


Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

Кураторство в сучасних виставкових практиках
Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 «Культурологія»
на здобуття освітнього ступеню бакалавра культурології

Студент-виконавець:
Червинська Софія Олександрівна
IV курс
спеціальність 034 «Культурологія»
ОПП «Культурологія»


_____ (підпис)

Науковий керівник:
Коробко Маргарита Ігорівна
К. ф. н., асистент


_____ (підпис)

Допущено до захисту:
Зав. кафедри _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ КУРАТОРСТВА У СФЕРІ МИСТЕЦТВА.....	6
РОЗДІЛ II. РОЛЬ КУРАТОРА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	14
РОЗДІЛ III. ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ В РОБОТІ СУЧАСНИХ КУРАТОРІВ.....	26
ВИСНОВКИ.....	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.....	35

ВСТУП

Актуальність обраної тематики. Кураторство як самостійне явище мистецького світу сформувалося досить недавно відносно інших гуманітарних галузей — у 20-х роках ХХ століття. З тих пір воно зазнало численних змін, серед яких були і невеликі модифікації, і цілі революції. Тож сьогодні кураторство розуміється як пластична галузь, яка досі знаходиться в стадії свого розвитку та становлення.

Через свою «плинність» кураторство є актуальною темою для дослідження, яка викликає гостру полеміку у західних мистецьких колах. Проте в Україні й досі немає достатньої кількості наукових робіт з даної проблематики.

Протягом останніх десятиліть (з 1980-х років) кураторство стало способом артикуляції політично-соціальних проблем, а куратор став однією з найважливіших ланок світу мистецтва, взявши на себе додаткові ролі: соціолога, політолога, активіста, арт-менеджера та ін.

Велике значення має розгляд «куратора як автора» крізь призму мистецьких засад постмодерну. Із розвитком кураторства наприкінці ХХ століття первинне авторство переходить до фігури куратора, а художник стає учасником його творчого проекту, що безумовно позначається на сприйнятті, зокрема, кураторської діяльності і творчої діяльності, в цілому.

Ступінь наукової розробки теми. Як вже зазначалось, ступінь розробленості даної проблематики в українських мистецтвознавчих та культурологічних наукових доробках є недостатнім. Але і в західному науковому просторі є не так багато літератури з кураторства, адже поняття «куратор» в просторі мистецтвознавства з'явилося лише в середині ХХ століття. Кураторська діяльність розглядається переважно в статтях періодичних видань, монографіях, наукових збірниках. Кожний з цих видів робіт представляє її різні аспекти. Велику роль в історії вивчення кураторства займають різноманітні діалоги, дискусії та круглі столи, де в форматі спілкування кураторство розглядається з нових сторін.

Серед сучасних авторів, які присвятили свою творчість вивченню історії кураторства, варто відмітити Пола О'Ніла («Культура кураторства і кураторство культур(и)»), Брюса Альтшуллера («Авангард на виставках»), Ханса Ульріха Обріста («Коротка історія кураторства» і «Шляхи кураторства»), а також Доротею Ріхтер, Клер Бішоп, Беріл Грейам та ін. У своїх роботах вони не тільки описують практики кураторства, починаючи з першої половини ХХ століття, але й аналізують їх, вписуючи кураторську діяльність та її вплив у загальний контекст галузі мистецтва даного періоду. Також не можна не зазначити вплив робіт Вальтера Беньяміна не тільки на стан вивчення кураторства сьогодні, але і на самих кураторів, їх компетенцію та погляди.

Велике значення має дослідження *The 21st Century Curator*, що було проведено британською мистецькою організацією *Art Fund* у 2017 році. У ньому описуються сучасні проблеми та виклики кураторства самими кураторами, що допомогло визначити основні напрямки та тенденції професії зараз.

Тема кураторства широко обговорюється не тільки в наукових колах і друкованій літературі, а також на таких міжнародних професійних мистецьких порталах як *Artnet*, *The Art Newspaper*, *ARTnews*, *Artsy* і т.д. Арт-журналісти роблять огляди на актуальні експозиції та аналізують кураторську роботу.

В Україні темою кураторства займаються Катерина Носко та Валерія Лук'янець. Вони написали книгу «Де кураторство», яка складається з розмов між кураторами та художниками і визначає їх взаємодію у вітчизняному сучасному мистецтві. Це, станом на сьогодні, одна з небагатьох опублікованих робіт, присвячених кураторським практикам в Україні. Це обумовлено великою різницею між ступенями розробки та значенням інституту кураторства і виставкової діяльності в цілому в країні і за її межами.

Об'єктом дослідження є феномен кураторства у сучасному мистецтві.

Предметом дослідження є своєрідність сучасного кураторства у виставково-експозиційній діяльності.

Мета дослідження — вивчити еволюцію кураторства з ХХ століття до сьогодення та визначити, яким чином видозмінюється роль куратора у сфері

сучасного мистецтва, які актуальні тенденції існують зараз у цій галузі і з якими викликами стикаються куратори.

Реалізація поставленої мети передбачає постановку та розв'язання наступних завдань:

- 1) Дослідити історію становлення кураторства у сфері мистецтва;
- 2) Розглянути роль куратора у системі сучасного мистецтва;
- 3) Виявити актуальні тенденції та основні виклики сучасного кураторства.

Використані наступні методи дослідження:

- 1) культурно-історичний метод з метою виявлення ключових передумов формування інституту кураторства;
- 2) аналітичний метод дослідження з метою визначення функцій, покладених на сучасне кураторство;
- 3) типологічний метод з метою систематизації та розподілу основних форм кураторської діяльності та особливості їх функціонування.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (34 найменування). Перший розділ присвячений історії становлення кураторства у сфері мистецтва, у другому розділі розглядається розвиток ролі куратора у сучасному мистецтві, у третьому розділі досліджуються тенденції та виклики в роботі сучасних кураторів.

РОЗДІЛ I. Історія становлення кураторства у сфері мистецтва

Слово «кураторство» має латинське походження, воно утворено від «curare», що означає «піклуватися». У сучасному мистецькому світі куратор — людина, що є утримувачем певного культурного закладу (наприклад, галереї, музею, бібліотеки чи архіву) і є спеціалістом з питань його наповнення. Куратор відповідає за колекції закладу та займається інтерпретацією матеріалів та артефактів, які знаходяться в його розпорядженні [34, с. 636]. Крім того, існують незалежні куратори, які не є повноцінними співробітниками тої чи іншої організації, але їх часто наймають культурні та мистецькі заклади для короткострокових проектних робіт (наприклад, для створення тимчасової експозиції).

Першими у ролі професійних організаторів виставок виступили луврські декоратори у XVIII столітті. Найчастіше митці, вони відповідали за розташування та розважання робіт на щорічних виставках Академії. Так розпочався процес стандартизації розміщення музейних колекцій з хронології та тематики. Саме наприкінці XVIII століття зародилася експозиція, що демонструє історичний прогрес [4, с. 55].

Кураторство у тому вигляді, в якому воно існує сьогодні, з'явилося завдяки авангарду першої половини XX століття, представники якого прагнули порушити звичний дизайн виставки і піддавали критиці пасивний досвід мистецтва і його виставковий простір. Такі художники як Ель Лисицький, Марсель Дюшан, Сальвадор Далі і Піт Мондріан почали сприймати соціальний, відносний і ситуаційний контекст, в якому знаходилася їх практика, як частину твору мистецтва. Вони закликали до збільшення фізичної інтерактивності, спонукаючи глядача перейти від пасивного споглядання предметів мистецтва до активної участі та безпосередньої взаємодії з експонованими роботами. Деякі діячі мистецтва початку XX століття навіть вважали, що саме участь глядача робить твір завершеним. У своїх есе про партисипаційне мистецтво Клер Бішоп [6, с. 1] і Рудольф Фрилинг [11, с. 38] пов'язують походження інтерактивного мистецтва з примиренням мистецтва і суспільного життя — ґрунтом для цього

стали інсталяції, засновані на реальних подіях, а також лабораторний підхід до створення виставок, що зародився в 1920-і роки.

