичні студії / Представництво Фонду ім. Гайнріха Бюлля в Україні; Редкол. : С. Шліпченко, В. Тимінський, А. Макаренко, Л. Малес, І. Тищенко. – К. : ФОП Москаленко О. М., 2013. – С. 69–83.
112. Яворская Н. Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства / Нина Яворская // ДИ СССР. – 1988. – № 7 (368). – С. 12–13.
113. Яворская Н. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918 – 1948 / Н. В. Яворская. – М. : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – 480 с.
114. Яичникова Е. Виктор Мизиано: Современные кураторы хотят отрезать свой кусок пирога. Интервью [Электронный ресурс]. – Openspace. – 2009. – Режим доступа до ресурсу : os.colta.ru/art/projects/12100/details/12924/.
115. Akinsha K. Contemporary Ukrainian artists. Post-modernists from pre-modern country / Konstantin Akinsha // On the Margin : exhibition catalogue. – Mendel Art Gallery, Saskatoon, SK, September 3 – November 1, 1998. – Saskatoon : Apex graphics, 2000. – P. 9–26.
116. Alberro A. Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977 / Alexander Alberro // Conceptual art: a critical anthology / [A. Alberro, B. Stimson, E. Costa]. – Cambridge (Massachusetts), London : MIT Press, 1999. – P. XVI–XXXVII.
117. Alchemic Surrender: exhibition catalogue / [essays by Marta Kuzma, Andrew E. Benjamin] / Soros Centre for Contemporary Art. – Vanmelle, 1998. – 119 p.

118. Alloway L. Venice Biennale, 1895–1968 ; From salon to goldfish bowl / Lawrence Alloway. – Greenwich (Conn.) : New York Graphic Society, 1968. – 202 p.
119. Alloway L. Network: The art world described as a system / Lawrence Alloway // Artforum. – 1972. – № 1. – P. 28–33.
120. Alloway L. The great curatorial dim-out / Lawrence Alloway // Thinking about the exhibition / [ed. by Greenberg R., Ferguson B., Nairne S.]. – New York : Routledge, 1996. – P. 159–165.
121. Altshuler B. The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century / Bruce Altshuler. – New York : Harry N. Abrams, 1994. – 288 p.
122. Altshuler B. Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Vol. 1 : 1863–1959 / Bruce Altshuler. – London and New York : Phaidon, 2008. – 410 p.
123. Altshuler B. A Canon of Exhibiton / Bruce Altschuler // Manifesta Journal. – 2011. – № 11. – P. 5–12.
124. Altshuler B. Art by instruction and the pre-history of do it [Электронный ресурс] / Bruce Altshuler // E-flux journal. – Режим доступа до ресурсу : http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e002_text.html#eight1.
125. Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique / [ed. by Raunig G., Ray G.]. – London : MayFlyBooks, 2009. – 266 p.
126. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism / [H.Foster, R. «Terra Incognita», Y. Bois, B. Buchloh]. – London : Thames & Hudson, 2007. – 704 p.
127. Babij L. A Short Guide to Contemporary Art in Ukraine [Электронный ресурс] / Larissa Babij // Art margins online. – 2009. – Режим доступа до ресурсу : http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=459%3Aa-short-guide-to-contemporary-art-in-ukraine&Itemid=68.
128. Beckstette S., Graw I., Lochner O. Preface / Sven Beckstette, Isabelle Graw, Oona Lochne // Texte Zur Kunst. – 2012. – № 86. – P. 6–7.
129. Benjamin W. The Author as Producer [Электронный ресурс] / Walter Benjamin // New Left Review. – 1970. – № I/62. – Режим доступа до ресурсу : <http://newleftreview.org/?page=article&view=135>.

130. Bennet T. *The birth of the museum: history, theory, politics* / Tony Bennet. – London : Routledge, 1995. – 288 p.
131. Bertola C. *Storytelling for memory* / Chiara Bertola // *Manifesta Journal*. – 2008. – № 4–6. – P. 296–303.
132. Bishop C. *Installation art* / Claire Bishop. – London : Tate Publishing, 2005. – 144 p.
133. Buchmann S. *Introduction: from conceptualism to feminism* / Sabeth Buchmann // *From conceptualism to feminism: Lucy Lippard's numbers shows 1969–74* / [L. Lippard, C. Butler, P. Plagens]. – London : Afterall Books, 2012. – 304 p. – (Exhibition Histories).
134. Bude H. *Curator as Meta Artists* / Heinz Bude // *Texte Zur Kunst*. – 2012. – № 86. – P. 108–119.
135. Buren D. *Exhibition of an exhibiton* / Daniel Buren // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* // [ed. by E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 201–211.
136. Butler C. *Women-concept-art: Lucy R. Lippard's numbers shows* / Cornelia Butler // *From conceptualism to feminism : Lucy Lippard's numbers shows 1969–74* / [L. Lippard, C. Butler, P. Plagens]. – London : Afterall Books, 2012. – P. 16–69. – (Exhibition Histories).
137. Bydler C. *The global art world, Inc. : on the globalization of contemporary art (2004)* / Charlotte Bydler // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* / [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 378–405.
138. Chandler J., Lippard L. *The dematerialization of art* / John Chandler, Lucy Lippard // *Conceptual art : a critical anthology* / [A. Alberro, B. Stimson, E. Costa]. – Cambridge (Massachusetts), London : MIT Press, 1999. – P. 46–50.
139. Clark J. *Biennials as structures for the writing of art history : the asian perspective* / John Clark // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* / [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 164–183.

140. Conceptual art : a critical anthology / [A. Alberro, B. Stimson, E. Costa]. – Cambridge (MA), London : MIT Press, 1999. – 569 p.
141. Crimp D. On the Museum's Ruins / Douglas Crimp // October. – 1980. – Vol. 13. – P. 41–57.
142. Čufer E. Interview as a tool / Eda Čufer // On-curating. – 2012. – № 14. – P. 29.
143. Curating in times of need : programme of Young curators workshop on the occasion of the 7th Berlin Biennale for contemporary art. – Berlin : KW Institute for contemporary art, 2012. – 45 p.
144. Danto A. The artworld / Arthur Danto // The journal of philosophy. American philosophical association eastern division sixty-first annual meeting. – 1964. – Vol. 60. – № 19. – P. 571–584.
145. Do It [Электронный ресурс]. – E-flux journal. – Режим доступа до ресурсу : http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html.
146. Doherty C. The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism [Электронный ресурс] / Claire Doherty // Art of Encounter. – 2004. – №15. – Режим доступа до ресурсу : http://engage.org/publications/..%5Cdownloads%5C152E25D29_15.%20Claire%20Doherty.pdf.
147. Doherty C. New Institutionalism and the Exhibition as Situation [Электронный ресурс] / Claire Doherty // Protections. This is not an Exhibition. Reader. – 2006. – Режим доступа до ресурсу : <http://elizabethhardwick.files.wordpress.com/2011/01/newinstitutionalism1.pdf>.
148. Drutt M. El Lissitzky in Deutschland, 1922–1925 / Matthew Drutt // El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl. : Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. – München; Paris; London : Schirmer / Mosel, 1999. – 249 S.

149. Enwezor O. Mega-exhibitions and the antinomies of a transnational global form / Okwui Enwezor // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* // [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 426–445.
150. Exhibiting the new art. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / [ed. by Rattemeyer C., introduction by Gleadowe T.]. – London : Koenig books, 2010. – 280 p.
151. The Exhibitionist [Електронний архів видання]. – Режим доступу до ресурсу : <http://the-exhibitionist.com/archive/>.
152. Farquarson A. I curate, you curate, we curate / Alex Farquarson // *Art Monthly*. – 2003. – № 269. – P. 7–10.
153. Farquharson A. Curator and artist [Електронний ресурс] / Alex Farquarson // *Art Monthly*. – 2003. – № 270. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/curator-and-artist-by-alex-farquharson-october-2003>.
154. Farquarson A. Bureaux de change [Електронний ресурс] / Alex Farquarson // *Frieze*. – 2006. – № 101. – Режим доступу до ресурсу : http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/.
155. Ferguson B., Hoegsberg M. Talking and thinking about biennials : the potential of discursivity / Bruce Ferguson, Milena Hoegsberg // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* // [ed. by E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 360–375.
156. Filipovic E. The global white cube / Elena Filipovic // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* / [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 322–345.
157. Fleck R. Teaching curatorship? / Robert Fleck // *Manifesta Journal*. – 2008. – № 4–6. – P. 24–27.

158. Floirat C. Interviewing the Interviewer : a conversation with Hans-Ulrich Obrist [Электронный ресурс] // Frieze Blog. – 2011. – Режим доступа до ресурсу : <http://blog.frieze.com/interviewing-the-interviewer-a-conversation-with-hans-ulrich-obrist/>.
159. Foster H. The artist as ethnographer / Hal Foster // The return of the real. Art and theory at the end of the century. – Cambridge (MA) : MIT Press, 1996 . – 321 p.
160. Foucault M. The archeology of knowledge / Michel Foucault. – London : Routledge, 2003. – 90 p.
161. Fried M. Art and objecthood / Michael Fried // Art and objecthood. Essays and reviews / Michael Fried. – Chicago, London : University Of Chicago Press, 1998. – P. 148–172.
162. Frimmel S. Archives as clarification plants for contemporary culture : unwanted memories versus the urge for archiving. Interview with Jurgen Harten // Manifesta Journal. – 2008. – № 4–6. – P. 334–341.
163. Gleadowe T. Inhabiting exhibition history / Teresa Gleadowe // The Exhibitionist. – № 4. – 2001. – P. 29–34.
164. Gleadowe T. Introduction: exhibiting the new art / Teresa Gleadowe // Exhibiting the new art. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / [ed. by Rattemeyer C., introduction by Gleadowe T.]. – London : Koenig books, 2010. – P. 8–11.
165. Goldberg R. Performance art from futurism to the present / Roselee Goldberg. – London : Thames&Hudson, 2001. – 231 p.
166. Grasskamp W. «Degenerate art» and Documenta I : Modernism ostracized and disarmed / Walter Grasskamp // Museum culture : histories, discourses, spectacles / [ed. by Sherman D. J., Rogoff I.]. – London : Routledge, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994. – 320 p.
167. Grasskamp W. For example documenta or how art was produced? / Walter Grasskamp // Thinking About Exhibitions / [ed. by Greenberg R., Nairne S, Ferguson B. W.]. – New York : Routledge, 1996. – P. 48–56.
168. Grasskamp W. Landmark exhibitions issue. To be continued : periodic exhibitions (documenta, for example) [Электронный ресурс] / Walter Grasskamp // Tate

Papers. – 2009. – № 12. – Режим доступа до ресурсу :
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/be-continued-periodic-exhibitions-documenta-example>.

169. Grasskamp W. The White Wall – On The Prehistory of the «White Cube» / Walter Grasskamp // On-curating. – 2011. – № 9. – P. 78–89.

170. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon / Clement Greenberg. // Partisan Review. – 1940. – № 7. – P. 296–310.

171. Greenberg R. The exhibited redistributed : a case for reassessing space [Электронный ресурс] / Reesa Greenberg. – New York : Bard College, Annadale-on Hudson, 1994. – Режим доступа до ресурсу:
http://www.yorku.ca/reerden/Publications/EXHIBITEDREDISTRIB/the_exhibited_redistributed.html.

172. Greenberg R. Identity exhibitions: from Magicians de la Terre to Documenta 11 / Reesa Greenberg // Art Journal. – 2005. – Vol. 64. – № 1. – P. 90–94.

173. Groys B. On the curatorship / Boris Groys // Art Power. – Cambridge (Massachusetts), London : MIT Press, 2008. – P. 43–53.

174. Grunberg C. The politics of presentation : the museum of modern art, New York / Cristoph Grunberg // Art apart : art institutions and ideology across England and North America / [ed. by Marcia Pointin]. – Manchester, 1994. – P. 192–210.

175. Henning M. Museums, Media and Cultural Theory / Michelle Henning. – Maidenhead, Berkshire : McGraw-Hill International, 2005. – 198 p.

176. Hannula M. Introduction : remarks on the discussion during the seminar thank god I am not a curator / Mika Hannula // Stopping the process? Contemporary views on art and exhibitions / [ed. by Hannula M.]. – Helsinki : NIFCA. – The Nordic institute for contemporary art, 1998. – 280 p.

177. Hlavajova M. How to Biennial? The biennial in relation to the art institution // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art // [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 292–305.

178. Kester G. The sound of breaking glass, Part I : Spontaneity and consciousness in revolutionary theory [Электронный ресурс] / Grant Kester // E-flux journal. – 2011. – № 30. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>.
179. Lázár E. Discursivity [Электронный ресурс] / Eszter Lázár // Curatorial Dictionary. – transit.org. – Режим доступа до ресурсу : <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/discursivity/>.
180. Levi Strauss D. The bias of the world : curating after Szeemann & Hopps / David Levi Strauss // From head to hand: art and the manual. – Oxford University Press: 2010. – P. 149–160.
181. Lind M. Collaborative turn / Maria Lind // Selected Maria Lind writing / [ed. by Brian Kuan Wood; selections and responses by Beatrice von Bismarck, Ana Paula Cohen, Liam Gillick, Brian Kuan Wood, and Tirdad Zolghadr]. – Berlin : Sternberg Press, 2010. – P. 177–204.
182. Lind M. The Curatorial / Maria Lind // Selected Maria Lind writing / [ed. by Brian Kuan Wood; selections and responses by Beatrice von Bismarck, Ana Paula Cohen, Liam Gillick, Brian Kuan Wood and Tirdad Zolghadr]. – Berlin : Sternberg Press, 2010. – P. 57–66.
183. Lippard L. Introduction to 557,087 // Conceptual art : a critical anthology / [A. Alberro, B. Stimson, E. Costa]. – Cambridge (Massachusetts), London : MIT Press, 1999. – P. 178–185.
184. Lippard L. Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 / Lucy Lippard. – Berkeley (California) : University of California Press, 2001. – 272 p.
185. Lippard L. Curating by numbers [Электронный ресурс] / Lucy Lippard // Tate Papers. – 2009. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/curating-numbers>.
186. Lucy Lippard in correspondence with Antony Hudek // From Conceptualism to Feminism : Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74 / [L. Lippard, C. Butler, P. Plagens]. – London : Afterall Books, 2012. – P. 70–77. – (Exhibition Histories).

187. Maharaj S. Know-how and No-how : stopgap notes on «method» in visual art as knowledge production [Електронний ресурс] / Sarat Maharaj // *Art&Research Journal*. – 2009. – № 2, Vol. 2. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>.
188. *Manifesta journal*. – 2008. – № 4–6. – 480 p.
189. *Manifesta journal* [Електронний архів видання]. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.manifestajournal.org/>.
190. Marchart O. The curatorial subject. The figure of the curator between individuality and collectivity / Oliver Marchart // *Texte Zur Kunst*. – 2012. – № 86. – P. 28–41.
191. Martini F., Martini V. Questions of authorship in biennial curating / Federica Martini, Vittoria Martini // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* / [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 260–275.
192. McEvelley T. Arrivederci, Venice : on Third World biennials / Thomas McEvelley // *The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art* // [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 406–415.
193. McShyne K. Introduction to Information / Kynaston McShyne // *Conceptual art : a critical anthology* / [A. Alberro, B. Stimson, E. Costa]. – Cambridge (MA), London : MIT Press, 1999. – P. 212–214.
194. Missing history of curating. Bruce Altshuler in conversation with Francesco Manacorda // *Manifesta Journal*. – 2008. – № 4–6. – P. 328–333.
195. Möntmann N. U(nder)Privileged Spaces : On Martha Roslers' «If You Lived Here...» [Електронний ресурс] / Nina Möntmann // *E-flux journal*. – 2009. – № 9. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.e-flux.com/journal/underprivileged-spaces-on-martha-rosler%E2%80%99s-%E2%80%9Cif-you-lived-here-%E2%80%9D/>.
196. Myers J. Form and Protopolitics. On the Other Idea / Julian Myers // *The Exhibitionist*. – 2010. – № 1.– P. 15–19.
197. Myers J. On a Value of a History of Exhibitions / Julian Myers // *The Exhibitionist*. – 2011. – № 4.– P. 24–28.

198. O'Doherty B. Inside the White Cube : the ideology of gallery space / Brian O'Doherty. – San Francisco : First University Of California Press edition, 1999. – 113 p.
199. O'Neill P. The curatorial turn : from practice to discourse/ Paul O'Neill // Issues in curating contemporary art and performance / [ed. by Rugg J., Sedgwick M.]. – Bristol : Intellect Books, 2007. – 186 p.
200. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) / Paul O'Neill. – Cambridge (MA) : MIT Press, 2012. – 192 p.
201. Obrist H.-U. Alexander Dorner etc... «everything is inbetween» [Электронний ресурс] / Hans-Ulrich Obrist // Eyebeam. – 1988. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.thing.net/eyebeam/msg00373.html>.
202. Obrist H.-U. Interview by Paul O'Neill [Электронний ресурс] // Contemporary21. – 2005. – № 77. – Режим доступу до ресурсу : http://www.contemporary-magazines.com/profile77_6.htm.
203. Obrist H.-U. A Brief History of Curating / Hans Ulrich Obrist. – Zürich : JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. – 246 p.
204. Obrist H.-U. Do it : the exhibition between actualization and virtualization, repetition and difference [Электронний ресурс] / Hans-Ulrich Obrist // E-flux journal. – Режим доступу до ресурсу : http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html.
205. On-curating [Электронний архів видання]. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.on-curating.org/>.
206. Op Losse Schroeven. Installation views // Exhibiting the new art. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / [ed. by C. Rattemeyer, introduction by T. Gleadowe]. – London : Koenig books, 2010. – P. 68–107.
207. Oxford dictionaries online [Электронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/curator?q=curator>.
208. Oxford Dictionaries Online [Электронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/perform>.
209. Pastor Roses M. Crystal Palace exhibitions / Marian Pastor Roces // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art // [ed. by

Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 30–65.

210. Pohlmann U. El Lissitzkys Ausstellungs-gestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagenda-schauen 1932–1937 / Ulrich Pohlmann // El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl. : Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. – München; Paris; London : Schirmer / Mosel, 1999. – 249 S.

211. Poinot J.-M. The Survival of the work and those involved / Poinot Jean-Marc // Manifesta Journal, 2010–2011. – № 11 – P. 75–87.

212. Preziosi D. The crystalline veil and the phallic imaginary / Donald Preziosi // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art // [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 30–49.

213. Putnam J. Art and artifact : the museum as medium / James Putnam. – London and New York : Thames and Hudson, 2001. – 216 p.

214. Rattemeyer C. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / Christian Rattemeyer // Exhibiting the new art. «Op Losse Schroeven» & «When Attitudes Become Form» / [ed. by Rattemeyer C., introduction by Gleadowe T.]. – London : Koenig books, 2010. – P. 12–62.

215. Rattemeyer C. What History of Exhibitions? / Christian Rattemeyer // The Exhibitionist. – 2011. – № 4. – P. 35–39.

216. Raunig G. Changing the Production Apparatus. Anti-Universalist Concepts of Intelligentsia in the early Soviet Union / GERAL Raunig // En el frente del arte constructivista / [ed. by Klucis G.]. – Sevilla : Cajasol Obra Social, 2009. – P. 38–44.

217. The Red Hook Journal [Електронний архів видання]. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.bard.edu/ccs/redhook/>.

218. Richter D. A brief outline of the history of exhibition-making / Dorothee Richter // *On-curating*. – 2010. – № 6. – P. 28–37.
219. Rogoff I. Turning [Электронный ресурс] / Irit Rogoff // *E-flux journal*. – 2008. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.e-flux.com/journal/turning/>.
220. Schubert K. The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from french revolution to present day / Karsten Schubert. – London : Ridinghouse, 2009. – 199 p.
221. Sheikh S. Positively White Cube Revisited [Электронный ресурс] / Simon Sheikh // *E-flux journal*. – 2009. – № 2. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>.
222. Siegelau / Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. Also known as the Xerox Book, 1968 [Электронный ресурс]. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>.
223. Smith T. Thinking contemporary curating / Terry Smith. – New York : Independent Curators International, 2012. – 272 p.
224. Staniszewski M. A. The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art / Mary Ann Staniszewski. – Cambridge (MA) : MIT Press, 1998. – 371 p.
225. Steppes of Europe. New Art from Ukraine : [буклет до виставки]. – Warszawa : Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1993. – 8 s.
226. Sternfeld N., Ziaja L. What Comes After the Show? On Post-representational Curating / Nora Sternfeld, Luisa Ziaja // *On-curating*. – 2012. – № 14. – P. 21–24.
227. Still Here : An interview with Martha Rosler and Anton Vidokle by Media Farzin [Электронный ресурс] // *Art in America*. – 2009. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/interview-with-martha-rosler-and-anton-vidokle/>.
228. Storr R. The Exhibitionist [Электронный ресурс] / Robert Storr // *ArtForum*. – 2005. – № 94. – Режим доступа до ресурсу : http://www.frieze.com/issue/article/the_exhibitionists/.

229. Szeemann H. How does an exhibition come into being? / Haral Szeemann // Exhibiting the new art. «Op Losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» / [ed. by C. Rattemeyer, introduction by T. Gleadowe]. – London : Koenig books, 2010. – P. 172–188.
230. Tazzi P. L. A Short Report on My Former Involvement in Raising Little Monsters Pier Luigi Tazzi // Manifesta Journal. – 2008. – № 4. – P. 16–23.
231. Terra Incognita. – 1995. – № 3–4. – 93 с. – [Теория и практика выставочного дела].
232. The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art // [ed. by Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S.]. – Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – 512 p.
233. The whole earth show. An interview with Jean-Hubert Martin by Benjamin H.D. Buchloh // Art in America. – 1989. – № 77 (5). – P. 150–159, 211–213.
234. Thinking about exhibitions / [ed. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne]. – New York : Routledge, 1996. – 512 p.
235. Tupitsyn M. Zurück nach Moskau / Margarita Tupitsyn // El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; [anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung El Lissitzky : Jenseits der Abstraktion : Fotografie, Design, Kooperation; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar bis 5. April 1999] / Margarita Tupitsyn. Mit texten von Matthew Drutt und Ulrich Pohlmann. [Übers. Aue sem Engl. : Christel Liesenfeld-Steinberg; Matthias Wolf]. – München; Paris; London : Schirmer/Mosel, 1999. – 249 S.
236. Vidokle A. Art without artists? [Электронный ресурс] / Anton Vidokle // E-flux journal. – 2010. – № 16. – Режим доступа до ресурсу : <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.
237. Von Hantelmann D. The curatorial paradigm / Dorothea Von Hantelmann // The Exhibitionist. – 2011. – № 4. – P. 6–12.
238. Von Osten M. Producing publics – making worlds! On the relationship between the art public and the counterpublic / Marion von Osten // On-curating. – 2011. – № 9. – P. 59–66.

