

УДК 7.036(477):339.13:658.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-19>**Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0003-4672-5851*

аспірант кафедри теорії і історії мистецтва

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *valzaver@gmail.com*

## НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК У ЗАХІДНОМУ ДИСКУРСІ ПРО МИСТЕЦТВО: «МУЗЕЙНА» ТА «ХУДОЖНЯ» ЛІНІЇ

**Метою** статті є дослідження напрямків розвитку кураторських практик у сучасному західному мистецтві з точки зору взаємодії «музейних» та «художніх» напрямків.

**Методологія** дослідження включає метод компаративного аналізу, який застосовувався для порівняння ключових явищ у становленні і розвитку кураторських стратегій. Важливого значення набув метод типологізації та історико-хронологічного аналізу.

**Наукова новизна.** У дослідженні проаналізовані західні підходи до аналізу кураторських практик; виокремлено два напрями, взаємодія яких визначила упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. напрями розвитку кураторства.

**Висновки.** Вагому роль у встановленні кураторських стратегій відіграли особливості рольової орієнтації кураторів, які мали прямий вплив на еволюцію усієї сфери арт-посередництва, зокрема «музейна» та «художня» лінії розвитку. У дослідженні показано, що музей розглядається в західному дискурсі про мистецтво як перша «відкрита» форма кураторських практик, в контексті якої виникають основні функціональні принципи цього виду художньої діяльності. Натомість, у межах «музейної» лінії відбувається відкриття глядача як суб'єкта, а також виникає попит на нові кураторські ролі. Саме на основі експериментів у музейних проєктах образотворчого мистецтва формується виклик історичної ретроспективи, який актуалізує новітню роль куратора-художника. Потреба в переосмисленні встановлених мистецьких ієрархій (автор, шедевр, стиль тощо) призводить до більш ґрунтовного документування експозицій та породжує нові типи виставкових джерел (каталоги, арт-буки, концептуальні альбомні дослідження тощо).

Важливим висновком дослідження є те, що «художня» лінія розвитку дозволяє представити кураторський процес як органічну частину мистецького виробництва. Концептуальні принципи цього напрямку в еволюції кураторських практик базуються на прагненні художників бути незалежними від офіційних і часто консервативних установ, що обумовлює появу феномену незалежної виставки. Самостійний пошук «свого» глядача порушує баланс між виробниками та споживачами мистецтва, що актуалізує посередницьку роль куратора. Як і у випадку із «музейною» лінією, куратор в другій половині ХХ ст. поступово долучає до свого арсеналу функціонал автора-митця, виступаючи не тільки від імені незалежних художників, але й з точки зору власного мистецького статусу.

**Ключові слова:** куратор, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво, кураторські стратегії, музейне кураторство, художнє кураторство.

**Valeriy ZAVERSHYNSKY,***orcid.org/0000-0003-4672-5851*

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) *valzaver@gmail.com*

## DIRECTIONS OF DEVELOPMENT OF CURATORIAL PRACTICES IN THE WESTERN DISCOURSE ABOUT ART: “MUSEUM” AND “ARTISTIC” LINES

**The purpose** of the article is to study the directions of development of curatorial practices in contemporary Western art. The author of the study analyzes the problem in the context of the interaction of two directions: “museum” and “artistic”.

**The research methodology** includes the method of comparative analysis, which was used to compare key phenomena in the formation and development of curatorial strategies. The method of typology and historical-chronological analysis has acquired significant importance.

**Scientific novelty.** The study analyzes Western approaches to the analysis of curatorial practices. The author identifies two directions, the interaction of which determined the directions of development of curatorship during the second half of the 20th – early 21st centuries.

**Conclusions.** An important role in the establishment of curatorial strategies was played by the peculiarities of the role orientation of curators, which had a direct impact on the evolution of the entire sphere of art mediation, in

*particular the "museum" and "artistic" lines of development. The study shows that the museum is considered in the Western discourse on art as the first "open" form of curatorial practices. It is in the context of such a form that the main functional principles of this type of artistic activity arise. Instead, within the "museum" line, a kind of discovery of the viewer as a subject occurs, and there is also a demand for new curatorial roles. The challenge of historical retrospective, which actualizes the new role of the curator-artist, is formed precisely on the basis of experiments in museum projects of fine arts. This is facilitated by the need to rethink established artistic hierarchies (author; masterpiece, style, etc.). In turn, this leads to more thorough documentation of exhibitions and generates new types of exhibition sources (catalogs, art books, conceptual album studies, etc.). An important conclusion of the study is that the "artistic" line of development allows us to define the curatorial process as an organic part of artistic production. The conceptual principles of this direction in the evolution of curatorial practices are based on the desire of artists to be independent of official and often conservative institutions, which determines the emergence of the phenomenon of an independent exhibition. The independent search for "their" viewer disrupts the balance between producers and consumers of art, which actualizes the intermediary role of the curator. As in the case of the "museum" line, the curator in the second half of the twentieth century. gradually adds to his arsenal the functionality of the author-artist. From this moment on, the curator acts not only on behalf of independent artists, but also from the point of view of his own artistic status.*

**Key words:** curator, contemporary art, fine arts, curatorial strategies, museum curatorship, artistic curatorship.

**Постановка проблеми.** Ульрих Обрис зауважував, що хоча історія виставок розпочалась досить давно, саму виставку як форму репрезентації мистецтва слід розглянути більш глибоко, долучивши до аналізу зв'язки та контексти, які пов'язали між собою кураторів, митців та художні інституції (Obrist, 2008: 7). У цьому річизі, історію експозицій (історію виставок), на думку дослідника, слід розглядати як в контексті, так і окремо від історії кураторства.