Справжня еволюція кураторської практики почалася у 1960-ті роки, коли багато художників почали звертатися до концептуальних стратегій у створенні власних виставок, приділяючи увагу інформаційним системам, тактикам організації і мови медіації. Найчастіше ці стратегії укладали в собі критику автономії творів мистецтва як ідеологічного конструкта. Водночас з'явилося кураторство — творчий, напівавтономний та індивідуальний вид виробництва й медіації, що структурував досвід творів мистецтва і впливав на те, яким чином мистецтво створювалося та доносилося до аудиторії.

В кінці 1960-х років з'явилися організатори виставок сучасного мистецтва, які діяли незалежно від посад в музеях. На зміну панівному поняттю професійного музейного куратора прийшло уявлення про більш незалежну практику, що вписувалося в загальну картину змін у розумінні виробництва і медіації мистецтва. Незабаром з'явилися і нові визначення — *Ausstellungsmacher* німецькою і *faiseur d'expositions* французькою мовами — для позначення фігури інтелектуала, що розвертає свою діяльність на протигагу музею. Він влаштовує масштабні незалежні виставки сучасного мистецтва, давно працює у сфері мистецтва (при цьому, як правило, не займає посаду в конкретній установі) і за допомогою своїх виставок впливає на громадську думку. Брюс Альтшулер — директор програми музейних досліджень у Вищій школі наук і мистецтв Нью-Йоркського університету — стверджував у своїй книзі «Авангард на виставках», що цей значний момент у виставковій історії ХХ століття послужив початком «світу просунутих виставок» і «появи куратора як творця». Він писав, що історія модернізму, історичний авангард та авангард 1960-х ґрунтувалися на визнанні і взаємній підтримці всередині спільноти художників і сприйнятливій до їхньої роботи публіці, при цьому «всі учасники були обплутані системами особистих і економічних відносин» [5, с. 229]. Далі Альтшулер писав, що «центральною вузлом цього протистояння була виставка, де зустрічалися художники, критики, дилери, колекціонери і широка громадськість, по-різному реагуючи на

результати роботи художників. Групові виставки вивели цей аспект на перший план, і такі заходи зіграли вирішальну роль в тому, що до нас дійшло як історичний авангард» [5, с. 231].

Отже, обговорення поняття кураторства після 1960-х років від дебатів на початку століття відрізняє те, що будь-яка оцінка мистецтва та його інститутів почала виходити за рамки простої критики творів у зв'язку з ідеєю автономії, і стала залучати нову форму кураторської критики, спрямовану на діяльність організаторів виставки, галеристів, критиків і кураторів. Таким чином, критика інституту мистецтва проблематизувала роботу куратора і її вплив на межі художнього виробництва, відповідальність за авторство і медіацію мистецтва.

До кінця 1960-х років практика незалежного створення виставок мала виключно локальний, національний масштаб. Але такі видатні куратори як Харальд Зеєман, Джермано Челант, Сет Сігелауб та Люсі Ліппард почали контекстуалізувати сучасне мистецтво різних країн, вперше організувавши міжнародні групові виставки за участю художників з США і Латинської Америки, континентальної Європи і Великобританії, які були пов'язані з рухами «Флюксус», Арте Повера, концептуалізмом та постмінімалізмом. З того часу виставки почали чітко ототожнюватися з ім'ям їх творців, авторським стилем куратора-виробника і його здатністю контекстуалізувати ряд робіт як єдине ціле.

Тоді ж у період бурхливих шістдесятих зародився підхід, що пов'язаний з тенденцією до демістифікації світу мистецтва. Відповідно до цього підходу, куратор має бути просвітником: пояснювати мистецтво (іноді у спрощеній формі), щоб виправдати новаторські напрями у мистецтві, що викликають неприйняття публіки, та вписати їх у історичний контекст.

У 1994 році Брюс Альтшулер, директор програми музейних досліджень у Вищій школі наук та мистецтв Нью-Йоркського університету, автор безлічі книг та наукових публікацій, підкреслив вплив ключових виставок на історію мистецтва: він стверджував, що історія модернізму, історичний авангард та авангард 1960-х ґрунтувалися на визнанні та взаємній підтримці всередині спільноти художників та сприйнятливій до їхньої роботи публіці, при цьому «усі

учасники були переплутаними системами індивідуальних та економічних відносин» [5, с. 235]. Далі Альтшулер писав, що «центральною вузлом цього протистояння була виставка, де зустрічалися художники, критики, дилери, колекціонери та широкий загал, по-різному реагуючи на результати роботи художників. Групові виставки вивели цей аспект на перший план, і такі заходи зіграли вирішальну роль у тому, що до нас дійшло як історичний авангард» [5, с. 236].

До початку 1980-х ідея кураторської виставки утвердилася як самостійний предмет критичної рефлексії, а в центрі дискусій опинився індивідуальний куратор як єдиний автор групової виставки. З того часу форма групової виставки стала об'єктом постійного обговорення — і як засіб виробництва знань, і як самостійний вид творчої практики, що володіє власною специфікою. Групова виставка відтепер вважалася суб'єктною формою авторства, а кураторський текст для неї — аналогом цілого твору мистецтва.

Художні твори навіть стали створюватися спеціально для виставок, що призвело до серйозних змін статусу робіт та їх показу. Завдяки цьому з'явилося усвідомлення того, що презентація твору мистецтва займає центральне місце, а також уявлення про те, що існування твору мистецтва може бути присвячено виключно конкретному місцю і часу.

Ірене Кальдероні, італійський куратор, пише: «Кураторська практика того періоду була до того залучена в еволюцію художніх мов, що це призвело до різкого перегляду медіума виставки і ролі самого куратора ... Цілий ряд аспектів — від способів показу до дизайну каталогу, від рекламних стратегій до взаємин художника і інституту — робив ці уявлення новаторськими в порівнянні з традиційними експозиціями. Новаторство або, скоріше, матриця, яка об'єднує ці аспекти, полягає в тому, що відтепер просторово-часовий контекст художнього виробництва буде збігатися з контекстом виставки» [9, с. 64].

Проте точкою відліку становлення кураторства і його остаточної легітимізації в мистецтві став 1987 рік, коли центр мистецтв Le Magasin в місті Гренобль у Франції запустила першу в Європі навчальну кураторську програму

для фахівців з вищою освітою — l'École du Magasin. В цьому ж році група з вивчення Історії мистецтв та музеєзнавства в рамках Незалежної дослідницької програми Музею американського мистецтва Уїтні (Whitney Independent Study Program, ISP) була перейменована в «Кураторські і критичні дослідження». Отже, 1987 рік являє собою знаменну відправну точку в розумінні кураторства — від професійної роботи з колекціями в інституційних контекстах до потенційно незалежної, критичної і експериментальної форми виставкової практики. Іншими словами, кураторська практика стала як академічною дисципліною, так і сферою для професійного розвитку. Початок цього періоду був також відзначений збільшенням кількості сучасних художніх виставок в глобальному масштабі, що відкрило для кураторів новий ринок.

До кінця 1980-х років з'явилося дієслово «курирувати», що почало означати «курирування» як спосіб активної участі в процесах художнього виробництва. У кураторських виставках був яскраво виражений характерний стиль і метод самопрезентації, а куратори конструювали суб'єктивні «нові істини» про мистецтво. Ця тенденція зберіглася і в 1990-і роки, названа Майклом Бренсоном «моментом куратора», коли деякі індивідуальні куратори досягли небаченого раніше рівня популярності [8, с. 25].

Кураторство, що стало одним із найважливіших компонентів інституту мистецтва, надав йому значення через представлення та обговорення. Таким чином, куратор розглядався як найважливіша довірена особа. Куратор, за яким визнавалася здатність створювати нові союзи і забезпечувати умови та інституційний простір для показу мистецтва, також став визначати рамки художнього виробництва, стверджуючи при цьому виставковий контекст. Роль куратора досягла нового рівня видимості, що почався з «демістифікації» самого інституту мистецтва і надалі розвивався, адаптуючись до більш концептуальних практик.