239. When attitudes become form. Installation views // Exhibiting the New Art. «Op Losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» / [ed. by C. Rattemeyer, introduction by T. Gleadowe]. – London : Koenig books, 2010. – P. 132–172.
240. Wilson M. Curatorial moments and discursive turns / Mick Wilson // Curating subjects / [ed. by P. O'Neill, Søren Andreasen]. – London : Open Editions, 2011. – P. 201–216.
241. Žerovc B. The role of the contemporary art curator : a historical and critical analysis / Beti Žerovc // Manifesta Journal. – 2008. – № 4–6. – P. 138–153.

ДОДАТКИ

СЛОВНИК ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ

Куратор – сформований упродовж др. пол. ХХ ст. особливий тип фахівця у мистецькій сфері, що відповідає за реалізацію художнього проекту в різних його проявах (виставка, тимчасова акція, освітня подія тощо), об'єднує художні твори в тимчасових просторових та/або часових межах навколо запропонованої теми або кола питань, актуальних у даний момент для художнього дискурсу та суспільної думки загалом, а також стає посередником між митцями, аудиторією та інституцією-організатором. Головним творчим завданням куратора є урівноваження свого авторського інтелектуального висловлювання, сформульованого на основі власних досліджень практики окремих митців та історії мистецтва загалом, із конкретними художніми творами (або художніми задумами) з метою якнайбільш повної та влучної репрезентації їх смислової та візуальної сторони.

Інсталяційний підхід у кураторстві – сукупність методів і прийомів, спрямованих на організацію виставки та створення експозиційними засобами особливих умов для репрезентації мистецьких творів. Сутність інсталяційного підходу полягає у визначенні характеру візуального сприйняття твору через моделювання просторових параметрів виставки (розвішування та встановлення творів, схеми співвідношення творів щодо один одного та всього простору, оформлення кімнати, введення додаткових експозиційних об'єктів). На рівні ідеї суб'єктивне рішення куратора про поєднання конкретних творів між собою та їх демонстрацію у визначеному місці, що також може мати певні смислові конотації, створює особливий інтелектуальний контекст. Саме крізь призму цього контексту глядачі сприймають, по-перше, окремі художні висловлювання, закладені в кожному творі, і, по-друге, загальну ідею виставки, тобто авторське висловлювання куратора. Важливою рисою інсталяційного підходу також є потреба взяття до уваги формальних та смислових особливостей певного мистецького напрямку при розробці умов його демонстрації та навіть певна концептуальна мімікрія деяких кураторських методів під мистецькі форми. Цей підхід був особливо характерним для кількох світових проектів 1960-х рр., проте перші його ознаки простежуються вже в протокураторській

діяльності оформлювачів низки виставок у 1920–1930-х рр. у Західній Європі, США та СРСР. В Україні інсталяційний підхід був притаманним низці кураторських проектів пер. пол. 1990-х рр.

Дискурсивний підхід у кураторстві – сукупність методів і прийомів, які відбивають трансформацію кураторського фаху та його реакцію на новітні нематеріальні прояви творчої практики сучасних митців у 1990–2000-х рр. До головних характерних рис цього прийому належать: відмова від об'єктної репрезентації як смислотворчої основи проекту; відсутність заздалегідь визначених часових та, в окремих випадках, територіальних меж; непередбачуваність кінцевого результату «живого» процесу розвитку проекту; визнання елемента ситуативності як концептуально важливого; відмова куратора (принаймні на рівні теорії) від домінуючої авторської позиції; риси «нового інституціоналізму», відтворені в осмисленні інституційних передумов і критична робота з ними в межах проекту. Зазначені риси притаманні кураторським проектам 1990–2000-х рр. у Західній Європі, США та Росії. В сфері українського кураторства дискурсивний підхід знайшов вияв у проектах др. пол. 2000-х рр.

Перформативність – поняття, що позначає художню чи кураторську роботу, сконцентровану не на фінальному результаті (завершеному творі, виставці), а на самому процесі творення. Етимологічно це поняття пов'язане з мистецтвом перформансу, яке, натомість, походить від дієслова «to perform» (англійською – «виступати», або «виконувати певну дію публічно») та позначає роботу художників, які замість створення матеріального об'єкта виступали з живою дією із залученням власного тіла. Концептуальна відмінність перформансу та перформативного акту, згідно зі словником проекту «Неможлива спільнота» за редакцією В. Мізіано, полягає в наступному: перформанс має справу з тим, що вже сталося, натомість поняття перформативності вказує на те, що лише може потенційно статися [62].

Як зазначає дослідник А. Фаркуарсон, поняття перформативності (як його тлумачить філософ-лінгвіст Дж. Л. Остін, на яку він посилається) у кураторстві виявляється в новому підході до «виставки, або того, чим вона замінюється, як до живого матеріалу (медіуму), аніж просторової вправи» [152]. На практиці перформативне кураторство (зокрема, в проектах В. Мізіано та Х.-У. Обріста) виявлялося у відмові від

заздалегідь запланованої експозиції готових художніх творів на користь живого та непередбачуваного процесу взаємодії художників, кураторів та, нерідко, глядачів.

Новий інституціоналізм – загальне визначення реформаторської політики деяких прогресивних європейських арт-центрів та музеїв наприкінці 1990-х – на поч. 2000-х рр., що виявлялася в низці кураторських та управлінських нововведень, а також критичних дебатів, спрямованих на трансформацію мистецької інституції зсередини. До характерних рис інституцій-послідовників «нового інституціоналізму» належать: переміщення акценту з виставок на дискусійні події; посилення освітньої складової в музейній програмі; відмова від традиційних каталогів на користь періодичних журналів; прагнення до взаємодії з локальними спільнотами, зважаючи на їхні побажання й потреби; свідомо самокритика; увага до соціальної та політичної проблематики в творах художників. Поширення принципів «нового інституціоналізму» є почасти реакцією інституцій на зростаючу політизацію сфери мистецтва. А також на поширення нових мистецьких течій 1990-х рр. (зокрема, закріплених за поняттями «естетики взаємодії» та «соціального повороту»), орієнтованих на роботу з певними спільнотами людей та спрямованих на розв'язання злободенних соціальних проблем.

Художній жест – вислів, поширений серед багатьох дослідників та критиків сучасного мистецтва. Згідно зі словником, виданим як частина каталогу виставки В. Мізіано «Неможлива спільнота» (Москва, 2011), під художнім жестом розуміється «один з основних елементів сучасної художньої практики, орієнтованої на виробництво не об'єктів, а смислів, змістів, ситуацій. На рівних із поширенішим поняттям художнього висловлювання, термін “художній жест” охоплює та визначає всі ті практики, які не піддаються класифікації в категоріях класичного мистецтвознавства й насамперед передбачають функцію комунікації з глядачем, передачі йому певного артистичного повідомлення» [62].

Інтерв'ю з куратором Валерієм Сахаруком**29.11.2013****(подається мовою оригіналу)**

Меня прежде всего интересует, как Вы пришли в 1990-е к той деятельности, которую сегодня называют кураторской. Фигуры куратора, как ее понимали в международном контексте, здесь не было, равно как и независимой организации выставок. И даже само слово «куратор», насколько я знаю, ассоциировались с КГБ или университетской сферой. В советское время выставки устраивались Союзом художников и имели свою направленность: либо тематическая выставка, либо выставка, приуроченная к важной дате или событию. Были четкие и понятные критерии отбора работ, и потребности в кураторе как в творческой единице не было. Как же в таких обстоятельствах в первые годы после распада СССР могла возникнуть фигура куратора?

Самое любопытное, что этот «союзный» подход сохранился до сегодняшнего дня. И не только на выставках в самом Союзе, но и в других местах. Буквально несколько дней назад я посетил проект «Индустриальный Эдем» в Институте проблем современного искусства. При всём качестве этой выставки, множестве сильных произведений, заботе об общей «картинке» и отдельных интересных акцентах в пространстве остается какое-то глубинное ощущение старого подхода. Мне кажется, этот «союзный» подход все еще где-то очень глубоко сидит в нас.

Что касается моего опыта, то я начинал при довольно благоприятных обстоятельствах, поскольку попал в Киев в уже готовую ситуацию. После окончания Киевского художественного института в 1982 году я жил в Хмельницком, это был провинциальный центр, где не было возможности для развития, и даже мои сокурсники говорили о том, что я потерян для профессии. В течении 5–6 лет я фактически не принимал активного участия в художественных процессах. Но уже в 1988 году я специально приехал в Киев на открытие первой

седневской выставки [*выставка по итогам одного из знаменитых пленэров в Доме творчества Союза художников в Седневе, 1988–1989 гг. – Е. Г.*] в Союзе художников. Перед этим я побывал в Одессе и познакомился с Александром Ройтбурдом, который был очень молод и активен. Отдельно хочу сказать о своем институтском друге Сергее Паниче, одном из главных экспонентов седневской выставки, с которым не прекращал тесно общаться все то время. Так что попав в Киев, я не был совсем уж в стороне от важных процессов того времени. С другой стороны, у меня был карт-бланш, поскольку я не был связан с определенными киевскими кругами, группами и поэтому чувствовал свободу от каких-то «тусовочных» обязательств. Я был абсолютно свободен.

То есть в Киеве уже тогда чувствовалось разделение на разные сообщества и кружки?

Совершенно верно! Я помню выставки тех лет – «Штиль», другие – все они посвящались одному и тому же сложившемуся к тому времени определенному художественному направлению. Мне повезло с тем, что я попал в новую институцию с абсолютно не определенным взглядом на современное искусство и выставочную практику в целом – это был «Украинский дом», бывший музей Ленина. До моего прихода в 1993 году там не было никаких выставок, кроме одной, о которой среди сотрудников музея ходили легенды – выставки Федора Тетяныча. Он был человеком очень креативным и чувствовал возможности этого места, этих огромных площадей. Я потом также ощутил все преимущества этих залов и до сих пор считаю, что это единственная в Киеве подходящая площадка для музея современного искусства. Сделаю небольшое отступление. В 2000 году я делал с немецким куратором Дороти Бинерт совместный проект Марии Примаченко и Виктора Марущенко в Берлине, такой необычный диалог. Параллельно с этим журнал «Галерея» заказал статью о проблемах музея современного искусства. Я тогда написал такой утопический текст, как-бы взгляд из будущего: в 2025 году в Украине наконец-то открыли музей современного искусства и, вопреки всем спорам и сомнениям, это состоялось в «Украинском

доме», потому что лучше помещения было не найти. Как ни парадоксально, но с момента написания этого текста уже прошла половина заявленного срока...

С чего началась Ваша работа в «Украинском доме»?

Мне предложили сделать там галерею, и я долго думал, с чего же начать. Моя первая выставка – «Мистецькі імпресії» – состоялась в начале 1994 года. У меня был очень серьезный подход в противовес многим выставкам, которые в то время обычно составлялись ночью накануне открытия по принципу «главное – это броский текст», а все остальное – авторов, работы, помещения – можно легко тасовать и менять. Я же за год придумал концепцию своей выставки, довольно простую и даже банальную – «зріз української образотворчості останніх років, який дає, по можливості, вичерпне уявлення про широту її стильового діапазону на прикладі досить уже знаних імен», тесно связанную с пространством Украинского дома в 1000 квадратных метров. Я составил для себя довольно большой план работы (реально нарисовал на обороте какого-то плаката план зала и нашел в нем место для 38 авторов – спустя год этот поход почти без изменений был реализован в пространстве выставки). И, уяснив необходимый объем и направленность произведений, и поехал с этим планом по всей Украине: Львов, Николаев, Одесса, важные в то время места. Со своей готовой концепцией, готовым планом я приходил в мастерские и отбирал по одной-две работы. Для многих художников это было неожиданностью, потому что тогда никто не подходил так к выставкам, разве что Юрий Онух, когда готовил свои «Степи Европы» в Центре современного искусства «Замок Уяздовский» в Варшаве. Мы с ним готовили проекты почти параллельно, но я несколько позже. И вот состоялась моя выставка. «Украинскому дому» удалось тогда, кажется, первому в Киеве купить профессиональное освещение, галогенные лампы. Впечатления (импресии) были очень сильными, в темном зале были высвечены отдельные работы, которые висели на черном фоне. На выставке было представлено все: и «Парижская коммуна», и неофолк, и пластики... Многие тогда даже предлагали

оставить эту выставку как эталон, как такой небольшой музей, но, разумеется, это было неосуществимо.

Логическим развитием моей работы была следующая выставка – «Kyiv Art Meeting» (не удивляйтесь – так перевел слово «Киев» на английский Лесь Герасимчук, так и осталось). В начале 1994 года я побывал в Польше, в Познани, на большом культурном форуме под названием Culture of the Time of Transformation. Там собрались видные представители арт-сцены, кураторы, исследователи, критики, главным образом из Восточной Европы. Среди них был Рышард Станиславский, бывший директор музея современного искусства в Лодзи, который как раз в это время открывал выставку «Европа-Европа» в Кунстхалле Бонна. Мы беседовали со Станиславским об этом проекте, он рассказывал о составе художников, среди которых были поляки, венгры, русские, а украинцев, как всегда, обошли. Извечная проблема. Станиславский в своем проекте передвинул границы Европы за Одер, реку, которая разделяет Польшу и Германию, но побоялся перейти Буг. На этом же форуме я познакомился с очень интересными кураторами из Сопота. В это время Сопот был одним из самых радикальных центров польской культуры, польского современного визуального искусства. Я познакомился с Рышардом Зяркевичем, который тогда как раз выиграл конкурс на должность директора Государственной галереи Сопота. Сейчас он редактор польского журнала «Магазин штуки». В 1990-е он собрал вокруг себя довольно радикальное художественное сообщество, таких авторов, как Кламан, Румас, Козыра, Либеры и других, сейчас они известны во всем мире. И мы нашли с ним общий язык. Я им подарил каталог «Мистецьких імпресій», они попросили меня написать в их журнал о двух художниках из проекта, которых они выбрали – Глебе Вышеславском и Василии Цаголове. Я взял у них интервью, отправил, они напечатали, потом мы долго общались, переписывались. И у меня зародилась мысль о новом проекте – расширении понятия Восточной Европы с подключением украинского региона. Восточная Европа – это не только ее западная часть, заканчивающаяся Польшей, но и Украина, и Россия. Мне показалось, что интересно было бы соединить опыт этих трех стран: Украины как

наиболее традиционного и консервативного региона, России с ее более радикальным тогда искусством, и Польши как более «продвинутой», более прозападной в отношении искусства. Я тогда много посмотрел польского искусства, в журналах, в разной периодике, на выставках в Варшаве и других городах, и мне показалось очень продуктивным и интересным соединить его с нашим контекстом. Сперва я пригласил польских товарищей из Сопота, затем поехал в Москву. Выбирая партнеров, я в первую очередь подумал о галерее «Риджина», с которой в это время был связан Кулик. Но в итоге остановился на XL Gallery. Как потом писал Андрей Ковалев в рецензии на выставку «Kyiv Art Meeting», любопытно, что выбор пал не на галерею Марата Гельмана, который лоббировал «украинскую волну», а именно на самую радикальную тогда галерею XL. Как показала практика, для Киева 1995 года она оказалась слишком радикальной.

Вы говорили, что перед тем, как сделать выставку «Мистецькі імпресії», вы провели турне по Украине, посетили мастерские художников. А как тогда циркулировала информация о художниках из разных регионов?

Главным образом, по тем потокам информации, которые попадали в Киев. Во-первых, выставки, во-вторых, каталоги. Я не был на абсолютно всех событиях, которые тогда проходили во Львове или в Одессе. Но мне этого было достаточно. На самом деле выставка «Мистецькі імпресії» была очень традиционной, я не искал каких-то новых имен и открытий, я хотел констатировать ситуацию в украинском искусстве на тот момент, когда проводилась выставка. И, по-моему, мне это удалось. Соединение разных направлений, скажем, «Парижской Коммуны» с какими-то более традиционными авторами было не в ущерб отдельным персоналиям, потому что для всех мы отвели отдельные пространства. Так что все было гармонично.

Как вы себя тогда позиционировали? Вы использовали слово «куратор»?

Слово «куратор» не было нигде указано, было написано «автор проекта», но в следующем каталоге (Kiyiv Art Meeting) оно уже стояло. Но значение слова я понимал хорошо. Я тогда учился на тех публикациях, которые попадали к нам из разных источников, были какие-то еще польские журналы... Я так много говорю о Польше, потому что вырос на границе Польши с Украиной, для меня все это было доступно даже в советское время, и, поверьте, что это был очень позитивный опыт. Мне были очень любопытны те процессы, которые происходили в мире, я читал о известных биеннале, «Документе», Венецианской биеннале, других актуальных в то время форумах. И слово «куратор» было адекватным тому, что я делал, я мыслил себя в роли человека, который формирует идею, и под идею набирает авторов. Да и Саша Соловьев, который тогда делал много выставок, по-моему, позиционировал себя как куратор. Употреблялось ли это слово? Да, однозначно, но со временем все чаще и чаще.

А был ли тогда запрос на куратора как профессионала, который не только занимается отдельными событиями, но также формирует художественный климат своего времени в целом? В этом смысле я вспоминаю о проекте «Алхимическая капитуляция» Марты Кузьмы, которая с сегодняшней точки зрения воспринимается не только как первая политическая выставка, но и как проект, необычный контекст которого определенным образом повлиял на практику некоторых художников. Была ли тогда потребность в подобных выставках-высказываниях, не просто персональных или групповых экспозициях, но именно в проектах, которые поднимали определенные темы, идеи, проектах-катализаторах общего художественного процесса?

Потребность была однозначная. Выставки начала 1990-х были очень важны и, по-сути, составили историю того времени. Не знаю, как сами художники, но я помню досконально каждую выставку. Сегодня я даже не пытаюсь увидеть и посетить все, потому что это невозможно в принципе. Тогда же каждая выставка была событием в прямом смысле этого слова, я помню каждое открытие, каждую

экспозицию. Все они врезались в память как какие-то величины и важные этапы на пути развития украинского современного искусства.

Как воспринимали первых кураторов художники?

Это, на самом деле, очень важный и очень болезненный вопрос. К сожалению, у нас в Украине так сложилось, что художники не совсем доверяли личности куратора, его умению, его возможностям выстроить ситуацию. Почему? Наверное, они считали себя более важными величинами. Художники были самодостаточными величинами и в XIX веке, и в течении XX века. Но в XX веке наряду с художниками значение набирают и другие игроки художественного поля. Но в Украине доминирование художника было всегда. Я помню текст Игоря Подольчака для каталога «Kiyiv Art Meeting», он начинался словами «Ми, богоподібні...». Художники пытались куратора подчинить и контролировать, навязать ему какую-то свою идею, свою политическую линию. Для меня это было странным, я воспринимал искусство как нечто самодостаточное, а здесь все говорили о том, что искусство – это политика. Политика политикой, но искусство для меня – это нечто другое. И я до сих пор придерживаюсь этого мнения. Да, существует социальное искусство, социально направленное, которое пытается влиять на окружающую жизнь, но все понимают условность этого влияния, это скорее рефлексия какая-то, какая-то позиция, но ведь искусство никогда не влияло на процессы бытовые, социальные, политические. Это мое мнение. Но тогда для каждого художника искусство было политикой. С кем и когда работать, где можно или нельзя выставляться – это было настолько важно, что отодвигало на второй план другие мотивации, в т. ч. и творческие.

Вы говорили о Марте Кузьме. Да, конечно, она сделала несколько видных проектов, но мое личное мнение состоит в том, что ее появление в Украине было очень противоречивым. Во-первых, она приехала с большими деньгами, а деньги всегда развращают. В конце 1980-х – начале 1990-х в Киеве была консолидация, был единый поток, так называемая украинская новая волна, все были сообща. Конечно, и тогда уже намечались какие-то расколы, это естественно и нормально.

Но привнесенные Кузьмой деньги были просто губительны. Она могла определять, кого брать, кому платить – все об этом знали, все об этом говорили, все это понимали. Если сейчас оценивать вклад Центра современного искусства Сороса в 1995–1997 гг., когда Кузьма была его директором, я бы засомневался, что перевесило бы на чаше весов: положительные или негативные моменты. Скорее всего, негативные. Среди положительного – да, она сюда привезла звезд, Кунеллиса, Уорхола, других всемирно известных художников, о которых мы только слышали или читали. Но, поверьте, наши художники в это время уже ездили за рубеж и для них это был пройденный этап. Скорее всего, это имело какие-то популяризаторские последствия для молодежи, для людей, которые шли туда, как сейчас в PinchukArtCentre. Я всегда поражаясь, какое количество людей, особенно молодежи, ходит туда сегодня. И это очень радует.

Олеся Островская-Лютая писала в своей статье об институте кураторства в Украине, что куратор в начале 1990-х гг. воспринимался как некая импортированная профессия. У Марты Кузьмы был кураторский опыт, которого ни у кого не было и не могло здесь быть по объективным причинам. Среди многих художников я также встречала мнение, что Центр Сороса был тогда такой «башней из слоновой кости», который знает, «как правильно», который создал определенный круг художников и выстроил некую мифологию, которая потом по инерции продолжала развиваться без него самого и без его куратора. Так ли это было, по Вашему мнению?

Скорее всего, да. Но вернемся к одному из проектов, которые оказались решающими для моей кураторской судьбы, «Kyiv Art Meeting». Его открытие происходило одновременно с открытием Центра современного искусства. Деятельность Центра началась раньше, но в 1995 открывалось именно выставочное пространство Центра в Киево-Могилянской академии. Самое любопытное, что этот зал был уже апробирован до этого художниками. Его «открыл» Анатолий Степаненко, который до этого также делал проект в «Косом Капонире». Проект в Могилянке определялся как акция, суть которой состояла в

исследовании пространства средствами современного искусства. Меня попросили написать о нем статью. Это был очень красивый проект, очень важный, по-моему, один из лучших в 1993 году. И именно он открыл возможности этого пространства. Потом его оценила Марта Кузьма. Осенью 1995 году открывался выставочный зал Центра современного искусства Сороса, и одновременно – моя выставка «Kyiv Art Meeting». Потом я окрестил эту осень как «кровавую». На открытие зала Центра Сороса Марта пригласила лучших, на ее взгляд, кураторов со всей Европы и Штатов, приехало много людей. Все художники наперебой старались себя «засветить» в это время в Киеве. Каждая галерейка, абсолютно все площадки что-то открывали в эти дни. То, что мой проект был запланирован на эти дни, было совпадением. Но для Марты Кузьмы, как я сейчас понимаю, это была довольна непростая ситуация, конкуренция. Ведь у «Украинского дома» тогда были большие возможности в плане реализации проектов современного искусства. Если бы наш проект состоялся в той мере, в которой я и мои сокураторы его мыслили, это был бы существенный противовес деятельности Марты Кузьмы. Это однозначно. То, что он не состоялся, это судьба, или, скорее закономерность.

