

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК : 069.53+069.6]:316.7:7.038.6(477)(043)

ЗАВЕРШИНСЬКИЙ ВАЛЕРІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ

ДИСЕРТАЦІЯ

**СУЧАСНЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
В ГАЛЕРЕЙНО-ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРИ:
КУРАТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ І ПРАКТИКИ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

В.ЗАВЕРШИНСЬКИЙ

Науковий керівник: Чечик Валентина Вікторівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Валерій Завершинський. Сучасне образотворче мистецтво України в галерейно-виставковому просторі: кураторські стратегії і практики – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню кураторських стратегій і практик репрезентації сучасного образотворчого мистецтва України в галерейно-виставковому просторі. Актуальність теми зумовлена зростанням ролі кураторства в сучасному мистецькому процесі та недостатньою систематизованістю теоретичного осмислення українських кураторських практик. Значна частина наявних досліджень зосереджена на окремих виставках, інституціях, художніх середовищах або персоналіях, тоді як питання кураторських стратегій, логіки експозиційного задуму та механізмів формування виставкових смислів лише частково стає предметом спеціального аналізу.

У роботі розглянуто теоретичні засади кураторської діяльності на основі західного досвіду та особливості їх застосування в галерейно-виставковому просторі України. Особливу увагу приділено моделям кураторської репрезентації, концепціям художнього простору галереї, поняттю «стиль куратора» та ролі художніх видань у продовженні виставкового висловлювання поза межами експозиційного простору.

Гіпотеза дослідження ґрунтується на припущенні, що трансформація сучасної художньої експозиції від нейтрального простору демонстрації творів до художньо-комунікативного середовища пов'язана з еволюцією кураторських стратегій автономності, посередництва та співавторства. Унаслідок цього куратор дедалі частіше виступає не лише організатором

виставкового процесу, а й суб'єктом концептуалізації, інтерпретації та формування експозиційного висловлювання. Індивідуальний стиль куратора розглядається як один із чинників організації художнього матеріалу, формування смислових зв'язків і репрезентації сучасного мистецтва в галерейно-виставковому просторі.

Метою дослідження є аналіз кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України в контексті розвитку сучасного образотворчого мистецтва. Об'єктом дослідження є сучасне образотворче мистецтво України в галерейно-виставковому просторі. Предмет дослідження становлять кураторські стратегії та практики репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України.

У дисертації *вперше* розроблено авторську типологізацію концепцій художнього простору сучасної української галереї, зокрема автореферентної, інструментальної та синтетичної; запропоновано класифікацію моделей кураторської репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України, що охоплює наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі.

Уточнено і доповнено підходи до типологізації кураторських стратегій автономності, посередництва та співавторства, а також можливості їх застосування до аналізу українських експозиційно-виставкових практик; уявлення про основні лінії становлення кураторських практик у західному мистецькому контексті – музейну та художню; підходи до аналізу галерейно-виставкового простору України як середовища взаємодії художника, куратора, інституції та аудиторії.

Розширено теоретичні уявлення про кураторський стиль та індивідуальні кураторські методології у сучасному українському мистецькому процесі, а також розуміння художніх видань як інструментів експозиційної практики, кураторської медіації та продовження виставкового висловлювання поза межами галерейного простору.

Перший розділ «*Стан наукової розробки проблеми, джерельна база та методи дослідження*» складається з двох підрозділів і присвячений формуванню теоретико-методологічного підґрунтя дослідження, аналізу історіографії та визначенню інструментарію вивчення експозиційно-виставкових практик.

У першому підрозділі здійснено історіографічний огляд експозиційно-виставкових практик у контексті художнього життя та інституційних процесів. Проаналізовано доробок українських дослідників (Є. Герман, О. Петрової, Н. Усенко, О. Голубця, Т. Миронової та інших авторів), що дозволило констатувати поступовий перехід від розгляду виставки як загального фону художнього процесу до її осмислення як специфічного об'єкта мистецтвознавчої уваги, де постать куратора набуває стратегічного значення. Висвітлено стан наукового осмислення експозиційно-виставкових практик як предмета спеціального аналізу та типологізації. Виявлено нерівномірність теоретичної розробки проблеми в українському дискурсі та обґрунтовано необхідність системного підходу до вивчення виставкових моделей, що виходять за межі суто інституційного або регіонального контекстів. Окремим пунктом проаналізовано ключові теоретичні напрями осмислення експозиції у сучасному мистецтві, спираючись на західний мистецтвознавчий досвід (праці Б. О'Доєрти, К. Бішоп, Р. Сторра та ін.). Визначено суттєву трансформацію виставки, що характеризується інтерактивністю, орієнтацією на експеримент та зміною статусу глядача в комунікативному просторі експозиції.

У другому підрозділі охарактеризовано джерельну базу дослідження, яка охоплює фахову дослідницьку літературу, матеріали арт-критики, прес-огляди, кураторські концепції, виставкові каталоги, альбомні й художні видання, візуальну документацію проєктів та цифрові ресурси. Встановлено, що залучення цього кола джерел дає змогу конкретизувати аналіз галерейно-виставкового простору України.

Обґрунтовано комплекс методів дослідження, що включає історіографічний, джерелознавчий, інтерпретаційний, історико-

хронологічний, порівняльний, типологічний, структурно-функціональний та метод композиційно-просторового аналізу. Такий методологічний апарат дозволяє розглядати експозиційно-виставкові та кураторські практики як цілісне художньо-комунікативне явище.

Результати першого розділу підтверджують наукову актуальність обраної теми та створюють необхідну базу для переходу до аналітичного розгляду західних моделей кураторства у наступному розділі роботи.

Другий розділ *«Типологія кураторських практик: західний досвід в контексті проблематики ролі, функцій та стратегій куратора»* складається з двох підрозділів і присвячений вивченню теоретичних засад, стратегічних моделей та історичних ліній становлення кураторської діяльності у західному мистецтві.

У *першому підрозділі* розглянуто феномен кураторства крізь призму стратегічних моделей взаємодії з художнім процесом. Проаналізовано формування основних типів кураторських стратегій – автономної, посередницької та співавторської, які відображають зміну ролі куратора в сучасному виставковому процесі. Визначено автономну стратегію як форму авторського кураторського висловлювання, посередницьку як модель інтелектуальної медіації між мистецтвом, інституцією та глядачем, а співавторську як форму взаємодії художника й куратора у процесі формування експозиційного змісту. Показано, що ці стратегії дають змогу розглядати виставку як простір вироблення значень і соціальної комунікації.

У *другому підрозділі*, на основі аналізу історичного розвитку західної арт-системи, окреслено диференціацію кураторських практик за двома лініями – «музейною» та «художньою». Виявлено особливості трансформації музейної функції від збереження колекцій до створення інтерпретаційних моделей, а також генезу «художньої» лінії, пов'язаної з незалежними виставковими ініціативами та концептуальними пошуками митців. Окрему увагу приділено впливу міжнародних виставкових форумів на посилення ролі куратора у формуванні історичних, культурних і критичних інтерпретацій мистецтва.

Така типологізація стала методологічною основою для подальшого дослідження специфіки кураторських проєктів в українському мистецькому середовищі та дала змогу окреслити зв'язки між західним і вітчизняним досвідом.

Третій розділ *«Стратегії і практики репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейному просторі України»* складається з чотирьох підрозділів і присвячений аналізу механізмів експонування, кураторської медіації та інституційної репрезентації мистецтва у вітчизняному галерейно-виставковому просторі.

У *першому підрозділі* розглянуто концепції художнього простору сучасної галереї в Україні як системи візуальних, просторових і комунікативних взаємодій. Виокремлено автореферентну, інструментальну та синтетичну концепції галерейного простору, що відображають різні способи легітимації мистецтва, організації глядацького сприйняття та трансформації галереї з місця експонування на середовище формування художнього висловлювання.

У *другому підрозділі* запропоновано типізацію експозиційно-виставкових форм крізь призму моделей кураторської репрезентації. Визначено наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі, що відрізняються способами організації художнього матеріалу, побудови смислових зв'язків і залучення глядача до інтерпретації виставкового висловлювання. Показано, що ці моделі зміщують акцент із демонстраційної функції виставки на формування концептуально організованого простору репрезентації.

У *третьому підрозділі*, на основі аналізу індивідуальних методологій вітчизняних кураторів, досліджено феномен кураторського стилю як чинника концептуальної єдності виставки. Виокремлено академічний, міждисциплінарний і провокативний типи кураторських практик, з'ясовано логіку взаємодії авторського начала куратора з функцією посередництва. Встановлено, що стиль куратора є інструментом відбору, інтерпретації та

сміслової організації мистецького матеріалу в сучасному українському художньому процесі.

У четвертому підрозділі проаналізовано художні видання – каталоги й артбуки як засоби виставкової репрезентації. Доведено, що ці видання виконують не лише документальну функцію, а й стають інструментом кураторської медіації та продовженням виставкового висловлювання поза межами галерейного простору. Виокремлено їхні ключові функції: фіксацію виставкового проєкту, інтерпретацію художнього матеріалу та розширення комунікативного поля експозиції.

Результати третього розділу дали змогу окреслити сучасну українську галерею як багаторівневу систему, у якій взаємодія простору, кураторської моделі, художнього матеріалу та медійного супроводу формує нові способи репрезентації сучасного образотворчого мистецтва.

Дисертація завершується висновками, у яких узагальнено результати дослідження відповідно до його мети, завдань і положень наукової новизни. Показано, що кураторські практики в українському галерейно-виставковому просторі 1990-х – початку 2020-х років постають важливим чинником репрезентації сучасного образотворчого мистецтва. Їх розвиток пов'язаний із концептуалізацією художнього матеріалу, побудовою експозиційного висловлювання та формуванням комунікативного простору між твором, інституцією і глядачем.

На матеріалі вітчизняних виставкових проєктів простежено трансформацію західних моделей кураторства в українському контексті. Встановлено, що вона виявляється через автореферентну, інструментальну й синтетичну концепції галерейного простору, а також через наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі кураторської репрезентації. Це дало змогу окреслити український галерейно-виставковий простір як середовище взаємодії художніх, інституційних, комунікативних та інтерпретаційних практик.

Обґрунтовано поняття «стиль куратора» як характеристику виставкової практики, що виявляється у способах відбору, інтерпретації та смислової організації художнього матеріалу. У межах аналізу галерейно-виставкових проєктів 1990-х – початку 2020-х років виокремлено академічний, міждисциплінарний і провокативний типи кураторських практик. Окремо показано, що художні видання виступають інструментом фіксації, інтерпретації та продовження виставкового висловлювання поза межами галерейного простору.

Отримані результати дослідження поглиблюють уявлення про роль кураторства у формуванні експозиційних смислів і способів представлення сучасного образотворчого мистецтва України. Практичне значення роботи полягає у можливості використання матеріалів дослідження у викладанні дисциплін, пов'язаних із історією сучасного мистецтва, кураторськими практиками та експозиційно-виставковою діяльністю, а також у підготовці навчально-методичних матеріалів. Запропоновані підходи до аналізу кураторських стратегій, моделей репрезентації та художнього простору галереї можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих дослідженнях і в практиці організації виставкових проєктів.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво; галерейно-виставковий простір; кураторські практики; мистецькі практики; виставкова репрезентація; експозиційні форми; арт-інституції; мистецький проєкт; візуальна культура; культурні трансформації; художній процес; соціокультурний контекст; інституційний контекст; естетика постмодернізму; цифрові ресурси.

ABSTRACT

Valerii Zavershynskyi. Contemporary Fine Art of Ukraine in the Gallery and Exhibition Space: Curatorial Strategies and Practices – Qualifying research work as a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy

in speciality 023 – Fine Art, Decorative Art, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2026.

The dissertation examines curatorial strategies and practices for representing contemporary Ukrainian fine art in gallery and exhibition spaces. The relevance of the topic is determined by the growing role of curatorship in the contemporary artistic process and by the insufficient systematization of theoretical approaches to Ukrainian curatorial practices. A considerable part of existing research focuses on individual exhibitions, institutions, artistic milieus, or personalities, whereas curatorial strategies, the logic of exhibition concepts, and the mechanisms by which exhibition meanings are formed have only partially been the subject of specialised analysis.

The study examines the theoretical foundations of curatorial practice grounded in Western experience and the specific features of their application in the gallery and exhibition space of Ukraine. Particular attention is paid to models of curatorial representation, concepts of gallery space, the notion of the «curator's style», and the role of art publications in extending the exhibition statement beyond the exhibition space.

The research hypothesis is built upon the assumption that the transformation of the contemporary art exhibition from a neutral space for displaying artworks into an artistic and communicative environment is connected with the evolution of curatorial strategies of autonomy, mediation, and co-authorship. As a result, the curator increasingly acts not only as an organizer of the exhibition process but also as a proactive contributor in the conceptualization, interpretation, and originating of the exhibition statement. The individual style of the curator is considered one of the factors shaping the organization of artistic material, the establishment of semantic connections, and the representation of contemporary art within the gallery and exhibition space.

The *study aims* to analyze curatorial strategies and practices in the gallery and exhibition space of Ukraine in the context of the development of contemporary fine

art. *The object* of the study is contemporary fine art of Ukraine in the gallery and exhibition space. *The subject* of the study is curatorial strategies and practices of representing contemporary fine art in the gallery and exhibition space of Ukraine.

For the first time, the dissertation develops an authorial typology of concepts of the artistic space in the contemporary Ukrainian gallery, namely the autoreferential, instrumental, and synthetic concepts. It also proposes a classification of models of curatorial representation of contemporary fine art in the gallery and exhibition space of Ukraine, including narrative, personalistic, and problem-discursive models.

The study clarifies and supplements approaches to the typology of curatorial strategies of autonomy, mediation, and co-authorship, as well as the possibilities of applying them to the analysis of Ukrainian exhibition practices; the understanding of the main lines in the formation of curatorial practices in the Western artistic context – the museum and artistic lines; and approaches to the analysis of the gallery and exhibition space of Ukraine as an environment of interaction between the artist, curator, institution, and audience.

The *study expands* theoretical views on curatorial style and individual curatorial methodologies in the contemporary Ukrainian artistic process. It also broadens the understanding of art publications as instruments of exhibition practice, curatorial mediation, and the continuation of the exhibition statement beyond the gallery space.

The *first chapter*, «*The State of Scholarly Research on the Problem, Source Base and Research Methods*», consists of two subsections and is devoted to forming the theoretical and methodological backgrounds of the study, analysing the historiography, and defining the tools for studying exhibition practices.

The first subsection provides a historiographical review of exhibition practices in artistic life and institutional processes. The works of Ukrainian scholars, including E. Herman, O. Petrova, N. Usenko, O. Golubets, T. Myronova and other authors, are analysed. This made it possible to identify a gradual shift from viewing the exhibition as a general background in the artistic process to understanding it as a

specific object of art criticism inquiry, in which the figure of the curator acquires strategic importance.

The *section* also outlines the state of scholarly reflection on exhibition practices as a subject of specialised analysis and typology. The uneven theoretical development of this issue in Ukrainian discourse is identified, and the need for a systems approach to the study of exhibition models that go beyond purely institutional or regional contexts is substantiated. A separate part analyses the key theoretical directions in the interpretation of exhibition in contemporary art, drawing on Western art-historical experience, including the works of B. O'Doherty, C. Bishop, R. Storr, and others. The transformation of the exhibition is defined as significant, marked by interactivity, an orientation toward experimentation, and a change in the viewer's status within the communicative space of the exhibition.

The *second section* characterizes the source base of the study, which includes specialised research literature, art criticism, press reviews, curatorial concepts, exhibition catalogues, albums and art publications, visual documentation of projects, and digital resources. It is established that the use of this range of sources makes it possible to specify the analysis of the gallery and exhibition space of Ukraine.

The study substantiates a set of research methods, including historiographical, source criticism, interpretative, historical-chronological, comparative, typological, and structural-functional methods, as well as the method of compositional and spatial analysis. This methodological framework makes it possible to consider exhibition and curatorial practices as an integral artistic and communicative phenomenon.