Помітною також є роль кураторських експозиційних практик, яка змінила статус виставки як центральної мистецької події. На наш погляд, важливе значення має поєднання двох зазначених компонентів, як різних систем звернення до аудиторії глядачів та концептуалізації мистецтва. На підтримку нашого твердження наведемо думку куратора Центру Жоржа Помпіду в Парижі Флоранса Деріє. Він наголошує на тому, що «історія мистецтва другої половини ХХ століття вже є не стільки історією творів, скільки історією виставок» (Derieux, 2007: 128).

Безальтернативність виставки також пов'язана з проблемою статусу художнього твору, яка особливо актуальна в сучасному образотворчому мистецтві. Питання, що вважати мистецьким твором, які ознаки художності мають неодмінно характеризувати картину як художнє явище, також є частиною функціонального репертуару кураторських практик.

Агнешка Велоха підкреслює, що в сучасному образотворчому мистецтві часто немає «онтологічної різниці між створенням мистецтва та показом мистецтва». В багатьох кураторських проектах використовується принцип: «створити художній твір – це рівнозначно тому, аби показати його в якості твору мистецтва». Це актуалізує питання як відрізнити роль художника та роль куратора,

коли немає різниці між художнім виробництвом (наприклад, роботою у майстерні над конкретним твором) та виставкою, яка все одно легалізує такий твір (Wielocha, 2016: 55).

В зазначеному контексті вважаємо за необхідне виділити *два напрямки*, які характеризують проблему: напрямок музейної експозиції, в якому зародилась проблематика інновацій виставки; та напрямок кураторських практик як результату діяльності художників. У межах цих двох наративів – музейного та художнього – триває еволюція кураторських практик.

Таким чином, **метою** статті є дослідження напрямків розвитку кураторських практик у сучасному західному мистецтві з точки зору взаємодії «музейних» та «художніх» напрямків.

**Виклад основного матеріалу. «Музейна» лінія в становленні арт-кураторських практик.** В межах цього напрямку кураторська практика сформувалась у контексті музейної культури, де куратор – це колишній музейник, що з часом здобув нові функції, ролі та змісти. Цей процес перетворення, умовно кажучи, музейного працівника на куратора розвивався за допомогою двох інноваційних форм в еволюції виставково-експозиційної діяльності: 1) переходу до нової концепції експозиції, яка проголосила пріоритет глядацької аудиторії, а не художніх творів чи об'єктів зберігання; 2) поява нових кураторських ролей, які стали відповіддю на виклики нових експозиційних пріоритетів. Розглянемо зазначені вище форми змін у контексті розвитку та становлення кураторських практик.

Керол Дункан визначив цю проблему як «виклик музейного ритуалу», де сам музей є «місцем, що наперед запрограмоване на виконання певних дій». Глядачі дотримуються встановленого маршруту, занурюються у розповіді різних типів,

які структурують їх особистий досвід, привчаючи правильно реагувати на «символічні сигнали». Як підкреслює Дункан, термін «ритуал» також означає звичну та рутинну поведінку, яка сама по собі не має новітніх форм, а тому приречена на трансформації. У цьому врівноваженому та обтяженому правилами просторі куратор мав стати фігурою, що є каталізатором змін та виразником «нової концепції музейності» (Duncan, 2009: 427).

Таким чином, проблема музейної виставки укорінена у історичній еволюції кураторських практик, які, на думку Лі Вайнберг, «відокремились від інституту музею» та приєдналися до інститутів мистецтва, аби «мати можливість визначити себе стосовно більш широкого кола проблем» (Weinberg, 2015: 42). Тобто, за висновком Вайнберга, в історичному аспекті розвитку цієї сфери діяльності куратор – це колишній музейник, що поширив свою методологію на мистецьку сферу та контексти художньої культури, оскільки не мав іншого шляху для розвитку.

Поштовхом до виділення кураторських практик та стратегій від музейного контексту стала переорієнтація на інші моделі експозиційної діяльності, які, першочергово, мали на меті змінити традиційні практики відвідування та комунікації між експозиціями та глядацькими аудиторіями.

Цю властивість побачив у американській музейній практиці Велсон Хорі у середині 1980-х рр. Його прагнення дати максимально повну відповідь на питання: «Хто такий куратор у сучасному музейному менеджменті?», спонукало до висновку щодо поступової самоідентифікації цієї сфери художньої діяльності за межами власне музейного мистецтва. Потреба у збільшенні широти кураторських стратегій була обумовлена ускладненням художніх мов мистецтва та швидкою еволюцією експозиційної культури, що більше не сприймалась «культурою паноптикуму», тобто простим зберіганням та накопиченням фондів (Horie, 1986: 268).

У подальшому один з провідних музейників США у 1990-х рр. Стівен Вейл, аргументував таку потребу як концептуальний перехід до «живих» експозиційних форм: музейна експозиція повинна «бути про щось» (об'єктний рівень), аби «бути для когось» (суб'єктний рівень відвідувача) (Villeneuve, 2019: 2). Більш конкретно, як методологічне твердження, це сформулювали Е. Вульф та П. Малхолленд: «Замість того, щоб нав'язувати відвідувачу великий нарратив для пасивного досвіду, відвідувача заохочують активно досліджувати та будувати власні зв'язки та історії, а також навчатися у процесі активного залучення» (Wolff, Mulholland, 2013: 1).