Какие еще галереи были активны в это время?

Стоит упомянуть о галерее «Бланк Арт». Она работала буквально год или полтора, в 1994–96 гг. Ею занимался Александр Бланк. Но я не знаю, какова его судьба сегодня. Деятельность галереи была прервана очень неожиданно и связи все были оборваны. Там были очень интересные выставки, хотя помещение было минимальным, всего 30–50 кв. метров. Регулярно раз в месяц там были новые важные события. Были и другие, но они совершенно не влияли на ситуацию. Так что у Центра Сороса была монополия.

Вы говорили, что украинские художники поначалу либо не воспринимали фигуры куратора вовсе, либо же воспринимали в штыки. Это напоминает ситуацию в Западной Европе конца 1960-х – начала 1970-х гг. Харальд Зеeman,

один из первых независимых кураторов, утверждающих за своей работой творческую автономию, был первым, кого за это серьезно критиковали художники. Даниель Бюрен написал текст с критикой работы Зеемана над «Документой» в 1972 г., в которой назвал его метахудожником, который использует работы других авторов «как мазки на картине». Институт кураторства буквально с первых лет своего существования существует бок о бок с критикой за чрезмерное доминирование авторского.

По моим наблюдениям, в мире начиная с 1980–1990-х гг. и до сегодняшнего дня никто не оспаривает позицию куратора и его авторитет, его способность определять ситуацию. Такие выставки, как Sensation (1997), определяют ситуацию, или даже открывают целые направления, как Акиле Бонито Олива и его выставки трасавангарда. В 1990-е гг. я уже знал об этих людях, читал о них, понимал, о чем их проекты, и пытался на них равняться.

Были у Вас темы или проблематика, с которыми было интересно работать продолжительно?

Знаете, каждое время выдвигает какие-то свои темы. Иногда они возникают помимо моей воли, в связи с предложениями или даже заказами. И поверьте, это бывает очень продуктивно и интересно. К примеру, мой радикальный отход (некоторым он показался тогда даже слишком радикальным) от проблем современного искусства произошел в 2004 году, когда мне предложили сделать проект «Козак Мамай» на основе собрания Национального художественного музея. Я впервые столкнулся с такой традиционной темой и подумал о том, что это можно как-то актуализировать. В некоторой степени мне это удалось благодаря двум художникам, которых я пригласил – Александру и Тамаре Бабак. Обычно они занимаются живописью, и именно с этим были связаны мои основные идеи по их участию в проекте. Но в итоге Бабак снял видео, очень неожиданное, в режиме real time, длительностью около 50 минут. Он сделал фильм, в котором пытался свести композиционную схему знаменитой народной картины до уровня знака. Это была какая-то магия! Стационарная камера, в кадре

– только руки. И вот они начинают медленно двигаться, старательно обводя линией силуэт изображения, действие убыстряется, и в конце художнику хватило нескольких секунд, чтобы его воссоздать. Когда мы под конец зашли с оператором в комнату, он просто сидел перед включенной камерой – закончилась вся калка, а ее, по-моему, была целая пачка. Эта картина, ее иконография очень принципиальны для понимания украинского искусства – работая над этим проектом, я открыл для себя абсолютно новые его пласты.

Что касается постоянной занятости, то до этого у меня около 3 лет была галерея «Алипий». Это было мое частное пространство, в котором я был и директором, и куратором, и экспозиционером, и автором программы.

А что Вас привело к идее собственной галереи в это время?

Наверное, была какая-то внутренняя потребность, связанная с провалом «Kyiv Art Meeting», доказать что-то в первую очередь себе. Русский критик Николай Тарабукин до войны написал книгу о Врубеле, которая была опубликована только в 1970-е годы. Одна из глав этой книги начинается со слов, что в судьбе каждого есть свой Аустерлиц и свое Ватерлоо. И знаете, я могу абсолютно подтвердить это своим опытом, у меня расстояние между одним и другим, между двумя точками, было минимальным – год или два года. Проблемы «Украинского дома» были пережиты, я начал работать дальше и мне захотелось сделать что-то своё. Запроса на мои кураторские проекты тогда не было никакого. Никто не предлагал выставочной площадки, и я ничего лучше не придумал (лгу – придумала это моя жена и соавтор некоторых важных проектов Ирена), как сделать в своей квартире в центре города на Софиевской площади ремонт и открыть там свою частную галерею. Я снял помещение, чтобы жить неподалеку, и два года работал абсолютно свободно, ничто меня не сдерживало. Эту галерею я считал второй «эдицией» (от английского edition) галереи «Алипий» – первая была в «Украинском доме». Правда, мне так и не удалось совместить бизнес с творчеством. Так что я просто с головой окунулся в творчество, и все проекты были совершенно нон-профитными.

В какие годы это было?

Это были 2001–2003 гг. Открылась галерея выставкой Влады Ралко. Это было, по-сути, ее «открытие» как художницы. Мы с ней дружили, я попал к ней в мастерскую на Перспективной и увидел у неё маленькие рисунки. Это было абсолютно новым словом, ничего подобного я не видел и подумал, что именно это нужно показать. Я предложил ей сделать выставку. Я помню реакцию людей, которые их увидели, – коллекционеры, художники. Помню, Ройтбурд, которого тогда как раз назначили директором галереи Гельмана в Киеве, тут же пригласил её с проектом «Китайский эротический дневник» в похожем же формате. В последствии мне удалось сделать в этой галерее несколько очень успешных проектов. В частности, в Украину приехал на какое-то время Сергей Ануфриев, для меня это был человек-легенда. Он попал на выставку Ралко и Ройтбурда, которых я показал в одном из следующих проектов под названием «Нерождественская выставка». Ему понравилось, и он сам предложил сделать свой проект у меня. Это был очень интересный проект, назывался «Белое пятно». Один из лучших, по-моему, проектов Ануфриева, о котором, опять же, никто сегодня не знает. Хотя есть документация и были публикации в «Афише», которая подробно освещали тогда все события. Был удачный проект Ивана Цюпки. Галерея была совсем маленькой, что-то около 25 м кв., но этого было достаточно, чтобы показать идею и воплотить ее в экспозиции. Это было очень приятное пространство. У меня есть много документации после каждой выставки, и я надеюсь, что со временем это будет опубликовано, если не мной, то кем-то другим.

Мне кажется, что даже публикация чего-то вроде мемуаров и просто документации выставок может рассказать сегодня о многом.

Расскажите, пожалуйста, об одной из последних Ваших выставок примитивной живописи в музее Гончара. Как Вы пришли к этой теме?

Работа с темой «Козака Мамаю» была, поверьте, очень креативной и продуктивной для меня. Эту тему я развил через год в своем проекте в

«Украинском доме» – выставка называлась «Украинское дерево» (2005). Это был первый проект, на котором была показана украинская деревянная скульптура в том объеме и в том масштабе, на который она заслуживает. Это были современные авторы, лучшие среди тех, кто работал в это время. Было представлено 4 региона, расположенных на карте как бы крест на крест по осям восток-запад, север-юг: Киев, Одесса, Львов, Харьков. Из Киева я взял Николая Малышко, из Львова – Романа Петрука, из Одессы – Николая Степанова, из Харькова – Александра Ридного. Все это было на фоне и вместе с деревянной скульптурой XVIII – начала XIX вв. А был еще и уникальный народный мастер Антон Штепа, который прожил более 100 лет и умер как раз тогда, когда проходила эта выставка – с этого дня она была посвящена его памяти. Потом было много римейков этого проекта, и в «Мыстецьком Арсенале», и ещё раз в «Украинском доме» на одном из «Скульптурных салонов».

После этого директор музея Гончара Пётр Гончар предложил мне сотрудничество, предоставив карт-бланш моим идеям. Я подумал о том, что было бы любопытно опереться на тот материал, который есть именно в этом месте. Вообще, если говорить о выставочном контексте, то музейный контекст мне намного более интересен, чем просто нейтральный выставочный зал, потому что он позволяет включить и актуальные проблемы, и более широкие культурно-исторические. И вот я остановился на украинском наиве, собранном в музее Гончара. Помню свою последнюю встречу с Валентином Раевским за год до его смерти. Он тогда высказал мне свое мнение о том, что в Украине самое ценное в искусстве XX века – это авангард 1920-х годов и наив. Такое вот революционное явление, которым стоит заниматься. Я с ним был и остаюсь абсолютно согласен. Начал я с выставки *Sacrum / Profanum*, на которой соединил сакральное искусство и бытовую народную картину, столкнул эти два среза национальной украинской живописи – иногда народная картинка бывает более возвышенной, скажем так, более духовной, а сакральные вещи бывают, напротив, более заземленными, примитивными. Показал, как в народном искусстве смешались два эти пространства, духовное и бытовое. *Sacrum / Profanum* был придуман мной в 2005

году для «Украинского дома», и задумывался изначально в совсем другом формате. В некоторой степени я даже разочарован той реализацией, которую сделал в музее Гончара. Потому что только сейчас понял, как важна была для меня привязка проекта к определенному месту. Именно место, пространство являются для меня решающими. Я не могу втиснуть проект в рамки, которые мне предлагают.

Затем было несколько проектов-диалогов. Один из них был посвящен цвету и так и назывался – «Украинская формула. Цвет». Тема эта, естественно, бесконечная. Из современных авторов, работающих с цветом, я тогда выбрал Анатолия Криволапа, а из XX века – Марию Примаченко, абсолютно универсального художника, соразмерного своему времени. Объединила этих авторов, опять же, народная картина и народная икона на стекле, в которой цвет очень активен, очень открыт и выразителен. На самом деле и Криволап, и Примаченко были «фоном» для народной картины, которая просто связала, спаяла эти две величины. Это был очень органичный проект, все формальные и пространственные вопросы решились довольно быстро. В течение нескольких недель, накануне открытия, я просто просыпался и засыпал с мыслью о выставке, любовался в своем воображении работами, их соседством, любовался этим диалогом, совмещениями, совпадениями. Процесс экспозиции был простой формальностью и занял у меня не больше получаса.

Было еще несколько идей, но пока что эта серия выставок не имеет продолжения, и я работаю над другими.

А есть ли у вас проект-мечта? Проект, который в свое время не удалось реализовать, но идея осталась для Вас живой и актуальной?

Вы знаете, есть у меня идея, которую я очень хочу реализовать. Это книга «3 шухляди куратора». Всё это время, когда у меня не было возможности работать, я придумывал проекты «в стол». Просто была потребность неким образом фиксировать то, что происходило вокруг: новые работы художников, изменение стилей, тенденций. Всё это откладывало на мне какой-то свой отпечаток.

Рождались идеи с определенным составом авторов, которых я даже мысленно сопоставлял с какими-то площадками. Потом это по каким-то причинам не доходило до реализации. Все эти выставки на бумаге были настолько продуманы и настолько идейно завершены, что мне уже не нужно было их где-то воплощать. Работа куратора была выполнена, тексты написаны. У меня сложился короткий вид кураторского текста, который состоит из трех абзацев: преамбула, тема, конклюзия. Всё определялось: состав авторов, состав работ. Плюс какие-то почеркушки, какие-то планы залов, я буквально проживал все эти проекты. Собралось таких проектов порядка двадцати. И поверьте, было бы очень любопытно их опубликовать.

Інтерв'ю з куратором Олександром Соловйовим**11.09.2014****(подається мовою оригіналу)**

Когда и при каких профессиональных обстоятельствах Вы начали организовывать выставки? К каким методам и темам обращались?

Работать над выставками я начал еще в конце 1980-х гг. Тогда моей главной задачей было вычленивать что-то новое из официоза и «совка». Я работал прежде всего с молодыми художниками. Партия, как мы знаем, в своих постановлениях уделяла большое внимание молодежи и, в частности, творческой молодежи: при Союзе художников были молодежные секции, проводилось много молодежных выставок, на которых выставлялось то, что московский критик Владимир Левашов назвал тогда «разрешенным искусством». На этих выставках можно было быть немножко свободней, они были действительно отдушиной. На волне перестроечных перемен произошло много кадровых ротаций, при чем по всем фронтам: и в кинематографе, и в литературе, и в искусстве. Почувствовалось некоторое послабление, и поначалу настрой был очень оптимистическим. Многое удалось тогда сделать в рамках все еще официальной модели организации выставок, хотя и с большим противостоянием, потому что советская «машина» все таки давила.

В 1988–1990-м годах мы делали с Тиберием Сильваши пленэры в Седневе, которые проходили как раз под эгидой молодежной секции Союза художников. Участников отбирали из молодежных выставок, приглашали только тех, кого считали объективно лучшими. «Андеграунда» как такового тогда уже не существовало. Практически все можно было легализовать. Мы лоббировали новые течения, пользуясь «служебным положением»: я работал тогда заведующим выставочным отделом и был сам себе хозяином. У Союза художников были хорошие выставочные залы на трех этажах в Доме художника.

Удавалось протиснуть в программу выставки по мотивам седневских пленэров. Уже первая такая выставка имела эффект взрыва – она не была похожа на обычные молодежные выставки, на ней почти не было «баласта» из «рабочих и колхозниц». Вторую выставку вообще сделали в Национальном художественном музее, и его тогдашний директор Романишин, который до этого был секретарем парткома в Союзе художников, говорил: «Давайте спорные работы, давайте неформалов!» (смеется).

И какова была официальная реакция на подобные выставки?

Новое искусство через эти выставки удалось постепенно привить, но на фоне споров и дискуссий, с огромными «разносами». Помню, я тогда написал статью «Пространство толерантности» в газету «Культура і життя», написал про авангардные поиски, молодое искусство. На что мне редактор журнала «Образотворче мистецтво» Алексей Журавель написал в ответ такую контрстатью на целый разворот с головомойкой под названием «Пространство толерантности, или Апология модернизма?» С большим знаком вопроса в конце! Но все равно эти выставки были таким завоеванием территории, завоеванием плацдарма. Во всех журналах (а я сам выписывал около 15), и в «Огоньке», и в латвийском «Роднике», который был одним из самых передовых, шла «волна» ранее запрещенных текстов, которые лежали «на полках». Это был настоящий ящик Пандоры, из которого появилась запрещенная проза, «Колымские рассказы» Варлама Шаламова – какой после этого социализм! Началась настоящая декоммунизация, прошли первые митинги, разговоры о том, что из советской конституции нужно убрать 6-ю статью «О руководящей роли коммунистической партии». Те же процессы происходили в искусстве: сначала разрешили выставки так называемого «разрешенного искусства», а закончилось все выставками вроде «Порнография как зеркало нашей жизни» (и такое было!), которые и в наши дни запретили бы.

А когда Вы стали считать свою деятельность именно кураторской?

Слова «куратор» применительно к выставкам в советское время еще даже не знали. Куратором тогда называли «искусствоведов в штатском». Когда в 1990-е годы появились первые галереи, тогда возникла такая фигура как галерист, он же – организатор выставок. А институт кураторства в современном его значении сформировался с появлением Центра Сороса в середине 1990-х годов. Центр стал давать гранты на кураторские проекты, бюджеты были довольно приличные, можно было сделать полноценный проект.

Именно тогда и появился кураторский ажиотаж, и даже стало не хватать художников (смеется). Появилось довольно много кураторов, имена одних и тех же авторов стали повторяться от проекта к проекту, хотя так происходит и сейчас. Тогда кураторы были скорее собирателями произведений, работали, не отталкиваясь от концепции, а скорее организовывали выставки на определенную тему. Но темы были довольно актуальными! И это радикально отличалось от понятия «темы» на советских выставках вроде «Країна Рад», «Молодість країни» или «Земля і люди». Подобные советские выставки делались по образу и подобию того, что утверждалось в центре, и затем повторялись в других союзных республиках, и Украина в этом смысле, к сожалению, была на «передовой».

С появлением Центра Сороса выставки стали организовывать по новым правилам, как по рецепту в аптеке. Было несколько форматов: «one-man show» – выставка одного автора с куратором, и групповые тематические выставки. Также появились большие фестивали и выставочные циклы, например, «Свободная зона», «Неохимизм» в Одессе во главе с Александром Ройтбурдом, Михаилом Рашковецким и активными тогда Еленой Михайловской и Андреем Тараненко, которые писали хорошие тексты. Исследовательских проектов особо не было, хотя в мировой практике в 1990-е годы как раз произошел расцвет так называемого исследовательского кураторства. Ярким образцом был проект «Post-Human» (1992) куратора Джеффри Дейча (Jeffrey Deitch), который сказал, что его больше не интересует поверхность холста, а интересует проявление постчеловеческого этапа развития цивилизации в искусстве со всего мира. Хотя,

если пролистнуть каталог выставки сегодня, спустя 20 лет, то ничего постчеловеческого в ней уже не найдешь. Тогда считалось, что куратор должен дать некую эпистему, некий текст, а «иллюстрирование» этого текста работами затем происходило на выставке как-то само собой. Так было на большинстве крупных биеннале, вспомним хотя бы Венецианскую биеннале того же Харальда Зеемана, озаглавленную «Плато человечества» – под эту тему, под понятие «плато» ложилось буквально все!

Чем жила в эти годы киевская художественная среда?

Мы тогда чуть ли не каждую неделю курсировали по маршруту Киев–Москва–Киев, ездили в знаменитые сквоты на Фурманном и Трехпрудном переулках, где работало много украинцев: Олег Тистол и Константин Реунов, художники из Николаева, одесситы из группы «Медгерменевтика», которые изначально вышли из-под крыла Ильи Кабакова, также в свое время переехавшего из Украины. В 1988 году в Москве прошел знаменитый аукцион Sotheby's с авангардным и неофициальным русским искусством. В Москве было тогда много западных дилеров, журнал «FlashArt» издал «русский номер». Но потом буквально у нас на глазах эта волна интереса к «советскому» пошла на спад, а вместе с этим пропал интерес и к феномену местного «современного искусства». И молодые художники оказались никому не нужны... Тогда они стали объединяться в сквоты. На Западе эта практика, кстати, появилась на 30 лет раньше. В Киеве освободилось много коммуналок, пустовали целые подъезды в центре города. Мы думали, что въезжаем в заброшенный дом на улице Парижской коммуны на месяц, а остались в итоге на 4 года, пока нас не выселили обросшие капиталом новые владельцы. И я оказался таким «критиком при сквоте». А поскольку надо было себя как-то позиционировать и заявлять о себе, то моим приоритетом стали выставки. Благо, все художественные процессы проходили у меня перед глазами. Первая выставка называлась «Художники Парижской коммуны» и проходила в ноябре 1991 года в зале Союза художников на Владимирской. Я хоть и дорабатывал последние недели в Союзе художников,

но все еще имел возможность получить этот зал. Название пришло само собой: сквот с 1990-го года находился на улице Парижской коммуны (теперь Михайловской), а я как раз перечитывал что-то по истории искусства времен Парижской коммуны, об Оноре Домье и других.

Первый же сквот располагался на улице Ленина, и это был самый сильный сквот, потому что в нем много работали, а не только тусовались. В новом сквоте на улице Парижской коммуны работа тоже кипела, конечно. Но при этом он стал скорее институцией – местом, которое выполняло уже и представительские функции, потому что именно туда водили всех гостей. Так была сформирована, в частности, мюнхенская выставка «Диалоги с Киевом» в 1992 году. В то время сюда часто приезжали эмиссары разных европейских компаний, чтобы «застолбить» новую страну. Среди них были представители Spielmotor, дочерней компании BMW. Изначально этих гостей принимали в Киеве со стороны Союза художника, к которому те по неведению обратились, и водили по разным выставкам. Куратора из этой группы, Кристофа Видеманна, привели на организованную мной выставку «Штиль» в зале Союза на улице Горького, привели практически случайно, в последний момент. Он посмотрел работы и моментально сказал: «Хочу!». На следующий день ему нужно было уезжать, и утром его повели в «Парижскую коммуну». Это было в марте, а уже в апреле он приехал опять, и начался процесс подготовки выставки в Мюнхене.

В августе мы уехали в Мюнхен, где 4 месяца работали в резиденции в старом мюнхенском аэропорту. После этого была выставка «Ангелы над Украиной» в Эдинбурге – этот период мы тогда в шутку называли «художественным туризмом». Парадокс шутки заключался в том, что «туризм» указывал на бесполезность этих выставок в плане интеграции украинского искусства в европейский контекст. Успех из постсоветских имел только один человек – Илья Кабаков, который уехал еще в 1987 году. И затем Борис Михайлов. Больше практически никто не стал интегрированным и востребованным. Хотя уровень тех первых зарубежных выставок был высоким.

В чем заключался Ваш кураторский метод во времена работы с «Парижской коммуной»?

Жизнь в сквоте кипела! Кураторская задача состояла в том, чтобы придумать какой-то ход или тему, зайти к тому же Олегу Голосию, выбрать из бездны работ одну или две, соответствующие именно этому случаю. Специально для выставок работы не делали, ни о каком новом «продакшене» [от англ. production, производство. – Е.Г.] речь не шла, отбирались только готовые работы. В качестве куратора я «варился» в общей с художниками проблематике и, понятно, соотносил свои идеи со всеми актуальными процессами. Тогда среди нас, как и на Западе, в ходу были разговоры вокруг вопроса: «Кто еси куратор?» То ли это метахудожник или «художник художников», то ли это внешний наблюдатель, который потом проявляет на выставке увиденные процессы? При этом чувствовалась некая ущербность кураторской позиции, возможностей финансирования особо не было, гранты предоставлял только Центр Сороса. Поэтому нередко роль куратора была скорее представительской.