The results of the first chapter confirm the scholarly relevance of the chosen topic and provide the necessary basis for moving to the analytical consideration of the Western models of curatorship in the next chapter.

The *second chapter*, "*The typology of Curatorial Practices: Western Experience in the Context of the Role, Functions, and Strategies of the Curator*", consists of two subsections and is devoted to the study of the theoretical foundations,

strategic models, and historical lines in the formation of curatorial activity in Western art.

The *first section* examines the phenomenon of curatorship through the prism of strategic models of interaction with the artistic process. The development of the main types of curatorial strategies – autonomous, mediatory, and co-authored – is analysed, as these strategies reflect the curator’s changing role in the contemporary exhibition process. The autonomous strategy is characterised as an authorial curatorial statement, the mediatory strategy as a model for intellectual mediation among art, the institution, and the viewer, and the co-authored strategy as a type of artist-curator interaction in developing exhibition content. It is shown that these strategies make it possible to consider the exhibition as a space for shaping meanings and social communication.

The *second section*, based on an analysis of the historical development of the Western art system, outlines the differentiation of curatorial practices along two lines – the ‘museum’ and the ‘artistic’. The specific features of the transformation of the museum function are identified – from the preservation of collections to the creation of interpretative models – as well as the genesis of the ‘artistic’ line, associated with independent exhibition initiatives and the conceptual searches of artists. Particular attention is paid to the influence of international exhibition forums on the strengthening of the curator’s role in shaping historical, cultural, and critical interpretations of art. This typology became a methodological basis for further study of the specific character of curatorial projects in the Ukrainian artistic milieu and made it possible to outline the links between Western and Ukrainian experience.

The third chapter, “*Strategies and Practices of Representing Contemporary Fine Art in the Gallery Space of Ukraine*”, consists of four subsections and is devoted to the analysis of the exhibition display mechanisms, curatorial mediation, and institutional representation of art in Ukrainian gallery and exhibition spaces.

The *first section* examines the concepts of the artistic space of the contemporary gallery in Ukraine as a system of visual, spatial, and communicative interactions. The autoreferential, instrumental, and synthetic concepts of gallery space are

distinguished, reflecting different ways of legitimating art, organising the viewer's perception, and transforming the gallery from a place of display into an environment for shaping an artistic statement.

The *second section* proposes a typology of exhibition forms through the prism of models of curatorial representation. Narrative, personalistic, and problematic discursive models are defined. They differ in the ways they organise artistic material, build semantic connections, and involve the viewer in the interpretation of the exhibition statement. It is shown that these models shift the emphasis from the demonstrative function of the exhibition to the shaping of a conceptually organized space of representation.

The *third section*, based on an analysis of the individual methodologies of Ukrainian curators, examines the phenomenon of curatorial style as a factor in the conceptual unity of an exhibition. Academic, interdisciplinary, and provocative types of curatorial practices are distinguished, and the logic of interaction between the curator's authorial position and the function of mediation is clarified. It is established that the curator's style serves as an instrument for selecting, interpreting, and semantically organizing artistic material in the contemporary Ukrainian artistic process.

The *fourth section* analyzes art publications – catalogues and art books – as means of exhibition representation. It is proved that these publications perform not only a documentary function but also become instruments of curatorial mediation and a continuation of the exhibition statement beyond the gallery space. Their key functions are identified: documenting the exhibition project, interpreting artistic material, and expanding the communicative field of the exhibition.

The results of the third chapter made it possible to define the contemporary Ukrainian gallery as a multi-level system in which the interaction of space, curatorial model, artistic material, and media support establishes new ways of representing contemporary fine art.

The dissertation concludes with findings that summarise the results of the study in accordance with its aim, objectives, and scientific novelty. It is shown that

curatorial practices in the Ukrainian gallery and exhibition space of the 1990s – early 2020s appear as an important factor in the representation of contemporary fine art. Their development is connected with the conceptualization of artistic material, the construction of an exhibition statement, and the formation of a communicative space between the artwork, the institution, and the viewer.

As derived from Ukrainian exhibition projects, the study traces the transformation of Western models of curatorship in the Ukrainian context. It is established that this transformation is manifested through the autoreferential, instrumental, and synthetic concepts of gallery space, as well as through the narrative, personalistic, and problematic discursive models of curatorial representation. This made it possible to define the Ukrainian gallery and exhibition space as an environment of interaction between artistic, institutional, communicative, and interpretative practices.

The notion of the “curator’s style” is substantiated as a characteristic of exhibition practice, manifested in the ways of selecting, interpreting, and semantically organising artistic material. Within the analysis of gallery and exhibition projects from the 1990s to the early 2020s, academic, interdisciplinary, and provocative curatorial practices are distinguished. It is shown separately that art publications serve as instruments for documenting, interpreting, and continuing the exhibition statement beyond the gallery space.

The results of the study deepen understanding of the role of curatorship in shaping exhibition meanings and ways of presenting contemporary fine art of Ukraine. The practical significance of the dissertation lies in the possibility of using its materials to teach courses related to the history of contemporary art, curatorial practices, and exhibition activity, and in preparing educational and methodological materials. Further art historical research and the practice of organising exhibition projects can utilise the proposed approaches to analysing curatorial strategies, models of representation, and the artistic space of the gallery.

Keywords: contemporary Ukrainian art; gallery and exhibition space; curatorial practices; artistic practices; exhibition representation; exhibition forms; art

institutions; art project; visual culture; cultural transformations; artistic process; sociocultural context; institutional context; aesthetics of postmodernism; digital resources.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Завершинський В. Тенденції в експонуванні сучасного мистецтва у контексті процесів трансформації (за матеріалами зарубіжних досліджень 1990-ті – 2020-ті рр.) *Art and design*. 2024. № 1 (25). С. 134-146.

DOI <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.1.12>

2. Завершинський В. Художні видання як засоби виставково-експозиційної репрезентації (на прикладі проєктів «Мистецького Арсеналу» та Музею сучасного мистецтва Корсаків). *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. Вип. 4 (34). С. 272–279.

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.30>

3. Завершинський В. Типи кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві: автономність, посередництво, художня діяльність. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 275–283.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40>

4. Завершинський В. Напрямки розвитку кураторських практик у західному дискурсі про мистецтво: «музейна» та «художня» лінії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 90. С. 132–140.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-19>

5. Завершинський В., Чечик В. Кураторські стилі та індивідуальні методології як інструментарій кураторських практик. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 93, том 1. С. 174–185.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-25>

**Праці, які підтверджують апробацію результатів дисертації
(тези конференцій)**

1. Завершинський В. Трансформації експозиційно-виставкових практик (1990-ті–2020-ті рр.) в дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців. *Науково-практична конференція «ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: мистецтво і ментальне здоров'я»*, 27 вересня 2024 р., Львів, ЛНГМ імені Б.Г. Возницького.
2. Завершинський В. Каталог як форма кураторського нарративу: функції друкованих видань у виставковому процесі. *Міжнародна наукова конференція кафедри ТІМ ХДАДМ «Другі Таранушенківські читання»*. 17-18 квітня 2025 р., Харків, ХДАДМ.
3. Завершинський В. Концепції художнього простору сучасної галереї в Україні: кураторські підходи та методи регламентації. *XIII Міжнародна наукова конференція «Платонівські читання»*. 29 листопада 2025 р., Київ, НАОМА.
4. Завершинський В. Галерея як колективний арт-проект: від простору до висловлювання. *V Міжнародна науково-практична конференція «Гатенмейстерські Читання». Українська культура та мистецтво в умовах війни: сучасний стан і візії майбутнього»*. 4-5 грудня 2025 р., Київ, КПНУ ім. І. Огієнка, Кам'янець-Подільський.
5. Завершинський В. Кураторські стратегії репрезентації культурної пам'яті в проєкті «Тіні забутих предків» Павла Гудімова. *Міжнародна науково-практична конференція «UKRAINIAN FORUM OF SCIENTIFIC STRATEGIES»*. 6-8 квітня 2026 року. Харків.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	27
1.1. Стан наукової розробки експозиційно-виставкових практик: основні напрями і рівні дослідження.....	27
1.1.1. Експозиційно-виставкові практики у контексті художнього життя та інституційних процесів.....	27
1.1.2. Експозиційно-виставкові практики як предмет спеціального аналізу та типологізації.....	32
1.1.3. Теоретичні напрями осмислення експозиції у сучасному мистецтві...38	38
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	48
1.2.1. Джерельна база дослідження.....	48
1.2.2. Методи дослідження.....	50
Висновки до розділу 1.....	53
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК: ЗАХІДНИЙ ДОСВІД В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ РОЛІ, ФУНКЦІЙ ТА СТРАТЕГІЙ КУРАТОРА.....	56
2.1. Типи кураторських стратегій	57
2.1.1. Кураторська стратегія автономності як самостійна художня роль.....	58
2.1.2. Кураторська стратегія посередництва як модель арт-менеджменту та медіації	64
2.1.3. Кураторська стратегія співавторства	71
2.2. Основні лінії становлення та розвитку кураторських практик.....	77
2.2.1. «Музейна» лінія становлення кураторських практик.....	78
2.2.2. «Художня» лінія становлення кураторських практик.....	86
Висновки до розділу 2.....	91

РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ І ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ГАЛЕРЕЙНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ	95
3.1. Концепції художнього простору сучасної галереї в Україні	95
3.1.1. Галерея як автореферентний художній простір.....	97
3.1.2. Галерея як інструментальний художній простір.....	100
3.1.3. Галерея як колективний синтетичний твір мистецтва.....	104
3.2. Моделі кураторської репрезентації в експозиційно-виставкових формах	107
3.2.1. Наративна модель кураторської репрезентації.....	107
3.2.2. Персоналістична модель кураторської репрезентації.....	111
3.2.3. Проблемно-дискурсивна модель кураторської репрезентації.....	113
3.3. Кураторські стилі та індивідуальні методології	117
3.3.1. Стиль куратора як теоретичне поняття.....	117
3.3.2. Стиль куратора між авторством і посередництвом.....	126
3.4. Художні видання як засіб виставкової репрезентації	144
Висновки до розділу 3	152
ВИСНОВКИ	156
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	162
ДОДАТКИ	182
Додаток А. Список ілюстрацій.....	182
Додаток Б. Альбом ілюстрацій.....	189

ВСТУП

Актуальність проблеми. У сучасному галерейно-виставковому просторі України кураторські практики посідають важливе місце у формуванні способів репрезентації образотворчого мистецтва. Участь куратора в художньому процесі пов'язана з роботою над концепцією виставки, принципами відбору та поєднання творів, організацією їх просторової взаємодії та визначенням характеру комунікації з глядачем. У цьому контексті кураторська діяльність стосується не лише організаційного супроводу виставкового процесу, а й осмислення художнього матеріалу, внаслідок чого окремі твори входять у ширший смисловий порядок і отримують додаткові можливості для інтерпретації.

Попри зростання ролі кураторських практик у художньому житті, теоретична база українського кураторства досі не набула достатньої системності. Значна частина наявних досліджень зосереджена на окремих виставках, інституціях, художніх середовищах або персоналіях, тоді як питання власне кураторських стратегій і практик лише частково стає предметом спеціального аналізу. Унаслідок цього кураторство нерідко розглядається в межах ширшого опису сучасного мистецького процесу, історії художнього життя або інституційних трансформацій, через що механізми формування експозиційних смислів, логіка кураторського задуму та особливості репрезентації твору в галерейному просторі не завжди отримують належне висвітлення.

Окреслена проблематика пов'язана зі змінами, що відбулися в самих формах сучасного образотворчого мистецтва. Розширення кола художніх практик, поява міждисциплінарних форматів, зміна уявлень про межі твору та способи його просторової присутності вплинули і на характер виставкової діяльності. Галерейний простір у цих умовах пов'язаний уже не лише з експонуванням, а й із формуванням цілісної концепції сприйняття, у межах

якої кураторський задум визначає порядок взаємодії між творами, середовищем і глядацьким досвідом.

Для українського мистецтвознавства ця проблема є особливо важливою з огляду на специфіку розвитку галерейного руху впродовж 1990-х – початку 2020-х років. Активізація виставкової практики відбувалася в умовах поступового формування кураторської інституційності, коли значний практичний досвід реалізації кураторських підходів лише частково був узагальнений у наукових дослідженнях. Саме тому аналіз кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України пов'язаний із потребою систематизувати накопичений досвід виставкової діяльності, уточнити роль куратора у формуванні експозиційних смислів та окреслити місце кураторства в структурі сучасного художнього процесу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами.

Дисертацію виконано відповідно до плану наукової роботи кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв у межах держбюджетної теми «Історико-теоретичні аспекти українського мистецтва доби постмодернізму: універсальне й специфічне» та наукової теми кафедри «Синтез і взаємодія мистецтв у художньому просторі України 1990-х – 2020-х рр.».

Метою дослідження є аналіз кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України в контексті розвитку сучасного образотворчого мистецтва. Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- проаналізувати стан наукової розробки експозиційно-виставкових і кураторських практик у сучасному мистецтвознавстві, виокремивши основні рівні та напрями їх дослідження;
- узагальнити теоретичні підходи до осмислення кураторських стратегій і визначити їх основні типи в західному мистецькому контексті;
- окреслити основні лінії становлення та розвитку кураторських практик у сучасному мистецтві;

- проаналізувати концепції художнього простору сучасної галереї в Україні;
- визначити моделі кураторської репрезентації сучасного образотворчого мистецтва;
- визначити роль кураторського стилю, індивідуальних кураторських методологій і художніх видань у формуванні експозиційних смислів.

Об'єктом дослідження є сучасне образотворче мистецтво України в галерейно-виставковому просторі. **Предмет дослідження** становлять кураторські стратегії та практики репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України.

Хронологічні і територіальні межі дослідження. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку 1990-х років до початку 2020-х років. Такий часовий діапазон зумовлений формуванням галерейно-виставкового простору сучасного образотворчого мистецтва України в умовах пострадянських трансформацій і подальшим розвитком кураторських практик упродовж цього часу. Територіальні межі дослідження визначаються галерейно-виставковим простором України. Західний мистецький контекст залучається у роботі як теоретична і порівняльна рамка для аналізу типів кураторських стратегій і практик.

Методологія дослідження сформована з урахуванням поєднання спеціальних мистецтвознавчих, загальнонаукових і міждисциплінарних підходів, що дає можливість розглянути кураторські практики в сучасному галерейно-виставковому просторі України як багаторівневе явище та простежити зміни у стратегіях репрезентації мистецтва від кінця ХХ до початку ХХІ століття. У процесі роботи залучено спеціальні методи, зокрема експозиційно-стилістичний, компаративний і формально-аналітичний, застосування яких пов'язане з інтерпретацією особливостей розвитку українського галерейно-виставкового руху. Використання загальнонаукових методів, серед яких системний, типологічний, структурно-функціональний, а також аналіз і синтез, уможливило виокремлення кураторських моделей,

зіставлення експозиційних рішень і простеження внутрішньої логіки трансформацій виставкових інституцій. Залучення міждисциплінарного підходу дало підстави розглядати кураторський проєкт як цілісний художній і концептуальний феномен.

Джерельна база дослідження охоплює текстові та візуальні матеріали, що дають змогу простежити особливості розвитку кураторських практик і конкретизувати аналіз виставкових процесів у сучасному мистецтві. Матеріалом дослідження стали репрезентативні виставкові проєкти, кураторські концепції, художні видання та візуальна документація, що дають змогу простежити основні моделі репрезентації сучасного образотворчого мистецтва України в галерейно-виставковому просторі 1990-х – початку 2020-х років. Провідне місце в ній посідають фахова дослідницька література, матеріали арт-критики, прес-огляди та інформаційно-аналітичні публікації, у яких зафіксовано теоретичні підходи, оцінки, інтерпретації та фактичні відомості, пов'язані з галерейно-виставковою діяльністю. Важливу частину джерельної бази становлять каталоги виставок, оскільки вони містять концептуальні засади проєктів, репрезентують авторські й кураторські позиції та фіксують окремі аспекти виставкових рішень. Окрему групу джерел утворюють альбомні та художні видання, що поєднують інформаційні, репрезентативні й інтерпретаційні функції та дозволяють розглядати художній матеріал у ширшому культурному й візуальному контексті. Візуальна документація та супровідні інформаційні матеріали залучаються як допоміжні джерела для уточнення фактографічного, просторового й комунікативного контексту виставкових проєктів.