Наприкінці 1980-х років у моду входять проекти, які, по суті, ігнорують поняття історії мистецтва. Історія мистецтва постає не в лінійній, і не в циклічній формі — вона розщеплюється у пазл, окремі фрагменти якого підбираються і

складаються в довільному порядку, заведеному куратором. Таким чином, твори втрачають множинність своїх смислів і можливих шляхів інтерпретації, перетворюючись в авторське закодоване послання. Відмова від вибудовування будь-якої моделі історичного континууму і прагнення до реактуалізації творів мистецтва минулого роблять популярною практику експонування творів постійних колекцій за тематичним принципом. Цілий ряд музеїв відмовляється від більш-менш «перманентної» репрезентації колекції, але робить серії тимчасових виставок належних їй творів, зображаючи ті чи інші тенденції в мистецтві і реструктуруючи ту чи іншу художню традицію. Це можна співвіднести з розумінням поняття історії німецького філософа та теоретика культури Вальтера Беньяміна: «Історія — це конструкція, місце якої не пустий і гомогенний час, а час, наповнений актуальним справжнім» [1, с. 86].

Позаісторичні і тематичні виставки 1980-х часто висували ідею, що основна функція куратора полягала в практично індивідуальній авторській відповідальності за виставкову концепцію. Експозиція бачилася їм синтезом творів, концепції і практики, перетвореним у *Gesamtkunstwerk* — повне злиття творів мистецтва в єдине ціле. Поряд з широко освітленими викликами традиційному музею, поширення набула нова риторика, яка артикулювала сучасне кураторство як діяльність, яка формує виставки і наділяє сенсом виставлений твір мистецтва [23, с. 25]. Тут можна згадати виставку «Прагнення до тотального твору мистецтва» (*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*), яку курирував Харальд Земан в Кунстхаус Цюриха у 1983 році. Він проголосив виставку як прагнення до повного синтезу мистецтв через фантазію куратора. У інтерв'ю Хансу Ульріху Обрісту він розповів: «*Gesamtkunstwerk* може існувати тільки в уяві. В рамках цієї виставки я почав з художників німецького романтизму, наприклад Рунге, сучасника Новаліса і Каспара Давида Фрідріха ... потім я додав твори і документи, що відносяться до ключових діячів культури — Ріхарда Вагнера і Людвіга II; Рудольфа Штайнера та Василя Кандинського; Фердинана Шевальє і Татліна... Собор еротичної убогості Швиттерса, Маніфест Баухауса "Давайте побудуємо собор сучасності"; Антоніо Гауді і рух "Скляний ланцюг";

Антонен Арто, Адольф Вьольфлі і Габріеле Д'Аннунціо... в кіно — Абель Ганс і Ханс Юрген Зіберберг. І знову це було історією утопій. У невеликому просторі в центрі виставки розташовувалося те, що я назвав би основними художніми жєстами нашого столїття: роботи Кандинського 1911 року, "Велике скло" Дюшана, а також Мондріан і Малевич. Закінчити я вирішив на Бойсі як на представникові останньої революції в образотворчому мистецтві» [21, с. 249].

Загалом, виставки включали роботи з різних епох, місць і культур, які були відібрані на основі їх формальних, тематичних або контекстуальних відносин. Експозиції об'єднувало те, що вони групували різноманітні роботи, представляючи їх немов у діалозі один з одним, як оповідання, запропоноване автором-куратором.

Отже, кураторство — одна з найбільш ефективних галузей мистецтвознавства, практика застосування якої заключається у представленні та показі творів мистецтва глядачам. Кураторство як мистецтвознавчий інститут передбачає організацію виставкового простору з метою побудови діалогу між твором мистецтва і глядачем, що створює зв'язок між теоретичним та практичним аспектами цієї діяльності.

Починаючи зі своєї появи у сфері мистецтва і культури у першій половині ХХ столїття кураторство зазнало численних метаморфоз. За часів авангарду починаючи з першої половини до середини ХХ столїття виникла тенденція художнього оформлення експозицій, яке розглядалося як її невіддільна частина і яким завідував безпосередньо куратор.

У 1960-х роках були зроблені перші значні кроки в напрямку «демістифікації» ролі куратора як медіатора виставок за допомогою нових виставкових форматів, таких як виставки в публічних місцях, художні журнали, публікації і тимчасові заходи.

Другий зсув парадигми в 1980-х характеризувався поверненням до кураторської роботи з відокремленими об'єктами; цей етап був пов'язаний з кураторством фондів художніх музеїв і суттєво відрізнявся від попереднього: виставки розглядалися як окремі кураторські висловлювання, наділяючись при

цьому єдиною концепцією або наративною тематикою в розриві з історичними конвенціями показу. Спільною рисою цих двох ситуацій є ступінь помітності куратора — як суб'єкта, так і об'єкта дослідження — в дискусіях і дебатах про виставлення мистецтва.

Протягом останніх 35 років кураторство починає розумітися як сукупність творчої діяльності, яку можна назвати і художньою практикою. Фігура куратора перетворилася з доглядача колекцій, що ховається в її тіні, в організатора і «арбітра смаку», який відтепер займає куди більше місце у світі сучасного мистецтва ніж раніше. Мистецький світ не стоїть на місці, тож в художньому дискурсі з'являються нові теми для обговорення та напрямки розвитку. А це означає, що з кожним роком професія куратора отримує нові актуальні тенденції та виклики у своїй діяльності.

РОЗДІЛ II. Роль куратора у сучасному мистецтві

Сьогодні кураторство можна з повною впевненістю розглядати як особливу практику медіації, що виникла в результаті зусиль художників, кураторів та тих, хто поєднує у собі ці дві іпостасі, а також кураторських колективів, які продовжують ставити під питання межі творів мистецтва, змінюючи наше розуміння взаємодії між різними акторами та інститутами у полі культурного виробництва.

Роботу кураторів відрізняє необхідність створювати виставку у площині практичних умов. На відміну від, наприклад, художнього критика, йому не потрібно бездоганно володіти теоретичною базою та відходити у глибини історії мистецтва. У своїй книзі «Як зробити велику виставку?» виконавчий директор Pew Center for Arts & Heritage у Філадельфії, куратор та критик сучасного мистецтва Паула Марінкола стверджує: «Практичні питання і підкреслюють, і додають цінності тому, як концепції, що оточують кураторство, проходять крізь фільтр уроків, винесених із постійної діяльності. На практиці куратор зіштовхується з опором із боку емпіричних та випадкових обставин. Різноманітні чинники, багато з яких знаходяться поза його владою — брак бюджету, конфлікти з власниками творів, обмежений простір, взаємосуперечні правила та пріоритети інституції, додаткові ресурси або їх відсутність, та багато іншого — зводять нанівець найбільш виплекані ідеї та ідеали. Кураторський розум, винахідливість, імпровізація та натхнення розвиваються і виховуються, коли куратор ефективно задіює і примиряє між собою ці обмеження, сприймаючи їх як неминучі умови, властиві майже кожній виставці» [18, с. 79].

Ханс Ульріх Обріст у своїй книзі «Шляхи кураторства» називає чотири паралельні функції, що становлять професійне завдання куратора. Перша — збереження. Мистецтво стали вважати найважливішою частиною національного надбання, колекцією артефактів, що розповідають історію країни, тому охорона цієї спадщини стала первинним обов'язком кураторів. Друга роль — відбір нових робіт. Згодом музейні колекції мають розширюватися, а відповідальний за музей, у свою чергу, стає відповідальним за національну спадщину, яку представляє цей

музей. Третє завдання — поповнювати історію мистецтва. Наукові дослідження предметів зборів дозволяють куратору поширювати знання сучасними йому способами. І четверта — безпосередня підготовка виставок: організація експозиції предметів мистецтва на стінах музеїв та галерей [12, с. 48].