Все понимали тогда, что произошел некий кризис экспозиции, как и во всем мире в 1990-х гг. Как делать выставки? Что на них показывать? Было очевидно, что простой выставки уже не достаточно. Не достаточно просто отобрать хорошие работы. На тот момент многие выставки были просто потоком картинок, хотя в Москве Владимир Левашов уже сделал проект «В сторону объекта», на котором была в полной мере представлена идея нонспектакулярности, но в особом московском, «кабаковском» духе. В Москве особо и не было хорошей живописи, а у нас все же была. Да, это был анахронизм, но анахронизм со знаком «+».

В Киеве тогда наметился новый этап живописи, такой ультрамодернизм – живопись развивалась, как писал тогда кто-то из критиков, «по ту сторону картины». Поверхность была всего лишь обманкой, а мысль переходила по другую ее сторону. Помню, когда мы были в Мюнхене, то поехали на «Документу» в Кассель. А там ни одной живописной работы! Только инсталляции. И это имело определенное влияние. В Мюнхене мы сделали две

выставки. Первая прошла на «Вилла Штук», а вторая, уже по итогам резиденции в здании аэропорта, прошла в большом зале на Лотарингерштрассе в известной муниципальной галерее. И вот эта вторая выставка имела совершенно другой характер, наши художники тоже сделали инсталляции.

Вы следили за мировыми тенденциями кураторства? Какие идеи были близкими к украинскому контексту?

«Бегом из выставочного зала!» – такой тогда был общемировой девиз. Актуальным был поиск новых пространств и зон – в том числе зон в прямом смысле, потому что Йосиф Бакштейн, например, сделал выставку в Бутырской тюрьме, и зрителями были заключенные. И такое было возможно. Мы делали тогда выставку в историческом комплексе «Косой Капонир», прямо в бывших тюремных камерах. Искали новые площадки. Юрий Лейдерман написал прекрасный текст «Колумбарные машины» о том, что любое выставочное пространство изначально коррумпировано.

Как говорили раньше, какую партию не создавай, все равно получится КПСС. Так и тут – какое пространство не осваивай, все равно получится выставочный зал. Многие художники вынуждено становились кураторами. На горе Щекавице Владимир Ершихин и Вячеслав Машницкий выставляли ландшафтное искусство в своем кураторском проекте «Далекое–Близкое». Художник Василий Цаголов получил грант на кураторский проект «Мазепа» в «Косом Капонире» и «загнал» всю выставку в телевизионный ящик. Весь процесс подготовки он снимал на VHS-камеру. И когда зрители пришли на открытие выставки, то в зале ничего не было, кроме телевизора, на котором демонстрировались, например, диалоги Цагорова-куратора с художниками Александром Бренером и Гией Ригвавой. Цаголов был близок к тому, что делал Маурицио Кателлан и группа «Синие носы». Первый пригласил всех на открытие, где не было ничего, кроме фуршета – все поели и ушли. А Шабуров из «Синих носов» поставил себе новые зубы на грантовые деньги, и на открытии предоставил квитанцию об оплате.

Продолжением этой тенденции можно считать проект «Пространство культурной революции»...

Да, это была попытка соединить несоединимое. Стоит сказать несколько слов о ее предыстории. В начале 1990-х годов стали появляться первые галереи. Возникла необходимость в организованном арт-рынке, ярмарках. Первую киевскую ярмарку организовали люди, как ни странно, из Союза художников. Сам Союз уже был анахроничным, помещения сдавались в аренду, некоторые даже были приватизированы. Но остались отдельные активные люди – Евгений Солонин, например. В 1994 году им была организована ярмарка в «Украинском доме», где участвовало около 20 галерей. Мы решили сделать в ее рамках несколько спецпроектов, для которых нам отдали последний этаж.

Один из проектов задумывался как последняя выставка «Парижской коммуны», которая тогда уже распадалась, как такой «последний хлопок дверью». Сообща мы придумали спрятать все работы за забор оранжевого, как будто бы выгоревшего цвета – символа «выгоревшей» революции. Участие принимал весь «актив» «Парижской коммуны» – Александр Гнилицкий, Илья Чичкан, Арсен Савадов, Георгий Сенченко, Максим Мамсиков, Леонид Вартыванов и другие. Забор был символом баррикады, которая аннигилировала произведения, смотреть на них можно было только сквозь вмонтированные бинокли с обратной оптикой. То есть хотелось уже не просто отобрать работы, а воплотить пространственное решение, сделать инсталляцию – как раз появилось тогда это иностранное слово «installation». Но не все согласились участвовать, не все хотели пожертвовать работами. Потом оказалось, что похожий прием был использован на выставке «Око Батая» в Центре Помпиду в Париже, где также использовались оптические приборы. Тогда эта тема искаженной оптики витала в воздухе. Гнилицкий, снимая эротическое видео, использовал кривые зеркала, чтобы показать картинку через фильтр. Группа Ершихина и Машницкого делала видео «Огни большого города» через прибор ночного видения. На нашей выставке мы использовали «обратную» оптику не просто чтобы исказить изображение, но и чтобы отдалить его. Зрители

смотрели в бинокли на работы как на маленькие точки, хотя сами работы все же были различимы.

Так что и у нас тогда искали новые пространства и подходы к ним. Классический пример – выставка «Алхимическая капитуляция», организованная на военном корабле в Севастополе.

Как стало возможным добиться разрешения организовать выставку на таком корабле?

Предложение сделать художественную выставку на корабле поступило ко мне от театрального фестиваля «Херсонесские игры», который организовывал Роман Мархолия. Бюджета почти совсем не было, но прелесть заключалась именно в том, что они предоставляли корабль в Севастополе. Но всем было как-то не до этого. Я рассказал о таком предложении Марте Кузьме, которая возглавила Центр Сороса и только внедрялась в киевскую среду. Ей надо было заявить о себе и сделать большой проект, так что она сразу ухватилась за этот корабль, нашла бюджет. К тому времени она уже закончила свои исследовательские поездки по Украине, и в этом надо отдать ей должное – не поленилась и объездила многие города, открыв для Киева новых художников.

Мы тогда крутились вокруг Киева и Одессы, и немножко Львова, где знали Игоря Подольчака и Игоря Дюрича. А Кузьма привезла на выставку харьковских фотографов Бориса Михайлова, Сергея Браткова и Сергея Солонского в качестве «Группы быстрого реагирования», а также Андрея Сагайдаковского из Львова, хотя последнего я знал еще по проекту Юрия Онуха «Степи Европы». Для Севастополя Кузьма пригласила 10 авторов, а также отобрала из архивов фотографии Дмитрия Бальтерманца, распечатав их на больших белых флагах.

После выставки на корабле в Киеве открылась постоянная галерея при Центре Сороса, и у Кузьмы было несколько неординарных выставок: «Взращённое в кости», «Погляди з варенням», «Двойное тело». Также Центр делал международные проекты. Приезжали Джермано Челант, Янис Куннелис, была выставка работ Йозефа Бойса.

Затем пост директора занял Юрий Онух, а Кузьма осталась в качестве куратора. Финансирование на деятельность Центра тогда стало сокращаться, но все же было инициировано много важных проектов: медиа-лаборатория, мастер-классы, фестиваль КИМАФ, который делала Наталья Манжалий.

В 1999-м прошли Дни культуры Украины во Франции. От Франции был Николя Буррио, а я от Украины. Название моей парижской выставки дублировало название одной из работ Андрея Казанджия – «Когда экраны становятся тоньше». Акцент был сделан на медиа-арте. Годом раньше был мой проект «Аккомодация» в Познани, в большой галерее при Иезуитском соборе. Позже – проект «Testing Station» в Нобелевском центре скульптуры в Стокгольме. Но это были выездные проекты. А в Киеве в эти годы все шло, увы, по нисходящей.

Список ілюстрацій

Ілюстрації до підрозділу 3.1.2

- 3.1. «Остання футуристична виставка картин 0,10» (1915, Художнє бюро Н. Є. Добичіної, Петроград).
- 3.2. Виставка «Нові театральні техніки» (1924, Відень).
- 3.3. Виставка «Armory Show» (1913, Нью-Йорк, США).
- 3.4. Герберт Байер, «Діаграма поля зору в 360 градусів» (схема).
- 3.5. Герберт Байер, «Діаграма поля зору в 360 градусів» (вид експозиції).
- 3.6. Виставка «Союз працівників будівництва» (1935, Берлін).
- 3.7. Павільйон СРСР на виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина).
- 3.8. Фрагмент фотомуралу Ель Лисицького та Сергія Сенкіна, павільйон СРСР на виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина).
- 3.9. Павільйон СРСР на виставці «Фотографія та Фільм» (1929, Штутгарт, Німеччина).
- 3.10. «Виставка фашистської революції» (1932, Рим).
- 3.11. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет» (1927, Ганновер, Німеччина).
- 3.12. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет», сучасна реконструкція (2000-ні рр., Ганновер, Німеччина).
- 3.13. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет», ескіз (1920-ті рр., Ганновер, Німеччина).
- 3.14. Ель Лисицький, «Кімната проунів» (1923), сучасна реконструкція (2014, Ейдховен, Нідерланди).
- 3.15. «Міжнародна виставка сюрреалізму» (1938, Париж).
- 3.16. Виставка «Перші документи сюрреалізму» (1942, Нью-Йорк, США).

Ілюстрації до підрозділу 3.1.3

- 3.17. Приклад галерейного приміщення за типом «білого кубу». Інтер'єр зали в Новому музеї сучасного мистецтва (2000-ні рр., Нью-Йорк, США).

- 3.18. Майстерня Енді Уорхола під назвою «Срібна Фабрика», розташована на четвертому поверсі складської будівлі, який він займав у 1964–67 рр. (Нью-Йорк, США).
- 3.19–3.20. Експозиція виставки Іва Кляйна «Порожнеча» (La Vide) (1958, галерея Іріс Клерт, Париж).
- 3.21. Робота Майкла Хайзера «Бернська депресія» для виставки «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).
- 3.22. Художник Лоренс Вінер у процесі створення роботи «Видалення ділянки гіпсу або панелі розміром 36x36 дюймів зі стіни аж до її основи або до конструкції опорної стіни» для виставки «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).
- 3.23. Робота Гера ван Елка «Звисяюча стіна» в музейному кафе, створена для виставки Op Losse Schroeven (1969, SM, Амстердам).
- 3.24. Роботи П'єра Паоло Кальдзоларі, експозиція виставки Op Losse Schroeven (1969, SM, Амстердам).
- 3.25. Роботи Джованні Ансельмо та Гілберто Зоріо, експозиція виставки Op Losse Schroeven (1969, SM, Амстердам).
- 3.26. Роботи Єви Хассе, Райнера Рутенбека, Уолтера де Марія, Гарі Кна та ін., виставка «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).
- 3.27. Робота Річарда Серра, виставка «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).
- 3.28. Титульна сторінка каталогу The Xerox Book, виготовленого куратором Сетом Зігеллаубом у співпраці з сімома художниками (1968, Нью-Йорк, США).
- 3.29. Титульний аркуш та сторінки 1–3 в розділі художника Йозефа Кошута, The Xerox Book (1968, Нью-Йорк, США).
- 3.30. Сторінки 4–7 у розділі художника Йозефа Кошута, The Xerox Book (1968, Нью-Йорк, США).
- 3.31. Сторінки 1–4 в розділі художника Сола ЛеВітта, The Xerox Book (1968, Нью-Йорк, США).
- 3.32. Титульна картка каталогу до кураторських виставок Люсі Ліппард «557,087» (1969, Сіетл, США) та «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.33. Картка зі списком учасників, каталог виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).

- 3.34. Інструкція для створення роботи Роберта Смітсона «400 горизонтів Сіетла», для виставки і каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).
- 3.35. Інструкція для створення роботи Віто Акончі «Без назви», для виставки й каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).
- 3.36. Картка з інструкцією до роботи Баррі Фленегана «Мотузка для двох просторів» (1967), для виставки і каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).
- 3.37. Робота Баррі Фленегана «Мотузка для двох просторів» (на підлозі праворуч), виставка «557,087» (1969, Сіетл, США).
- 3.38. Каталог із картками в розібраному вигляді, виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.39. Картка з подяками від імені Люсі Ліппард (зокрема, подяка Сету Зігелаубу) та поясненнями формату каталогу виставок «557,087» (1969, Сіетл, США) та «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.40. Картка з інструкцією до роботи Ханса Хааке «Опади мінус випаровування», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.41. Робота Ханса Хааке «Опади мінус випаровування», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.42. Робота Мела Бохнера «Резерв території №4», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада). Згідно з інструкцією художника, частина галерейного простору розміром 1 кубічний ярд (або 0,765 кубічний метр) мала лишатися порожньою впродовж усієї виставки. Приналежність цієї ділянки до роботи Бохнера була позначена карткою з інструкції з каталогу.
- 3.43. Робота Жана Діббетса, виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада). Виготовлена згідно з інструкцією художника: виконавець мав проїхати машиною певну кількість миль по трасі. Після кожної подоланої милі водій мав промовляти вголос фрази: «Одна миля», «Дві милі» тощо. В експозиції було представлено мапа з наміченим маршрутом подорожі та магнітофон, який програвав плівку із записаним на диктофон голосом водія.
- 3.44. Картка з інструкцією до роботи Йозефа Кошута, каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).

- 3.45. Картка з інструкцією до роботи Грега Курно, каталог до виставки ««955,000»» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.46. Картка з інструкцією до роботи N.E. Thing Co. Ltd., каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.47. Картка з інструкцією до роботи Роберта Смітсона, каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.48. Варіант роботи Ройлофа Лоу для виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.49. Робота Карла Андре «Шматок деревини», встановлена Люсі Ліппард та помічниками. В інструкції художника як матеріал була вказана необроблена деревина, проте на місці роботу було виготовлено з підготовлених колод. Виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).
- 3.50–3.51. Книга Люсі Ліппард «Шість років: дематеріалізація мистецького об'єкта з 1966 до 1972» (1973).
- 3.52–3.53. Каталог до виставки «Інформація» (1970, МоМА, Нью-Йорк, США).

Ілюстрації до підрозділу 3.2.2

- 3.54. Фотодокументація роботи Грацієли Карневале «Стримана дія» (1968, Росаріо, Аргентина).
- 3.55. Документація акції в рамках освітньої програми «Документи 12» під керівництвом Клаудії Хюмель та Анет Краус. Учасники акції пролізають із кімнати в кімнату під стіною, на якій розміщена документація події на виставці Карневале. (2007, Кассель, Німеччина).
- 3.56. Виставка Рікріта Тіраванії «Без назви (Безкоштовно)» в галереї 303 (1992, Нью-Йорк, США).
- 3.57. Кухня-галерея Рікріта Тіраванії, відтворена в МоМА зі збереженням усіх умов проведення акції (2012).
- 3.58. Фелікс Гонзалес-Торес, Без Назви (Портрет Росса в Лос-Анжелесі), роботу було вперше інстальовано за життя митця в 1991 р. Відтоді її відтворюють у музеях і галереях з дозволу Фондації Гонзалеса-Тореса.

- 3.59. Проект «Пікнік» у рамках фестивалю «Один день в кімнаті» (2001), колаборація Єріка Гьонріха та колективу ODA PROJESI в районі Галата, Стамбул, Туреччина.
- 3.60–3.61. Експозиція виставки Марти Рослер «Якби ти мешкав тут...» (1989, галерея фундації Dia, Нью-Йорк, США).
- 3.62. Стіл із першим набором «сутнісних об'єктів» в проекті Віктора Мізіано «Гамбурзький проект» (1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці, Москва).
- 3.63. Перебіг експозиційного етапу «Гамбурзького проекту» (1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці, Москва).
- 3.64–3.65. Перебіг експозиційного етапу «Гамбурзького проекту» (1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці, Москва).
- 3.66. Інструкція Аннет Месаже для проекту «Do It» (1996). Відтворена на електронній платформі E-flux.
- 3.67. Учні молодіжної програми Коледжу мистецтв Мура (Філадельфія, США) перекочують або «вигулюють» велику кулю, зроблену з пресованих газет, у парку «Авіатор». Відтворення розробленої для проекту Do It інструкції Мікаланджело Пістолетто «Скульптура для прогулянки» (1995).
- 3.68. Відвідувачка виставки «Do It» у галереї Handwerker (2013, Нью-Йорк, США) бере участь у відтворенні роботи за інструкцією Сола ЛеВіта за назвою «Чорна не пряма лінія, намальована приблизно в центрі стіни горизонтально від одного кінця до іншого. Червоні, жовті та сині лінії, намальовані по черзі понад та попід чорною лінією в напрямі стелі та підлоги» (2001).
- 3.69. Друковані збірники інструкцій проекту «Do It», видані в різні роки.
- 3.70. Версія архіву проекту «Do It», автор – Сурасі Кусолвон (Surasi Kusolwong).

Ілюстрації до розділу 4

- 4.1–4.2. Акції в галереї «Децима» (1993–1994, Львів).
- 4.3. Одна з виставок у рамках проекту «Вільна зона» (1995, Одеса).
- 4.4. Інсталяція Миколи Маценка, виставка «Дослідження простору», Староакадемічний

корпус Києво-Могилянської академії (12–15 травня, 1993).

4.5–4.7. Виставка «Простір культурної революції»; (1994, «Український дім», Київ).

4.8. Інсталяція Олега Тістола та Миколи Маценка «Українські гроші», виставка «Київські мистецькі зустрічі» (1995, галерея «Аліпій», центр «Український дім», Київ).

4.9. Інсталяція А. Савадова, Г. Сенченка, А. Харченка «Бар-бар-ост», виставка «Barbaros. Нове варварське бачення» (1995, ЦСМС, Київ).

4.10–4.11. «Парниковий афект» (1997, ЦСМС, Київ).

4.12–4.13. «Неіснуюча виставка», обкладинка та перша сторінка видання (1995, ЦСМС, Київ).

4.14. Інсталяція Олександра Гнилицького, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.15. Команда корабля «Славутич», виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.16. Інсталяція Бориса Михайлова та Сергія Браткова, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.17. Інсталяція Арсена Савадова та Георгія Сенченка, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.18. Інсталяція Бориса Михайлова та Сергія Браткова, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.19. Інсталяція Олега Тістола та Миколи Маценка, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).

4.20. Військовий намет, у якому розміщувалася експозиція Національного павільйону України на 49-й Венеційській бієнале (2001, Венеція, Італія).

4.21. Ескіз інсталяції з військовим наметом, у якому розміщувалася експозиція Національного павільйону України на 49-й Венеційській бієнале (2001, Венеція, Італія).

4.22–4.23. Проект Віктора Марущенка, «Донбас – країна мрій», фрагмент експозиції, проект України в рамках бієнале сучасного мистецтва в Сан-Паулу (2003, Сан-Паулу, Бразилія).

4.24. Галерея-лабораторія «SOSka», екстер'єр (2009, Харків).

4.25. Виставка-реконструкція галереї «SOSka» в рамках проекту «Неможлива спільнота»

(Московський музей сучасного мистецтва, 2011, Москва).

4.26–4.27. Експозиція та воркшоп у рамках проекту «Жіночий цех» (2012, ЦВК, Київ).

4.28. Галерея «LabCombinat» (2012, Київ).

4.29 Виставка «Одна з N», Галерея «Detenpyla» (2013, Львів).

4.30–4.32. Галерея «Коридор» (2005–2012, Ужгород).

4.33–4.34. Виставка «Погляди» (2009, ЦСМ при НаУКМА, Київ).

4.35. Інсталяція з документальних матеріал реальних судових процесів, створена колективно учасниками виставки (2010, ЦВК, Київ).

4.36. Публічна дискусія, виставка «Судовий експеримент» (2010, ЦВК, Київ).

4.37–4.39. Виставка «Велика несподіванка» (2010, НХМУ, Київ).

4.40–4.42. Перформанс Олександра Лебедєва «Льотчик Бойс», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).

4.43–4.44. Перформанс Лариси Венедиктової «Давай домовимося – ти не бачиш мене, я не бачу тебе», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).

4.45. Перформанс Лади Наконечної «Ще один день» (2010–2011, НХМУ, Київ).

4.46. Перформанс Алевтини Кахідзе «Експерсія. НХМУ», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).

ІЛЮСТРАЦІЇ

Ілюстрації до підрозділу 3.1.2



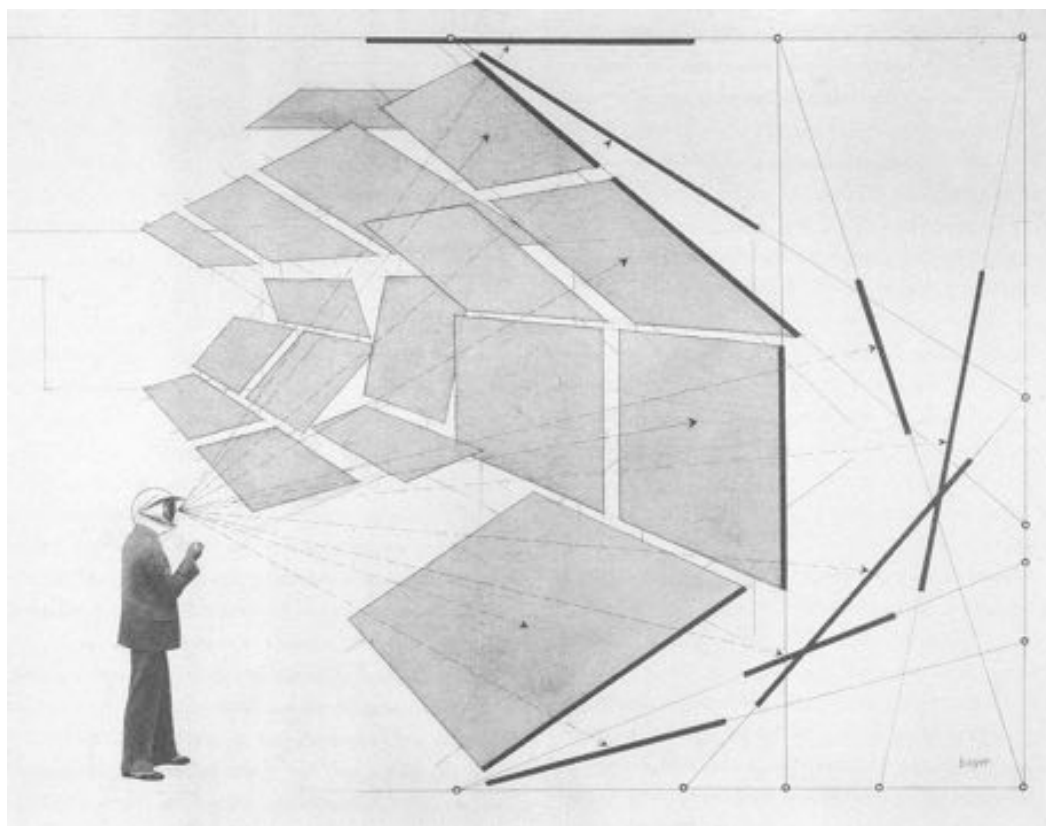
3.1. «Остання футуристична виставка картин 0,10»
(1915, Художнє бюро Н. Є. Добичіної, Петроград).