Наукова та теоретична новизна дослідження полягає у систематизації кураторських стратегій і практик репрезентації сучасного образотворчого мистецтва України в галерейно-виставковому просторі 1990-х – початку 2020-х років, а також у розробленні типологічних підходів до аналізу художнього простору галереї, моделей кураторської репрезентації та їхньої ролі у формуванні експозиційних смислів.

У роботі вперше:

- розроблено авторську типологізацію концепцій художнього простору сучасної української галереї, зокрема автореферентної, інструментальної та синтетичної;

- запропоновано класифікацію моделей кураторської репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України, що охоплює наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі.

Уточнено і доповнено:

- підходи до типологізації кураторських стратегій автономності, посередництва та співавторства, а також можливості їх застосування до аналізу українських експозиційно-виставкових практик;

- уявлення про основні лінії становлення кураторських практик у західному мистецькому контексті – музейну та художню – як аналітичну основу для осмислення українського галерейно-виставкового простору;

- підходи до аналізу галерейно-виставкового простору України як середовища взаємодії художника, куратора, інституції та аудиторії.

Розширено:

- теоретичні уявлення про кураторський стиль та індивідуальні кураторські методології у сучасному українському мистецькому процесі;

- розуміння художніх видань як інструментів експозиційної практики, кураторської медіації та продовження виставкового висловлювання поза межами галерейного простору.

Теоретичне і практичне значення роботи. *Теоретичне значення дослідження* полягає у систематизації підходів до аналізу кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України. У роботі запропоновано аналітичний інструментарій для вивчення сучасного виставкового процесу: типологію кураторських стратегій, концепції художнього простору галереї, моделі кураторської репрезентації, підхід до аналізу кураторського стилю та індивідуальних методологій. Це дає змогу

розглядати українські виставкові практики через взаємодію простору, кураторського задуму, експозиційної форми, художнього матеріалу й аудиторії. Результати дослідження можуть бути використані у подальших мистецтвознавчих працях, присвячених сучасному образотворчому мистецтву, кураторству, галерейній діяльності та формам виставкової репрезентації.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у науковій і освітній діяльності. Матеріали роботи можуть бути залучені у викладанні дисциплін, пов'язаних із історією сучасного мистецтва, кураторськими практиками, теорією і практикою експозиційно-виставкової діяльності, а також при підготовці лекційних курсів, навчальних програм і методичних матеріалів. Окремі положення дослідження можуть бути використані у практиці організації виставкових проєктів, у роботі галерейних і музейних інституцій, а також у подальших мистецтвознавчих дослідженнях сучасного образотворчого мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Основні наукові результати дисертаційної роботи отримано автором самостійно. Дослідницькі положення та висновки сформовано на основі аналізу наукових джерел і матеріалів дослідження, їх систематизації та інтерпретації, а також у результаті власних мистецтвознавчих спостережень і аналізу художнього матеріалу.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі доповідей на всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез за такими темами: «Трансформації експозиційно-виставкових практик (1990-ті – 2020-ті рр.) в дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців» (Науково-практична конференція «ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького й музейництво в Україні: мистецтво і ментальне здоров'я», Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, Львів, 27 вересня 2024 р.); «Каталог як форма кураторського нарративу: функції друкованих видань у виставковому процесі» (Міжнародна наукова конференція кафедри ТІМ ХДАДМ «Другі Таранушенківські читання»,

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 17–18 квітня 2025 р.); «Концепції художнього простору сучасної галереї в Україні: кураторські підходи та методи регламентації» (XIII Міжнародна наукова конференція факультету ТІМ НАОМА «Платонівські читання», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 29 листопада 2025 р.); «Галерея як колективний арт-проект: від простору до висловлювання» (V Міжнародна науково-практична конференція «Гагенмейстерські читання» «Українська культура та мистецтво в умовах війни: сучасний стан і візії майбутнього», Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 4–5 грудня 2025 р.); «Кураторські стратегії репрезентації культурної пам'яті в проєкті “Тіні забутих предків” Павла Гудімова» (Міжнародна науково-практична конференція «Ukrainian Forum of Scientific Strategies», Харків, 6–8 квітня 2026 р.).

Публікації. Основні положення, наукові результати та висновки дисертаційного дослідження оприлюднено у 10 наукових публікаціях, з яких 5 статей опубліковано у фахових наукових виданнях України, затверджених МОН України для спеціальності 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», а 5 публікацій становлять тези доповідей у збірниках матеріалів наукових і науково-практичних конференцій.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається з анотацій українською та англійською мовами, списку наукових публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів, що містять сім підрозділів і висновки до них, загальних висновків та списку використаної літератури (225 позицій). Додатки включають список ілюстрацій і альбом ілюстрацій (49 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи становить 227 сторінок, з них основний текст – 160 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки експозиційно-виставкових практик: основні напрями і рівні дослідження

Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років у західному мистецькому дискурсі посилюється увага до кураторства як до самостійної форми концептуального представлення і репрезентації мистецтва [102; 153]. У низці тогочасних праць дослідники наголошують на тому, що виставкові проєкти функціонують як простори формування нових смислів, наративів і моделей взаємодії між художником, інституцією та аудиторією [183], а не лише як традиційні майданчики для представлення творів. У такому контексті змінюється і роль куратора, оскільки трансформація системи репрезентації мистецтва актуалізує його як авторську фігуру, пов'язану з визначенням логіки експозиції та меж її інтерпретації. Окреслені підходи становлять важливе теоретичне тло для аналізу становлення кураторських практик у галерейно-виставковому просторі України.

1.1.1. *Експозиційно-виставкові та кураторські практики у контексті художнього життя України*

Проблематика кураторських практик в Україні достатньо широко представлена в дослідженнях останніх трьох десятиліть, що засвідчує стійкий інтерес учених до питань репрезентації сучасного мистецтва. Водночас, за нашими спостереженнями, дослідження кураторства не набуло ані рівномірності, ані системного характеру. У більшості проаналізованих нами праць кураторська проблематика не постає як центральна, а фігура куратора не стає предметом спеціально поставленого аналізу. Переважно увага зосереджується на загальній еволюції художнього процесу, в межах якого

кураторський жест простежується лише як одна з форм розвитку художнього життя країни. З огляду на це звернемося до основних досліджень, у яких художнє життя України означеного періоду розглядається у зв'язку з формуванням кураторських стратегій.

Одним із найбільш розроблених напрямів є інституціональний рівень аналізу, пов'язаний із вивченням кураторського життя в Україні зазначеного періоду. У фокусі уваги дослідників закономірно перебувають основні центри кураторської активності та мистецької культури країни, передусім Київ, Харків, Львів та Одеса, що зумовлено як наявністю джерельного матеріалу, так і виразним потенціалом цих середовищ у виробленні нових форм художньої медіації.

У контексті мистецького життя Харкова окремі аспекти кураторської проблематики розглянуто в роботах Н. Усенко. Дослідниця класифікує кураторську практику з огляду на офіційний і неофіційний статус мистецтва, що дає можливість виокремити властивості кураторських стратегій на різних рівнях репрезентації. Так, неформальний кураторський проєкт Н. Усенко узагальнює як найбільш експериментальну форму звернення до аудиторії, яка на прикладі мистецького життя Харкова мала прецедентне значення [84]. Надалі, коли кураторські форми ускладнюються, а на мистецьку арену виходять об'єднання та арт-угруповання, вагомого значення набувають фестивальні кураторські стратегії, що розвивають ідею репрезентації множинних художніх форм у межах спільної кураторської концепції [85]. Загалом, за висновком Н. Усенко, кураторські моделі, які сформувалися в арт-просторах неформального мистецтва Харкова, були орієнтовані на молоду аудиторію, що позначалося на підходах до концептуалізації художніх проєктів і проявлялося у конкретних формах взаємодії з авторами [85].

Історичний контекст художнього життя Харкова розглянуто в роботах Т. Павлової, для якої еволюція проєктів пов'язана з пошуком кураторської авангардної складової, започаткованої у традиціях міжвоєнного часу, але такої, що продовжувала знаходити форми вираження у діяльності кураторів-

інтелектуалів 1970-х – 1980-х років. Важливо підкреслити, що дослідниця розглядає кураторський проєкт як активну форму існування мистецтва, яка містить потенціал суб'єктного звернення до глядача та увиразнює кураторське осмислення ролі художнього твору на історичній відстані [61]. Історико-мистецький підхід до ролі та місця куратора в художньому житті Харкова простежується і у висновках Л. Соколюк, яка досліджує це питання крізь призму інституалізації професійної кураторської діяльності та еволюції освітніх осередків [74].

У полі зору О. Котової перебуває художнє життя Одеси, передусім у контексті розвитку нонконформізму. Розглядаючи загальну еволюцію кураторських практик перехідного часу кінця 1980-х – початку 1990-х років, дослідниця представляє діяльність організатора як органічну частину «дискурсу незгодних» [37, с. 57]. Формами такої кураторської активності були переважно квартирні та редакційні проєкти, що накладало певні обмеження на принципи кураторського відбору творів і сам характер концептуалізації арт-простору. Як підкреслює авторка, одеські куратори-нонконформісти «не мали альтернативних місць для реалізації своїх проєктів через те, що офіційні майданчики не надавали можливості для дослідження мови мистецтва заради нього самого» [37, с. 57]. Важливим видається і спостереження О. Котової щодо невід'ємності кураторського мислення в художньому андеграунді Одеси від природи самих художніх творів [38]. Досить часто в кураторських рішеннях мистецтва, яке формувалося в особливих умовах елітарності, виражалася самостійна художня ідея, що нагадувала перформативний жест куратора. Саме тому механічне перенесення кураторських знахідок із контексту андеграунду в широкий простір сучасної галереї без збереження авторської концепції не спрацьовує як повноцінна репрезентація.

Активною дослідницею художнього життя Києва є О. Петрова. Упродовж багатьох років вона вивчає практики становлення кураторства в сучасному мистецтві України, переважно на матеріалі проєктів, які акумулює українська столиця. О. Петрова підкреслює особливу роль незалежного

куратора у трансформації принципів репрезентації в мистецтві, наголошуючи на тому, що у 1970-х – 1980-х роках кураторські ініціативи мали значення «виходів за межі художнього гетто», вибудованого радянською інституціональною практикою [67, с. 61]. Як учасниця багатьох важливих подій у художньому житті країни, О. Петрова значну увагу приділяє відтворенню еволюції кураторського мислення в Україні як своєрідного літопису інтелектуального оновлення. У цьому контексті варто виділити її аналіз, присвячений першій колективній кураторській спробі презентації українського мистецтва у Великобританії. Складність кураторської задачі цієї виставки полягала у представленні в межах спільної концепції художників різних поколінь як єдиного тексту [65].

Експозиційно-виставкові практики у контексті трансформаційних процесів розглянуто О. Голубцем на прикладі художнього життя Львова. Дослідник показує, як наприкінці 1980-х років кураторський рух дефрагментував штучні кордони, формуючи стратегію відкритого і вільного звернення. У детальному аналізі кураторських проєктів сучасного мистецтва у Львові О. Голубець окреслює лінію взаємозв'язку між куратором, митцем та спільнотою. На його думку, кураторство в цей час було більшим, ніж просто форма організації. Кураторські локації виступали живим доказом присутності іншої точки зору, формулювали позицію альтернативних поглядів на соціально-політичні процеси [17; 18]. Важливо підкреслити, що згодом О. Голубець звертається і до проблеми дефіциту професійного кураторства у Львові. Так, у середині 2000-х років відсутність системних кураторських стратегій та незначна кількість арт-майданчиків розглядаються вченим як причина «ефекту згасання» активності місцевого середовища [17, с. 89-90].

А. Луговська вивчає інституціональний рівень розвитку кураторства в Україні, простежуючи його на прикладі регіональних проєктів. Зокрема, варто звернути увагу на статті дослідниці, присвячені кураторським ініціативам в арт-інституціях Львова та Харкова [41]. Авторка переконливо показує динаміку становлення кураторських стратегій, аналізуючи проєктну

діяльність у контексті оновлення соціокультурної атмосфери в країні. Водночас очікуваний аналіз змін у самій природі кураторського тексту не дістає в її працях достатньої уваги, хоча вагомість кураторського жесту як форми пред'явлення ідеї зафіксовано у висновках А. Луговської [42].

Варто звернути увагу на те, що в дослідженнях як західних, так і українських учених питання розвитку різних форм художнього життя та становлення кураторських практик розглядаються паралельно й у безпосередньому взаємозв'язку. Такий підхід розширює можливості для осмислення еволюції сучасного образотворчого мистецтва в Україні, однак часто включає кураторський процес до ширшого поля загальних художніх явищ, унаслідок чого його власна проблематика не завжди отримує самостійне аналітичне окреслення.

Вітчизняні дослідження останніх десятиліть засвідчують стійкий інтерес до становлення галерейно-виставкового середовища та еволюції сучасного художнього життя в Україні, в межах яких кураторські практики постають як важливий, хоча не завжди окремо виокремлений компонент. Найчастіше аналіз зосереджується на інституційному та регіональному вимірах мистецького процесу, що дає змогу відтворити основні центри кураторської активності, форми неформальних і фестивальних ініціатив, а також динаміку професіоналізації кураторства у 1990-х – 2020-х роках. Зауважимо й на тому, що у значній частині праць фігура куратора та механізми формування експозиційних смислів залишаються включеними до ширшого опису мистецьких подій або інституційних трансформацій без чіткої систематизації стратегій кураторської репрезентації.

Спробу показати потенціал академічної інституції, зокрема Інституту проблем сучасного мистецтва, як відкритого виставкового простору з можливостями реалізації кураторських задумів демонструє В. Тузов. Проекти, які дослідник пропонує розглядати як приклади, об'єднані діалогом між експозиційним і кураторським дискурсами. Попри достатньо різноманітну палітру виставок (від арт-терапевтичного аспекту нейроарт-мистецтва до

традиційної історичної репрезентації сучасного мистецтва Туреччини) В. Тузов розглядає їх як прецеденти трансформації образотворчого мистецтва в Україні, що стають помітними саме у просторі експозиції та в межах кураторського задуму [80, с. 209].

Окремий напрям сучасних досліджень становлять праці, присвячені виставковим і мистецьким проєктам 2020-х років. Так, наприклад, А. Єфімова та В. Одрехівський розглядають скульптурні проєкти в публічному просторі Львова 2022–2023 років як нові формати художньої репрезентації в умовах війни [23]. О. Голуб аналізує презентацію українських митців у Торенському художньому музеї у США, акцентуючи питання міжнародної репрезентації українського мистецтва [19]. В. Пітеніна та Є. Піскунов досліджують проєкт «Маленькі архангели», зосереджуючись на способах формування образної структури, пов'язаної з досвідом війни [68]. Ці та інші праці доповнюють огляд новітніх досліджень і засвідчують увагу мистецтвознавців до актуальних форм виставкової репрезентації українського мистецтва.

Подальший аналіз, на нашу думку, потребує переходу від переважно описового відтворення художнього життя до виокремлення кураторських стратегій як окремого рівня дослідження, що визначає логіку експозиції, характер взаємодії творів у просторі та способи репрезентації сучасного образотворчого мистецтва України.

1.1.2. Експозиційно-виставкові практики як предмет спеціального аналізу та типологізації

У вітчизняному мистецтвознавстві експозиційно-виставкові та кураторські практики поступово стають предметом спеціального аналізу, що виходить за межі загального опису художнього життя та інституційних процесів. У працях 2000-х–2020-х років простежується прагнення розглядати експозицію як окремий рівень репрезентації сучасного мистецтва, а кураторство – як систему підходів, відкрити до типологізації, проблемного аналізу та методологічного осмислення. У цій площині формуються

дослідження, зосереджені на кураторських стратегіях, моделях виставкової репрезентації, трансформації арт-простору та ролі куратора в організації художнього висловлювання.