Створювати виставки означає виносити спеціально відібраний набір творів мистецтва у загальний простір з метою продемонструвати – насамперед через експериментальний набір візуальних зв'язків – особливу сукупність смислів. Використовуючи більш точну метафору, можна говорити про семантику виставки, тобто про те, як виставка через зв'язки між своїми частинами генерує певний загальний сенс. Таким чином, кураторство — це створення цілісної цінності завдяки добору та систематизації.

Мистецтвознавець і куратор Майкл Бренсон називає такі потенційні ключові характеристики сучасних кураторів: «естетик, дипломат, економіст, критик, історик, політик, соціолог та промоутер» [8, с. 23]. Куратор ХХІ століття, якщо він розраховує на широку аудиторію для своїх проєктів, повинен бути наставником, посередником і натхненником. Його завдання — створювати умови для експериментів, підтримуючи баланс між інтересами художників і глядачів. Куратору потрібно бути прагматиком, незмінно зберігаючи гнучкість і винахідливість. Він покликаний налагоджувати творчий діалог між митцями і публікою, із залученням як класичних, так і інноваційних підходів.

Один з важливих аспектів ролі куратора полягає в тому, щоб висвітлити актуальну тему і в потрібний момент пред'явити її на суд публіки. Виділяючи найбільш цікавих художників, зіставляючи і інтерпретуючи їх роботи, куратори налагоджують діалог між глядачами, художниками і світом мистецтва. Куратор повинен бути просвітником, вміти популярно пояснювати мистецтво, щоб виправдати новаторські напрями, що викликають неприйняття публіки, і знаходити їм місце в історичному контексті.

Мета кураторства сьогодні полягає у тому, щоб показувати сучасність так, як вона відображена у мистецтві нинішньому, минулому та мультимедіальному, чи навіть позачасовому просторі. Сучасне кураторство надає платформу для ідей та

інтересів художників, воно має відповідати на навколишню ситуацію і через творчість звертатися до художніх, суспільних, культурних та політичних проблем нашого часу. Кураторська робота лежить в одному ряду з мистецтвом (або його об'єктами), простором та публікою. Його мотивація лежить ближче до експериментування та дослідження художніх практик, ніж до академічного та бюрократичного підходу. Завдання куратора вважається найкраще виконаним, коли стерті всі сліди традиційної кураторської роботи і залишаються знаки, помітні лише колегам, що вказують, що куратор зробив творчий акт, і цей акт супроводжує творчий акт художника.

Уолтер «Чіко» Хоппс — директор американського музею, галерист і куратор сучасного мистецтва — сформулював «ідеал куратора» таким чином: «Це — як незрима рука, вільна робити все необхідне, щоб показати мистецтво найцікавішим публіці чином» [14, с. 101].

Виставка є трансдисциплінарним та транскультурним простором, публічною та соціальною сферою. Вона пред'являє себе як набір просторово-часових відносин, як засіб, за своєю природою заснований на часі, і як подію, що збирає разом різних учасників – від експонатів до художників та кураторів, – а також публіку та інституцію. Виставка одночасно виконує кілька функцій: репрезентація, коментування, документація та інтерпретація. Вона робиться насамперед для того, щоб надати форму досвіду глядача, відвести його в розумову подорож, яка буде розвиватися за заданим куратором маршрутом та шляхом поступового осмислення. Отже, виставляти художні смисли — головне завдання сучасного куратора, стосовно якого всі інші ролі є підлеглими.

Проте більшість кураторів вважає, що виставка не є ілюстрацією, як і не є, в ідеалі, і репрезентацією. На їхню думку, виставки можуть і повинні виходити за рамки простої ілюстрації або репрезентації, адже вони можуть самі творити реальність. Експозиції — це певні простори, де предмети, зображення та ідеї можна поєднувати так, щоб вони стали прообразом переосмисленої реальності. Ідеї для них виникають, коли куратори задаються питанням «А що, якщо..?». У такому випадку можна сказати, що кураторство — це спосіб осмислення світу.

Отже, одне з головних завдань для куратора при підготовці виставки полягає у тому, щоб не пред'являти інтерпретацію замість репрезентації. Інтерпретація чекає свого часу за лаштунками, як другий порядок знання, який ще тільки чекає глядача, якого ми собі уявляємо як людину, яка стоїть перед твором мистецтва в контексті зрежисованої куратором виставки, або як співучасника твору, виставку якого куратор зробив можливою, якщо форма твору передбачає співучасть. У середині простору самої виставки кураторська інтерпретація залишається прихованою. У явній формі вона зазвичай стає доступною глядачеві пізніше – наприклад, у каталозі – як доповнення до того розуміння, до якого він сам уже прийшов, оглядаючи виставку. Це необхідні кроки на шляху до мети: виявити саму конфігурацію смислів, яка надасть форму руху глядачів на виставці, шлях, який визначить досвід глядача.

Виставки також є висловлювальними засобами мистецтва. Це порівняння перегукується з концептуалістськими практиками 1960–1970-х років. Саме тоді мистецтво стало розумітися не просто як виробництво об'єктів, а як використання візуальних медіумів у якості слів, а експозиційних просторів — як граматичні структури, що функціонують за аналогією з мовними структурами. Джозеф Кошут, один з піонерів концептуального мистецтва, вважає, що «твір, включений у цю виставку, набуває значення, подібно до мови, на поверхні своєї гри. (На відміну від прямого твердження чи істинного судження у філософському міркуванні) потенціал мистецтва у тому, щоб представити нам явище, конкретизоване у культурній формі» [16, с. 58]. Це один із головних компонентів сучасного кураторського мислення.

Нік Уотерлоу — австралійський куратор, директор кількох Сіднейських бієнале — назвав складові сучасного кураторського мислення. Це сім пунктів, які він незадовго до своєї передчасної смерті в листопаді 2009 року записав у блокноті:

1. «Пристрасть;
2. Проникливість;

3. «Порожня бочка» — куратор повинен мати порожній простір і дозволити іншим людям увійти і заповнити його;
4. Здатність бути неконкретним;
5. Віра в необхідність мистецтва та художників;
6. Посередництво — вміння дарувати глядачеві пристрась та інформацію для розуміння творів мистецтва так, щоб стимулювати його, надихати та ставити перед ним питання;
7. Вміння змінювати сприйняття» [26, с. 2].

Через те, що останніми роками роль куратора розширюється, і він отримує більший творчий контроль над своїми проектами, виникає термін, запропонований німецьким мистецтвознавцем, письменником та публіцистом Борисом Гройсом — куратор як «суперхудожник». За Гройсом, експозиції деяких кураторів є самі по собі тотальним твором мистецтва (Gesamtkunstwerk), що синтезує в собі різні роботи художників під одним мотивом і тим самим справляє глибше, сильніше та більш цільне враження на аудиторію, ніж окремі частини виставки. Змінилося і основне завдання виставки: замість показу творчості конкретних художників виставка стала демонстрацією ідей, символічних образів, художньої ситуації, філософських або соціальних реалій [4, с. 58].

Прикладом куратора-художника сьогодні є, без сумніву, Ханс Ульріх Обріст — у наш час він є одним із найгучніших та найуспішніших кураторів. Проекти Обріста, як правило, виділяються оригінальністю та інноваційністю, і тут межа між художником і куратором стає розмитою. Для шоу «Chambre 763» Обріст запросив понад 70 художників прийти до його готельного номера, щоб оформити простір. Його надихнув художник Фелікс Фенеон, який, подорожуючи, завжди мав при собі картину Жоржа Сера, яку він вішав на стіни готельного номера, щоб «почуватись як вдома». Протягом кількох тижнів готельний номер Обріста використовувався як виставковий простір та його особиста кімната для проживання. В цьому випадку Обріст виступав як художник, оскільки його власна концепція була важливішою за представлені

твори мистецтва. Що стосується експозиції, той факт, що він переніс виставку у свій особистий простір, справив величезний вплив на глядачів. Винахідливість — це, напевно, головне, що шукають у кураторі. [13]

Проте, це зовсім не означає, що куратор та художник мають співіснувати в конкуренції між собою. Навпаки, ці ролі доповнюють один одного. Вся справа в пошуку правильного балансу між новаторськими ідеями куратора та творчим мисленням художника. Як і в будь-яких інших відносинах, співпраця, спілкування, а також відкритість є ключовими факторами успішного проекту. Зрештою, вдала експозиція залежить від професійного ставлення та сприйнятливості з обох сторін.