3.2. Виставка «Нові театральні техніки» (1924, Відень).



3.3. Виставка «Armory Show» (1913, Нью-Йорк, США).



3.4. Герберт Байер, «Діаграма поля зору в 360 градусів» (схема).



3.5. Герберт Байер, «Діаграма поля зору в 360 градусів» (вид експозиції).



3.6. Виставка «Союз працівників будівництва» (1935, Берлін).



3.7. Павільйон СРСР на виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина).



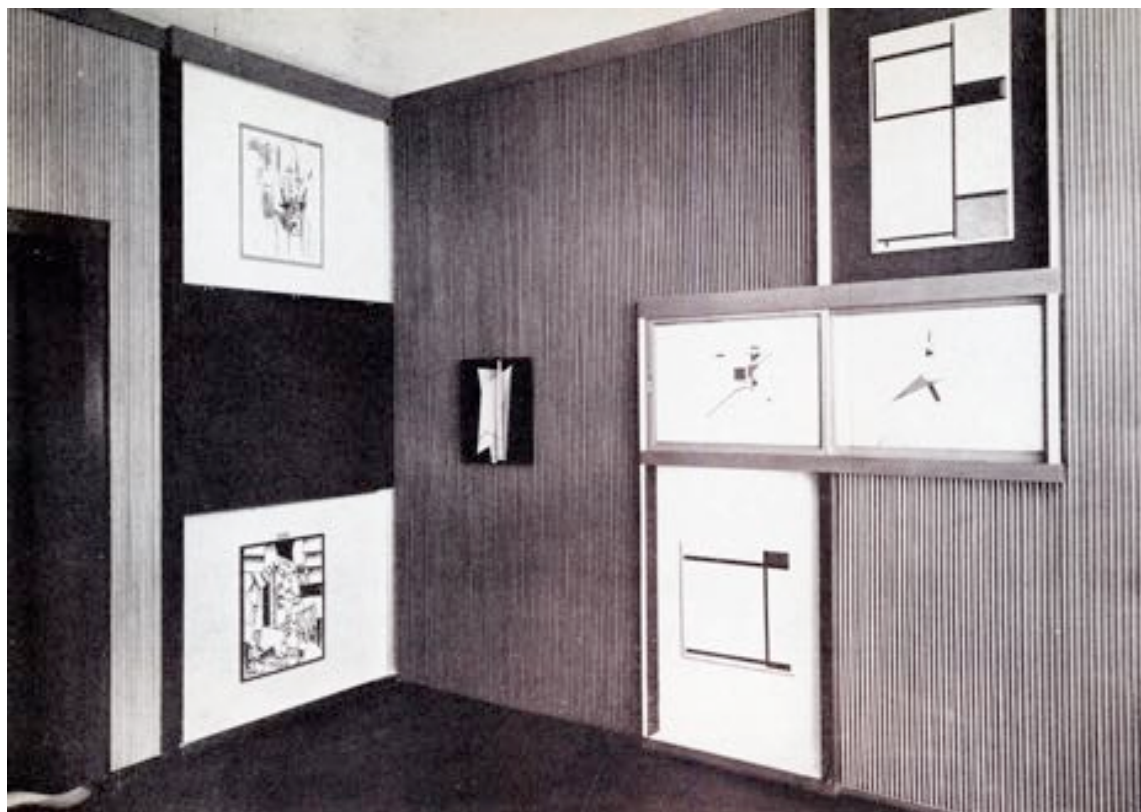
3.8. Фрагмент фотомуралу Ель Лисицького та Сергія Сенкіна, павільйон СРСР на виставці «Преса» (1928, Кельн, Німеччина).



3.9. Павільйон СРСР на виставці «Фотографія та Фільм» (1929, Штутгарт, Німеччина).



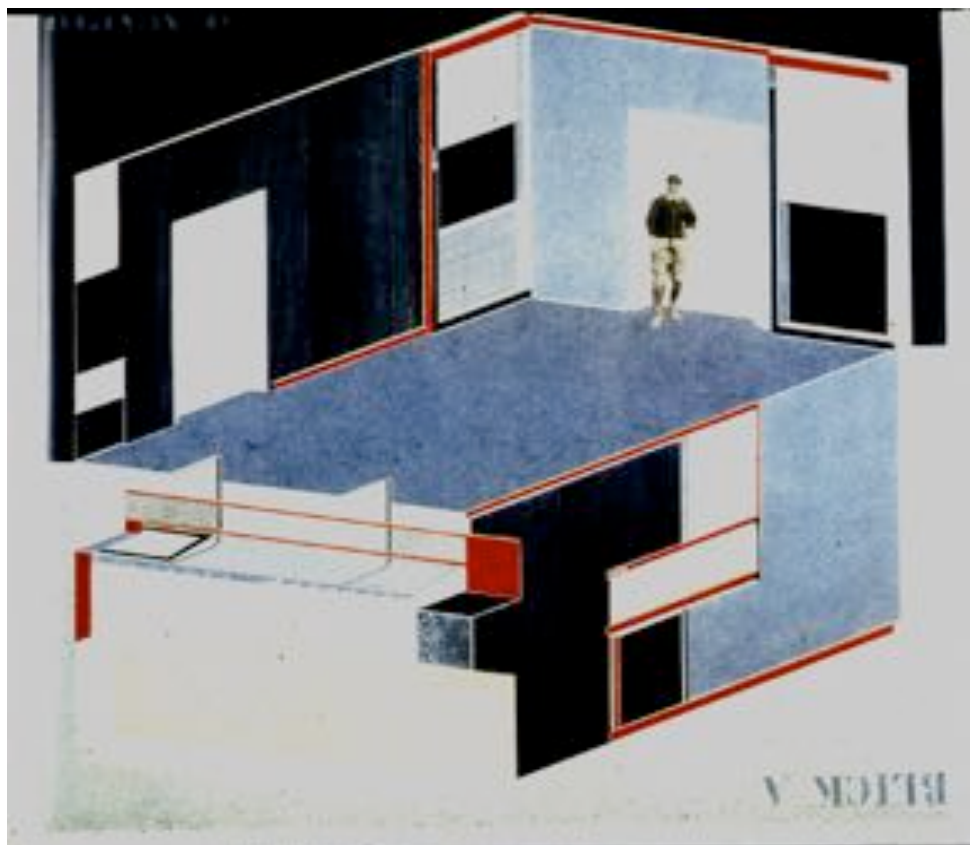
3.10. «Виставка фашистської революції» (1932, Рим).



3.11. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет» (1927, Ганновер, Німеччина).



3.12. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет», сучасна реконструкція (2000-ні рр., Ганновер, Німеччина).



3.13. Ель Лисицький, «Абстрактний кабінет», ескіз (1920-ті рр., Ганновер, Німеччина).



3.14. Ель Лисицький, «Кімната проунів» (1923) сучасна реконструкція (2014, Ейдховен, Нідерланди).



3.15. «Міжнародна виставка сюрреалізму» (1938, Париж).



3.16. Виставка «Перші документи сюрреалізму» (1942, Нью-Йорк, США).

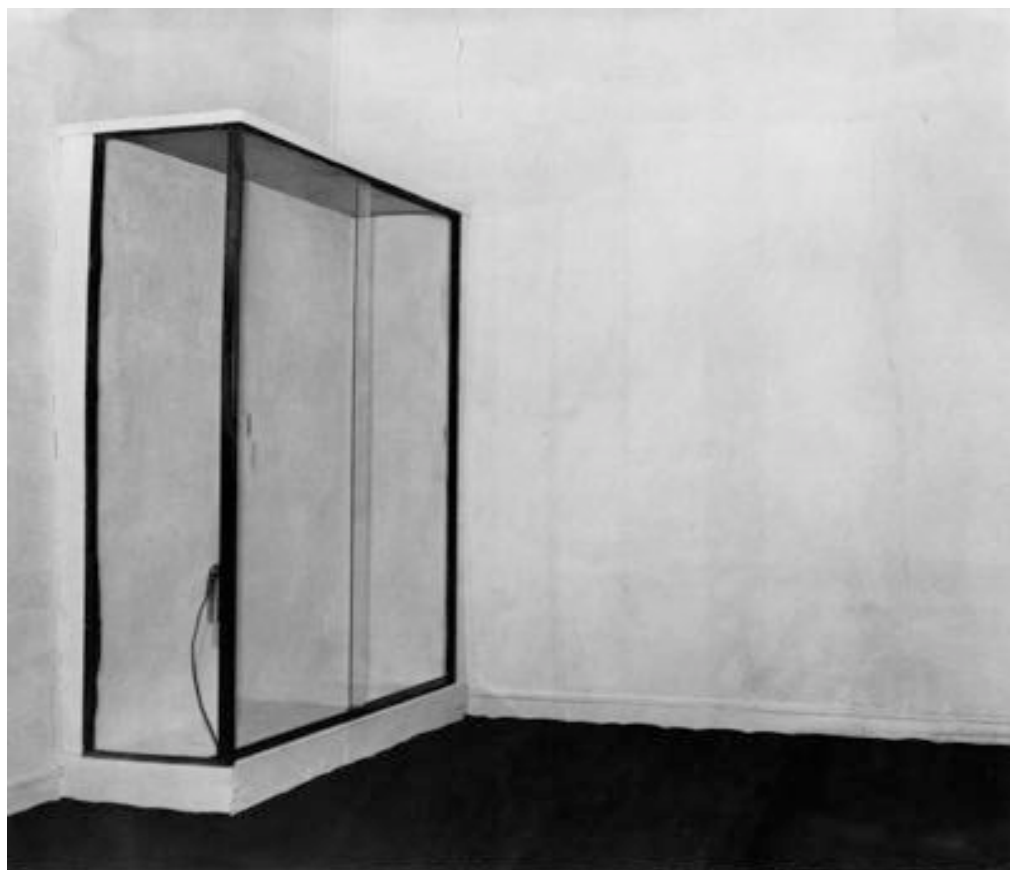
Ілюстрації до підрозділу 3.1.3



3.17. Приклад галерейного приміщення за типом «білого кубу». Інтер'єр зали в Новому музеї сучасного мистецтва (2000-ні рр., Нью-Йорк, США).



3.18. Майстерня Енді Уорхола під назвою «Срібна Фабрика», розташована на четвертому поверсі складської будівлі, який він займав в 1964–67 рр. (Нью-Йорк, США).



3.19–3.20. Експозиція виставки Іва Кляйна «Порожнеча» (La Vide) (1958, галерея Іріс Клерт, Париж).



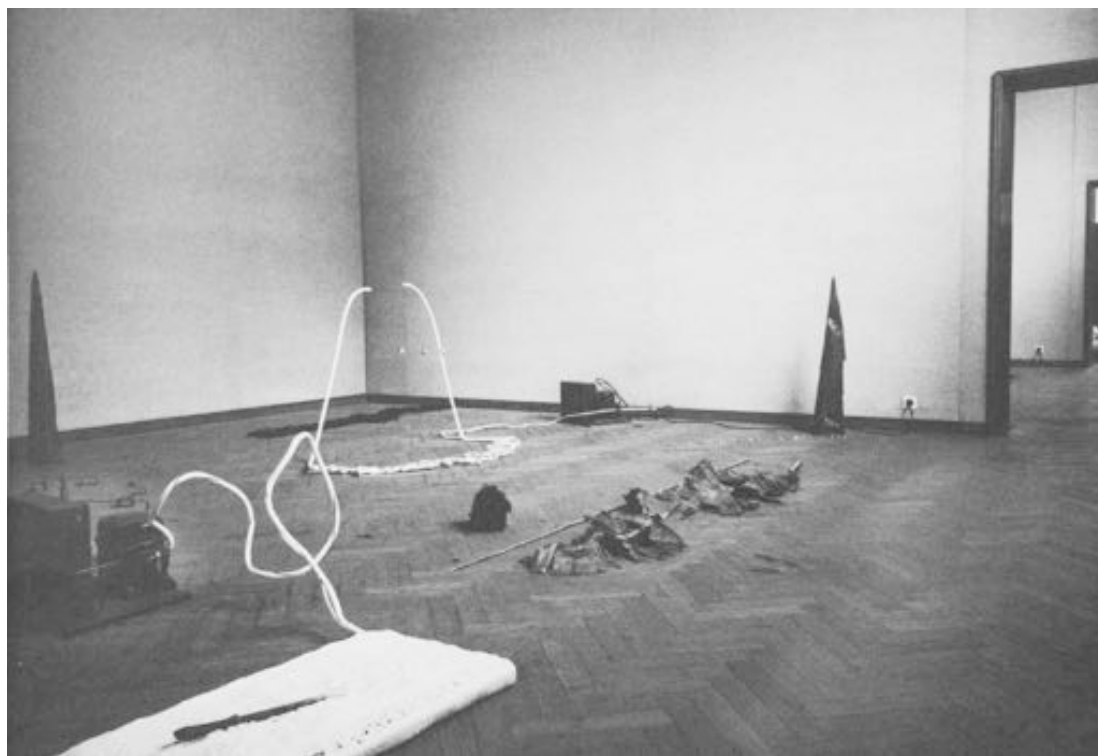
3.21. Робота Майкла Хайзера «Бернська депресія» для виставки «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).



3.22. Художник Лоренс Вінер в процесі створення роботи «Видалення ділянки гіпсу або панелі розміром 36х36 дюймів зі стіни аж до її основи або до конструкції опорної стіни» для виставки «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).



3.23. Робота Гера ван Елка «Звисаюча стіна» в кафе SM, створена для виставки Op Losse Schroeven (1969, SM, Амстердам).



3.24. Роботи П'єра Паоло Кальдзоларі, експозиція виставки Op Losse Schroeven (1969, Музей Stedelijk, Амстердам).



3.25. Роботи Джованні Ансельмо та Гілберто Зоріо, експозиція виставки Op Losse Schroeven (1969, SM, Амстердам).



3.26. Роботи Єви Хассе, Райнера Рутенбека, Уолтера де Марія, Гарі Кна та ін., виставка «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).



3.27. Робота Річарда Серра, виставка «Коли відношення стають формою» (1969, КВ, Швейцарія).

**CARL ANDRE
ROBERT BARRY
DOUGLAS HUEBLER
JOSEPH KOSUTH
SOL LEWITT
ROBERT MORRIS
LAWRENCE WEINER**

First Edition
1000
December 1968

Copyright Seth Siegelau and John W. Wendler 1968. All Rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form, without permission in writing from the publisher. Printed in the United States of America.

Siegelau/Wendler New York, N. Y.

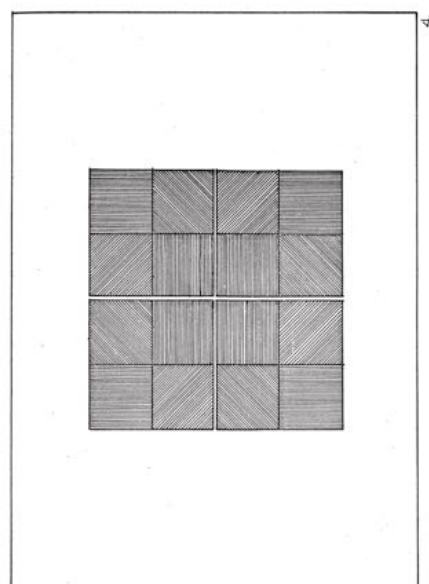
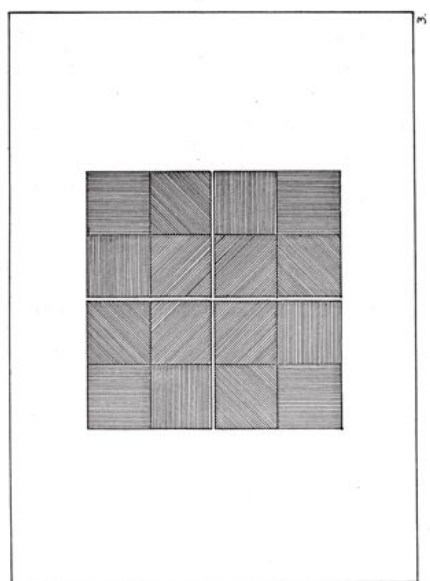
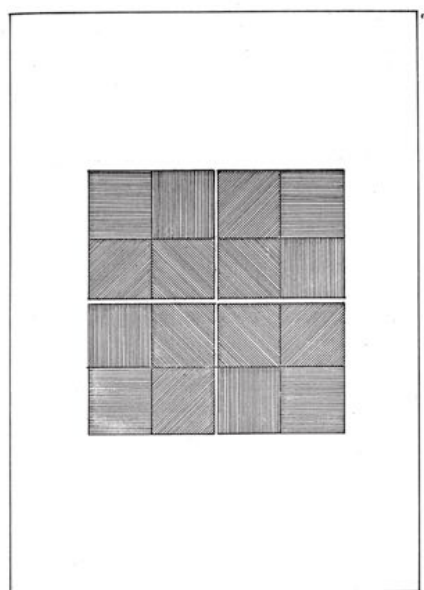
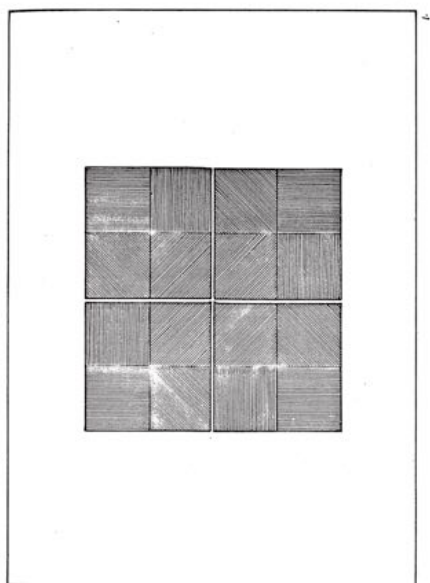
3.28. Титульна сторінка каталогу The Хехо Book, виготовленого куратором Сетом Зігелаубом у співпраці з сімома художниками (1968, Нью-Йорк, США).



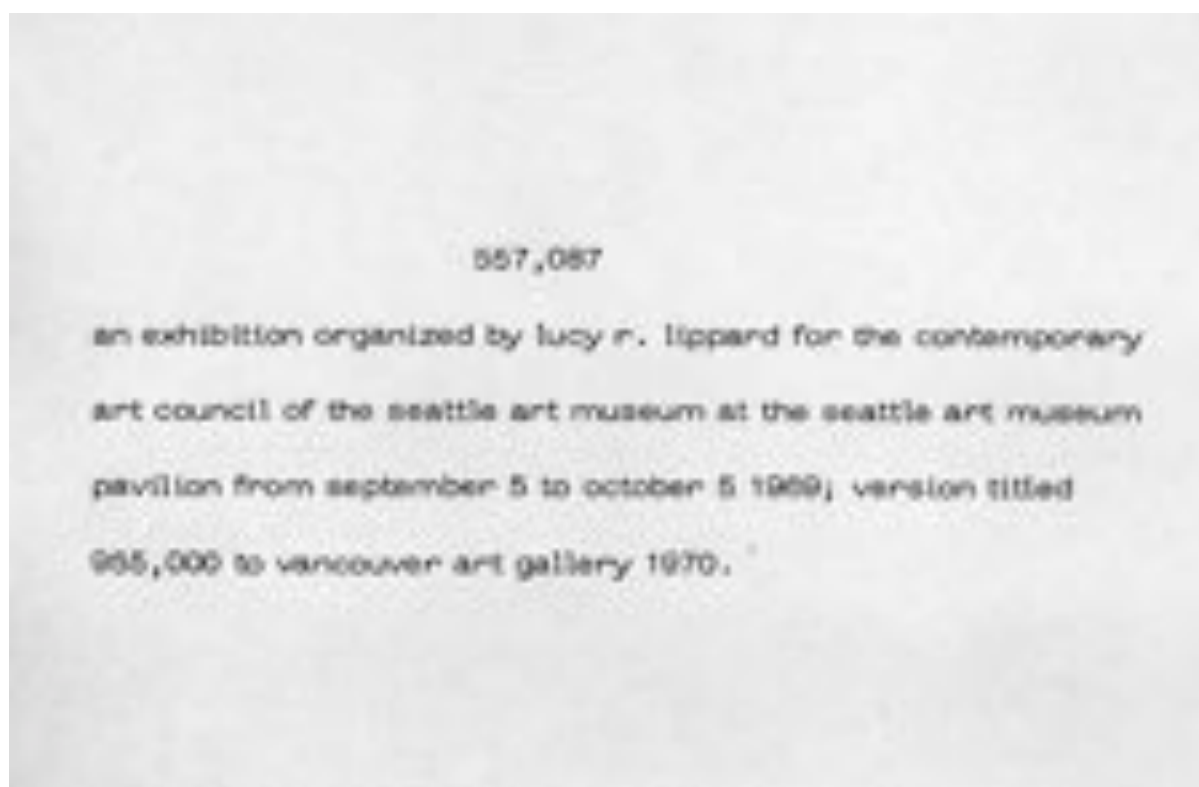
3.29. Титульний аркуш та сторінки 1–3 в розділі художника Йозефа Кошута, *The Xerox Book* (1968, Нью-Йорк, США).