У контексті музейно-експозиційної репрезентації аналізують кураторські практики Маура Рейлі та Люсі Р. Ліппард. Дослідниці вже згадувалися нами у історіографічному нарисі, які вчені, що схильні до структурування і типології кураторських стратегій. В даному разі, важливо з критичних позицій звернути увагу на їх концепції трьох кураторських підходів (Reilly, Lippard, 2018). Рейлі та Ліппард відносять початок формування їх до кінця 1970-х рр., вважаючи такі підходи актуальними і сьогодні. Серед них: ревізійнізм, регіональні дослідження (або *area studies*) та реляційні студії.

Метою ревізійнізму є переписування історичного канону мистецтва, що передбачає включення до літопису мистецтва раніше неіснуючих або маргіналізованих художників. Куратори, що користуються таким підходом, як правило, зосереджені на історичних дослідженнях, які виводить на світло та оновлюють раніше неактуальні твори мистецтва. Важливою ознакою цього підходу є ревізія критики минулих часів та вбудовування в існуючі мистецькі канони неочікуваних імен.

Наприклад, типово ревізійністською виставкою стала експозиція «Дія/Абстракція: Поллок, де Кунінг та американське мистецтво, 1940–1976 рр.» в Єврейському музеї в Нью-Йорку в 2008 році під кураторством Нормана Кліббета. Куратор додав до іконографії американського абстракціонізму п'ять неочікуваних прізвищ (Лі Бонтеку, Джоан Мітчелл, Енн Труїтт, Лі Краснер, Норман Льюїс), порушивши тим самим дискусію щодо гендерності у мистецтві середини ХХ ст. та самих меж репрезентації американського абстракціонізму та безпредметного живопису (Mahony, 2018: 508–509).

Другий кураторський підхід реалізує принципи вкрай популярного сьогодні напрямку *area studies* або регіональних (локальних) досліджень. Його сутність у зверненні до субкультурних, часто замкнених на собі та самодостатніх напрямках. Важливо підкреслити, що як частина «музейної» лінії в еволюції кураторських практик, цей підхід віддзеркалює тенденцію до залучення нових і нових глядацьких аудиторій, що передбачає їх пошук та концептуальне формування. В якості типової кураторської виставки у царині *area studies* можна назвати експозицію британського квір-мистецтва 1861–1967 (2017 р.), яка не тільки легалізувала новий художній напрям в образотворчому мистецтві, але й запропонувала ревізію раніше сформульованих підходів.

Третій підхід, якому Рейлі та Ліппард надають особливого значення – це реляційні дослідження. Наголосимо на тому, що сам напрямок *relational*

studies походить з кураторських практик. Зокрема, згадаємо реляційне мистецтво як «естетику відносин» Ніколя Бурріо, мистецтвознавця з Франції, який у контексті власного кураторського проєкту у музеї сучасного мистецтва у Бордо (САРС) у 1996 р. визначив параметри цієї концепції як виставкової, критичної та дискурсивної щодо глядача (Flynn, 2022: 1).

Втім, Рейлі та Ліппард звертають увагу на більш широку парадигму цього підходу, яка не тільки у залученні аудиторії до формування та інтерпретації виставки. Вчені наполягають на важливій меті документування сучасного образотворчого мистецтва, яке вимагає визначення структурних зв'язків між митцями, школами, стилями, а також враховувати авторські ідеї, що не асоціюються із вже існуючими художніми поняттями (тобто є кардинально новими) (Mahony, 2018: 509).

У практичній площині ця проблема віддзеркалилась у метафоричній ідеї Джон Іпполіто щодо «смерті на стіні» художнього твору, який у виставковому контексті «мертво закріплений» етикеткою із атрибутивним зазначенням. Натомість ідея Іпполіто наполягала на встановленні релятивних зв'язків між глядачем, твором та документуванням самого процесу експозиції (New Media, 2020: 34).

Нові ролі куратора, які покликала до життя зміна експозиційних пріоритетів, також стали вагомою причиною для збагачення форм кураторської взаємодії, визначенні нових стратегій роботи із митцями та розширення функціонального простору арт-куратора.

Перша нова роль пов'язана із визначенням, обґрунтуванням та встановленням статусу художнього твору. У сенсі конкретної кураторської стратегії це означає сепарацію художнього твору як мистецького або не мистецького, як такого, що посідає вагоме місце у художній ієрархії або має перебувати на маргінесі чи взагалі за її межами.

Як уже зазначалося вище, точка зору щодо «музейної лінії» походження кураторських практик має достатньо багато аргументів, які апелюють до історичного контексту формування експозиційно-виставкових форм у музейних просторах на етапі їх трансформації. Іншими словами, кураторські стратегії набули особливості актуальності у той час, коли концепція музею, як місця зберігання перестала ефективно працювати.

Наприклад, Джонатан Хаас стверджує, що саме поняття «куратора виставки» виникло з історичної моделі кураторів-музейників, які раптово втратили традиційний інструментарій та були змушені шукати нові канали комунікації із аудиторією глядачів (Haas, 2003: 238). Зміну ціннісних

орієнтирів виставкових концепцій відмічає і Ейлін Хупер-Грінхілл в якості каталізатора «кураторської інтенсивності» (Hooper-Greenhill, 2000: 10).