Сам Обріст наполягає на тому, що він в першу чергу бачить себе в якості фасилітатора: «Я зрозумів, що роль куратора полягає більше в створенні умов, — говорить він. — Я ніколи не думав про куратора як про творчого суперника художника. Коли я став куратором, я хотів бути корисним художникам. Я думаю про свою професію як про каталізатор і спаринг-партнера» [13].

Для художників важливо, щоб куратори бачили їхню роботу. Вони є довіреною особою, до якої художник може звернутися, коли йому знадобиться порада та підтримка. Адже крім потенційної участі роботи в кураторському проекті є цінна можливість обговорити свою художню практику з професіоналом і отримати від нього конструктивну критику. Оскільки куратор як ніхто інший володіє навичками контекстуалізації мистецтва, він може направити потік свідомості художника в потрібне русло і допомогти відкрити йому нові можливості для своєї творчості. Куратор подивиться на роботи з іншого кута і допоможе представити твір мистецтва таким чином, щоб витягти з нього свіжу інтерпретацію.

Існує безліч метафор, якими намагаються означити різні режими кураторської практики: від посередника або «комісіонера» до «повитухи» (за куратором та художнім критиком Марією Лінд) і феномена «куратор як» — куратор як редактор, технік, агент, менеджер, організатор, промоутер і шукач

талантів, а також більш абсурдні варіанти — куратор як провісник, добра фея і навіть бог [26].

Останнім часом все частіше поширюються приклади художника та куратора в одному обличчі, і виставка для них по суті стає медіумом для творчого самовираження. У словнику британської галереї Tate художник-куратор трактується як «практикуючий митець, який також курирує виставки, або керує прибутковим арт-простором, в якому він демонструє своє мистецтво, а також роботи інших художників» [32]. Художник-куратор частіше залишається поза комерційного світу і більше знаходиться в оточенні своїх колег-митців. Таких художників приваблює насамперед свобода у створенні твору мистецтва, смислового трактуванні, контекстуалізації, експозиціонуванні та просуванні на арт-ринку. Загалом, центральне місце у виставці все одно має займати саме мистецтво, а не особистість — художник чи куратор. Обидва мають дещо різні підходи до експозиціонування творів через відмінності між досвідом, відведених їм ролей у системі сучасного мистецтва і взагалі способами мислення. Проте це не заважає їм обом експериментувати з проектами та мирно уживатися між собою, доповнюючи один одного. А любителі мистецтва від цього тільки виграють.

Існує багато прикладів відомих виставок, організованих художниками, що взяли на себе кураторську роль. Першими були тимчасові покази модерністів і авангардистів у Нью-Йорку в 1960-х роках, які часто відбувалися у різноманітних місцях — магазинах, складах, занедбаних будівлях, які здавалися за номінальну оренду або зовсім безкоштовно протягом короткого періоду. У 1990-х роках оживилася художня сцена Лондона завдяки виставкам і галереям, якими керували художники. Скориставшись порожніми магазинами, офісами і складами, які стали доступними через крах фондового ринку та ринку нерухомості в 1987 році, молоді художники змогли створити умови для проведення власних виставок за межами встановленої консервативної системи галерей. Найвідомішою з цих ініціатив була виставка Freeze, організована групою молодих художників на чолі зі студентом-мистецтвознавцем Деміеном

Херстом в порожньому будинку Лондонського портового управління в районі Доклендс. Freeze мав феноменальний успіх і став трампліном для кар'єри багатьох художників, відомих як YBA (Молоді британські художники). Одночасно в Лондоні виникли і інші важливі ініціативи художників, в тому числі прогресивні галереї City Racing і Matt's Gallery.

До речі, простір — один з найважливіших інструментів в арсеналі куратора. Це — середовище, у якому візуально формуються ідеї. У сучасному світі існує безліч майданчиків для проведення експозицій, проте найперше, що спадає на думку — музей.

Музеї — це храми, де зберігається пам'ять. Останнім часом модель музею як виставкового приміщення для постійної колекції поступово змінюється музеєм як театром для широкомасштабних пересувних інсталяцій. Кожна така інсталяція або велика виставка створюється з метою запропонувати нову систему організації історичної пам'яті та, як наслідок, критеріїв колекціонування. Наприклад, для Понтюса Хюльтена музей міг бути або сховищем, або лабораторією, але він показав, що музей може поєднувати в собі обидві ролі. І цей оксюморон робить музеї особливо цікавими для кураторської практики. Великі музеї — не єдине місце, де пишеться офіційна історія, але вони приваблюють набагато більше глядачів: це місця, з яких можна звернутися до широкої аудиторії. У той же час їхня постійна колекція є архівом, який можна актуалізувати, доповнюючи сучасними творами. Отже, як говорив Уолтер Хоппс: «Найближча аналогія для влаштування музейної виставки – диригування симфонічним оркестром» [29].

Мануель Борха-Вільєль — директор Мадридського центру мистецтва королеви Софії — простежив три стадії еволюції музею: від виняткового модерністського, який реалізувався в прозорому та безпосередньому просторі білого куба, представляючи фахівцям та широкому загалу лінійну версію історії; через інклюзивний постмодерністський музей, який змішував стилі, техніки, хронології і використовував маркетингові навички, щоб продавати публіці мультикультуралізм як продукт; до нинішнього моменту кризи товариств та

музеїв, коли ми змушені переосмислити наші поняття власності та спадщини, що втілилися в музейних колекціях, і почати ставитися до них як до «громадського архіву» [7, с. 15].

У наш час кураторська практика пов'язана із контекстуальними рамками, і вже не настільки важливо, чи є вона незалежною чи відбувається від імені музею чи установи. Наприклад, незалежний куратор прагне розробляти засновані на дослідженнях проекти чи пропозиції виставок як реакцію на сучасний дискурс та як спосіб експериментувати із зоровим полем та інтеграцією різних аудиторій чи дисциплін. За Обрістом, куратор повинен «подолати прогалани та побудувати мости між художниками, громадськістю, установами та іншими типами громад. Суть цієї роботи полягає у створенні тимчасових спільнот шляхом об'єднання різних людей і практик та створення умов для викликання іскор між ними» [23, с. 78]. Формат бієнале та інших подібних заходів — найсприятливіша екосистема для цього.

Минуле століття в історії мистецтва можна ознаменувати появою саме таких періодичних оглядових виставок сучасного мистецтва, які ми називаємо бієнале, трієнале, Documenta, Manifesta та ін. Це — тимчасові суспільно-відкриті культурно-масові програми і заходи, що проводяться на певній географічній території. Одними з головних ціннісних смислів і актуалізацій таких заходів є публічні культурні презентації, просвітництво та комунікації. Тому в програмний контур різних бієнале часто включаються демонстраційно-показові, виставково-експозиційні, фестивально-ярмаркові, суспільно-полемічні та науково-діскусійні події.

Перші бієнале були проведені у 1980-х роках, а пізніше, збільшуючись в масштабах, стали поширюватися в усьому світі послідовними хвилями відповідно до конкретних потреб у різних частинах світу і взаємодії між ними. Результатом є щільне поле мобільності між художниками, кураторами, галеристами, критиками, колекціонерами та відвідувачами, особливо на міжнародному рівні.

Сам формат подій забезпечує їх актуальність і сприяє розширенню і масштабуванню. Бієнале є невіддільною частиною міжнародного сучасного мистецтва. Саме вони стали основною платформою транснаціональної перехідності, змістивши центральний локус створення і поширення мистецтва.