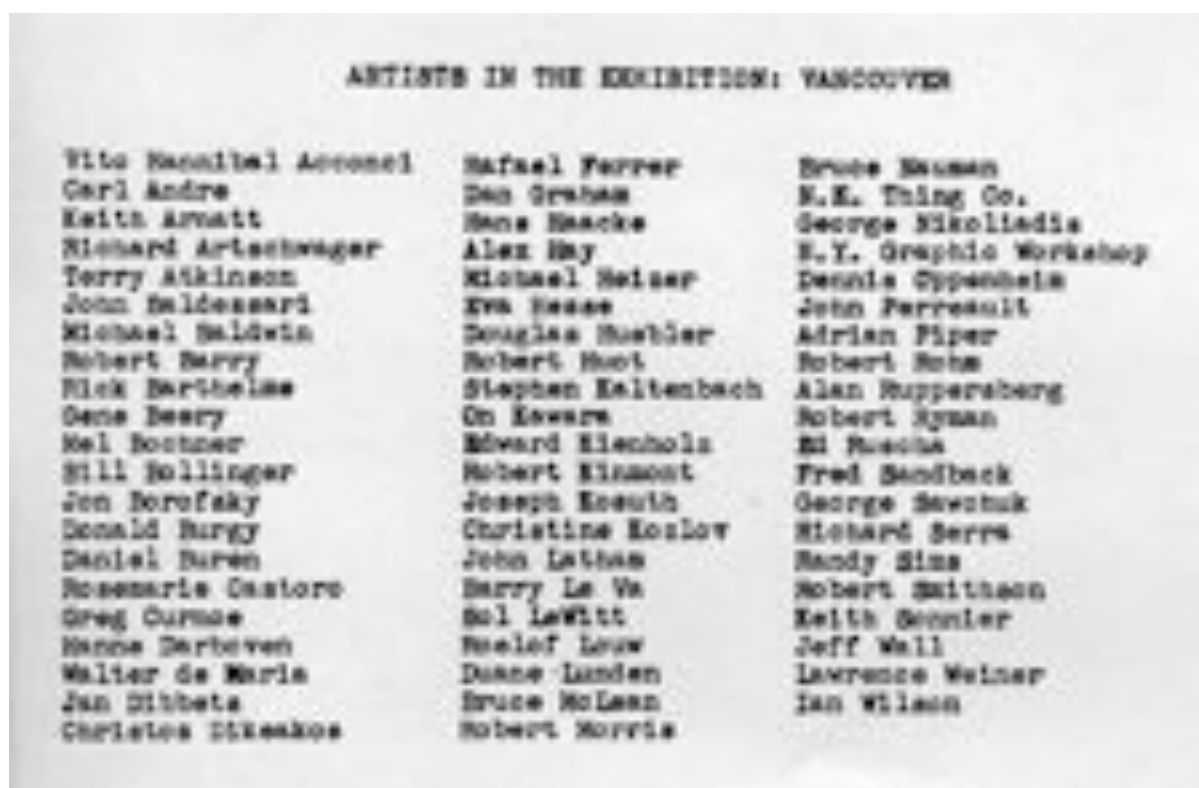
3.30. Сторінки 4–7 у розділі художника Йозефа Кошута, *The Xerox Book* (1968, Нью-Йорк, США).



3.31. Сторінки 1–4 в розділі художника Сола ЛеВітта, *The Xerox Book* (1968, Нью-Йорк, США).



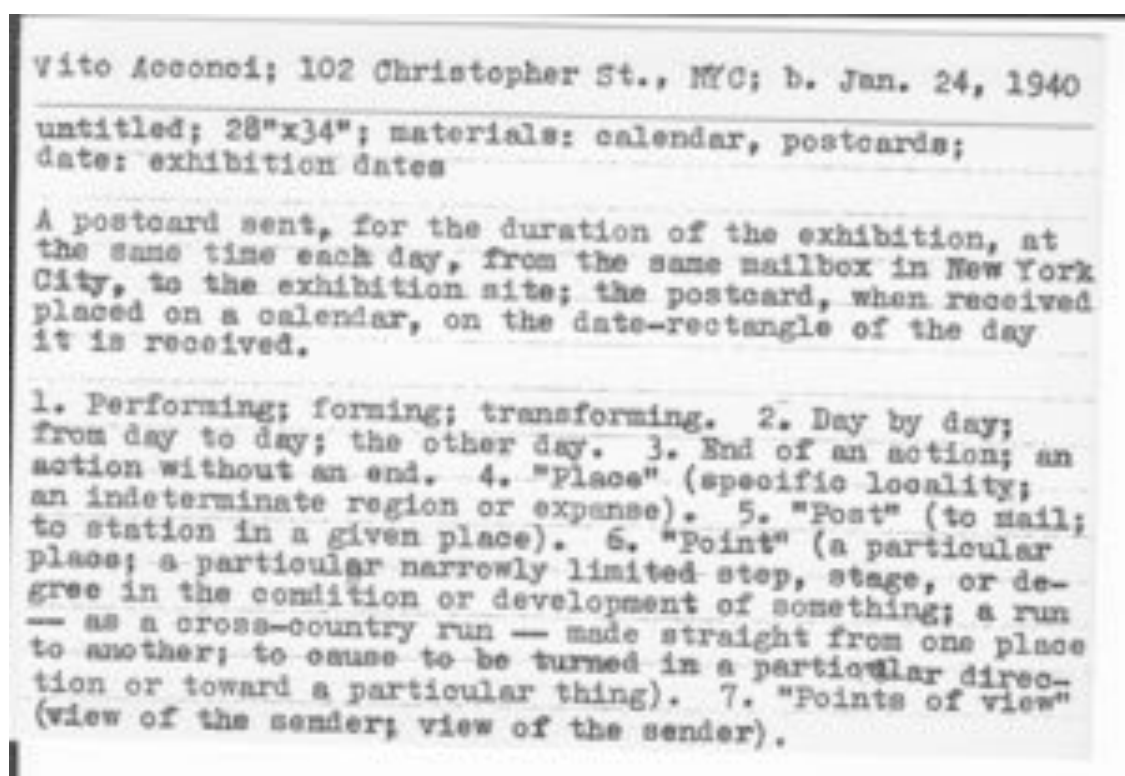
3.32. Титульна картка каталогу до кураторських виставок Люсі Ліппард «557,087» (1969, Сіетл, США) та «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



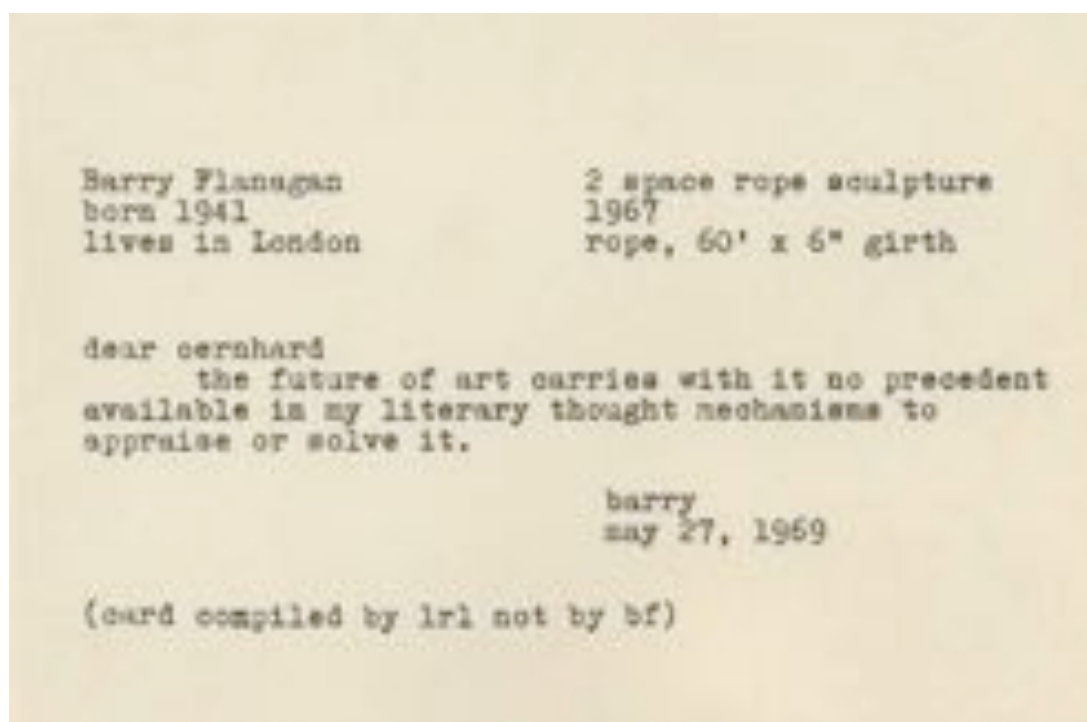
3.33. Картка зі списком учасників, каталог виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



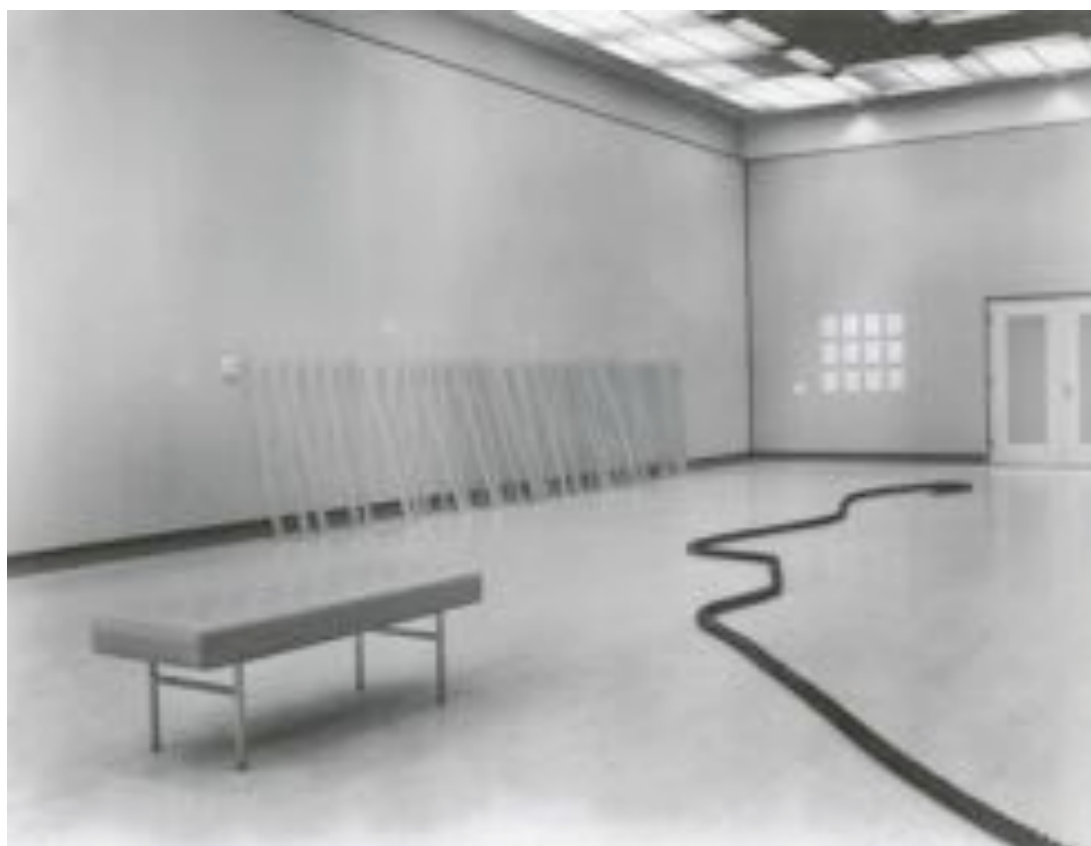
3.34. Інструкція для створення роботи Роберта Смітсона «400 горизонтів Сіетла», для виставки і каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).



3.35. Інструкція для створення роботи Віто Акончі «Без назви», для виставки й каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).



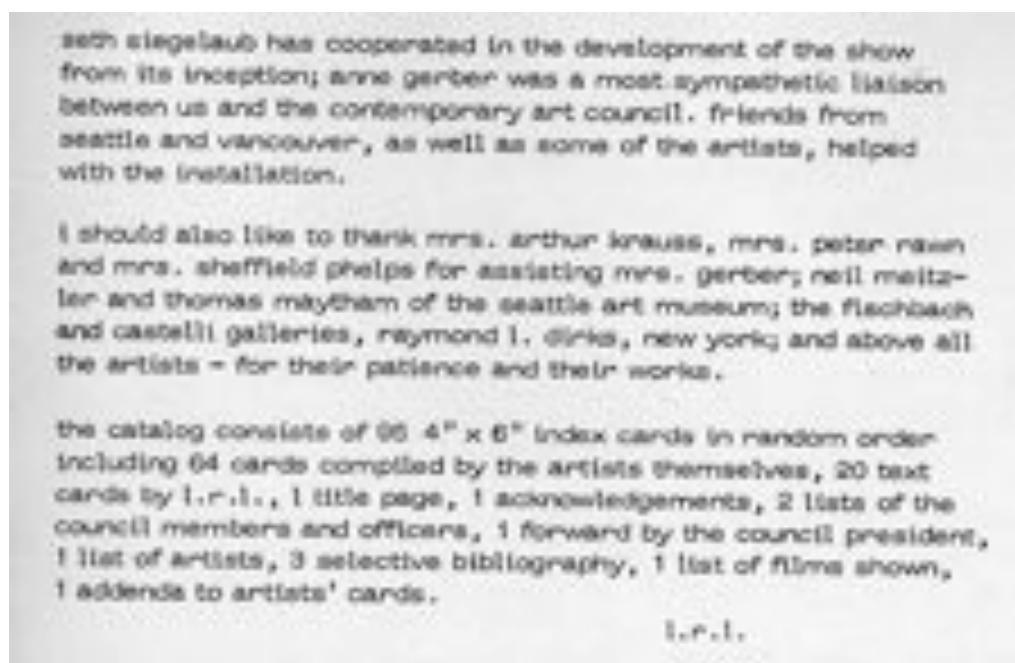
3.36. Картка з інструкцією до роботи Баррі Фленегана «Мотузка для двох просторів» (1967), для виставки і каталогу «557,087» (1969, Сіетл, США).



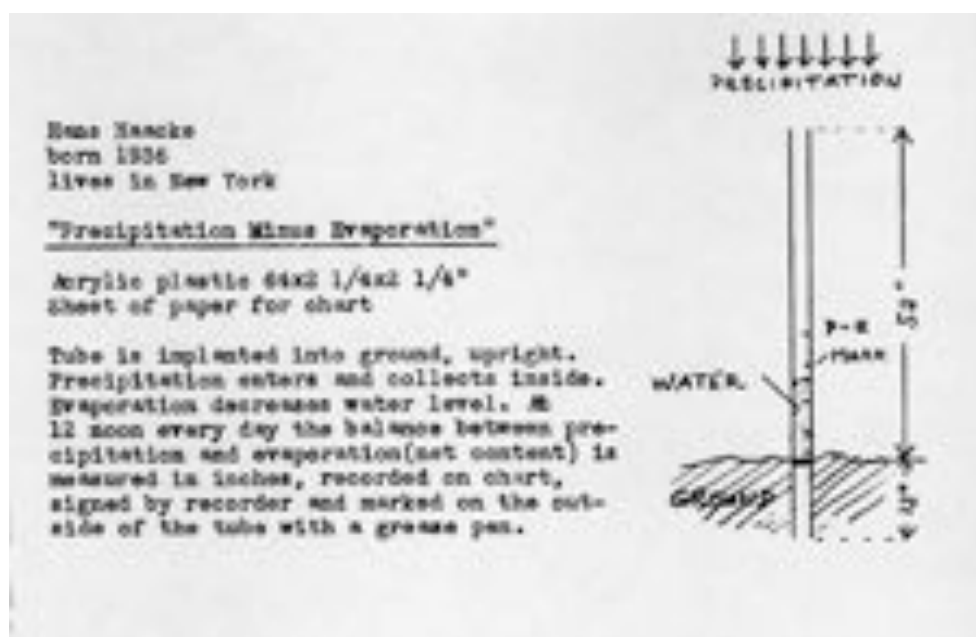
3.37. Робота Баррі Фленегана «Мотузка для двох просторів» (на підлозі праворуч), виставка «557,087» (1969, Сіетл, США).



3.38. Каталог із картками в розібраному вигляді, виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



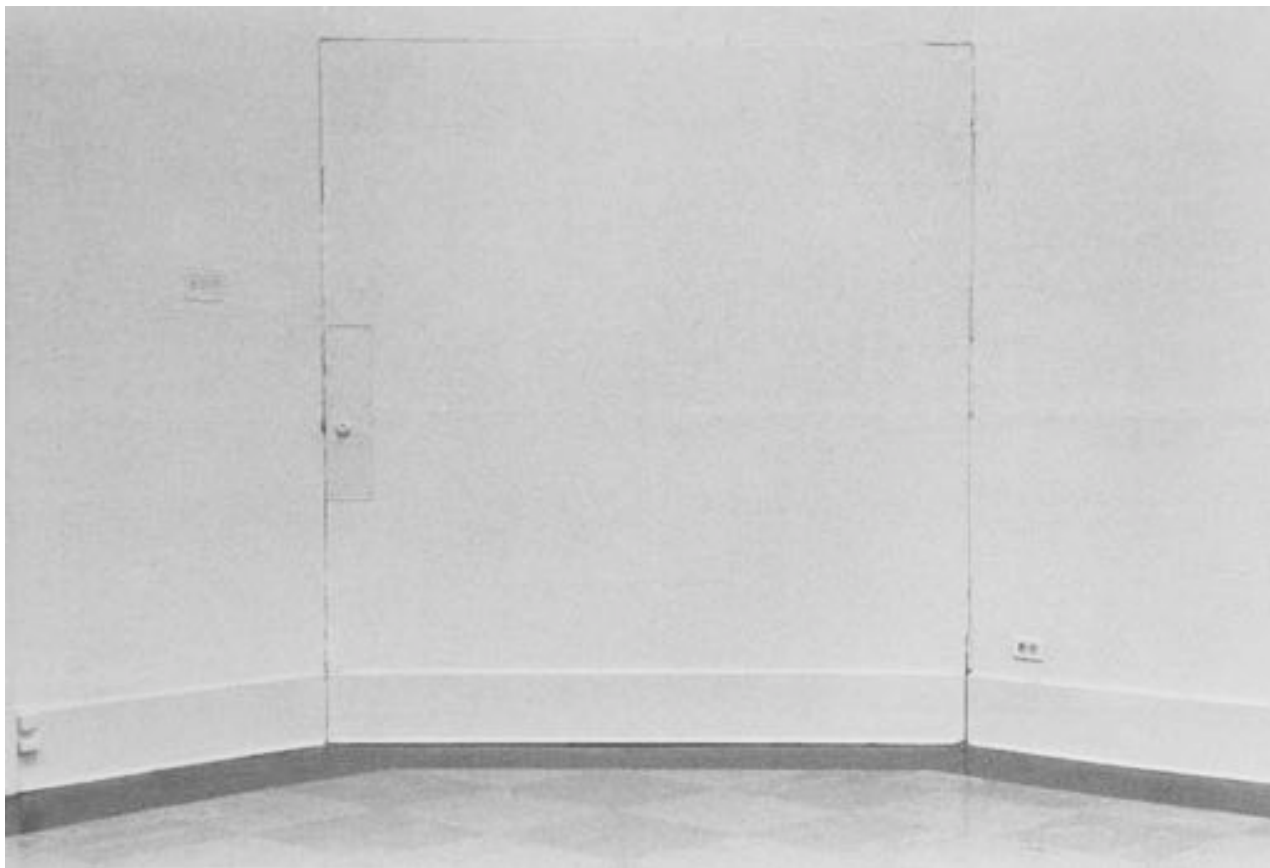
3.39. Картка з подяками від імені Люсі Ліппард (зокрема, подяка Сету Зігелаубу) та поясненнями формату каталогу виставок «557,087» (1969, Сіетл, США) та «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



3.40. Картка з інструкцією до роботи Ханса Хааке «Опади мінус випаровування», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



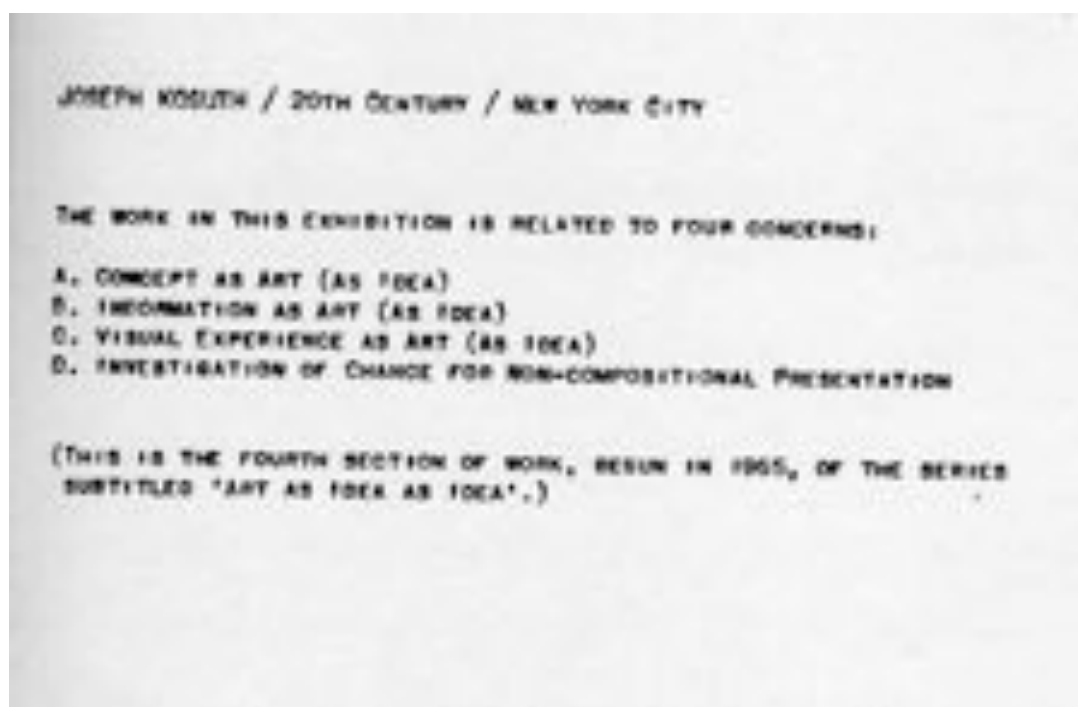
3.41. Робота Ханса Хааке
«Опади мінус випаровування», виставка
«955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



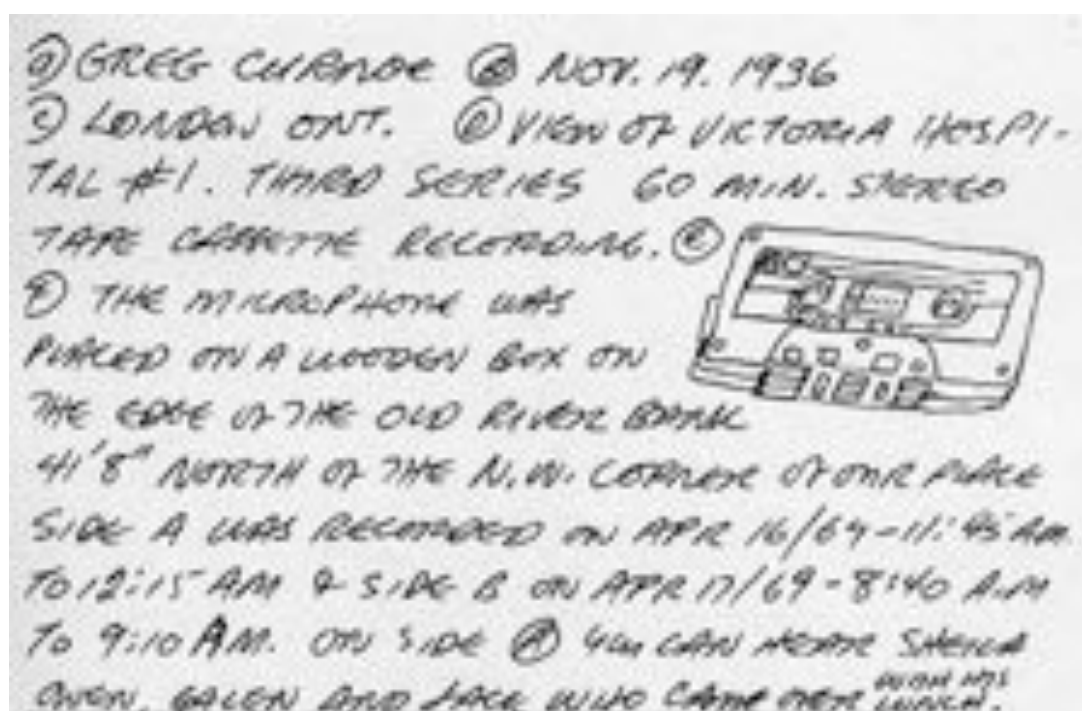
3.42. Робота Мела Бохнера «Резерв території №4», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада). Робота Мела Бохнера «Резерв території №4», виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада). Згідно з інструкцією художника, частина галерейного простору розміром 1 кубічний ярд (або 0,765 кубічний метр) мала лишатися порожньою впродовж усієї виставки. Приналежність цієї ділянки до роботи Бохнера була позначена карткою з інструкції з каталогу.