Чималу увагу виставково-експозиційній проблематиці приділяє В. Михальчук. Дослідник розглядає тенденції кураторсько-галерейної діяльності як проблему репрезентації сучасного мистецтва України і наголошує на тому, що на початку 2010-х років ця проблематика «практично випала з поля зору сучасного мистецтвознавства» [45, с. 145]. Унаслідок цього склалася ситуація, за якої кураторський феномен уже існував як виразна частина художнього процесу, проте результати його інтелектуальної діяльності ще не дістали належної наукової рефлексії. В. Михальчук звертає увагу і на двоїсту природу куратора в межах художньої галереї як соціального та комерційного арт-інституту, вбачаючи в цій обставині джерело критичного змісту проблеми та постійний чинник трансформації кураторських стратегій [47, с. 203].

Окремої уваги заслуговує спроба В. Михальчука типологізувати кураторську діяльність в Україні на основі розуміння проекту як «публічної демонстрації концептуальних досягнень» [52, с. 276]. Для побудови базової типології дослідник використовує критерії масштабу кураторського впливу і в такий спосіб окреслює власне бачення «новітніх форм кураторської роботи», до яких зараховує стратегії, пов'язані з інсталяцією, арт-об'єктами, медіа-мистецтвом, відео-артом та акціонізмом [46, с. 277–278].

Розгорнуту панораму виставкового та художнього життя столиці у 2000-х роках подає у своїй статті О. Щеглова. На думку дослідниці, кураторський проєкт у цей період мав особливе значення для інтеграції мистецтва України до світового контексту, залишаючись головною формою фахового представництва [95, с. 202]. Саме в межах кураторської діяльності, за її спостереженням, актуалізується питання жанрового репертуару українського мистецтва і розпочинається осмислення його міжвидової трансформації, ініційоване авторами проєктів [95, с. 203]. Це спостереження дає змогу

точніше побачити взаємозв'язок між еволюцією мистецтва та змінами кураторських стратегій репрезентації.

Арт-галерея як простір реалізації кураторських стратегій у Львові розглядається в дослідженнях Х. Домащук [22]. Дослідниця звертає увагу на змістовні трансформації мистецтва регіону, в яких особливого значення набувають кураторські технології репрезентації. Саме кураторський проєкт вона вважає ключовою формою діяльності арт-просторів, простежуючи його розвиток від спроб «задекларувати рівень робіт» до концептуального представлення конкретної ідеї, що вимагає повноцінного інтелектуального репертуару [22, с. 301-302]. Близьку за спрямуванням позицію займає Л. Сліпчишин, який розглядає кураторство як самостійну галузь професійної творчості та підсумовує досвід кураторського звернення у другій половині ХХ ст. Для дослідника визначальними ознаками кураторської роботи є екстеріоризація задуму та демонстрація концептуальних досягнень автора проєкту [72, с. 231].

Питання співвідношення художньої та кураторської позицій, а також формування кураторської практики в українському мистецькому середовищі порушено у виданні К. Носко та В. Лук'янець «Де кураторство. Художник як куратор та куратор як художник» [55]. Книга є збіркою есеїв та інтерв'ю, що фіксують досвід українських художників і кураторів, зокрема їхні уявлення про співпрацю, авторство, роль куратора у створенні виставкового проєкту та межі між художньою і кураторською діяльністю. Хоча видання не має характеру системного академічного дослідження, воно є важливим для розуміння локального кураторського дискурсу та моделей репрезентації сучасного мистецтва в Україні.

Окреме місце в осмисленні кураторської та галерейної діяльності посідають праці Т. Миронової, яка впродовж багатьох років послідовно розробляє проблему типологізації кураторських підходів у сучасному українському мистецтві. Одним із важливих положень її досліджень є розмежування двох типів кураторського представлення художніх творів.

Перший пов'язаний із безпосередньою трансляцією змісту твору, за якої роль куратора залишається переважно технічною. Другий ґрунтується на посередницькому задумі, що домінує в загальному цілому проєкті і підпорядковує собі окремі елементи художнього матеріалу. Такий підхід, який авторка співвідносить із концептом «показ показу», дає змогу посилювати історичну, політичну чи іншу проблематику кураторського висловлювання [50, с. 49].

Подальший розвиток цієї логіки у Т. Миронової пов'язаний із типологізацією кураторських підходів за критерієм звернення до аудиторії. З цієї точки зору дослідниця розрізняє візуалізаційні та комунікативні стратегії. Перші спираються на статичні експозиційні рішення, другі формують навколо проєкту середовище інтерпретації, актуалізують публічні дискусії та висувають на передній план саму розмову про мистецтво як результат кураторської діяльності. Особливістю такого підходу є поєднання візуального представлення з інтерактивними сценаріями взаємодії – від семінарів до майстер-класів. У цьому ж ряду авторка окремо виділяє кураторство у приватній галереї як тип, що генерує креативні середовища [48, с. 113].

В іншій праці, присвяченій кураторським практикам, Т. Миронова підходить до проблеми з боку характеру самої репрезентації. Дослідниця розмежовує стихійну демонстрацію художніх форм і концептуальну, за якої проєкт набуває значення філософського висловлювання автора [52, с. 86]. У такій перспективі з'являється ряд кураторських моделей, відмінних за способом управління сприйняттям мистецтва. До них дослідниця зараховує модель класичного кураторства, пов'язану з візуально-статичним форматом і залежністю від архітектурної логіки приміщення, підхід «білого кубу», що формує атмосферу автономності мистецтва, а також стратегію «відкритого простору» (*open space*), орієнтовану на саморегуляцію та зміну форм представлення.

Разом із тим запропонована Т. Мироною система не завжди вибудовується як внутрішньо впорядкована ієрархія. Окремі кураторські

моделі в її класифікації легко перетинаються між собою або можуть бути включені одна в одну. Зокрема, стратегія студійного простору має очевидну здатність інтегруватися в систему «білого кубу», а кураторські практики на вільних локаціях не втрачають зв'язку з візуально-статичним форматом. Так само кураторство в онлайн-проектах практично не типологізується у межах традиційних критеріїв, хоча цифрове середовище від початку передбачає широкий спектр форм медіативності [52, с. 86–87]. У підсумку типологічний підхід Т. Миронової включає також узагальнення кураторських методологій у межах двох великих орієнтацій: системної, пов'язаної зі спеціалізованими арт-просторами, та несистемної, що реалізується на «вільних локаціях», де куратор змушений адаптувати власну мову до неспецифічних умов [52, с. 87–89].

В українському дослідницькому просторі питання трансформації експозиційно-виставкових практик та зміни статусу арт-простору послідовно розробляє О. Чепелик. Важливо підкреслити, що ще наприкінці 2000-х років дослідниця висловила низку аналітичних припущень і рекомендацій, зафіксувавши зміну статусу арт-простору – від пасивного місця локалізації мистецьких явищ до повноцінного «учасника» художнього життя, що має методологічне й інструментальне значення. «Актуальний художній проєкт, – наголошує вчена, – це створення середовища, де мистецтво втілюється в життя самим процесом експонування, і це пошук зворотного зв'язку середовища з людьми, які в ньому знаходяться» [86, с. 46]. Дослідниця також констатує дисфункцію традиційних зв'язків між художніми процесами та інституалізованими просторами мистецтва, підкреслюючи вагомість неспецифічних художніх територій. Показовими є і її спостереження щодо потенціалу маргіналізованих локацій («автошляхи, покинуті склади, автобази, індустриальні структури, залізничні депо») [86, с. 47], що актуалізує розуміння експозиції як умовної суми соціальних зв'язків, а не лише як простору зі стінами та обмеженим периметром. Окремий напрям у дослідженнях О. Чепелик становлять фестивальні експозиційні заходи, зокрема Гогольфест

[90], а також комплексні художні події, в яких простежуються міжпредметні зв'язки різних форм мистецтва [88].

До важливих студій, що дають змогу простежити трансформації виставкової репрезентації в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст., належить і дослідження Г. Складенко, присвячене потребі уточнення та інтерпретації ролі київської « нової хвилі » у вітчизняному художньому процесі. Дослідниця звертає увагу на акціонізм і нові якості виставкової репрезентації, що формувалися у взаємодії з попереднім радянським досвідом. За висновком Г. Складенко, зазначений феномен сформував « іншу модель мистецтва, де головним ставала відкрита суб'єктивність авторської позиції, критичність, творча незалежність » [71, с. 188-189].

Питання галерейно-виставкової діяльності як дискурсивної практики перебуває у центрі уваги Р. Миленкової. Дослідниця розглядає експозицію як комунікативний феномен, що не лише надає простір для репрезентації художнього твору, а й формує моделі тлумачення contemporary art. З її точки зору, компонент дискурсивності « пов'язує об'єкт мистецтва з немистецьким, загальносоціальним середовищем », яке стає джерелом гострих інтерпретацій, а галерея створює ефект « причетності » до мистецького середовища, трансформуючи естетичні контексти та цінності [42, с. 115]. Особливо виразно ця тенденція проявляється у формах виставок, що змінюють статус глядача з пасивного спостерігача на активного реципієнта, зокрема у community art або в межах концепції user friendly art [43, с. 116].

Регіональні виміри виставкової діяльності простежує у своїх дослідженнях І. Чмелик. Дослідниця звертає увагу як на традиційні арт-простори та їх трансформації за сучасних обставин [91], так і на виставкові експерименти 2000-х–2010-х років, зокрема у контексті тематики виставки як рецепції художніх процесів [93]. Окремий напрям становить аналіз новітніх форм виставкової діяльності, насамперед онлайн-виставок, які, на думку авторки, здатні змінювати базові формати представлення художнього твору та розширювати межі його осмислення [92]. Такі спостереження дають змогу

фіксувати типові проблеми експозиційно-виставкової сфери як автономного предмета аналізу, зокрема брак інституційної підтримки та архаїчні методи представлення.

Серед праць, орієнтованих на узагальнення попереднього дослідницького досвіду, варто відзначити статтю Є. Герман як одну з найбільш ґрунтовних для історіографічного аналізу виставкових практик цього періоду. На її матеріалі простежуються ключові тенденції зарубіжних досліджень та можливості їх застосування в межах вітчизняної проблематики [16].

В українській мистецтвознавчій літературі 2000-х–2020-х років поступово формується проблемний підхід до експозиційно-виставкових і кураторських практик, зокрема через аналіз репрезентаційних моделей галерейної діяльності та спроби типологізації кураторських стратегій. Дослідники акцентують роль куратора як медіатора смислів, організатора експозиційного контексту та ініціатора нових форматів взаємодії з аудиторією. Наявні підходи, однак, часто залишаються фрагментарними або прив'язаними до окремих інституційних кейсів і не утворюють цілісної системи аналітичних критеріїв. Це зумовлює потребу в подальшому узагальненні та структурному аналізі кураторських стратегій і практик репрезентації сучасного образотворчого мистецтва України.

1.1.3. Теоретичні напрями осмислення експозиції у сучасному мистецтві

У західній історіографії проблеми експозиційно-виставкових практик наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття поступово сформувалися кілька теоретичних напрямів осмислення виставки як особливої форми художньої репрезентації. У центрі уваги дослідників опинилися питання автономії експозиції, зміни ролі куратора, нових форматів взаємодії з аудиторією та трансформації самого виставкового простору. У межах цього дослідницького поля найбільш виразно окреслюються три напрями, що визначають сучасну

аналітичну площину осмислення експозиції – інтерактивність, лабораторизація та концепція «білого кубу».

Передумовою такого переосмислення стала зміна уявлень про кураторську діяльність. На межі ХХ–ХХІ століть у західній історіографії сформувалися два підходи до трактування цих змін [151; 128; 100]. Перший пов'язаний із збереженням уявлення про кураторство як візуальну оповідь про мистецтво. Другий орієнтований на розуміння кураторського висловлювання як самостійної форми інтелектуальної діяльності, що порушує питання про статус куратора, межі його впливу та способи взаємодії з аудиторією. У дослідженнях 2000-х років ці зміни дедалі частіше інтерпретуються через уявлення про куратора як суб'єкта, що формує смислові конфігурації виставки. Зокрема, А. Маркузен, А. Джонсон і К. Коннеллі розглядають сучасний художній центр як простір взаємодії кількох кураторських дискурсів – виставково-репрезентативного, комунікативного та дослідницького [173, с. 11]. Перший пов'язаний із реалізацією експозиційного задуму, другий охоплює форми взаємодії із соціальним середовищем, третій стосується дослідницьких і видавничих практик у межах художнього процесу [173, с. 15–18]. У такій перспективі кураторська діяльність постає як система взаємопов'язаних інтелектуальних і комунікативних стратегій, що визначають функціонування виставкового середовища.

Теоретичне підґрунтя для виокремлення зазначених напрямів пов'язане також із переосмисленням експозиції як форми організації смислів. Дослідник інтерпретує галерейний простір як структуровану систему, у якій кураторський задум визначає послідовність сприйняття та логіку інтерпретації творів. У цьому підході окремі елементи експозиції набувають функцій, співвідносних із мовною структурою: галерейні зали постають як абзаци, стіни як речення, групи творів як смислові одиниці, тоді як окремі роботи можуть виконувати різні «синтаксичні» ролі залежно від контексту [203, р. 23; 29]. Така модель дозволяє розглядати експозицію як цілісну знакову систему, в межах якої формуються смислові зв'язки між творами, простором і глядачем.

Подальший розвиток західного кураторського дискурсу засвідчив стійкий інтерес до виставки як автономної критичної форми. Дж. Вурхіс розглядає виставкові практики як окремий спосіб «аранжування» художніх висловлювань, що має власну історію та внутрішню логіку трансформацій [215, с. 57-59]. У свою чергу Л. Патерсон наголошує, що «кураторське аранжування» передбачає розгляд експозиції як динамічної структури, в якій вирішального значення набуває не окремий твір, а характер його співіснування з іншими роботами у межах спільного задуму [185, с. 19-20]. Саме в цій теоретичній площині поступово увиразнюються ті напрями осмислення експозиції, в яких на перший план виходять питання взаємодії, експериментального характеру виставкового середовища та критичного переосмислення його просторових моделей. Одним із найпомітніших серед них стає напрям, пов'язаний з інтерактивністю, що зосереджує увагу на зміні статусу глядача, нових формах комунікації та переосмисленні самої природи експозиційного простору.

Розвиток інтерактивності пов'язаний із трансформацією статусу художньої експозиції, яка більше не трактується як замкнений простір, розрахований на певний тип художнього матеріалу. За спостереженням П. Б'янкі, сучасна експозиція функціонує не тільки як фізично окреслене місце, а й як подієва форма, що реалізується одночасно в кількох площинах репрезентації [26, с. 136]. У межах цього підходу особливого значення набуває питання взаємодії з аудиторією, оскільки виставковий простір дедалі більше розглядається як середовище комунікації, залучення та співпереживання. Саме тому, як зауважує М. Баррі, інтерактивність у межах сучасної виставки ніколи не є «грою на рівних», оскільки вона завжди вибудовується на користь певної сторони: в даному випадку або глядача, або художника [108, с. 223].

Поступове посилення уваги до інтерактивності було пов'язане і з переосмисленням ролі аудиторії у виставковому процесі. У міру того, як експозиція дедалі частіше розглядатися як форма просторового упорядкування творів, а як середовище взаємодії, дослідники дедалі частіше

звертаються до питання про те, яким чином глядач входить у смислове поле кураторського проєкту. Саме в такій площині Д. Брібер запропонував для свого часу нетипове бачення глядацької аудиторії, розглядаючи її як повноцінний складник виставкової естетики, який не можна виносити за межі загальної інтерпретації проєкту. Як підкреслює дослідник, художній контекст трансформує співвідношення між мистецьким досвідом і часовим виміром сприйняття твору, що, своєю чергою, пояснює форми взаємодії, які виникають у межах експозиції [114]. У межах такого підходу глядач вже не є зовнішнім спостерігачем, оскільки сама структура виставки передбачає його включення до простору інтерпретації.