Важливе пояснення того, для чого кураторам потрібен музейний простір пропонує Сьюзен Остлінг. З її точки зору, кураторство – це сума навичок, які мають на меті перетворення твору мистецтва на суспільне надбання, підвищення його статусу. Зокрема, дослідниця описує це як мережеву діяльність, яка створює нові зв'язки між контекстами: власне творами мистецтва, інформацією про картини, сайтами та посиланнями, додатковими ресурсами, зрештою, соціально-економічними та інституційними дискурсами. Завдяки цьому здійснюється «трансформація вже існуючого досвіду мистецтва в художніх музеях», а художні твори та автори здобувають місце в ієрархії мистецтва (Ostling, 2016: 29–30). Іншими словами, роль музею полягає у тому, аби за допомогою контекстуальних взаємозв'язків інтегрувати твори сучасного мистецтва та їх авторів до існуючої художньої моделі виробництва, споживання та символізму мистецтва.

Зазначена властивість, як показує проведений нами аналіз, є типовою характеристикою сутності кураторських стратегій у музейній сфері, що за влучним спостереженням Стівен Любара є «постійним полем битви за те, що таке мистецтво і що належить до нього» (Lubar, 2017). Менш категорично характеризує цю тенденцію Пітер Шерц, для якого зіткнення музею із новими реаліями «складного» мистецтва підвищує вагу кураторських практики, що націлені не на «музейне зберігання», а на інтерпретацію та аналіз (Schertz, 2015: 280).

Зрештою, Джонатан Воткінс у полеміці на тему ролі куратора-художника у експозиційних практиках, приходять до висновку, що оскільки саме «куратори відповідають за те, що ми бачимо в музеях і галереях», результат їхнього вибору є елементом глобального інституту сучасного мистецтва – художньої ієрархії (Watkins, 1987: 27).

Друга роль полягає у посередницьких можливостях куратора виступити медіатором між громадськістю та художніми трендами, пов'язати в одне ціле виставкові завдання із очікуваннями аудиторії.

Наприклад, Вера Золберг на початку 1980-х рр. аналізувала конфліктні ситуації у художніх музеях США, віддаючи належне кураторам, як виконавцям ключової «третьої» функції. З її точки зору, у роботі куратора «чутливим місцями» були не тільки відносини між ними та об'єктами опіки (творами мистецтва, просторами, глядачами),

але й взаємодія з іншими кураторами та кураторськими проектами. Саме у такому просторі конкуренції, яка віддзеркалює спільні та відмінні підходи щодо розв'язанні досить типових завдань, народжується нова реальність мистецтва (Zolberg, 1981: 103).

Цей простір взаємин більш чітко накреслює Анна Хаммонд на прикладі такого специфічного типу художніх музеїв, як університетські. Висновком дослідниці є те, що музейні колекції будують «стосунки між істориком мистецтва та музеєм, куратором та музеєм, аматором та музеєм» (Hammond, Berry, 2006: 23), і в межах цих трьох основних напрямків реалізується куратор як такий.

Насамкінець, третя роль виникає як реакція на внутрішні трансформації професійних кураторських практик, які, за висновком відомого музейника Руй Олівейра Лопеша, «прогресують настільки, наскільки розвивається середовище в якому відбувається кураторська робота» (Rui Oliveira Lopes, 2020: 124). Способи роботи куратора змінилися за останні десятиріччя у відповідності до змін у «взаємодії громадськості з колекціями», а сама професія «розгорнулася в широкий діапазон кураторських модальностей, таких як художник-куратор, незалежний куратор і навіть куратор – творець художнього контенту (Rui Oliveira Lopes, 2020: 124–125).

Звернемо увагу на те, що різні типи кураторів переорієнтували напрямки музейних проектів та наочно продемонстрували залежність відповідної стратегії роботи із глядачами від залежно від сфери діяльності музею та якості, виду, напрямку мистецтва. Так, Хоїрул Анам, виділяє у цих процесах трансформації ролі куратора чотири функції: власне збереження колекції, де мистецтво інтерпретується як вагома частина національної (регіональної, авторської тощо) спадщини; представництва музею у медійних та громадських інститутах (від імені колекції та авторів); дослідницька функція аналізу та інтерпретації художнього процесу; зрештою, виставково-експозиційна діяльність – найбільш відома на сьогодні частина кураторського функціоналу (Anam, Simatupang, 2022: 75). Така модель функціональних ролей куратора є для Хоїрул Анама основою для типології, де «внутрішній куратор» (in-house curator) виступає виключно від імені музейної колекції та діє в її художніх межах (приміром, образотворчого мистецтва або художньої історії певного періоду часу), а «запрошений куратор» (guest curator) функціонує як менеджер виставок, і не несе обов'язків за їх межами (Anam, Simatupang, 2022: 76–77).

Таким чином, важливість «музейної» лінії полягає у встановленні базових рольових моделей кураторських практик, які, зважаючи на західно-європейський та американський досвід, окреслюються трьома напрямками: визначення статусу та значення твору мистецтва, інтерпретація автора-митця у загальній системі художньої ієрархії; встановлення зв'язків між громадськістю та художніми трендами, комунікація із аудиторією глядачів у контексті значення та сутності мистецтва; насамкінець, узагальнення самої практики кураторства як повноцінної та автономної сфери мистецького виробництва і споживання.