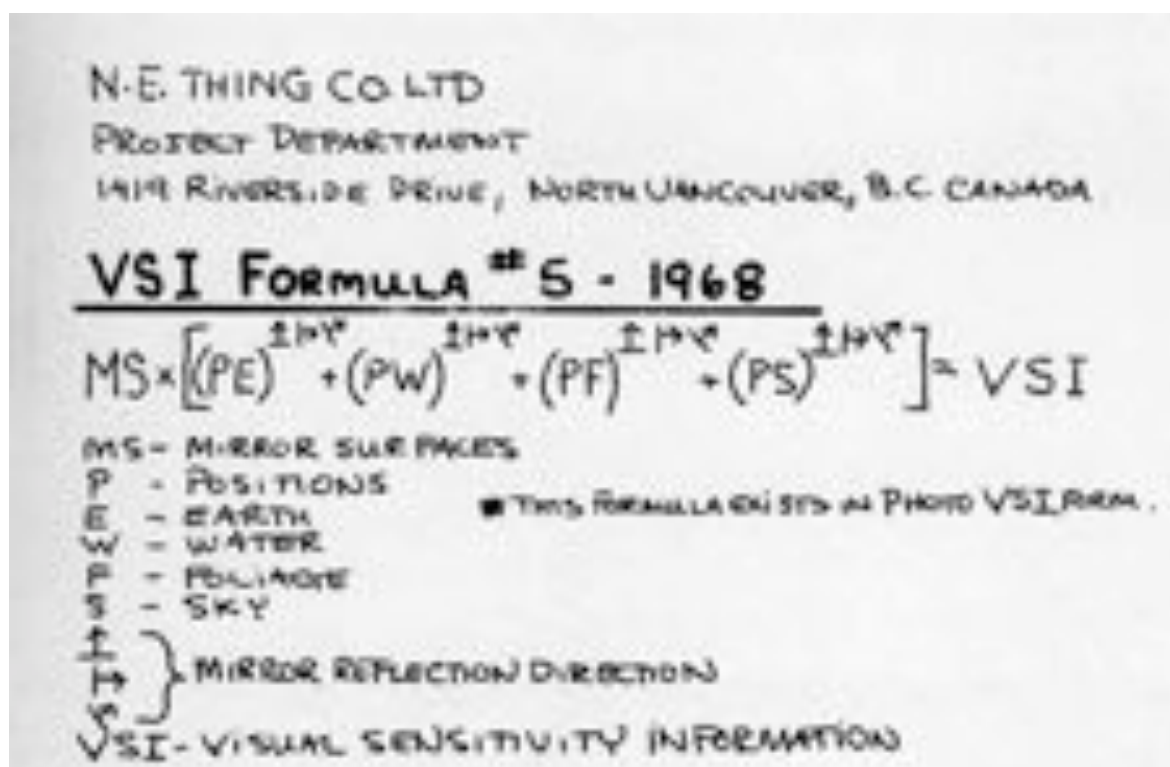
3.43. Робота Жана Діббетса, виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада). Виготовлена згідно з інструкцією художника: виконавець мав проїхати машиною певну кількість миль по трасі. Після кожної подоланої милі водій мав промовляти вголос фрази: «Одна миля», «Дві милі» тощо. В експозиції було представлено мапа з наміченим маршрутом подорожі та магнітофон, який програвав плівку із записаним на диктофон голосом водія.



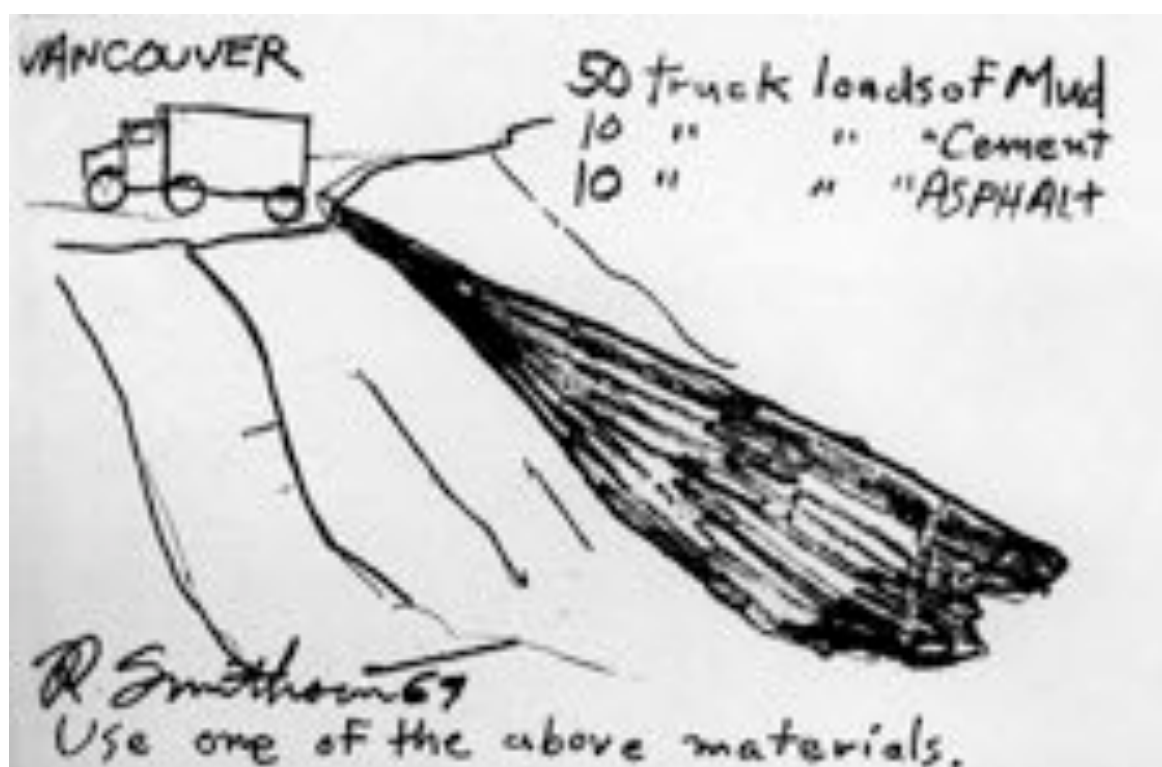
3.44. Картка з інструкцією до роботи Йозефа Кошута, каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



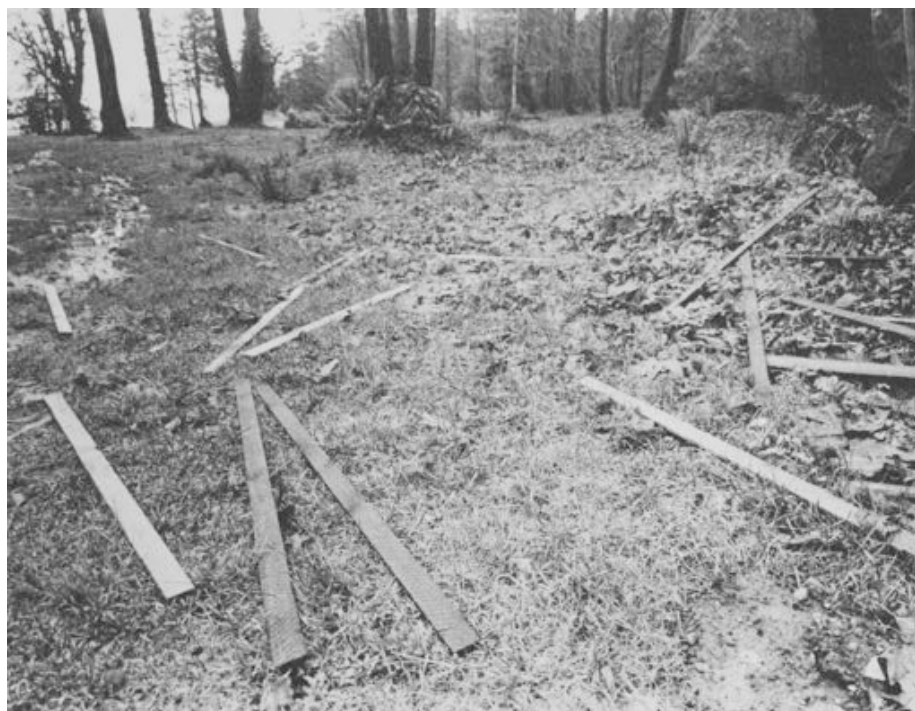
3.45. Картка з інструкцією до роботи Грега Курно, каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



3.46. Картка з інструкцією до роботи N.E. Thing Co. Ltd., каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



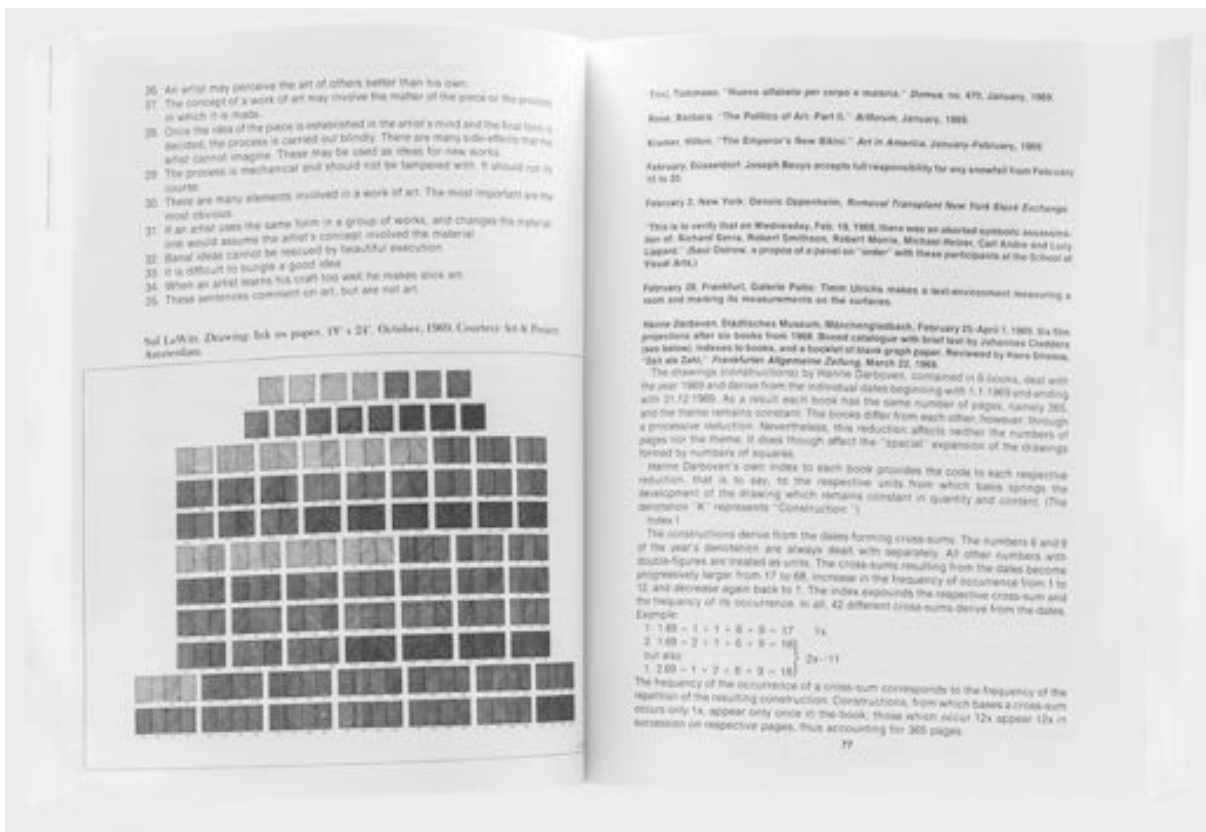
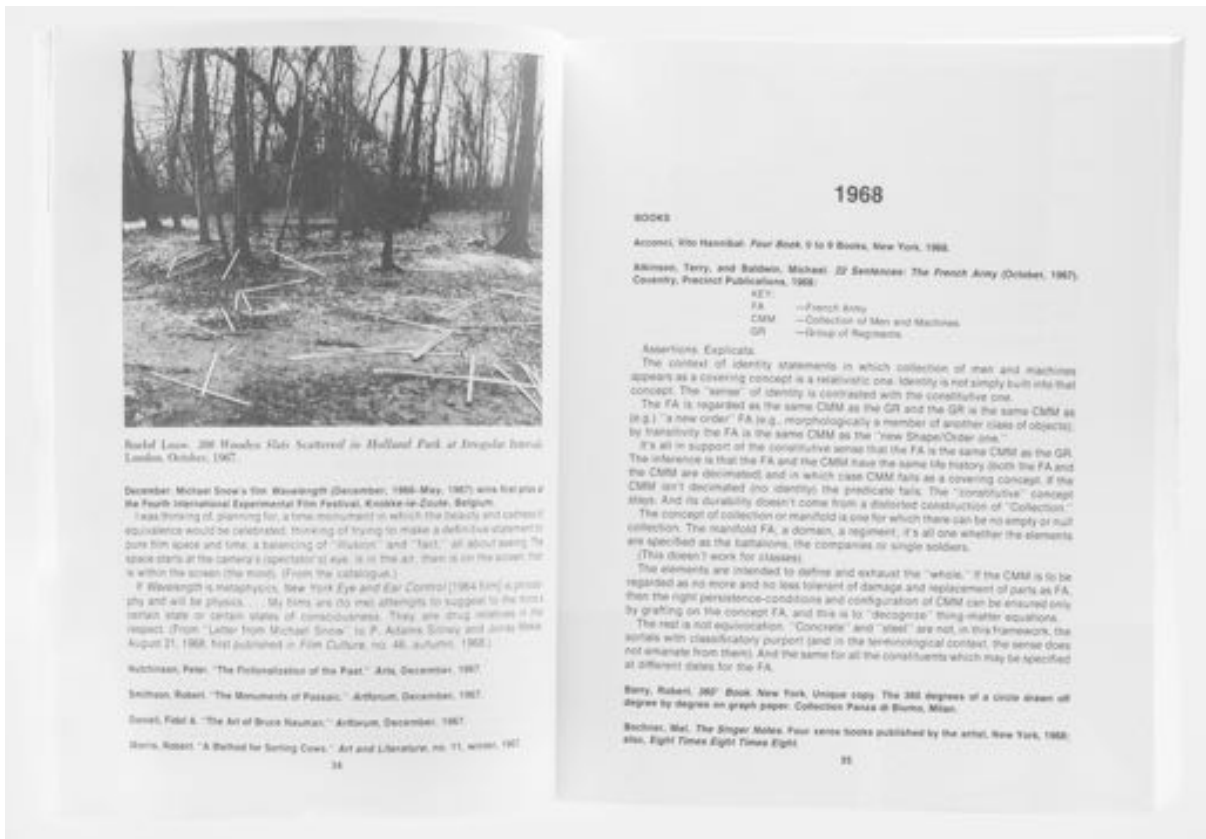
3.47. Картка з інструкцією до роботи Роберта Смітсона, каталог до виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



3.48. Варіант роботи Ройлофа Лоу для виставки «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



3.49. Робота Карла Андре «Шматок деревини», встановлена Люсі Ліпард та помічниками. В інструкції художника як матеріал була вказана необроблена деревина, проте на місці роботу було виготовлено з підготовлених колод. Виставка «955,000» (1970, Ванкувер, Канада).



3.50–3.51. Книга Люсі Ліппард «Шість років: дематеріалізація мистецького об'єкту з 1966 до 1972» (1973).



3.52–3.53. Каталог до виставки «Інформація» (1970, МоМА, Нью-Йорк, США).

Ілюстрації до підрозділу 3.2.2



3.54. Фотодокументація роботи Грацієли Карневале «Стримана дія» (1968, Росаріо, Аргентина).



3.55. Документація акції в рамках освітньої програми під керівництвом Клаудії Хюмель та Анет Краус. Учасники акції пролізають із кімнати в кімнату під стіною, на якій розміщена документація події на виставці Карневале (2007, Кассель, Німеччина).



3.56. Виставка Рікріта Тіраванії «Без назви (Безкоштовно)» в галереї 303 (1992, Нью-Йорк, США).



3.57. Кухня-галерея Тіраванії, відтворена в МоМА зі збереженням усіх умов проведення акції (2012).



3.58. Фелікс Гонзалес-Торес, Без Назви (Портрет Росса в Лос-Анжелесі), роботу було вперше інстальовано за життя митця в 1991 р. Відтоді її відтворюють у музеях і галереях з дозволу Фондації Гонзалеса-Тореса.



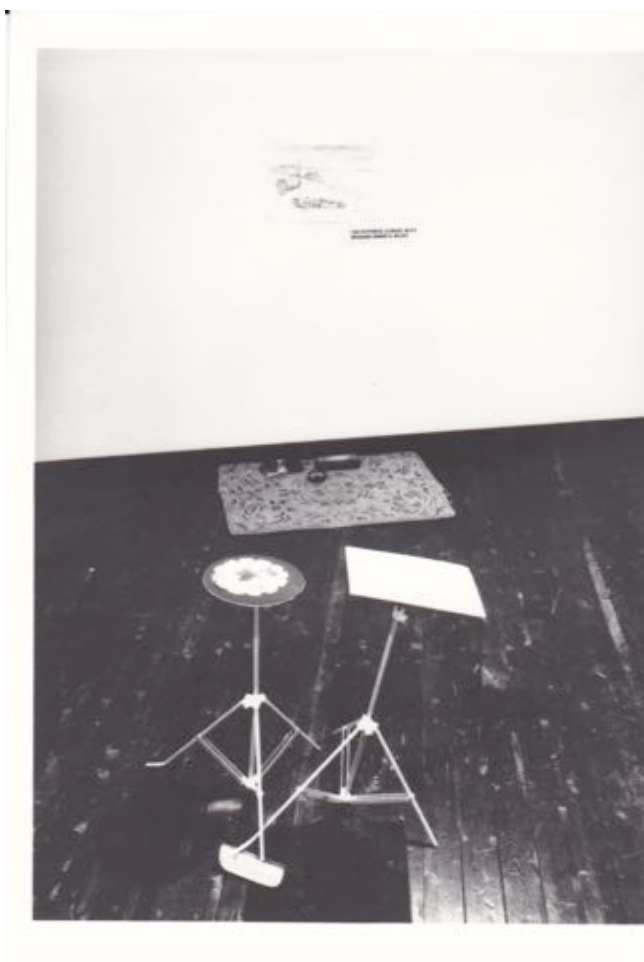
3.59. Проект «Пікнік» у рамках фестивалю «Один день в кімнаті» (2001), колаборація Єріка Гьонріха та колективу ODA PROJESİ в районі Галата, Стамбул, Туреччина.



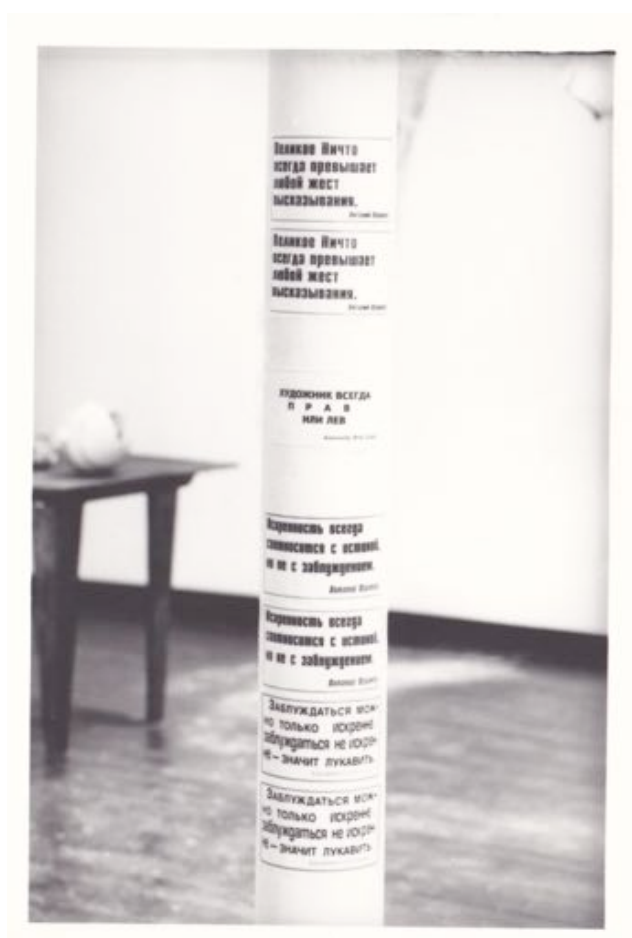
3.60–3.61. Експозиція виставки Марти Рослер «Якби ти мешкав тут...», (1989, галерея фундації Dia, Нью-Йорк, США).