У свою чергу для Т. Азеведо означена проблема стала підґрунтям для міркувань про трансформацію виставкової моделі, яку дослідниця окреслює через концепт «естетики зустрічі» [106, с. 107]. На її думку, утвердження виставкового простору як середовища, відкритого як для художника, так і для глядача, постало відповіддю на усталену традицію їхнього розмежування, що тривалий час зберігалася у виставковій культурі. У своєму дослідженні Т. Азеведо наголошує, що експозиція надає обом сторонам інструменти взаємодії та відкриває можливості для формування нового досвіду інтеграції різних точок зору. Саме тому інтерактивність у цій дослідницькій перспективі пов'язується не лише з фізичним залученням глядача, а й із формуванням спільного простору сприйняття, у межах якого можливе взаємне включення, дотик, активація й переживання, що Узагальнені наслідки інтерактивного підходу в експонуванні образотворчого мистецтва Р. Макмертрі розглядає на прикладі аналізу виставкового простору. Для дослідника ключовим є поняття «просторового діалогізму», за допомогою якого він здійснює типологізацію взаємодії між аудиторією та виставкою як формою художнього звернення. Як зазначає Р. Макмертрі, галерея, простір якої має діалогічний характер, підтримує відкритість до двозначності, полісемії, а також до альтернативних перспектив і різних точок зору [173, с. 182]. У такому контексті інтерактивність постає не як додатковий ефект сучасної виставки, а як одна з

її базових властивостей, пов'язана зі зміною самого характеру художньої комунікації.

Подальший розвиток цієї логіки пов'язаний з увагою до співвідношення фізичного простору проєкту та інтелектуального процесу його осмислення. В. Грізволд трактує це співіснування як взаємозалежний процес, у межах якого фізична присутність проєкту та когнітивна діяльність у конкретному місці, визначеному куратором, взаємно формують одна одну. Дослідниця наголошує, що визначальне значення в цьому разі мають масштаб, репрезентація та орієнтування [142, с. 360]. За таких умов твір у виставковому проєкті сприймається як крок назустріч глядачеві, а сама експозиція набуває якості «місця взаємодії», що забезпечує одні ефекти сприйняття мистецтва й водночас відсуває інші. Просторові рішення куратора набувають у цій перспективі значення смислотворчого механізму, який спрямовує увагу, інтерпретацію та залучення аудиторії.

Одним із проявів інтерактивного повороту у виставковому просторі є включення глядача до умовно сконструйованого художнього середовища. Ця тенденція особливо чітко окреслюється у 2010-х роках після таких резонансних подій, як Венеційське бієнале (2011) та Art Basel (2011). За спостереженням С. Гюль, ці заходи закріпили важливість теми дослідження аудиторії у професійному середовищі [146, с. 154]. Це означає, що центром тяжіння стає не стільки сам артефакт, скільки досвід і смисли, що народжуються безпосередньо в момент контакту. Відтак, успішність виставкового проєкту тепер вимірюється глибиною залученості публіки та якістю створеної комунікації.

У цілому тенденція інтерактивності засвідчує зміну статусу експозиції у сучасному мистецтві. Виставка дедалі менше сприймається як замкнений простір репрезентації і дедалі більше як подія, відкрита до багаторівневої взаємодії між художником, куратором і аудиторією. Саме в межах цього напряму простежується перехід до такого розуміння експозиції, за якого її смисл формується не лише кураторським задумом і характером добору творів,

але й режимами залучення глядача, комунікативною структурою простору та варіативністю самого досвіду сприйняття. Поруч із цим у західній історіографії поступово формується ще один напрям дослідження виставкових практик, пов'язаний із розумінням експозиції як простору експерименту.

Тенденція «лабораторизації» пов'язана з трактуванням виставки як відкритого процесу, орієнтованого на випробування нових форм репрезентації та активну взаємодію з аудиторією. У сучасному дослідницькому полі цей підхід посідає помітне місце в межах переосмислення виставки як динамічної, незавершеної структури. Як зазначає С. Макдональд, прототипом сучасного лабораторного підходу до виставок стали сюрреалістичні експозиції Марселя Дюшана. Саме в його роботі з документальним архівом сюрреалізму (Нью-Йорк, 1942) почала формуватися концепція виставки як живого дослідницького простору [167, с. 115].

У наших попередніх розвідках уже зазначалося, що характерною рисою сучасного етапу є адаптація інструментарію концептуального мистецтва до масових практик роботи з аудиторією. Причому цей процес охоплює навіть ті виставкові простори, що не завжди ототожнюють себе з полем контемпорарі-арту [27, с. 275–283]. Ці зміни свідчать про докорінну трансформацію природи художньої виставки: вона дедалі частіше долає межі традиційних видів мистецтва. Л. Каррейра інтерпретує цей процес як «вимогу постійної реконфігурації», яку сучасні галерейні простори реалізують через «лабораторний» інструментарій [120, с. 18]. Дослідниця наголошує, що попри розмаїття форм «лабораторизації» в експозиційній культурі, їхньою спільною рисою є фокус на «метриці участі громадськості» як визначальному критерію сучасних практик [120, с. 19-20]. У результаті виставка трансформується з формальної демонстрації творів у майданчик для тестування моделей взаємодії, що докорінно змінює саму якість присутності глядача [25].

Доповнює цей дискурс підхід Дж. Заробелла, який виводить аналіз лабораторизації за межі суто комунікаційних стратегій інституції. Вчений акцентує на трансформації виставкових локацій у динамічні майданчики, що

поєднують у собі теоретичну модель та відкритий проблемний простір. За такої умови глядач перетворюється на активного суб'єкта, здатного артикулювати власну позицію щодо репрезентованих художніх процесів [223, с. 55-56]. Подібний підхід дозволяє інтерпретувати лабораторизацію як ключовий чинник зміни експозиційної парадигми: від фіксованої презентації об'єктів до формування відкритої процесуальної структури.

У попередніх працях автора вже наголошувалося, що феномен лабораторизації розкриває медіативну природу сучасної виставки, що стає особливо очевидним на тлі трансформації кураторських стратегій [27, с. 275–283]. Якщо до «інтерактивного повороту» кінця 1990-х років експозицію розглядали як структуровану систему репрезентації, де простір лише обрамляв подію, а сприйняття підпорядковувалося канонічним моделям, то сьогодні ця схема остаточно відходить у минуле. Відповідно до концепції Р. Грінберга, такий традиційний підхід визначається як модель «пасивної виставки» [141, с. 246–247].

На початку 2000-х років у цій експозиційній логіці фіксуються зміни, пов'язані з розширенням контексту функціонування виставки. Насамперед ідеться про посилення ролі глядача та переосмислення того, яким має бути результат експозиції. Для виставкових практик цього часу, за спостереженням того ж К. Бішопа, орієнтація на окремий твір як ключовий принцип організації експозиції вже не є характерною [113, с. 180].

У результаті в західній історіографії з'являються узагальнювальні праці, де експозиція осмислюється як самостійне середовище смислотворення з власною просторовою логікою, що вже не зводиться до посередницької функції щодо художнього матеріалу [185, с. 19–21]. Лабораторизація набуває значення одного з ключових напрямів осмислення виставки як відкритого, процесуального та дослідницького середовища.

Дослідження західної історіографії цієї проблематики потребує звернення до однієї з найпоширеніших експозиційних концепцій, що в різних контекстах використовується під час аналізу виставкових практик мистецтва

другої половини ХХ століття. Йдеться про концепцію «білого кубу», осмислення якої пов'язане з працями художника і теоретика мистецтва ірландського походження Б. О'Догерті. У середині 1970-х років він опублікував цикл текстів, присвячених цій проблематиці. Назва цього циклу – «Всередині білого кубу» – досить швидко вийшла за межі первісного авторського висловлювання і закріпилася як термінологічне означення, а міркування про «нейтральність» галерейного простору стали важливим підґрунтям для подальших дискусій [180, с. 1].

Як слушно зауважує Е. Отер, концепція «білого кубу», навіть без початкового оформлення як окрема дослідницька парадигма, згодом посіла помітне місце в осмисленні виставкового простору. Сукупність її ознак, сформульованих самим О'Догерті та розвинених у подальшому критичному дискурсі, виявилася безпосередньо пов'язаною з експериментальною моделлю сприйняття мистецтва [104]. За спостереженням Д. Філіпович, на певному етапі концепція «білого кубу» утвердилася як надзвичайно успішний продукт західного культурного експорту, що має виразні методологічні засади, цілісну репрезентативну прагматику та досить передбачуваний характер технік представлення [132, с.].

Окремі положення щодо цього питання вже висвітлювалися автором у попередній публікації, де наголошувалося на збереженні концепцією О'Догерті статусу одного з центральних сюжетів у розвитку західної історіографії проблеми. Це, своєю чергою, пояснює стійкий інтерес до критичного контексту цієї концепції, особливо у зв'язку з питаннями, актуалізованими цифровими викликами та розвитком інтерактивності в експозиційних практиках 2000-х років [25].

До проблеми стерильності простору «білого кубу» та причин, через які сучасне мистецтво прагне відійти від позаконтекстного бачення твору, звертається американський дослідник З. Дамгачоглу. У центрі його уваги перебуває те, що уявлення про нейтральність виставкового середовища не обмежується лише здатністю увиразнювати окремі властивості мистецтва в

процесі експонування. На думку вченого, така нейтральність може також приховувати політичні та ідеологічні структури, які стають помітними лише в реальному контексті існування художнього твору як у процесі його створення, так і в способі його пред'явлення [125, с. 7].

Схожі підходи простежуються і в інших дослідженнях. К. Бішоп пов'язує прагнення до нейтральності виставкового простору з моделлю «презентизму», що сформувалася в західній історіографії як одна з реакцій на концепцію О'Догерті [113]. У межах цієї проблематики увага зосереджується не тільки на питанні репрезентативної чистоти простору, але й на сумніві щодо самої можливості її досягнення. У цьому зв'язку в західній історіографії дедалі виразніше постає питання про експериментальну природу «білого кубу». Так, М. Караоглу інтерпретує цю концепцію як своєрідну пастку ідеальної виставки, яка не має повного втілення в реальному художньому процесі, проте й надалі підтримує уявлення про можливість особливого «чистого» простору [156].

Критичне осмислення концепції «білого кубу» пов'язане і з проблемою естетичного включення глядача до простору картини, яка в 2010-х роках активно розроблялася в західній постмодерністській естетиці. Г. Леунг звертає увагу на те, що концепція «нейтрального» середовища спричинила помітний перегляд пріоритетів у виставковій культурі. У докомунікаційній, передцифровій моделі художня репрезентація пов'язувалася насамперед із фактом просторового розміщення твору, коли саме окреслене місце експонування значною мірою задавало його статус і спосіб сприйняття [160, с. 12].

Подальша еволюція виставкових практик засвідчила, що простір більше не може тлумачитися лише як нейтральний контейнер для демонстрації мистецтва, оскільки сам перетворюється на активний чинник смислотворення. У такому контексті зрозумілою є позиція В. Гронемейера, який трактує «білий куб» передусім як інституційно зумовлений простір. Експозиція, що спирається на цю концепцію як на практичний спосіб представлення

мистецтва, зберігає пов'язаний із нею інтелектуальний та експериментальний контекст, адже, на думку дослідника, самі форми виставки залучають глядача до просторової структури сприйняття [143, с. 45].

Одним із прикладів такого підходу є експозиційний проєкт «Мистецтво архітектури» польських дослідників і митців А. Гавлак, П. Ковальчика та Й. Стефанської (2017–2019 роки, факультет архітектури Познанського технологічного університету). За словами авторів, проєкт був спрямований на дослідження взаємодії між архітектурним простором та твором мистецтва у спеціально змодельованих експериментальних умовах, що давали змогу відійти від звичних, усталених виставкових схем [136, с. 21]. Простори, з якими працювали дослідники, були пов'язані з практиками реконструкції й оновлення відображали багаторівневу структуру соціальних взаємозв'язків. Як підкреслює Й. Стефанська, уже на початковому етапі роботи з експозиційними концепціями стало очевидно, що «фон є важливою частиною картини», тому традиційний для академічної виставки поділ на «об'єкти мистецтва» і «навколишні простори» втрачає очевидність, оскільки «одне стало частиною іншого» [203, с. 21].

За спостереженням дослідників, рецепція картини безпосередньо зумовлена тією об'єктивністю, у якій вона постає. Водночас присутність мистецького об'єкта впливає на індивідуалізацію простору й частково підпорядковує його художньому твору, проте сама картина не обмежується цим впливом, а включається в архітектурне середовище, стаючи одним із його елементів [212, с. 24]. За таких умов живописний наратив увиразнює неочевидні цінності архітектурного простору й посилює його індивідуалізацію, що дає підстави говорити про синергетичну взаємодію живопису і простору [136, с. 26]. У межах західної історіографії це ще раз підтверджує, що концепція «білого кубу» сьогодні осмислюється не лише як модель нейтральної репрезентації, а і як об'єкт критики, переосмислення та експериментального перегляду.

1.2. Джерельна база та методи дослідження

1.2.1. Джерельна база дослідження.

Джерельна база дослідження сформована відповідно до специфіки теми, що передбачає аналіз кураторських стратегій і практик репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України. Вона охоплює кілька взаємопов'язаних груп матеріалів: фахову дослідницьку літературу, матеріали арт-критики й прес-огляди, кураторські концепції та експлікації, каталоги виставок, альбомні й художні видання, а також візуальну документацію експозиційних проєктів. Залучення цих джерел дало змогу поєднати теоретичне осмислення проблеми з аналізом конкретних виставкових практик.

Основною групою джерел є фахова дослідницька література, проаналізована в історіографічній частині роботи. Вона має важливе значення для формування теоретичного бачення проблеми, окреслення вже досліджених аспектів експозиційно-виставкових і кураторських практик, а також для визначення тих питань, які потребують подальшого осмислення. У межах цієї групи враховано як аналітичні праці, що містять авторські інтерпретації мистецьких процесів, так і дослідження описового характеру, в яких зафіксовано фактичні відомості про виставкові події, інституції, художні проєкти та форми їх репрезентації. Саме поєднання інтерпретаційного й фактографічного матеріалу створює необхідну основу для аналізу кураторських стратегій у галерейно-виставковому просторі України.

Не менш важливе значення для розв'язання завдань дослідження мають матеріали арт-критики, прес-огляди та інформаційно-аналітичні публікації, що супроводжували виставкові події. Ці джерела дають змогу зафіксувати фактичні відомості про проєкти, а також окремі аспекти їхнього сприйняття в мистецькому середовищі. Вони використовуються для уточнення контексту реалізації виставок, виявлення основних акцентів у їх інтерпретації та

простеження того, як кураторські рішення були представлені в актуальному художньому дискурсі.

Наступну групу джерел становлять супровідні репрезентаційні та аналітичні матеріали виставкових проєктів, передусім каталоги виставок і художніх подій. Їх залучення відповідає завданням дослідження, оскільки саме в каталогах часто фіксуються концепція проєкту, склад учасників, кураторський задум, структура експозиції та способи представлення художнього матеріалу. Каталог дає змогу розглядати виставкову подію як зафіксований проєкт, реалізований у певному інституційному, просторовому та концептуальному контексті. Він не замінює безпосереднього аналізу експозиції, однак дозволяє реконструювати її змістову рамку, принципи відбору творів, характер текстового супроводу та форми візуальної репрезентації. Разом із тим, каталог не є нейтральним джерелом, оскільки формується відповідно до концепції виставки, позиції куратора, інституції або авторського колективу. У роботі він використовується як фактографічний матеріал і як джерело для виявлення інтерпретаційних акцентів, способів побудови виставкового наративу та логіки кураторського представлення мистецького матеріалу.

Окрему групу джерел становлять альбомні та художні видання, пов'язані з виставковими проєктами, творчістю окремих митців або ширшими проблемними темами сучасного мистецтва. У межах дослідження вони залучаються як матеріали, що фіксують художній контент, репрезентують авторські й кураторські позиції та продовжують функціонування виставкового висловлювання поза межами експозиційного простору. На відміну від каталогу, альбомне або художнє видання може мати більш розгорнуту авторську чи редакторську концепцію, ширший візуальний ряд і самостійну логіку подання матеріалу. Тому в роботі такі видання розглядаються як джерела фактографічної інформації і як форми репрезентації мистецького матеріалу, що допомагають уточнити зв'язок між експозиційною практикою, кураторським наративом і видавничою формою.