Підсумовуючи, «музейну» лінію в еволюції кураторських практик, звернемо увагу на ще одну важливу характеристику, яка, з нашої точки зору, дозволяє правильно зрозуміти те, чому зазначена лінія не стала безальтернативною.

В контексті розвитку мистецького посередництва музейні установи віддзеркалюють інституційний рівень кураторства. При цьому, як цілком справедливо відмічає Мір'ямі Шупперт, значна частина цих практик (якщо не більша частина!) відбувається «за межами великих установ і в контексті невеликих організацій, які є набагато менш ієрархічними та бюрократичними» (Schuppert, 2021). Часто вони є виразниками відверто поза-музейного або навіть анти-музейного статусу. Приміром, більше ніж дві сотні галерей Берліна не охоплюють усієї множинності зв'язків, які існують у тамтешньому художньому просторі, що дозволяє перенести акцент уваги до іншого контексту – незалежного художнього руху, що не обтяжений сталити зв'язками з інституціями.

**«Художня» лінія: кураторський процес як виробництво мистецтва.** Аналіз цього напрямку в еволюції кураторських стратегій пов'язаний із поступовим розділенням функцій куратора та художника. Як уже зазначалося в попередньому параграфі, наприкінці 1960-х рр. виникає «кураторська критика» як окрема складова експозиційно-виставкового процесу. Для його інтерпретації Сет Сігелауб використав термін «демістифікація мистецтва»: виділення етапу появи критичних дискурсів (передусім, засобами арт-критики та каталогізування виставок), які легалізують посередницьку роль куратора. Демонстрація вагомості цієї ролі, яка впливає, формує виставкові простори і не є при цьому тільки допоміжною функцією донесення художніх ідей до глядача, стала поштовхом для актуалізації арт-кураторства. Сігелауб стверджує, що куратори починають «робити видимим посередницький компонент у формуванні, виробництві

та поширення виставки» (O'Neill, 2007: 13), тим самим знімаючи з мистецтва полуду недоторканості, таємничості та відстороненості від глядача.

З 1960-х років виокремлює «художню» лінію в еволюції арт-кураторства і Брюс Альшулер. Він звертає увагу не те, що в середовищі новітніх виставок (або авангардних у широкому значенні цього терміну) виникає нова атмосфера інноваційності, яка спровокувала ставлення до виставок як до «власне творів мистецтва». Відтак, з 1960-х років куратор став розглядатися як певний вид митця, автора, який створює візуальні та концептуальні враження, пов'язані з творами, що експоновані (Altshuler, 2013: 29).

Важливою складовою цієї нової атмосфери стало посилення на історичні прецеденти, у першу чергу – в історії маргіналізації незалежного мистецтва, яке, по суті, змушувало шукати нові простори для експонування та нові форми звернення до аудиторій. Альшулер звертає увагу на те, що більшість подібних незалежних виставок у західноєвропейському середовищі до середини ХХ ст. проводились самим художниками «за межами консервативних місць, з яких вони були виключені» (Altshuler, 2020: 47–48). У подальшому, коли така виставкова практика стала унормованою, проявила себе і роль посередника (дилера, менеджера тощо). Таким чином, арт-кураторство формується у художньому просторі, в атмосфері незалежних («відринутих») митців, які у подальшому делегують частину своїх повноважень медіаторам (кураторам).

Слід підкреслити, що такі міркування спираються на різні види напрямки сучасного мистецтва, в якому образотворча складова займає різні позиції. Проте в даному разі важливо зафіксувати саму базову ідею появи кураторських практик як природної частини складного та універсального експонування художнього твору.

Наприклад, роль художника з його особливостями репрезентації у виставкових просторах відмічає Софія Акорд, яка аналізує кураторство мистецтва інсталяції. За її висновками, об'єкт, що з'являється у просторі як художній твір, є викликом і для глядача, і для куратора-посередника, і це вимагає іншого рівня інтерпретації експозиційних можливостей (Acord, 2014). Саме тому автори «складного» (концептуального) мистецтва частіше схильні до співпраці з кураторами або до прямої передачі посередникам частини власного художнього голосу.

Ще одна особливість «художньої» лінії в розвитку кураторства пов'язана із арт-критикою та дослідницьким дискурсом мистецтва. О'Нілл вва-

жає своєрідною точкою неповернення у цьому процесі середину 1990-х рр., коли дебати навколо ролі посередника у мистецтві актуалізувала пошук історичних аналогій, виявлення прецедентів та її критичний аналіз тощо. Вчений підсумував це як налагодження потенційного зв'язку між кураторськими стратегіями просторами «дискусії, критики та дебатів». Як наслідок, критичний дискурс опинився у руках кураторів, а в окремих випадках був «відверто узурпований». У подальшому, на початку 2000-х рр., куратор-критик або куратор-дослідник помітно розширили параметри виставкової форми, включивши до експозицій «більше дискурсивних, розмовних і геополітичних дискусія, зосереджених в рамках виставки» (O'Neill, 2007: 13).