3.62. Стіл із першим набором «сутнісних об'єктів» в проєкті Віктора Мізіано «Гамбурзький проєкт», 1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці (Москва).



3.63. Перебіг експозиційного етапу «Гамбурзького проєкту», 1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці (Москва).



3.64–3.65. Перебіг експозиційного етапу «Гамбурзького проекту», 1991–1992, Центр сучасного мистецтва на Великій Якіманці (Москва).



3.66. Інструкція Аннет Месаже для проекту «Do It» (1996).
Відтворена на електронній платформі E-flux.



3.67. Учні молодіжної програми Коледжу мистецтв Мура (Філадельфія, США) перекочують або «вигулюють» велику кулю, зроблену з пресованих газет, у парку «Авіатор». Цей колективний перформанс є відтворенням розробленої дл проекту «Do It» інструкції відомого італійського митця Мікаланджело Пістолетто «Скульптура для прогулянки» (1995).



3.68. Відвідувачка виставки «Do It» у галереї Handwerker (2013, Нью-Йорк, США) бере участь у відтворенні роботи за інструкцією Сола ЛеВіта за назвою «Чорна не пряма лінія, намальована приблизно в центрі стіни горизонтально від одного кінця до іншого. Червоні, жовті та сині лінії, намальовані по черзі понад та попід чорною лінією в напрямі стелі та підлоги» (2001).



3.69. Друковані збірники інструкцій проекту «Do It», видані в різні роки.



3.70. Версія архіву проекту «Do It», автор – Сурасі Кусолвон (Surasi Kusolwong).

Ілюстрації до розділу 4



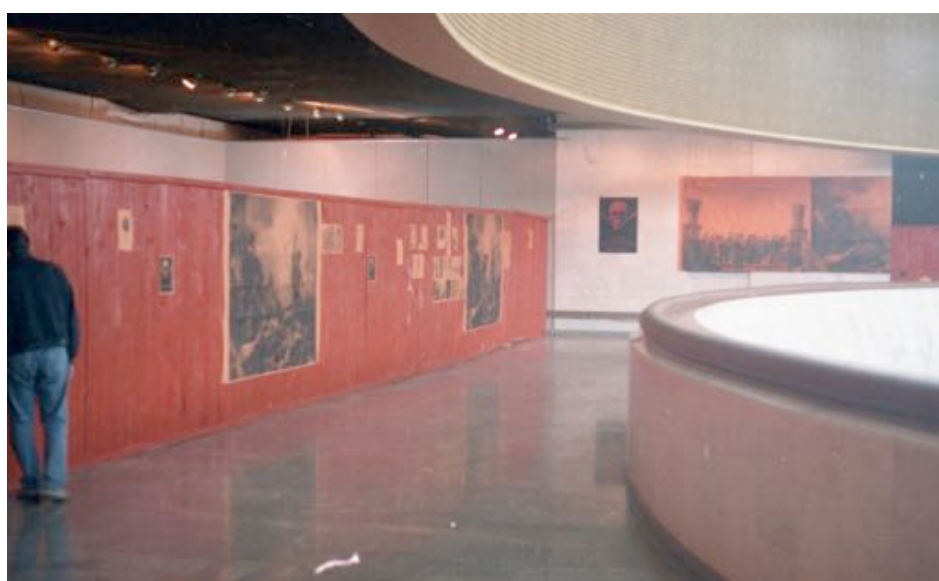
4.1–4.2. Акції в галереї «Децима»
(1993–1994, Львів).



4.3. Одна з виставок у рамках проекту «Вільна зона» (1995, Одеса).



4.4. Інсталяція Миколи Маценка, виставка «Дослідження простору», Староакадемічний корпус Києво-Могилянської академії (12–15 травня, 1993, Київ).



4.5–4.7. Виставка «Простір культурної революції»,
(1994, «Український дім», Київ).



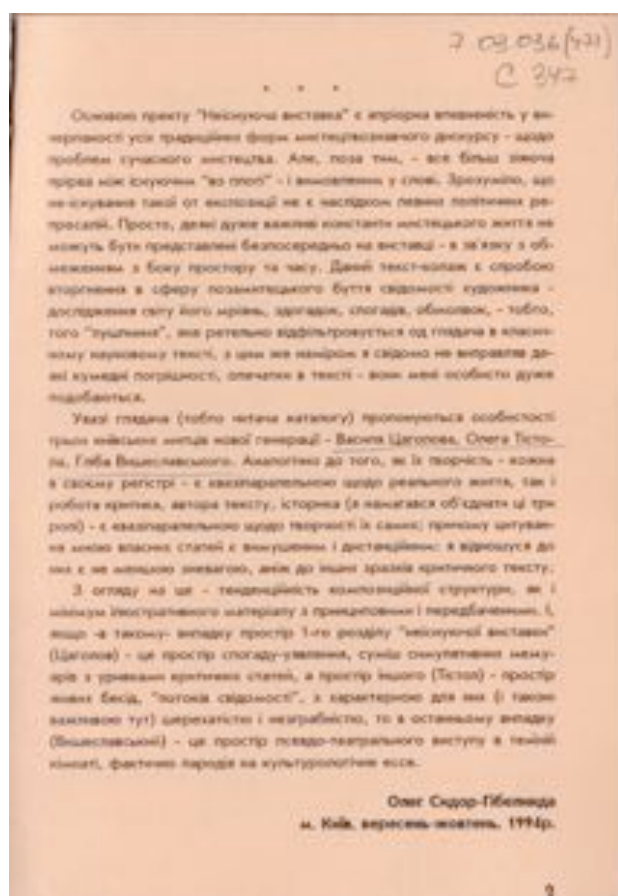
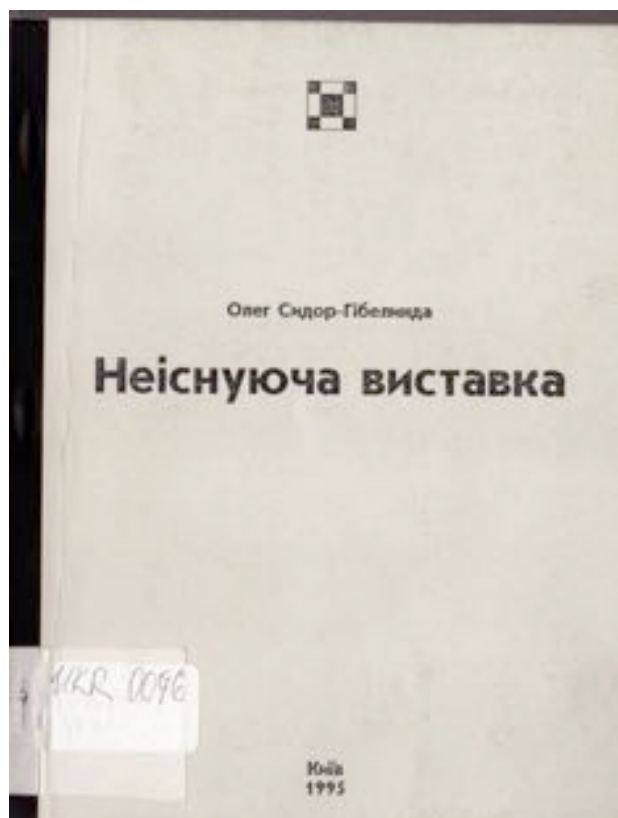
4.8. Інсталяція Олега Тістола та Миколи Маценка «Українські гроші», виставка «Київські мистецькі зустрічі» (1995, галерея «Аліпій», «Український дім», Київ).



4.9. Інсталяція А. Савадова, Г. Сенченка, А. Харченка «Бар-бар-ост», виставка «Barbaros. Нове варварське бачення» (1995, ЦСМС, Київ).



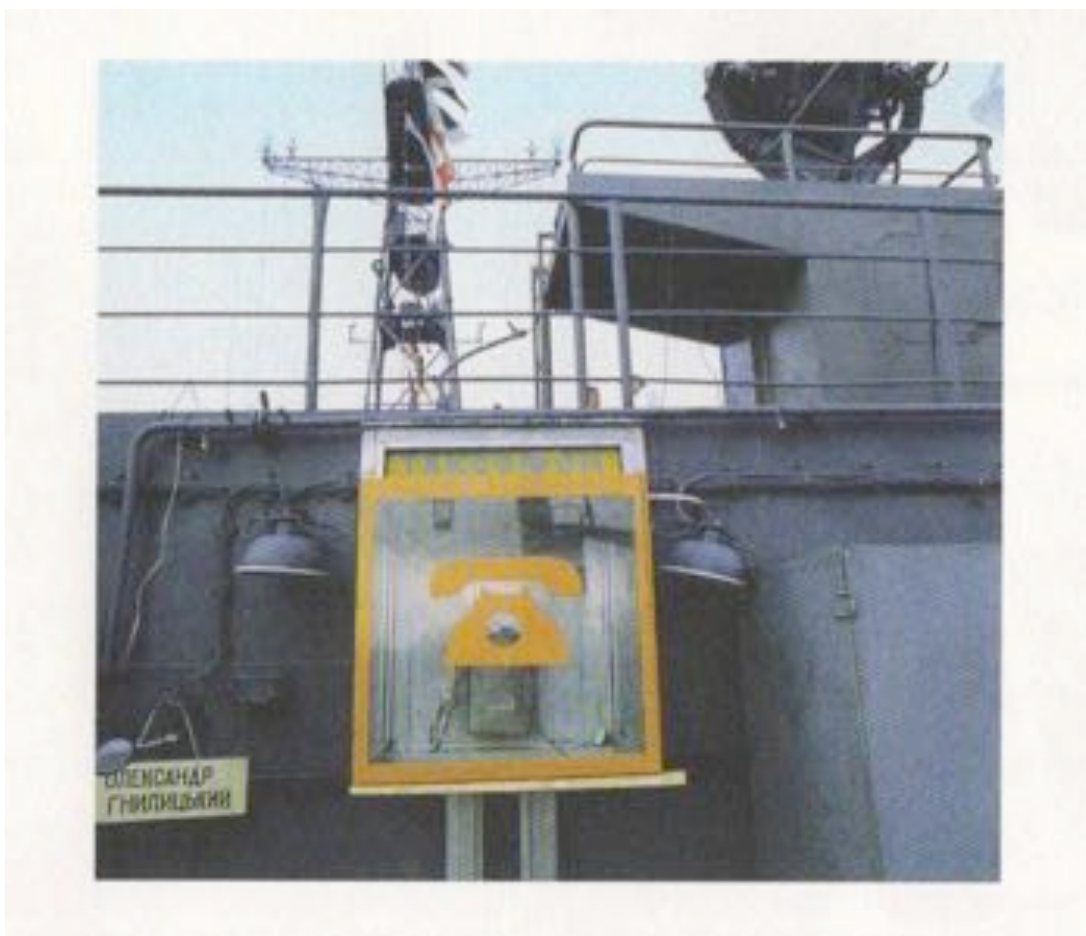
4.10–4.11. «Парниковий афект» (1997, ЦСМС, Київ).



4.12–4.13. «Неіснуюча виставка», обкладинка та перша сторінка видання (1995, ЦСМС, Київ).



4.14. Команда корабля «Славутич», виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



4.15. Інсталяція Олександра Гнилицького, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



4.16. Інсталяція Бориса Михайлова та Сергія Браткова, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



4.17. Інсталяція Бориса Михайлова та Сергія Браткова, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



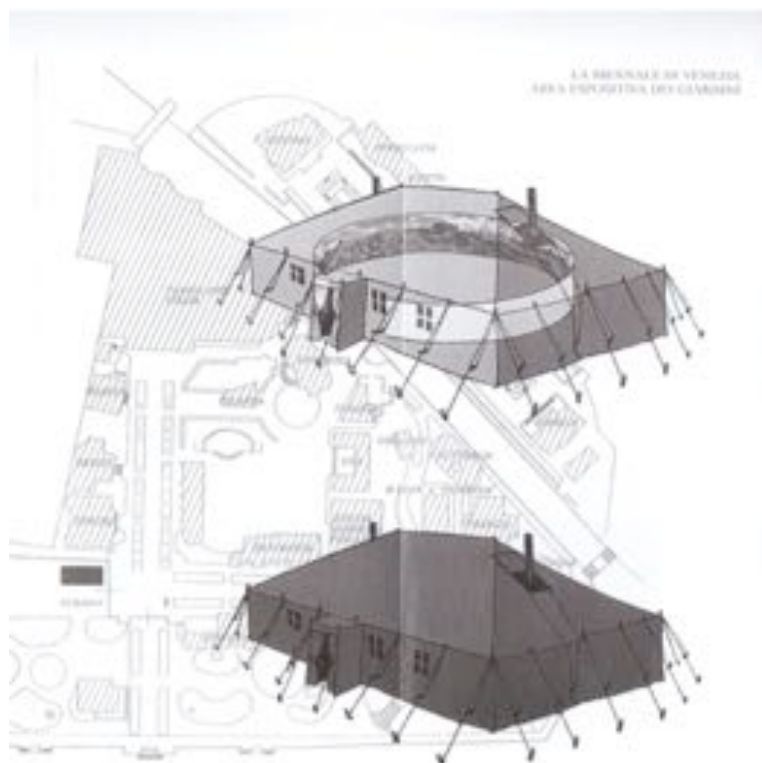
4.18. Інсталяція Арсена Савадова та Георгія Сенченка, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



4.19. Інсталяція Олега Тістола та Миколи Маценка, виставка «Алхімічна капітуляція», військовий корабель «Славутич» (1994, Севастополь, Україна).



4.20. Військовий намет, у якому розміщувалася експозиція Національного павільйону України на 49-й Венеційській бієнале (2001, Венеція, Італія).



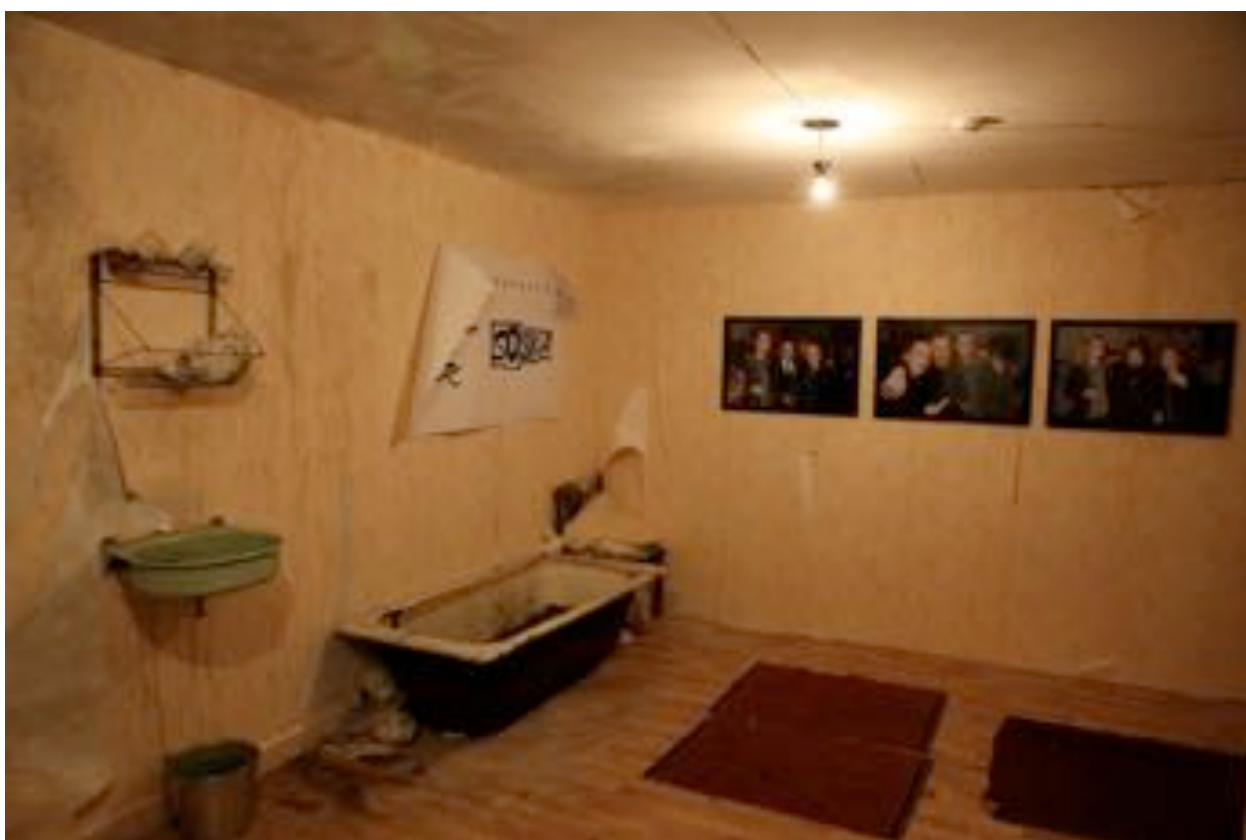
4.21. Ескіз інсталяції з військовим наметом, у якому розміщувалася експозиція Національного павільйону України на 49-й Венеційській бієнале (2001, Венеція, Італія).



4.22–4.23. Проект Віктора Маруценка, «Донбас – країна мрій», фрагмент експозиції, проект України в рамках біенале сучасного мистецтва в Сан-Паулу (2003, Сан-Паулу, Бразилія).



4.24. Галерея-лабораторія «SOSka», екстер'єр (2009, Харків).



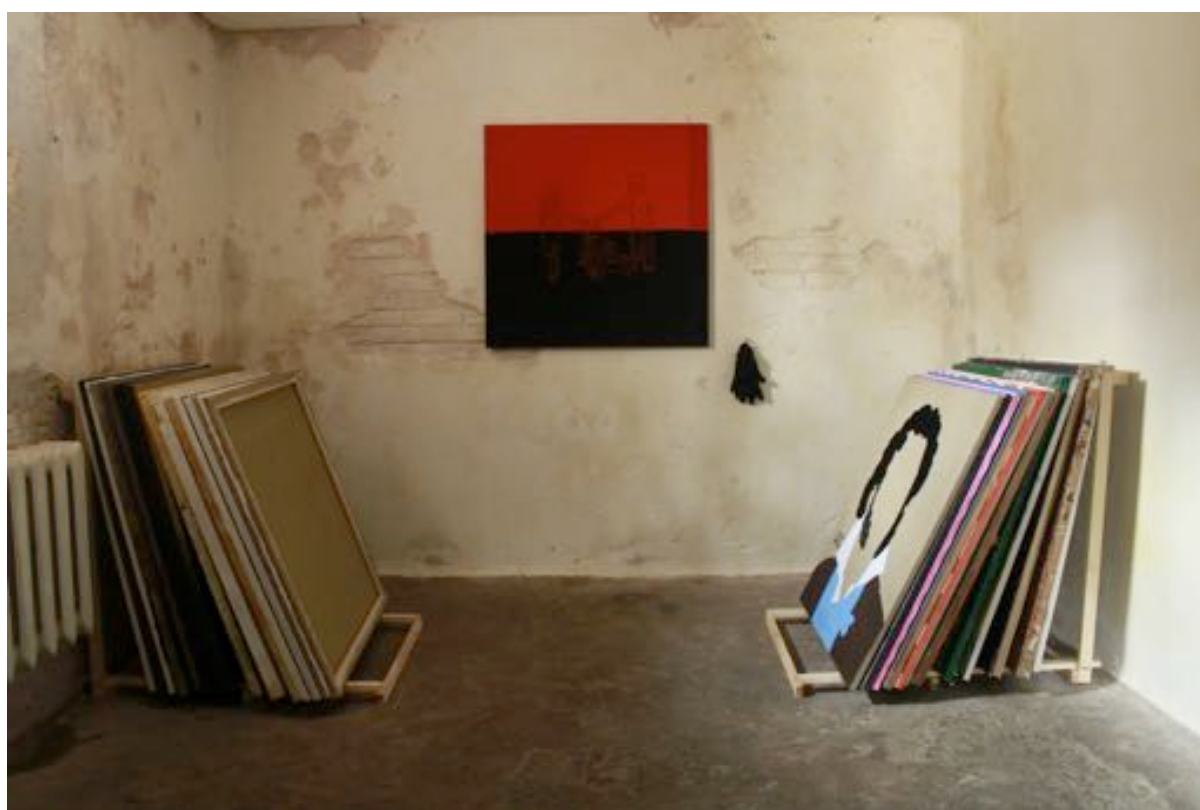
4.25. Виставка-реконструкція галереї «SOSka» в рамках проекту «Неможлива спільнота» (Московський музей сучасного мистецтва, 2011, Москва).



4.26–4.27. Експозиція та воркшоп у рамках проекту «Жіночий цех» (2012, ЦВК, Київ).



4.28. Галерея «LabCombinat» (2012, Київ).



4.29. Виставка «Одна з N», Галерея «Detenryla» (2013, Львів).



4.30–4.32. Галерея «Коридор» (2005–2012, Ужгород).



4.33–4.34. Виставка «Погляди» (2009, ЦСМ при НаУКМА, Київ).



4.35. Інсталяція з документальних матеріал реальних судових процесів, створена колективно учасниками виставки (2010, ЦВК, Київ).



4.36. Публічна дискусія, виставка «Судовий експеримент» (2010, ЦВК, Київ).



4.37–4.39. Виставка «Велика несподіванка» (2010, НХМУ, Київ).



4.40–4.42. Перформанс Олександра Лебедева «Льотчик Бойс», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).



4.43–4.44. Перформанс Лариси Венедиктової «Давай домовимося – ти не бачиш мене, я не бачу тебе», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).



4.45. Перформанс Леди Наконечної «Ще один день», (2010–2011, НХМУ, Київ).



4.46. Перформанс Алевтини Кахідзе «Експерсія. НХМУ», проект «Заручник в НХМУ» (2010–2011, НХМУ, Київ).