Важливу роль у дослідженні відіграє візуальна документація виставкових проєктів, зокрема репродукції творів, фотографії експозицій та інші ілюстративні матеріали. Вони використовуються для уточнення характеру просторової організації виставок, способів представлення творів та візуальних аспектів кураторського задуму.

Супровідні матеріали виставкових проєктів (інформаційні повідомлення, афіші, анонси та інші форми публічного представлення події) залучаються у роботі лише як допоміжні джерела. Вони допомагають уточнити час, місце, склад учасників, заявлену тему проєкту та спосіб його представлення аудиторії. Окремо ці матеріали не аналізуються, оскільки головну увагу зосереджено на кураторських концепціях, каталогах, художніх виданнях і візуальній документації виставок.

1.2.2. *Методи дослідження*

Дослідження практики репрезентації образотворчого мистецтва в експозиційно-виставкових просторах є надзвичайно розгалуженою проблемою. Це зумовлює необхідність звернення до таких принципів дослідження, що мають методологічне значення та визначають вибір технік і методів аналізу: універсальності предмета дослідження, що дозволяє бачити у позиціях учених узагальнення та синтез різних точок зору, а в джерелах дослідження – об'єктивні дані, які, навпаки, потребують додаткової інтерпретації та узагальнення; проблемності як ключового інструменту для визначення сутності трансформаційних процесів, що вимагає не просто опису або констатації існування певної проблеми, а пошуку відповідей на актуальні питання та шляхів їх розв'язання; критичного ставлення до інформації, здобутої як у межах інтерпретаційного дослідницького простору, тобто історіографії питання, так і в межах першоджерел, зокрема матеріалів експозицій.

Дисертація виконана із застосуванням загальнонаукових і спеціальних методів дослідження. Загальнонаукові методи аналізу, синтезу, індукції та

дедукції використано для опрацювання теоретичного матеріалу та узагальнення дослідницьких підходів. Спеціальні методи були спрямовані на аналіз кураторських стратегій, експозиційних практик і способів репрезентації сучасного мистецтва.

Важливе місце у роботі посідає *історіографічний метод*, що дозволив простежити стан наукової розробки проблеми, виявити основні підходи до осмислення експозиційно-виставкових і кураторських практик, а також окреслити найбільш репрезентативні напрями їхнього вивчення в українському та західному мистецтвознавстві. Застосування цього методу надало можливість не лише систематизувати вже наявні дослідницькі позиції, а й виявити прогалини, суперечності та проблемні вузли в осмисленні кураторства як особливого рівня художньої репрезентації.

Не менш важливим є джерелознавчий метод, використання якого дозволило визначити склад, типологію та інформативний потенціал джерельної бази дослідження. Завдяки цьому методу було розмежовано фахову дослідницьку літературу, матеріали арт-критики, каталоги виставок, альбомні й художні видання, візуальну документацію та супровідні інформаційні матеріали як різні типи джерел, що відрізняються за характером інформації, ступенем інтерпретаційності та формами репрезентації виставкової події. Такий підхід дав змогу критично оцінити значення кожного типу джерел у вивченні експозиційно-виставкових і кураторських практик.

У межах дослідження використано *інтерпретаційний метод*, який набув особливого значення під час аналізу кураторських експлікацій, концепцій проєктів, каталогів та інших текстів, що супроводжують виставкову подію. Його застосування дало змогу виявити смислові акценти кураторського висловлювання, простежити логіку авторського задуму та охарактеризувати способи концептуальної організації художнього матеріалу в експозиційному просторі.

Окремо слід відзначити *системний підхід*, який дав змогу розглядати експозиційно-виставкові практики не ізольовано, а як цілісне художньо-

комунікативне утворення, що формується у взаємодії мистецького, просторового, інституційного та рецептивного рівнів. Застосування цього підходу допомогло простежити зв'язки між художнім твором, кураторським задумом, арт-простором, інституційним контекстом та аудиторією.

Структурно-функціональний метод був використаний для аналізу внутрішньої організації виставки та визначення ролі окремих елементів у процесі художньої репрезентації. У межах такого підходу досліджувалося, яким чином просторове рішення, порядок розміщення творів, характер їхнього співіснування та кураторська логіка формують смислову цілісність експозиції. Це дозволило точніше визначити функції кураторських стратегій у процесі репрезентації сучасного образотворчого мистецтва.

У роботі застосовано *метод порівняльного аналізу*, що дав змогу виявити спільні й відмінні риси експозиційних підходів. Завдяки цьому експозиційно-виставкові процеси розглянуто через зіставлення найбільш показових і повторюваних контекстів: типів арт-простору, моделей кураторської репрезентації, способів організації художнього матеріалу та характеру взаємодії з аудиторією.

Важливу роль у дослідженні відіграв *метод типологізації*, який дав змогу виокремити основні типи кураторських стратегій, моделей репрезентації та концепцій художнього простору. Застосування цього методу дозволило впорядкувати різні форми експозиційно-виставкових практик і простежити логіку їх функціонування в галерейно-виставковому просторі України 1990-х – початку 2020-х років.

Історико-хронологічний метод використано для окреслення послідовності розвитку експозиційно-виставкових і кураторських практик у межах визначеного періоду. Його застосування дало змогу співвіднести окремі виставкові події, інституційні процеси та кураторські підходи із загальною логікою розвитку сучасного мистецтва в Україні від 1990-х до початку 2020-х років.

У роботі частково використано *іконографічний метод*, який дозволив врахувати особливості візуальної репрезентації сучасного мистецтва у виставковому просторі. Його застосування сприяло аналізу окремих візуальних моделей і способів представлення художнього матеріалу в експозиційній практиці.

Зважаючи на те, що експозиція є просторовим феноменом, важливу роль у дослідженні відіграв *метод композиційно-просторового аналізу*. Його застосування дало змогу розглядати виставку не лише як сукупність окремих творів, а як організоване художнє середовище, у якому значення формуються через розташування об'єктів, характер їхньої взаємодії, послідовність сприйняття та загальну логіку просторової побудови. У межах дослідження цей метод використано для аналізу тих випадків, коли простір виставки виступає важливим складником кураторського задуму й безпосередньо впливає на спосіб репрезентації художнього матеріалу. Основну увагу зосереджено на тому, як композиційно-просторові рішення беруть участь у формуванні експозиційного висловлювання, організації глядацького маршруту та взаємодії між твором, середовищем і аудиторією.

Застосування зазначених методів і підходів дозволило розглядати експозиційно-виставкові та кураторські практики як складне художньо-комунікативне явище, у межах якого взаємодіють образотворчий твір, експозиційний простір, кураторський задум, інституційний контекст та аудиторія. Саме таке поєднання методологічних засад надало можливість перейти від опису окремих виставкових подій до аналізу внутрішньої логіки репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в Україні.

Висновки до розділу 1.

Проведений історіографічний аналіз дозволяє констатувати, що в українському мистецтвознавстві проблема експозиційно-виставкових і кураторських практик сформувалася як окремий напрям дослідження, однак її осмислення відбувалося нерівномірно і переважно в межах ширшого аналізу

художнього процесу. У працях Н. Усенко, О. Петрової, О. Голубця, А. Луговської, В. Михальчука, Т. Миронової, О. Чепелик, Р. Миленкової, І. Чмелик, Є. Герман, К. Носко, В. Лук'янець простежуються різні підходи до вивчення виставкових процесів, кураторських стратегій, трансформації арт-простору та форм взаємодії мистецтва з аудиторією. Проте більшість вітчизняних досліджень зосереджена на інституційних, регіональних або історико-культурних аспектах художнього життя, унаслідок чого фігура куратора та експозиція як специфічна форма художньої репрезентації лише поступово набувають статусу самостійного предмета наукового аналізу.

Західний мистецтвознавчий дискурс, представлений у працях Р. Сторра, Дж. Вурхіс, Л. Патерсон, П. Б'янкі, Т. Азеведо, С. Макдональд, Б. О'Доерті, К. Бішоп та інших дослідників, демонструє поступовий перехід від розуміння виставки як простору демонстрації творів до трактування експозиції як автономного медіуму та інтелектуальної форми висловлювання. У межах цього процесу сформувалися ключові теоретичні тенденції осмислення виставкової культури: інтерактивність експозиції, її лабораторний характер та переосмислення інституційного простору виставки. Зазначені підходи засвідчують зміну статусу глядача, посилення медіативної ролі куратора та трансформацію експозиції у комунікативну подію.

Українські дослідження 2000-х–2020-х років поступово інтегрують зазначені підходи, акцентуючи роль куратора як стратегічного посередника, організатора експозиційного середовища та ініціатора нових форматів взаємодії мистецтва з аудиторією. Водночас значна частина наявних студій має переважно фрагментарний характер або пов'язана з аналізом окремих інституційних кейсів. Це зумовлює потребу у системному аналізі експозиційних практик як самостійного художнього явища. Саме тому у подальшому дослідженні експозиційні практики розглядаються як важливий чинник розвитку сучасного образотворчого мистецтва України, що визначає логіку переходу до аналізу конкретних виставкових процесів у наступному розділі дисертації.

Джерельну базу дослідження становлять різні типи матеріалів: наукові праці з теорії кураторства та виставкових практик, виставкові каталоги, кураторські тексти й концепції проєктів, матеріали арт-критики, візуальна документація виставок, альбомні та художні видання, а також цифрові ресурси, що фіксують розвиток галерейно-виставкового простору України.

У роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів дослідження, зокрема історико-хронологічний, компаративний, типологічний, іконографічний та метод композиційно-просторового аналізу. Їх використання дозволяє розглядати експозиційно-виставкові практики не лише як організаційний або інституційний процес, але і як особливу форму художньої репрезентації, що має власну структуру, засоби вираження та історичну динаміку розвитку.

Отже, проведений історіографічний, джерелознавчий і методологічний аналіз підтверджує необхідність подальшого дослідження експозиційних практик як самостійного чинника розвитку сучасного образотворчого мистецтва України. Це визначає логіку переходу до аналітичного розгляду конкретних виставкових процесів у наступному розділі дисертації.

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК: ЗАХІДНИЙ ДОСВІД В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ РОЛІ, ФУНКЦІЙ ТА СТРАТЕГІЙ КУРАТОРА

Складність окреслення статусу кураторських практик у сучасному образотворчому мистецтві свідчить про динамічний характер їхньої інституціоналізації та змінність уявлень про роль куратора [27, с. 276]. У середині 2000-х років теза Пола О'Нілла про те, що кураторство як історичний дискурс ще не набуло повноцінного оформлення як наукова галузь, відображала тривалий і незавершений процес становлення кураторських ролей, що розпочався наприкінці 1990-х років [181, с. 25]. Водночас у середині 2010-х років дослідники продовжували звертати увагу на невизначеність низки аспектів кураторських практик. Зокрема, Ірма Віткаускайте підкреслювала, що питання ідентичності куратора залишається відкритим [214, с. 2].

Ідею походження сучасних форм кураторських практик із трансформацій експозиційно-виставкової сфери розвивають також Я. Керлі та Й. Ханссон. Вони розглядають виставку як простір, що фактично не має повноцінної альтернативи в образотворчому мистецтві. Починаючи із середини ХХ століття, у зв'язку з появою ленд-арту та перформансу митці дедалі частіше відмовлялися від галерейного і музейного простору, тоді як кураторська підтримка таких ініціатив сприяла поверненню мистецтва до галерейного середовища. Як зазначає Й. Ханссон, усвідомлення того, що мистецтво набуває повноти свого існування саме у виставковому форматі, спричинило переосмислення ролі куратора як структурного елемента, який організує і спрямовує художні наміри [149, с. 5].

У результаті цих процесів кураторські практики набули множинних форм і функцій у сучасному мистецькому процесі. Динамічність їх розвитку, а також складність визначення меж, напрямів і способів організації

актуалізують питання типологізації. У межах цього дослідження кураторські практики розглядаються через призму трьох основних стратегій, що відображають різні моделі взаємодії куратора з художнім процесом – автономної, посередницької та співавторської [25, с. 276].

2.1. Типи кураторських стратегій

Кураторська діяльність передусім відокремлює практику (методологія та оперування мистецтвом, окремим творами, взаємодія із митцями та інститутами) від проблематики цінностей та онтології кураторства (роль кураторства, причини існування кураторських практик, місія та мета). На думку Марі Лінд, такий розподіл вивільняє постать куратора від умовних рамок та наперед заданих територій. Вчена наголошує, що діяльність куратора «слідувала за його персоною» (там де куратор, там кураторство), незалежно від того, які саме простори або види мистецтва сполучає та використовує куратор [163, с. 10].

У цьому контексті щодо ролі куратора можна виокремити три основні позиції, які по-різному окреслюють кураторські практики як інструментарій експозиційно-виставкового процесу. Це питання вже було частково розглянуте автором у статті «Типи кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві: автономність, посередництво, художня діяльність» [25, с. 275–283], однак у дисертації воно набуває більшого теоретичного уточнення. Перший підхід пов'язаний із розумінням арт-куратора як самостійної фігури, здатної створювати автономний художній продукт. У такій ролі кураторська діяльність співвідноситься з концепціями кураторського автономізму. Другий підхід пов'язаний із розумінням куратора як арт-менеджера виставкового проекту, який забезпечує поєднання різних якостей образотворчого мистецтва в межах цілісної експозиційної моделі, проте не виступає безпосереднім творцем художнього продукту. У концептуальному плані така модель спирається на медіативні, або

посередницькі, засади. Як менеджер експозиційного простору арт-куратор працює з передачею смислів, але не створює їх як самотійний автор. Водночас посередницька функція куратора лише частково перетинається з медійною складовою і не вичерпується нею, оскільки мистецтво належить до складної соціокультурної сфери, сприйняття якої не зводиться до подієвого виміру чи інформаційного повідомлення. Третій підхід, що особливо актуалізувався в останні десятиріччя, ґрунтується на розумінні кураторської практики як форми спільної авторської участі, де куратор долучається до експозиційного проєкту поряд із митцем уже не лише як організатор, а і як співтворець.

2.1.1. Кураторська стратегія автономності як самотійна художня роль

Розгляд цього напрямку доцільно розпочати з висновку Дж. Тінуса та Ш. Макдональд, які пропонують осмислювати кураторські практики через співвідношення двох різних вимірів: «curating» як процесуальної діяльності та «the curatorial» як її результату, наслідку або продукту [208, с. 36]. Як зазначають дослідники, у 2020-х роках кураторські практики охоплюють значно ширше коло завдань, ніж організація виставки та відбір творів для експонування. До їхньої структури дедалі виразніше входять дослідницька робота, співучасть у мистецькому процесі та різні дискурсивні формати, що свідчить про поступове розширення арт-кураторства поза межі суто музейного чи виставкового середовища [208, с. 36].

Зазначені зміни дослідники розглядають як одну з ознак посилення автономності кураторського фаху [25, с. 277]. Водночас на початку 2000-х років поняттєвий обсяг терміна «кураторство» в низці випадків викликав сумніви і не завжди сприймався арт-критиками як повноцінна категорія, що, на наш погляд, свідчить про дискусійний характер цього питання. У зв'язку з цим варто згадати арт-куратора А. Фаркухарсона, який у 2003 році висунув

низку аргументів щодо, за його словами, «недолугості» інтерпретації практик куратора через дієслово «курувати» (to curate) [181, с. 15].

У західноєвропейському мистецтві сформувалася доволі усталена позиція, відповідно до якої межа 1980-х – 1990-х років пов'язується з переходом від залежного становища куратора до його автономного статусу [25, с. 276]. Зокрема, Е. Россак пов'язує трансформацію кураторських практик у норвезькому арт-просторі з переосмисленням самої виставки: якщо раніше вона сприймалася як «місце відтворення та артикуляції сприйняття, цінності та знання», то після 1990-х років почала осмислюватися і як форма нового обміну в мистецькому середовищі [195, с. 127–128]. У цей період куратор дедалі активніше входить у структуру художніх інституцій, що в окремих випадках спричиняє дискусії про характер медіації в мистецтві.