На другу половину 1990-х – початок 2000-х рр. припадає і вихід кураторських практик на рівень академічного дослідження. Зокрема, Лі Вайнберг вважає початком цього процесу видання двох найбільш знакових праць, що обґрунтували концептуальне тло кураторських стратегій та визначили ключові історичні аналогії. Йдеться про роботи Авангард у виставках» Брюса Альшулера (1994) та «Мислення про виставки» Різи Грінберг, Брюса Фергюсона та Сенді Нарін (1996), які «вплинули на перебіг і формулювання історії мистецтва» та «задали тон обговоренню кураторства» (Weinberg, 2015: 42).

Підкреслимо, що ми свідомо згадуємо цей аспект поза рамками історіографічного аналізу, так як він стосується не тільки впливу інтерпретацій, але є важливою ознакою т.зв. кураторського повороту – феномену, який дослідники історії кураторства вважають прямою ознакою остаточного формування повноцінної ролі арт-посередника як «творця дискурсів, просторів, творів та контекстів». Як підкреслює О'Нілл, поява цього феномену раз і назавжди відкинула дискусію про «чисте мистецтво» на виставці, актуалізувавши натомість концепт «виставкової ідеології». «Виставки, – підкреслює вчений, – в якій би формі вони не проходили, завжди ідеологічні; як ієрархічні структури вони виробляють часткові та загальні форми спілкування» (O'Neill, 2007: 14).

Одним з вадливих аспектів «художньої» лінії становлення практик кураторства є вплив міжнародних форумів, бієнале та мультинаціональних проєктів, які з 1990-х рр. змінили оптику сприйняття ролі куратора у мистецькому процесі. Як відмічає Пол О'Нілл, глобалізація кураторської практики та її вихід на міжнародний рівень призвели до помітного підвищення статусу арт-посередництва та додали професії куратора ареолу «респекта-

бельності» (O'Neill, 2007: 15). Вчений називає це «ефектом «бієналізації» (O'Neill, 2007: 17), який сформував найбільш важливі до сьогодення часу виставкові ритуали та форми репрезентації мистецтва

Зазначимо, що історія міжнародних форумів світового значення бере свій початок із кінця XIX століття. Передусім варто згадати Венеційську бієнале (1895 р.), як першу спеціальну виставку актуального мистецтва. Якщо в сьогоденню умовному рейтингу спробувати побудувати субординацію основних майданчиків, які репрезентують глядачеві твори сучасного мистецтва, то, за словами арт-критика К. Еймона, касельська Документа буде, скоріше, чимось на зразок олімпіади сучасних мистецтв, а Венеційська бієнале – платформою для вручення «арт-Оскару» (Eamon, 2009: 148–149).

Надзвичайно важливою є роль Венеційської бієнале у просуванні інституту медіаторів мистецтва, насамперед кураторського інституту, що робить її одним із важливих компонентів у «художній» лінії еволюції кураторських практик. Як універсальний майданчик, Венеційська бієнале формує власне уявлення про сутність, масштаби та принципи мистецтва: ця теза багато разів проголошувалась кураторами та організаторами виставок. Роль куратора у контексті бієнале важлива ще й для актуалізації форм контемпорарі арт, які були напрацьовані упродовж 1960-х – 1980-х років і часто не розуміються глядачами поза соціальним контекстом свого часу.

Так, повернення колись культових історій міжнародної групи художників «Fluxus» відбулося в рамках кураторського інтенсиву 58-ї бієнале, у двох проектах якої представлялися роботи Йоко Оно, створені для арт-групи «Fluxus» ще шістьдесяти роки. У рамках цієї ж бієнале відбулося і повернення японської арт-асоціації «Gutai», яка ще в 1950-х активно просувала ідею реді-мейду як актуальної мови мистецтва (особливо в рамках перформативних практик та інсталяції).

Аналіз кураторської концепції Данієля Бірнбаума, автора-медіатора 59-ї Венеційської бієнале 2009 року, дозволяє стверджувати, що ідея художньо-естетичної компіляції вже на початку 2010-х домінувала у системі експозиційних принципів (Wendt, 2023). Визначивши тему бієнале як «Створюючи світи», Бірнбаум актуалізував проблематику американського мистецтвознавця та історика культури Нельсона Гудмана (1950-і роки) (Millner, 2009: 52). Ключовими постулатами можна вважати його конструктивістську філософію, яка полягає в тому, що людська свідомість конструює світ через

інтерпретацію та створення символів. Мистецтво та творчість створює світ, багатий на символи, і так само як і реальний світ – світ мистецтва побудований за допомогою символізації. Гудман пропонував розглядати будь-які прояви художнього як спроби реалізації людського досвіду. Останній, в силу своєї символічності, може бути пізнаваний тільки через структуру мови, зокрема й художньої мови. У концепції Гудмана, символи та символіка, набагато ефективніші за власне мову чи текст (Eamon, 2009: 149).

Взявши за основу ідеї Гудмана, Бірнбаум сформував концептуальну оболонку бієнале як програму репрезентації символів мистецтва в історичному контексті. Його ідея полягала в розбудові існуючої ієрархії художніх цінностей за допомогою повернення в актуальне середовище проектів і виставок, що існували раніше. Наприклад, це стосувалося включення до виставкової частини проекту робіт Ейвінда Фальстрема. Причиною його вибору була ідея ретроспективно вмонтувати історію експозиції конкретного автора в нове середовище, і таким чином на реальному художньому матеріалі дослідити зміну естетичної та художньої парадигми за останні тридцять років.