Бієнале та подібні культурно-мистецькі заходи сьогодні безпосередньо пов'язані із соціально-політичним контекстом. У їхньому порядку денному зазвичай є ряд суспільних проблем, актуальних для більшої частини цивілізованого світу. Серед них: глобалізація, притиснення меншин (сексуальних, расових), економічна криза, гендерне питання і т.д. Звичайно, куратори не обходять ці речі стороною та активно висловлюють свої думки засобом експозиції.

Бієнале часто заглядають в маловідомі закутки культури, творчості, мистецтва, відкривають і презентують авангардні, нестандартні, неформальні і нетривіальні, часом навіть провокаційні і тому неоднозначні, спірні, полемічні, дискусійні речі, форми і смисли. Це задумано так спеціально, щоб справити враження, торкнутися розуму і душі, надати просвітницький вплив і сприяти особистісному культурно-світоглядного розвитку людини. Культурно-програмний комплекс всіх бієнале розрахований на широкого, масового глядача і учасника.

Куратор Венеціанської бієнале 2005 року Роза Мартінес порівнює бієнале та музейні виставки наступним чином: «Бієнале спрямовані за межі сьогодення – у майбутнє. Бієнале – найскладніші області цього розширеного поля саме тому, що вони працюють не так, як музеї. Музеї – це храми, де зберігається пам'ять. Бієнале – це контексти, що дозволяють досліджувати і ставити під питання сучасність» [18, с. 79]. Насправді, бієнале вимагають глибшого і більш безпосереднього занурення в різноманітний інтерпретаційний дискурс, ніж звичайна рутинна музейних виставок. Роботи, які виставляються на бієнале, зазвичай менш прив'язані до ринку та до смаків і побажань колекціонерів, більш критичні за змістом, більш експериментальні за технікою.

Бієнале з їх глобальним охопленням та порівняльною свободою від інституційних обмежень та історичного багажу, являють собою унікальну можливість вільно експериментувати з кураторством. Наприклад, набирати міжнародну команду, влаштовувати виставки, де художники виступають кураторами та організовувати паралельні програми, конференції, симпозіуми, створювати додаткові видавничі проекти. Одне з важливих завдань бієнале — служити каталізатором різних креативних впливів на місто: бієнале — це також певна форма урбанізації.

Отже, якщо традиційне мистецтво функціонувало лише на рівні форми, то у сучасному мистецтві інтерес звертається головним чином до питань контексту, структури, простору або нової теоретичної інтерпретації. Як і сучасне мистецтво, сучасне кураторство пов'язане зі своїм часом, але не прив'язане до нього; пов'язане з негайними обставинами, але не підпорядковане їм; співвідноситься з простором, але цей простір має безліч іпостасей, реальних та віртуальних; воно не слідує якомусь набору правил; швидше, воно виробляє свій підхід. Кураторська практика сьогодні розглядається як потужний інструмент по створенню умов для осмислення комплексності сучасності, нерозв'язаних питаннях минулого і альтернативних сценаріїв майбутнього крізь призму мистецтва. Головна здатність кураторського мислення — синтезувати знання з різних дисциплін, а також інтегрувати художні підходи у сфері, не пов'язані безпосередньо з мистецтвом.

Музейний простір та бієнале — це основні майданчики роботи кураторів сучасного мистецтва. Музей — це рама та ефективна смислова підтримка, в яку куратор вписує твір мистецтва. Він часто зобов'язує куратора наявністю колекції, з якою потрібно працювати. Музей додає у ринковій вартості тому, що він виставляє. Ці об'єкти стають обраними та привілейованими. Однак сучасний музей починає виходити за рамки основної функції збереження спадщини та починає все більше фокусуватися на актуальних дослідженнях та документації, стає простором для експериментів та просвіти. Формат бієнале ж особливо дозволяє куратору виконувати два завдання: у світовому масштабі освітлювати

сучасні актуальні проблеми та власноруч творити історію мистецтва та культури, вписуючи у неї конкретні проблеми, течії, персоналії та роботи.

РОЗДІЛ III. Тенденції та виклики в роботі сучасних кураторів

Для дослідження The 21st Century Curator («Куратор XXI століття»), проведеного у 2017 році Британською національною мистецькою благодійною організацією Art Fund, про розвиток ролі куратора музеїв Великобританії та їх потреби на майбутнє було опитано понад 550 людей зі сфери мистецтва, які поділилися своїми поглядами на нинішній і майбутній стани професії кураторства. Результати дослідження дають складну картину, в якій респонденти описують як можливості, так і проблеми, що існують у сучасних умовах для кураторства. Позитивні зрушення включають: інноваційність та появу цифрових технологій для поліпшення комунікації та професійних стосунків; поширення різних можливостей для співпраці; заохочення ризиків; різноманітність робочого дня куратора.

Понад 60% респондентів вважають, що кураторська робота зараз є більш інноваційною, ніж у 2000-х роках. Одним із найпоширеніших аргументів для цієї тези є розширення можливостей для співпраці з аудиторією. «Куратори більш обізнані та взаємодіють зі своєю аудиторією, роблячи виставки, які є популярними та цікавими, доступними. Відбувається демократизація знання» [33, с. 16], — вважає один із респондентів, даючи телефонне інтерв'ю дослідникам.

Респонденти говорили про «демократизацію» знань, відзначаючи перехід від кураторів, що зберігають знання, до кураторів, які навпаки залучають громадськість до формування наративів. Зосередження уваги останніх 15 років на залученні та заохоченні відвідувачів призвело до більш доступного, амбіційного та різноманітного обміну мистецьким та культурним досвідом.

Дослідження самих музеїв стали більш зовнішніми та всеосяжними. Співпраця з місцевими або важкодоступними громадами стає все більш звичним явищем, що дозволяє громадськості робити внесок у розробку та інтерпретацію колекцій, і ці колекції стають більш актуальними для своєї аудиторії. Цей набагато відкритіший підхід спонукає аудиторію ділитися власними поглядами та досвідом.

Учасникам дослідження також ставили питання «Які стратегії та поведінка, на вашу думку, будуть важливими для кураторів у майбутньому?». Серед найпопулярніших відповідей були: спільна робота; гнучкість та вміння працювати в мінливих умовах; ініціативність; відкритість для нових ідей та точок зору; готовність до ризику; здатність до вирішення поставлених задач; лідерство та підприємницький дух.

Сучасне мистецтво об'єднує все більше дисциплін, і рамки професії куратора розширюються. Тепер такий фахівець повинен вільно орієнтуватися не тільки в історії і мистецтві, але й у таких сферах як психоаналіз, соціологія, антропологія та інших областях, які досліджують і описують суспільні процеси. І, звичайно, він повинен вміти вибудовувати діалог між цими галузями. Робота куратора — це перш за все дослідження з критичним осмисленням, аналізом художніх практик, історичного і політичного контекстів. На основі цього куратор робить відкриття і ділиться ними з глядачами.

Такі делікатні теми як питання сексуальних уподобань, расові відмінності, гендерна нерівність і т.д. все частіше виносяться на загальне обговорення у мистецькому світі. У деякому сенсі, підіймати такі проблеми у своїх проектах для кураторів — певний ризик. У дослідженні *The 21st Century Curator* на запитання «Чи відчуваєте ви здатність ризикувати тематикою та змістом виставок?» більшість респондентів опитування (52%) відповіли, що так.

Проте останнім часом куратори досить часто ризикують і беруть на себе роль активіста. Наприклад, Джамілла Джеймс, куратор Музею сучасного мистецтва у Лос Анджелесі (LACMA), куратор Інституту сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі, так описує свою роль в інтерв'ю *ArtSlant*: «Мій внесок головним чином полягає в тому, щоб надати простір для висловлювання *artists of color* (художникам-представникам расових меншин), жінкам, квір-художникам, художникам, які працюють за межами інституцій та обґрунтувати їх внесок в історичний дискурс. Використання кураторської платформи для адвокації та активізму — це відповідальність і честь, тож я не сприймаю це легковажно», — додає вона [15].