Водночас цей процес не був цілком лінійним. У другій половині 1980-х років у західному мистецькому середовищі проявилися і зворотні тенденції, коли окремі галереї почали відмовлятися від терміна «куратор», надаючи перевагу більш нейтральним і утилітарним означенням – «виробник», «організатор виставок», «координатор» [172, с. 181]. Попри це, важливу роль в утвердженні автономного статусу куратора відіграло ускладнення концептуальної природи сучасного образотворчого мистецтва. Як слушно зауважує К. Уайтхед, на певному етапі воно вже не могло «говорити саме за себе» [220, с. x–xi]. Зростання складності сприйняття художнього твору, разом із посиленням соціальної ваги мистецтва, сприяло формуванню кураторського автономізму, що постав як відповідь на виклик «неоднозначності» художнього твору [25, с. 277].

Як підкреслює К. Уайтхед, становлення кураторської автономії забезпечував цілий комплекс чинників, які дослідник пов'язує зі сферою художнього продукування. Одним із них стало формування практик «інтерпретації мистецтва», завдяки чому за куратором закріпилася дослідницька роль. Інший напрям пов'язаний із роботою з фізичним середовищем експонування художніх творів. Ідеться, зокрема, про участь у

розробці виставкового освітлення, що сприяло утвердженню за куратором важливої функції «виробника просторів». Це питання вже частково розглядалося автором у попередніх публікаціях [25].

Водночас і ті ролі у виставковому процесі, які на перший погляд можуть здаватися допоміжними, також мали вагоме значення. Підготовка супровідних матеріалів (текстових панелей, етикеток, аудіогідів, інтерактивних та аудіовізуальних матеріалів) сприяла формуванню окремого напрямку в кураторстві, який К. Уайтхед означає як «вербальні реєстри інтерпретації» творів мистецтва [25, с. 277–278]. Подвійна ідентичність куратора виявляється не лише у поєднанні ролей посередника, менеджера та митця, а й у самій структурі його взаємодії з аудиторією.

Як головну альтернативу моделі зв'язку між куратором і художником Зеян Чжоу пропонує модель взаємодії куратора зі спільнотою, у межах якої посередницькі функції спрямовані на середовище поза межами галереї. На думку дослідника, куратор має виступати не лише як популяризатор виставки, а й бути безпосередньо включеним до її аудиторії, не відмежовуючи себе від глядача. Таку позицію він визначає як форму кураторської самоідентифікації (окремі аспекти цього вже були висвітлені автором у статті [25; 26]). При цьому дослідник підкреслює, що професія медіатора між художнім твором і глядачем виникла радше з аудиторії, ніж із середовища художньої спільноти [224, с. 121].

Як приклад становлення автономної ролі куратора часто розглядають виставковий проєкт Харальда Зеємана «Коли відношення стає формою» («When Attitudes Become Form, Kunsthalle Bern», 1969) та подальші інтерпретації цієї концепції у виставковій практиці. Проєкт був побудований на поєднанні різних художніх практик (інсталяції, перформансу, концептуального мистецтва) у межах цілісного кураторського задуму. У цьому випадку експозиція виступала простором реалізації концептуальної ідеї, сформульованої куратором, і функціонувала як структурована система

взаємодії художніх робіт, у межах якої куратор виконував роль автора експозиційного наративу.

Проект Х. Зеємана часто розглядають як один із ключових етапів формування постаті незалежного куратора – фігури, що виступає організатором виставки і водночас суб'єктом художнього висловлювання. За спостереженням дослідників (К. Бенке [110, с. 28-32], Д. Бірнбаум [112], С. Граммель [140]), у такій моделі змінюється логіка інтерпретації мистецтва: увага поступово зміщується від окремого твору або автора до експозиції як цілісного кураторського висловлювання. У цьому контексті куратор формує власну концепцію представлення мистецтва і вибудовує систему взаємодії з художниками та аудиторією.

Подальші інтерпретації та реконструкції цього проекту засвідчили стійкість моделі кураторства, сформованої Х. Зеєманом, і водночас підтвердили можливість функціонування кураторської діяльності як самостійної форми творчої практики, у якій виставка постає результатом концептуального формування художнього простору [25, с. 278] (Іл. 1-2). Як зауважує Ф. Вернь, мета виставки полягала не в утвердженні нової домінантної моделі кураторства, а у зверненні до практики управління мистецтвом як до самостійного процесу [212, с. 20, 28].

Ствердження автономного статусу куратора можна простежити на прикладі багатьох мистецьких майданчиків, проте особливе значення у цьому контексті належить форуму сучасного мистецтва «Документа» у Касселі, що стало підставою для подальших спроб теоретичного осмислення змін у кураторських практиках.

Одну з таких інтерпретацій пропонує Нанне Буурман. Дослідниця поділяє кураторські практики на два типи: «доавторські» та «авторські», зазначаючи, що сам розподіл відбувся наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. До цього етапу роль кураторів розмішували за лаштунками музеїв та галерей, а їх головним обов'язком вважалося догляд за колекціями або виставками. Тому «доавторське» кураторство» характеризувалося прагненням

до анонімності, а після «Документи» 1972 року відбулося своєрідна «авторизація» цієї ролі [117, с. 147-148].

Утвердження автономного статусу куратора сприяло формуванню власної методології кураторських практик. У межах цього підходу організація виставки почала розглядатися не лише як інституційна функція, а як самостійна форма дослідницької та творчої діяльності.

Один із підходів до осмислення цієї методології пропонує Ліззі Мюллер. Дослідниця поділяє процес створення художнього івента на два напрямки: власне кураторський, який акумулює усі «матеріальні» аспекти виставки, та емпіричний рівень «дослідження творів мистецтва, митців та залучених аудиторій» [176, с. 94]. На наш погляд, це нагадує класичну роль куратора-посередника, де об'єкти мистецтва присутні в одному організаційному полі, а митці з їхніми аудиторіями глядачів в іншому.

Аргументація Л. Мюллер пов'язана із ідеєю поєднання цих двох напрямків як «рефлексивної кураторської практики», що поєднує практичні і емпіричні підходи. Мюллер виходить з того, що сучасне кураторство є передусім соціальною практикою, яка заснована на посередництві взаємозв'язків між процесами «створення художника» та «сприйняття аудиторії» [176, с. 95-95]. Відтак, творча практика кураторства охоплює збирання, замовлення, виробництво та презентацію творів мистецтва. Практик (куратор, що діє емпірично) створює нові знання в результаті взаємодії з реальними ситуаціями. Мюллер підкреслює, що «рефлексивне кураторство» передбачає створення ситуацій, у межах яких можуть виникати нові знання. Іншими словами, експеримент або рефлексивна реакція на мистецтво відкривають нові аспекти досвіду, які неможливо передбачити чи спланувати наперед.

До подальшого осмислення комунікативної природи кураторського посередництва звертається Мері Лінд. Дослідниця виходить з того, що в основі «кураторського» (the curatorial) лежать зв'язки між творами мистецтва, простором, конкретним часом експозиції та глядачами [162, с. 5]. Лінд звертає

увагу на унікальну, за її словами, методологію кураторських практик, яка дозволяє «зробити мистецтво публічним» [1612, с. 6]. У цьому сенсі зв'язки, які будують простори та контексти виставок є засобом представлення художніх творів. Картина не розкривається глядачеві сама по собі, а лише в рамках «розширеного поля кураторства» (розмови, дослідження, презентації тощо). У цьому процесі кураторська роль набуває багатовимірного характеру і включає такі інструменти як критику, редагування, навчальні можливості, концептуальний фандрейзинг, що у перспективі дозволяє розраховувати на вихід за рамки функціональних ролей та набуття значення справжньої художньої методології [162, с. 6].

Сьорен Граммель розглядає рекомендації щодо сутності кураторського процесу як критичні, оскільки сам процес узагальнення досвіду роботи з мистецтвом, на його думку, «є наслідком подолання помилок та втрат» [140, с.15]. Іншими словами, діяльність куратора має проблемний характер, тому її досвід може передаватися переважно у критичний спосіб як рефлексія над новим, інколи навіть негативним досвідом.

У цьому контексті менш критичні аспекти кураторської практики можна умовно пов'язати з кількома напрямками. По-перше, це робота куратора із засобами візуальної комунікації та дослідницькими практиками, спрямована скоріш на пошук відповідей на вже поставлені питання, ніж на формулювання нових. По-друге, це готовність кураторів виходити за межі традиційних професійних ролей (управлінських або дослідницьких) і брати участь у ширшому колі взаємодій із митцями та іншими учасниками мистецького процесу. По-третє, це постійне експериментування з формами репрезентації мистецтва, способами представлення зображень, об'єктів і текстів.

На противагу цьому єдиною рекомендацією, що має виразно критичний характер, С. Граммель вважає застосування кураторських стратегій до виставок або проектів, які вже самі по собі містять кураторський компонент. У цьому сенсі його позиція перегукується з твердженням Яна Шольце щодо масштабування кураторської діяльності, яке, однак, передбачає наявність

попередньо визначених виставкових просторів, здатних радше полегшувати, ніж ускладнювати сприйняття [199].

2.1.2. Кураторська стратегія посередництва як модель арт-менеджменту та медіації

Посередницька роль арт-куратора серед інших кураторських функцій є однією з найбільш досліджених. Проте, попри тривале вивчення кураторського менеджменту, медіаторські властивості кураторських практик і далі залишаються предметом дискусій [25]. Так, наприклад, У. Павловайте та В. Юренене в одному з новітніх досліджень моделей стратегій арт-кураторства запропонували знову розглядати кураторство крізь призму теорії управління, оскільки, на їхню думку, реальна практика підтверджує потребу повторного звернення до ролі куратора-посередника [186].

Потребу звернення до цього аспекту кураторського функціоналу особливо виразно демонструє І. Віткаускайте. Дослідниця зосереджує увагу на типових моделях куратора, виокремлюючи сім позицій, що визначаються за сферами діяльності [25, с. 279-280]. На її думку, модель саморефлексії відкриває для куратора можливість виступати у ролі вільного митця, тобто водночас ініціювати, підтримувати й поширювати мистецькі оцінки. Натомість модель аналогій розширює його інструментарій завдяки зверненню до вже апробованих і успішних прецедентів [214, с. 4]. Попри різноманітність моделей, окреслених І. Віткаускайте, які охоплюють доволі широкий спектр мистецьких практик, дослідниця надає першорядного значення функції управління проєктами, особливо за умов безперервного продукування нових моделей кураторської творчості [214, с. 4–5].

Більш чітко цю функцію окреслює К. Бенке. Він розглядає типового куратора передусім як менеджера мистецьких проєктів. На думку дослідника, такий підхід передбачає зміну оптики у сприйнятті сучасного образотворчого мистецтва як практики художнього продукування, в якій куратор не є

безпосереднім виробником, проте виконує важливу посередницьку роль в адмініструванні концепцій і проєктів [110, с. 30–31].

Популярність цього підходу, на наш погляд, можна пояснити кількома обставинами, частина яких уже висвітлювалася в авторській публікації «Напрямки розвитку кураторських практик у західному дискурсі про мистецтво: «музейна» та «художня» лінії» [23]. Якщо посилення концептуального значення сучасного образотворчого мистецтва, тобто його ускладнення в очах глядача, сприяло зростанню ролі куратора як інтерпретатора художнього висловлювання, то ускладнення самого процесу організації виставкових проєктів посилює значення куратора як посередника та координатора мистецької взаємодії.

Показовим прикладом розширення кордонів виставкової репрезентації є національний павільйон Китаю у межах п'ятдесят четвертої Бієнале у Венеції 2011 року (проєкт «Дифузія», куратор Пен Фенга) (Іл.3). У цьому випадку експозиційна модель виходила за межі суто візуального сприйняття й орієнтувалася на багатосенсорний естетичний досвід. Такий підхід засвідчує, що в сучасних виставкових практиках куратор дедалі частіше виступає не лише організатором показу, а й конструктором цілісної моделі сприйняття, у якій поєднуються різні канали взаємодії з глядачем [224, с. 120].

Слід зазначити, що ідея розширеного розуміння кураторського фаху, пов'язана з принципом «кожен є куратором», набула поширення у 2010-х роках. Однак практичний досвід складних виставкових проєктів засвідчив обмеженість такого підходу. У ситуації, де виставка потребує концептуальної цілісності, координації різних елементів і чіткої моделі взаємодії між учасниками, знову актуалізується професійна роль куратора як посередника, організатора й інтерпретатора художнього процесу [164, с. 1, 6].

На наш погляд, важливою є думка Лонгейр про те, що через процес спочатку втрати, а потім повернення своїх функцій, куратор перетворився на носія «інтелектуального авторитету» – фахівця, що здійснює «контроль над

знаннями». У цьому сенсі посередництво у сфері управління арт-проектами постає як «фундаментальний компонент кураторства» [164, с. 6].

Ще одним чинником, що посилив посередницьку функцію арт-куратора, стала потреба в комунікації смислів між митцем і публікою. Зокрема, А. Гавронський трактує цей процес як складову історичного розвитку інституту кураторства, що пройшов шлях від залежної й допоміжної ролі до самостійної форми діяльності з виразним потенціалом формування нових напрямів. На думку дослідника, кураторство виникло в художньому середовищі шістдесятих років ХХ століття як реакція митців на ускладнення сучасного мистецтва, тобто в ситуації, коли самі художники фактично започаткували те, що сьогодні осмислюється як сучасне кураторство [137, с. 235].

У такому ракурсі посередництво постає важливим складником художнього процесу, для повноцінного здійснення якого, за словами А. Гавронського, потрібна окрема «творча мантия», що не завжди доступна самому митцю як ефективний інструмент роботи [137, с. 235].

Як уже зазначалося на початку цього параграфа, соціальні ролі арт-куратора не завжди легко піддаються чіткому розмежуванню. Функціональні особливості діяльності в такій складній сфері, як сучасне мистецтво, радше передбачають зближення різних аспектів кураторських практик, ніж їх суворе відокремлення [25]. Прикладом цього може слугувати аналіз С. Екорд, яка, залишаючись прихильницею концепції посередництва, водночас наголошує, що в сучасному мистецтві куратор передусім виступає «творцем художніх значень», використовуючи інструменти посередництва, «засновані на теоріях і рекомендаціях» [97, с. 448].

Арт-куратори стали помітною фігурою у світі мистецтва не в останню чергу через зростання запиту на «харизматичних та обізнаних посередників», здатних орієнтуватися у художніх запитах і вподобаннях аудиторії. Відтак носії цієї соціальної ролі дедалі частіше постають як «громадські посередники» у сфері сучасного мистецтва, беручи на себе кілька

взаємопов'язаних функцій – опіку над творами та виставковими процесами, придбання нових робіт і відкриття нових імен, а також створення простору зустрічі художника з глядачем. Як підкреслює С. Екорд, у сучасному мистецтві підвалиною кураторської практики все ж залишається «побудова художнього значення через виставку» [98, с. 153].

Разом із тим така вага куратора у формуванні самого контексту мистецького сприйняття дає підстави розглядати його не лише як посередника, а і як співавтора, а подекуди як самостійну творчу постать. У такому ракурсі співпраця художника і куратора набуває рис пограничної взаємодії, у межах якої за куратором дедалі виразніше закріплюється авторська функція.

У цьому контексті М. Шупперт пропонує розглядати означену проблему крізь призму теорії контргегемонії, що сформувалася у західному мистецтвознавстві у 2010-х роках як відповідь на дисбаланс традиційних ролей митця та куратора. Вона підкреслює, що співпраця, незалежно від того, чи має вона добровільний, чи вимушений характер, становить невід'ємну складову кураторської практики як у межах інституційних структур, так і в позаінституційних проєктах. У такому розумінні співпраця не прив'язується до конкретного типу кураторства, а постає ширшою категорією, що входить до «змісту повноважень куратора» [198].