**Висновки.** Вагому роль у встановленні кураторської стратегії відіграли особливості ролі орієнтації кураторів, які мали прямий вплив на еволюцію усієї сфери арт-посередництва. Конкретні напрямки становлення кураторських практик визначені нами як умовно «музейна» та «художня» лінії розвитку.

Музей розглядається в західному дискурсі про мистецтво як перша відкрита форма кураторських практик, в контексті якої виникають основні функціональні принципи цього виду художньої діяльності. Окремо звернемо увагу на те, що глобальність музейної репрезентації жодним чином не применшує ролі власне художнього музею. Саме образотворче мистецтво відіграло роль експериментального майданчика для інтерпретації кураторських стратегій.

У межах «музейної» лінії відбувається відкриття глядача як суб'єкта, а також виникає попит на нові кураторські ролі. Саме на основі експериментів у музейних проектах образотворчого мистецтва формується виклик історичної ретроспективи, який актуалізує новітню роль куратора-художника. Потреба в переосмисленні встановлених мистецьких ієрархій (автор, шедевр, стиль тощо) призводить до більш ґрунтового документування експозицій та породжує нові типи виставкових джерел (каталоги, арт-буки, концептуальні альбомні дослідження тощо).

«Художня» лінія дозволяє представити кураторський процес як органічну частину виробництва мистецтва. Концептуальні засади цього напрямку в еволюції кураторських практик базуються на прагненні художників бути незалежними від офіційних і часто консервативних установ, що провокують появу феномену незалежної виставки. Самостійний пошук

«свого» глядача природно порушує баланс між виробниками та споживачами мистецтва, що актуалізує посередницьку роль куратора. Як і у випадку із «музейною» лінією, куратор в другій половині ХХ ст. поступово приєднує функціонал автора-митця, виступаючи не тільки від імені незалежних художників, але й з точки зору власного мистецького статусу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Acord S. Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. *Artistic Practices*. Routledge, 2014. P. 151-165.
2. Altshuler B. Art by Instruction and the Pre-History of do it. *Do It: The Compendium / Independent Curators International* 1 / D.A.P; First edition; by Hans Ulrich Obrist (Editor), Kate Fowle (Foreword), Bruce Altshuler (Contributor), 2013. P. 29-43.
3. Altshuler B. The Art Market and exhibitions of the avant-garde. Baldacci, C., Ricci, C., & Vettese, A. (first ed.). *Double trouble in exhibiting the contemporary: Art fairs and shows*, 2020. P. 47-55.
4. Anam K., Simatupang, L. P., & Wisetrotomo, S. Different Types of Curators Based on Field of Work and Responsibilities in OHD Museum. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 2022. №5(2). P. 72-81.
5. Derieux F. Harald Szeemann: Individual Methodology. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag & Le Magasin: Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2007, 240 p.
6. Duncan C. The art museum as a ritual. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Vol. Oxford history of art. New ed. Oxford University Press, 2009. P. 424-434.
7. Eamon C. 53rd Venice Biennale. *Public*. 2009. №40. P. 148-151.
8. Flynn A. U. Relational Art. *The International Encyclopedia of Anthropology*. Hilary Callan and Simon Coleman (eds.). London: Wiley New Jersey: Wiley-Blackwell, 2022. P. 1-6.
9. Haas J. The changing role of the curator. *Fieldiana. Anthropology*, 2003. № 36. P. 237-242.
10. Hammond A., Berry, I., Conkelton, S., Corwin, S., Franks, P., Hart, K., ... & Stomberg J. The role of the university art museum and gallery. *Art Journal*, 2006. №65(3). P. 20-39.
11. Hooper-Greenhill E. Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International journal of heritage studies*, 2000. №6(1). P. 9-31.
12. Horie C. Who is a curator? *Museum Management and Curatorship*, 1986. №5(3). P. 267-272.
13. Lubar S. Inside the lost museum: Curating, past and present. Harvard University Press, 2017, 416 p.
14. Mahony E. Curatorial activism: towards an ethics of curating by Maura Reilly, London: Thames & Hudson, 2018. *Curator: The Museum Journal*, 2018. №61(3). P. 507-512.
15. Millner, J. Making worlds: Venice Biennale-2009. *Eyeline*, 2009. №70. P. 51-55.
16. New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art by Christiane Paul. *Leonardo Reviews Quarterly*, 2010. №1.01. P. 34-35.
17. O'Neill, P. The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, 2007. №25. P. 13-28.
18. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. A brief history of curating. Zurich: JRP/Ringier, 2008. 246 p.
19. Ostling S. How might recent theorisation of 'the curatorial' be valuable to the 'artist as curator' in the context of the art school environment? *ACUADS Annual Conference, QUT Creative Industries Faculty, Brisbane*, 2016. P. 29-30.
20. Reilly, M., & Lippard, L. R. Curatorial activism: Towards an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018, 240 p.
21. Rui Oliveira Lopes. Museum curation in the digital age. *The Future of Creative Work: Creativity and Digital Disruption*. Edward Elgar Publishing: London, 2020. P. 123-139.
22. Schertz, P. J. The curator as scholar and Public spokesperson. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 2015, №3(3). P. 277-282.
23. Schuppert, M. Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. *Philosophies*, 2021, №6(1). V. 16. P. 1-13.
24. Villeneuve, P. Considering competing values in art museum exhibition curation. *Towards a Museum of Mutuality: Stedelijk Studies Issue*, 2019. №8, 1-11.
25. Watkins J. Polemic: The curator as artist. *Art Monthly (Archive: 1976-2005)*, 2005. №111. P. 27.
26. Weinberg L. Curating Immateriality: In Search for Spaces of The Curatorial. A Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of PHD at Goldsmiths, University of London, Department of Art, 2015, 388 p.
27. Wendt S. All the World's Histories: At The 59th Venice Biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 2023. №52(1). P. 120-135.
28. Wielocha A. Between curator and the artist: a problem of authority. *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation / NeCCAR 2014 conference «Authenticity in Transition»*. London: Archetype Books, 2016, 224 p.
29. Wolff A., & Mulholland P. Curation, curation, curation. *Proceedings of the 3rd Narrative and Hypertext Workshop (2013, Paris, France)*, 2013. №1-3. P. 1-5.
30. Zolberg, V. L. Conflicting visions in American art museums. *Theory and Society*, 1981. №10. P. 103-125.