Роль куратора продовжує розширюватися паралельно зі стрімким розвитком усього світу. Сьогодні в коло обов'язків куратора входить не тільки експертна думка, піклування про колекції та створення виставок. Також все частіше в його роботу додається розширення та полегшення доступу людей до сфери мистецтва та створення нових наративів не тільки у фізичному, але і у віртуальному світі.

Респонденти згаданого опитування The 21st Century Curator відзначають, що розширення цифрових технологій стимулює інновації, а соціальні медіа та Інтернет дають можливість виділити та покращити доступ до колекцій мистецтва.

Технології змінили напевно всі сфери життєдіяльності людини, і навіть спосіб сприйняття глядачами мистецтва. Існує багато способів зустріти мистецтво у повсякденному середовищі, наприклад, графіті на стінах будівель або скульптури у парках. Сьогодні Інтернет так само виконує функцію публічного простору, але цифрового. Соціальні медіа вже розглядаються критиками та істориками як нові постачальники сучасного мистецтва. Звичайно, вони представляють кураторам новий канал для опанування. Сучасний куратор має «цифрову присутність», використовує силу соціальних медіа та технологій як засіб охоплення нової аудиторії. Він може мати сторінки в таких соціальних мережах, як Instagram, Facebook або Youtube.

Крім того, зараз куратори використовують різні форми технологій, щоб представити свої експозиції, такі як відеоекскурсії та цифрові каталоги. Сьогодні аудиторія частіше бачить мистецтво, переглядаючи твори з цифрових просторів, тому і кураторам, і музеям доводиться долати бар'єри між реальним та діджитал-світом. З'явилися нові можливості не тільки для комунікації, але і для проведення самих виставок в режимі онлайн. Наприклад, у соціальній мережі YouTube або у комп'ютерній грі Second Life, а також різних цифрових платформах, що були створені спеціально для онлайн-експозицій.

Серед них New Art City — це не тільки онлайн-майданчик для проведення онлайн-виставок, але і спільнота поціновувачів тривимірного цифрового

мистецтва, заснована у період пандемії COVID-19. На платформі паралельно представлені десятки експозицій, і кожний охочий може долучитися і створити власну. Відвідувачі також можуть побачити одне одного та спілкуватися між собою, оглядаючи виставки. Популярні експозиції збирають сотні відвідувачів одночасно з усього світу. Своєю метою засновники New Art City називають надання віртуального простору тим, кому відмовляють у фізичному. Платформа займається просуванням робіт квір-художників та художників-представників расових меншин.

Також існує кураторська онлайн-платформа Off Site Project, яка була заснована у 2017 році. Вона стала відома завдяки виставкам у форматі ZIP-файлів (цифрових архівів) та мистецьких резиденцій, розташованих у Google Maps. Таким незвичним підходом до створення експозицій, платформа надає можливості для нових талановитих художників, що працюють із новими медіа. Протягом чотирьох років Off Site Project підтримує розробку персональних презентацій та кураторських групових виставок, присвячених абсолютно різним темам: від техно-колоніалізму в Латинській Америці до хонтології та трансгресії між реальним та віртуальним світами.

Тож куратори майбутнього повинні будуть не тільки володіти глибокими знаннями в історії мистецтва і володіти навичками практичної роботи з класичними і сучасними художніми творами, а й дедалі пильніше стежити за технологічними нововведеннями. До нових медіа, соціальних мереж, онлайн-платформ, технологій відеопроєкції і прямого мовлення згодом додадуться ще більш складні виразні засоби. Художники будуть продовжувати експериментувати, приймаючи на озброєння всі новостворені технології. Завдання кураторів — не відставати від них.

Проте, як вважає Сьюзен Андерсон, координатор сайту Художньої галереї Ньюкасла в Австралії і автор блогу Museum Geek: «Куратори, що працюють в інтернеті, складуть згодом лише одну з областей кураторства, подібну до тієї, яка об'єднує, скажімо, кураторів, що спеціалізуються на мистецтві Австралії. Їх відмінна якість — здатність відстежувати найцікавіші дискусії, пов'язувати їх

учасників між собою і поміщати обговорювані теми у відповідний контекст. Але разом із тим, як і раніше будуть потрібні куратори-знавці, що володіють глибокими знаннями в своїх областях історії мистецтва і вміють розповісти за допомогою цих знань захопливу історію. Будуть потрібні люди, що володіють гострим поглядом, і, звичайно, люди, здатні співвіднести музейне надбання з більш широким колом проблем і фактів» [21, с. 249].

Але чи зможуть комп'ютери у майбутньому курирувати за нас? Це здається цілком можливим, адже сьогодні деякі програми вже аналізують дані наших пошукових запитів і звернень на сайти, а потім пропонують поради на кшталт: «Якщо ви дивилися Матісса, вам може сподобатися Пікассо». Інтернет-користувачів все більше турбує можливість маніпулювання ними за допомогою додаткових стратегій онлайн-маркетингу та реклами. За словами Беріл Грем, професорки мистецтва нових медіа в Сандерлендському університеті (Великобританія) і співредактора сайту CRUMB, не варто чекати відкриттів від готового програмного забезпечення: «Комп'ютер не зможе дати вам більше того, що вже у вас є, або те, що вже вам подобається, — він ніколи не познайомить вас з мистецтвом, здатним змінити ваш погляд на світ» [12, с. 48].

Оскільки технологічний прогрес у сфері мистецтва поки що не може замінити класичний музей, проблеми із забезпеченням життєдіяльності реального мистецтва остаються актуальними. А їх чимало. Понад 45% респондентів дослідження *The 21st Century Curator* ставляться негативно до сучасного стану музейного кураторства, тоді як лише близько 25% — позитивно. Це відчуття негативу частково можна пояснити низкою конкретних викликів та проблем, визначених тими учасниками, хто сприяв дослідженню: зменшення попиту на кураторів; зниження рівня знань спеціалістів; розширення обов'язків кураторів.

Насправді протягом останніх років куратори стали мати менший попит, ніж раніше. Згідно з результатами дослідження, понад 70% респондентів повідомили, що кураторські посади в їх музеї чи галереї зменшились за останні

10 років, і понад 60% респондентів відчули, що кураторські навички та знання втрачаються в їх організації.

Тим часом вважається, що робота кураторів розширюється, включаючи обов'язки, які раніше виконували представники інших професій. Неминучий фінансовий тиск, що впливає на музейний сектор, певною мірою формує додаткову роботу для кураторів. Зростає потреба у співробітниках, що працюють в сфері послуг і наділені більш комерційним та фінансовим мисленням. Необхідність збору коштів та зосередження уваги на отриманні доходу в рамках їхньої роботи є постійною темою серед опитаних кураторів. Вони визнають необхідність брати активну участь у процесі фандрейзингу для музейних проектів: понад 90% респондентів вважають, що куратори повинні робити внесок у діяльність, що приносить дохід. Однак насправді 80% респондентів кажуть, що вони витрачають на цю сферу праці у середньому 15% свого часу, і понад 40% респондентів визначають отримання доходу як найменш важливий рушій для своєї роботи.

Деякі професіонали індустрії мистецтва вважають, що куратор сьогодні є продуктом комерціалізації мистецтва, його представником серед інших товарів в капіталістичному і інформаційному суспільстві. Вальтер Беньямін вважав, що головним завданням критика є дослідження зв'язків між економічним розвитком держави та впливу мистецтва на нього [1, с. 83]. Продовжуючи цю тенденцію, куратор являє собою легітимізуючу форму моста між художником і ринком.

Проте, самі куратори мають за мету захищати мистецтво від всепоглинаючого капіталістичного світу. Італійський куратор Франческо Бонамі у своєму інтерв'ю для сайту Artnet зазначив, що в сьогоденнішньому ринковому середовищі сучасного мистецтва куратори виконують важливе завдання збереження некомерційного виміру мистецтва. Куратори, за його словами, «підтверджують його інтелектуальний зміст», оскільки «мистецтво, яку б шалену матеріальну цінність воно не мало, все ще потрібне суспільству» [19].