## REFERENCES

1. Acord, S. (2014). Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. In *Artistic Practices*, Routledge, 151-165.
2. Altshuler, B. (2013). Art by Instruction and the Pre-History of do it. Do It: The Compendium / Independent Curators International 1 / D.A.P; First edition; by Hans Ulrich Obrist (Editor), Kate Fowle (Foreword), Bruce Altshuler (Contributor), 29-43.
3. Altshuler, B. (2020). The Art Market and exhibitions of the avant-garde. Baldacci, C., Ricci, C., & Vettese, A. (first ed.). *Double trouble in exhibiting the contemporary: Art fairs and shows*, 47-55.
4. Anam, K., Simatupang, L. P., & Wisetrotomo, S. (2022). Different Types of Curators Based on Field of Work and Responsibilities in OHD Museum. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 5(2), 72-81.
5. Derieux, F. (2007). Harald Szeemann: Individual Methodology. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag & Le Magasin: Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2007, 240 p.
6. Duncan, C. (2009). The art museum as a ritual. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Vol. Oxford history of art. New ed. Oxford University Press, 424-434.
7. Eamon C. (2009). 53rd Venice Biennale. *Public*, (40), 148-151.
8. Flynn, A. (2022). Relational Art. *The International Encyclopedia of Anthropology*. Hilary Callan and Simon Coleman (eds.). London: Wiley New Jersey: Wiley-Blackwell, 1-6.
9. Haas, J. (2003). The changing role of the curator. *Fieldiana. Anthropology*, (36), 237-242.
10. Hammond, A., Berry, I., Conkelton, S., Corwin, S., Franks, P., Hart, K., ... & Stomberg, J. (2006). The role of the university art museum and gallery. *Art Journal*, 65(3), 20-39.
11. Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International journal of heritage studies*, 6(1), 9-31.
12. Horie, C. (1986). Who is a curator? *Museum Management and Curatorship*, 5(3), 267-272.
13. Lubar, S. (2017). *Inside the lost museum: Curating, past and present*. Harvard University Press, 416 p.
14. Mahony, E. (2018). *Curatorial activism: towards an ethics of curating* by Maura Reilly, London: Thames & Hudson, 2018. *Curator: The Museum Journal*, (61:3), 507-512.
15. Millner, J. (2009). Making worlds: Venice Biennale 2009. *Eyeline*, (70), 51-55.
16. *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art* by Christiane Paul (2010). *Leonardo Reviews Quarterly*, (1.01), 34-35.
17. O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, (25), 13-28.
18. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. (2008). *A brief history of curating*. Zurich: JRP/Ringier, 243 p.
19. Ostling, S. (2016). How might recent theorisation of 'the curatorial' be valuable to the 'artist as curator' in the context of the art school environment? *ACUADS Annual Conference, QUT Creative Industries Faculty, Brisbane*, 29-30.
20. Reilly, M., & Lippard, L. R. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. London: Thames & Hudson, 240 p.
21. Rui O. L. (2020). Museum curation in the digital age. *The Future of Creative Work: Creativity and Digital Disruption*. Edward Elgar Publishing: London, 123-139.
22. Schertz, P. J. (2015). the curator as scholar and Public spokesperson. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 3(3), 277-282.
23. Schuppert, M. (2021). Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. *Philosophies*, 6(1), 16, 1-13.
24. Villeneuve, P. (2019). Considering competing values in art museum exhibition curation. *Towards a Museum of Mutuality: Stedelijk Studies Issue*, (8), 1-11.
25. Watkins, J. (1987). Polemic: The curator as artist. *Art Monthly (Archive: 1976-2005)*, (111), 27.
26. Weinberg, L. (2015). *Curating Immateriality: In Search for Spaces of The Curatorial*. A Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of PHD at Goldsmiths, University of London, Department of Art, 388 p.
27. Wendt, S. (2023). All the World's Histories: At The 59th Venice Biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 52(1), 120-135.
28. Wielocha, A. (2016). Between curator and the artist: a problem of authority. *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation / NeCCAR 2014 conference «Authenticity in Transition»*. London: Archetype Books, 224 p.
29. Wolff, A., & Mulholland, P. (2013). Curation, curation, curation. *Proceedings of the 3rd Narrative and Hypertext Workshop; Paris, France (1-3)*, 1-5.
30. Zolberg, V. L. (1981). Conflicting visions in American art museums. *Theory and Society*, (10), 103-125.

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.09.2025

Дата публікації: 23.10.2025