Отже, серед основних траєкторій розвитку кураторства є адаптація до інновацій, налагодження професійних стосунків та створення нових

можливостей для співпраці. Кураторство сприяє «демократизації знання» і створює сприятливі умови для обміну культурним досвідом як на локальному, так і на міжнародному рівні. Також одним із завдань кураторства є актуалізація сучасних глобальних та соціальних проблем у сфері мистецтва.

Із розвитком цифрових технологій відбувається розширення можливостей для проведення виставок — тепер їх може створювати кожний охочий в онлайн-просторі. Відбувається повна «демократизація» знання і світ мистецтва все далі і далі відходить від елітарності. З цього витікають певні проблеми, які стоять перед кураторами сьогодні, — зменшення кадрового попиту, зниження рівня компетенції в індустрії та розширення обов'язків. У ХХІ столітті куратор є повноцінним гравцем сучасного арт-ринку, який останнім часом стрімко росте і на слуху навіть у тих, хто не має ніякого відношення до мистецтва. Куратору все частіше потрібно поєднувати в собі не тільки гуманітарну, але і бізнес-менеджерську роль, щоб залишатися «на плаву» у капіталістичному світі.

ВИСНОВКИ

1) Хоча зародки кураторства простежувалися ще з XVIII століття, як окрема галузь воно виокремилося завдяки авангардним течіям у мистецтві на початку XX століття і до сьогоднішнього дня зазнало численних метаморфоз. Виникнення куратора пов'язано, перш за все, із новою тенденцією до концептуалізації виставок. Важливим кроком в еволюції кураторства було відділення куратора від інституцій та поява незалежного кураторства. У 1960-х роках відбувається процес демістифікації мистецтва, де куратору дістається важлива роль просвітництва. Відтепер куратор виконує також і просвітницьку діяльність, пояснюючи мистецтво широким масам. Далі у 1980-х роках експозиція починає розглядатися як тотальний твір мистецтва (Gesamtkunstwerk), а куратор — як його творець. Виставки стають все більш позаісторичними та концептуальними. Із 1987 року кураторство офіційно визнається академічною галуззю.

2) Куратор — це одна з найважливіших професій у просторі сучасного мистецтва. Він є візуальним антропологом, який не просто аналізує культуру та мистецтво, але і деякою мірою є їхнім творцем. Сьогодні ми бачимо куратора в набагато ширшому контексті, ніж століття тому, коли ця професія тільки утворилася. Його присутність у візуальному мистецтві різко зросла за останні кілька десятиліть. Нові ролі та функції, а також загальний вплив, який він чинить на сучасну сферу мистецтва та культури, створили абсолютно нову форму відносин між аудиторією, художником та мистецькими установами. Сьогодні відповідальність куратора полягає у вписанні в загальну картину світового мистецтва конкретних тем, людей та робіт, знаходячи кожному власну інтерпретацію та влучний контекст.

3) Куратору доводиться стикатися із численними проблемами та викликами. Перш за все, це зменшення кадрового попиту, зниження рівня компетенції в індустрії та розширення обов'язків. Все це говорить про «перебудову» сучасного арт-ринку, який останнім часом стає все більш і більш комерційним. Сьогодні співробітник будь-якої установи, і музей не є

виключенням, є інвестицією у подальший її прибуток. Тому куратору XXI століття потрібно підлаштовуватися під новий формат роботи арт-сфери та більше занурюватися у її бізнес-складову, поєднуючи її із початковою гуманітарно-просвітницькою діяльністю.

Із тенденцій сучасного кураторства можна виділити освітлення у виставках важливих проблем сьогодення, що актуалізує їх у мистецькій сфері. Куратор засобами експозиції презентує аудиторії свої розмірковування щодо тієї чи іншої проблеми чи тематики, таким чином привертаючи до неї увагу. Частіше за все, ця проблематика береться з сучасних історичних, соціальних чи політичних подій, які є важливими для суспільства. Крім того, останнім часом у кураторській діяльності все частіше використовуються технологічні інновації та цифровий простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Беньямин В., «О понятии истории» — Новое литературное обозрение №46, 2000.
2. Носко К, Лук'янець В., «Де кураторство» — Київ: IST Publishing, 2017.
3. О'Нил П., «Культура кураторства и кураторство культур(ы)» — Москва: Ad Marginem, 2015.
4. Обрист Х.У., «Краткая история кураторства» — Москва: Ad Marginem, 2012.
5. Altshuler B.J., «The Avant-Garde in Exhibition» — University of California Press, 1998.
6. Bishop C., «Introduction/Viewers as Producers» — Cambridge, MA: MIT Press and Whitechapel, 2006.
7. Borja-Villel M.J., «The Museum Questioned», D. W. Winnicott, Playing and Reality. London: Pelican Books, 1974.
8. Brenson M., «The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions», Art Journal 57, no. 4 (Winter 1998).
9. Calderoni I., «Creating Shows» — London: Open Editions, 2007.
10. Deakin T., «A new kind of challenge: curating in the COVID-19 crisis» — Museum Next, January 1, 2021. Retrieved from <https://www.museumnext.com/article/a-new-kind-of-challenge-curating-in-the-covid-19-crisis/>
11. Frieling R., «Toward Participation in Art» — London: Thames and Hudson, 2008.
12. Graham B., «Rethinking Curating: Art after New Media» — Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
13. Groves N., «Hans Ulrich Obrist: the art of curation» — The Guardian, March 23, 2014. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>
14. Hopps W., Treisman D. & Doran A., «The Dream Colony: A Life in Art» — London: Bloomsbury, 2017.
15. Irish, A., «The Curator as Advocate: Spotlight on ICA LA's Jamillah James» — ArtSlant, October 24, 2016. Retrieved from <https://www.artslant.com/ew/articles/show/46676-the-curator-as-advocate-spotlight-on-ica-las-jamillah-james>.
16. Kosuth J., «The Sixth Investigation 1969 Proposition 14» — Cologne: Gerd De Vries/Paul Maenz, 1971.

17. Marincola P., «What Makes a Great Exhibition?» — London: Reaktion Books, 2007.
18. Martinez R., «Interviews with 10 International Curators» — New York: D.A.P, 2001.
19. Neuendorf H., «Art Demystified: What Do Curators Actually Do?» — Artnet, November 10, 2016. Retrieved from <https://news.artnet.com/art-world/art-demystified-curators-741806>
20. Neuendorf H., «Francesco Bonami Says Curators Are ‘Self-Delusional’ and ‘Irrelevant’ in Today’s Art World» — Artnet, June 7, 2016. Retrieved from <https://news.artnet.com/market/francesco-bonami-says-curators-self-delusional-irrelevant-todays-art-world-512705>
21. O'Neill P., Sheikh S., Steeds L., Wilson M., «Curating After the Global: Roadmaps for the Present» — Cambridge, MA: MIT Press, October 2019.
22. Obrist H.U., «Mind over Matter: An Interview with Harald Szeemann» — Artforum 35, no. 3, November 1996.
23. Obrist H.U., «Ways of Curating» — New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
24. Poinot J.-M., «Large Exhibitions: A Sketch of a Topology».
25. Rajchman J., «Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions» — London: Tate Papers, Autumn 2009.
26. Rehman J., «Curating Creativity», 2013.
27. Reilly M., «Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating» — London: Thames & Hudson, 2018.
28. Richter D., «Thinking About Curatorial Education» — Zurich: On Curating, no 26, October 2015.
29. Shinoster Lamb Y., «Walter Hopps», The Washington Post.
30. Smith T., «Thinking Contemporary Curating» — Independent Curators International (ICI), 2012.
31. Szántó A., «The Future of the Museum: 28 Dialogues» — London: Thames & Hudson, 2020.
32. Tate, Art Term — Artist-Curator. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator>
33. «The 21st-century curator» — Artfund, 2017.
34. 1911 Encyclopædia Britannica — Oxford: Oxford University Press, 1911.