Показовим у цьому відношенні є проєкт «Документи 13» (2012), реалізований під кураторством Каролін Христов-Бакаргієв, де було запропоновано концепцію, зорієнтовану на автономність виставкових просторів. Як зауважує Н. Бурман, експозиційна організація основних павільйонів була побудована таким чином, що кураторська присутність залишалася майже непомітною, тоді як регуляція уваги глядача та його переміщення між галерейними просторами здійснювалася опосередковано і без виразного тиску. За цих умов відмова від єдиного нарративу привела до формування «конгломерату персональних виставок», у якому окремі експозиції функціонували як серія майже автономних висловлювань, що лише

частково перетиналися між собою [117, с. 153–154]. З огляду на це подібну модель доцільно окреслювати як автономну, оскільки вона передбачає значний рівень делегування повноважень художнику та мінімізацію прямого втручання куратора у способи взаємодії мистецтва з аудиторією [25, с. 280].

Посередницькі функції арт-куратора і надалі залишаються однією з найбільш очевидних форм його діяльності. Як зазначав У. Хоппс, глядачі нерідко сприймають куратора «як щось на зразок диригента, що прагне встановити гармонію виконання між окремими музикантами» [182, с. 71]. Водночас, як засвідчують наведені вище приклади, медіація у сфері сучасного мистецтва не полегшує осмислення кураторських практик, оскільки не може тлумачитися як єдина можлива модель.

Не менш важливим виміром посередницької стратегії є функція інтерпретації та ієрархізації мистецтва. Завдяки відбору, концептуальному структуруванню та презентації виставкових проєктів куратор фактично впливає на формування уявлень про роль і місце художника в загальному розвитку мистецтва, а також на позицію окремих авторів і творів у системі художніх взаємин. У цьому сенсі куратор постає посередником не лише між митцем і аудиторією, а й між художньою практикою, її історичним тлумаченням та інституційним контекстом, у межах якого вибудовуються певні ієрархії авторів, явищ і мистецьких напрямів.

К. Гаскілл пропонує враховувати те, що кураторські практики характеризуються специфічним поєднанням властивостей, яке є наслідком багатозначності образотворчого мистецтва. У своїх рекомендаціях дослідниця звертається до аналізу протилежностей, які формують простір взаємодії куратора з художніми творами, що дозволяє показати цю особливість у практичній площині [135].

Розглянемо ці протилежності з точки зору інтерпретації масштабу діяльності арт-куратора. По-перше, це тимчасовість (змінність) і постійність – дві характеристики музейних та виставкових проєктів, які є полярними за своїм змістом. Куратори одночасно працюють як з інституціональними

(сталими) колекціями, так і з динамічними експозиціями, що можуть існувати не лише кілька днів, а інколи навіть кілька годин.

Друга властивість впливає з попередньої: кураторські стратегії відповідають як за синергію (поєднання різних якостей в єдину систему), так і за динаміку (розмаїття та трансформації) виставки. Ця особливість пояснює, чому в арсеналі куратора одночасно присутні і музейні, і галерейні компоненти, а також чому куратор може змінювати власні функціональні ролі (наприклад, переходити від ролі куратора-автономіста до ролі арт-менеджера). Так, потреба залучити спільноти до проєкту актуалізує синергію взаємодії та вимагає відповідних прийомів і методів. Натомість акцентування на конкретному авторі або творі зазвичай потребує активного зіткнення інтересів і проблематизації художніх значень, тобто тих чинників, що динамізують процес сприйняття мистецтва.

По-третє, сучасна модель кураторської діяльності, за висновком Гаскілл, є поєднанням практики та дискурсу: вона виступає одночасно і подією, і розмовою про подію [135].

Принципи переосмислення історії образотворчого мистецтва за допомогою кураторських стратегій аналізує Б. Альтшулер. Його практичні рекомендації звертаються до інтерпретацій мистецтва, як до засобу піднесення актуальності художнього твору. Відзначимо, що в концептуальному сенсі його міркування нагадують ідею куратора Ф. Фішера, стосовно принципів відбору картин до експозиції. Ще у середині сімдесятих років ХХ століття Фішер стверджував, що якісні судження, на які спираються куратори під час відбору творів мистецтва, «здійснюється в підрядному значенні». Куратори створюють ранги та ієрархії, розташовуючи авторів та картини у відповідності до власного відчуття їхнього значення. Таким чином, визнати твори мистецтва гідними музею або галереї означає позначити їх як явища, які заслуговують на особливе місце і тим самим розкрити для таких творів «майбутнє через минуле» [133, с. 589].

У свою чергу Б, Альтшулер пропонує використовувати кураторський «метод проєкцій», розглядаючи потенціал художнього твору одночасно в історичній та прогностичній перспективах. За його словами, ці два аспекти «передбачення історичного майбутнього» у конкретному випадку аналізу твору тісно пов'язані між собою і фактично становлять дві сторони одного процесу [101, с. 2]. Прикладом застосування такого підходу є вплив Клемента Грінберга у 1950-х – 1960-х роках, коли його критичні висновки та кураторська експертиза суттєво впливали на придбання художніх творів до колекцій художніх музеїв у США.

Подальший розвиток подібних підходів до інтерпретації історії мистецтва можна простежити у постколоніальному дискурсі кураторства, який базується на методах перегляду, переосмислення та деконструкції усталених підходів до домінуючого мистецтва. Зокрема, А. Муньїс-Рід пропонує розглядати існуючу художню ієрархію як нормативну парадигму (по суті, комплекс негласних правил), яку кураторам слід демонтувати за допомогою порівнянь, виявлення аналогій і критичних акцентів [177, с. 100].

На наш погляд, важливе значення для становлення ієрархічного напрямку кураторських практик має історія форуму сучасного мистецтва «Документа» у німецькому Касселі, про який уже йшлося вище.

В ідейному контексті Документа є майданчиком для інтерпретації змін в образотворчому мистецтві, які є актуальними завдяки інтеграції до історії мистецтва (або в більш широкому контексті – до мистецтва як такого) «забутих», «відринутих», «викреслених» митців та художніх напрямків. А. Пелінно охарактеризувала мету заснування кассельського форуму у 1955 р. як «повернення європейського мистецтва двадцятого століття в межі великого нарративу світового мистецтва модернізму» аби «відновити мистецький дискурс, перерваний Другою світовою війною» [187, с. 146].

Більш яскраво це визначила Н. Штернфельд, стверджуючи, що кураторські концепції Документи мають на меті зробити наголос на пошуку способів повторного зв'язку з «втраченим, припиненим, перерваним,

вигнаним, діаспоризованим» мистецтвом, яке позбулося одних територій проте набуло нову художню практику» [204, с. 165]. На наш погляд, типовим прикладом цього процесу є концепція Документи 1964 року, в якій куратори запропонували ретроспективний перегляд історії західноєвропейського рисунка, одночасно достатньо категорично виступаючи проти актуального на той момент в США поп-арту.

2.1.3. Кураторська стратегія співавторства

Складність осмислення ролі куратора як повноцінного митця або митця-співавтора пов'язана з нечіткістю та широким спектром репрезентації самої кураторської діяльності [25, с. 280]. Поєднання соціальних ролей, зокрема менеджера або координатора художніх виставкових просторів, часто супроводжується труднощами, оскільки за таких обставин позиція куратора-художника виявляється передусім недостатньо визначеною. Якщо інші виміри його діяльності є більш зрозумілими, то амплуа митця не піддається такому ж однозначному тлумаченню [161].

Так, О'Ніл пов'язує трансформацію адміністративної посередницької функції в кураторство як творчу практику з процесами, зафіксованими в західноєвропейському та американському мистецтві наприкінці вісімдесятих років [181, с. 21]. Одним із ранніх свідчень цих змін став текст Б. Бухло 1989 року, важливий для історії кураторства, у якому акцентувалося на «нагальній потребі» артикулювати позицію куратора як складову мистецького процесу [115, с. 91].

В іншій логіці історичну послідовність цих трансформацій вибудовує С. Джеффри, відштовхуючись від експозиційних практик, які реалізовували самі митці. На початковому етапі художники прагнули розширити власну мистецьку практику через самостійне курування власних творів. Згодом коло їхніх інтересів охопило також питання адміністрування і продажу авторських виставок, а в підсумку – вихід за межі музею чи галереї як спосіб незалежної репрезентації [153, с. 7].

Як зауважує С. Шаде, наприкінці ХХ століття у мистецькому дискурсі дедалі виразніше формується уявлення про куратора як своєрідного «мета-художника» [196, с. 55]. На початку ХХІ століття Р. Сторр запропонував чіткіше розмежувати ролі куратора й художника, що засвідчило актуалізацію проблеми куратора-митця. Варто зазначити, що таку позицію Сторр обґрунтовував потребою ясніше виявити для глядача якості мистецьких проєктів, які втрачають зрозумілість тоді, коли куратори наполягають на власній ролі художника: «Якщо вони (куратори-митці – *примітка В. З.*) будуть наполягати, то зрештою їх оцінять і як професійних кураторів, і як поганих митців» [205, с. 20–21].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття ця проблема дістала подальший розвиток у зв'язку з трансформацією самих мистецьких практик, появою нових медіа, цифрового мистецтва та мережевих форм експозиції. Унаслідок цих змін уже на початку 2000-х років стало очевидним, що кураторський статус зазнає суттєвого переосмислення [23].

Наприклад, Й. Крис у цьому зв'язку звертає увагу на зміну кураторської стратегії – від адміністративної до маніпулятивної [159, с. 14]. Виявом таких змін стали і конкретні виставкові проєкти. Одним із прикладів у цьому сенсі є аналіз так званих замкнених художніх середовищ, які впродовж десятиліть розвивалися у власному локальному контексті.

Подібні зрушення В. Вай аналізує на матеріалі сучасного мистецтва Австралії. Для мистецького середовища цього континенту мережеві форми комунікації та цифрові експозиційні практики стали тими чинниками, що сприяли утвердженню співавторської моделі кураторства. Виразні риси куратора-співавтора в австралійському художньому просторі окреслилися вже 1993 року, коли до підготовки експозиції в Галереї мистецтва Квінсленда (Queensland Art Gallery) було залучено іноземних експертів [216, с. 89]. Невдовзі стало зрозуміло, що глобальні мережі відкривають для колективних мистецьких проєктів можливість виходити за локальні просторові межі та

залучати віртуальні форми співпраці у творчій діяльності, художній освіті й організації мистецьких просторів [216, с. 90].

Розглянуті вище трансформації є лише одним із чинників переосмислення ролі куратора. Водночас у теоретичному дискурсі сучасного мистецтва питання про можливість куратора виступати співучасником художнього процесу порушується значно ширше. У цьому контексті куратор постає як співавтор, учасник створення художнього висловлювання або як суб'єкт, що поєднує кураторську та мистецьку практику. Саме така роль виявляється однією з привабливих форм сучасної репрезентації мистецтва.

У цьому сенсі заслуговують на увагу міркування Дженніфер Рестаурі, яка пов'язує чітке відмежування художника від куратора з протиставленням двох способів роботи з мистецтвом – більш суб'єктивного і більш об'єктивованого, що по-різному проявляються в експонуванні та тлумаченні творів [27, с. 281]. Разом із тим дослідниця наголошує, що в цьому процесі не можна оминати ще одну важливу обставину, а саме емоційний компонент кураторського вибору, завдяки якому у виставковому просторі постійно відчувається людська присутність [189, с. 95].

Інакше кажучи, у межах такого розподілу від куратора очікують передусім інтелектуального опрацювання, тоді як художника співвідносять насамперед із силою емоційного впливу.

Саме цю модель Д. Бавін влучно окреслила як «філософію “зроби все самостійно”» [109, с. 143]. Історично вона сформувалася у вигляді такого співвідношення: митець створює, а куратор – пояснює та інтерпретує. У цьому сенсі зазіхання арт-куратора на традиційну територію художника постає як спроба привласнити емоційну роль мистецтва та говорити від його імені [189, с. 95].

Частково на питання співіснування емоційного та інтелектуального вимірів у практиках кураторства відповідає Ед МакКеон, який розглядає кураторське посередництво у сфері перформативного мистецтва (так званого «живого мистецтва»). Його позиція демонструє, як змінюється погляд на

сутність та роль кураторських практик в залежності від того, на яку видиву стратегію мистецтва націлені кураторські зусилля (наприклад, на статичну експозиції образотворчого мистецтва або цифрову виставку у сфері контемпорарі арт). Вчений пропонує змінити саму структуру підходів до оцінки того, що може робити куратор. «Що стане можливим, – зазначає вчений, – коли кураторська діяльність відкине свій візуальний привілей, свій експертний погляд і авторитет свого розуміння?» [171, с. 31]. На думку Мак Коена, нові якості сфери арт-кураторства «сигналізують про мутацію кураторської практики, яка стосується як колишнього візуального мистецтва, так і змінного ґрунту живого мистецтва» [171, с. 31].

Подібні трансформації кураторських функцій актуалізували ширшу теоретичну дискусію про статус кураторства у системі мистецького виробництва.

Важливим етапом для закріплення ролі куратора-художника на концептуальному рівні стала дискусія між Россеном Венциславовим та Сью Спайд, стосовно сутності та статусу кураторських практик у сфері образотворчого мистецтва. У 2014 році Р. Венциславов запропонував розглядати кураторство як «образотворче мистецтво саме по собі», звернувши увагу на цю тезу, як на історичні «фантомні болі» кураторських практик. З його точки зору, нормативний розподіл на митців та дослідників не працює в сучасних умовах, де практично неможливо ані розмежувати ці ролі, ані коректно пояснити навіщо це потрібно робити [211, с. 83].

Ідею розвинула С. Спайд, яка звернула увагу на те, що для арт-куратора, зважаючи на його прерогативи та типові задачі, питання «мистецтва чи не мистецтва» є питанням особистого вибору, а не закладеної наперед природи [202, с. 89]. Тому, у ситуаціях та внаслідок здійсненого вибору, кураторська практика є контр-мистецтвом [210, с. 85].

У контексті цього напрямку важливим є аналіз історичних змін кураторських практик, що поступово підвищували статус медіаторства до рівня авторської мистецької ролі.

Етапом формування нових завдань арт-кураторства стала масова поява наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років арт-груп та мистецьких об'єднань. Масаакі Морісіта переконливо показує це на прикладі сучасного японського образотворчого мистецтва. На початку 1980-х років нова художня культура потребувала інших форм репрезентації, що супроводжувалося зростанням кількості незалежних художників і формуванням розгалуженого середовища арт-груп. На матеріалі художніх установ префектури Точігі вчений демонструє, як глядачі та митці, опинившись у новому світі сучасного мистецтва, прагнули виробити нові форми взаємодії, а це, своєю чергою, актуалізувало посередницьку роль куратора [175, с. 91].

Додаткової складності цьому процесові надавало й те, що твори сучасного мистецтва нерідко зверталися до суміжних художніх просторів літератури й кінематографу або ж залучали актуальні соціополітичні дискурси. Морісіта розглядає цю проблему у межах концепції художнього поля П. Бурд'є, відповідно до якої різні художні напрями (види, типи та форми мистецтва) зберігають автономну структуру і тому потребують коментаторів та посередників тоді, коли поєднуються у спільному просторі художнього твору чи виставки [175, с. 88].

Отже, до кураторства звертаються не всі художники, а передусім ті, чия мистецька практика пов'язана з певними якостями й установками. Хансон виокремлює серед них дві, а саме прагнення працювати у концептуальному полі, створювати ідейно виразне мистецтво, що ставить складні питання і пропонує осмислення актуальних суспільних тем, а також схильність до дослідницької рефлексії. Водночас такий тип художника-концептуаліста органічно поєднує ролі «композитора виставки» та «речника мистецтва» [149, с. 2-3].

Таким чином, арт-кураторство можна розглядати як безпосередню реакцію на виклик синтетичної природи сучасного мистецтва, яке постійно включає до художнього висловлювання широкий спектр мистецької та соціальної проблематики. Саме це дає Христині Крепс підстави тлумачити

кураторство як соціальну практику, що виконує функцію інтерпретації мистецтва [23; 25].

Єйвінд Россак демонструє дію такої моделі на матеріалі сучасного мистецтва Норвегії. На його думку, незалежно від намірів учасників проєкту, художня виставка покликана насамперед передавати повідомлення. Саме тому забезпечення його виразного представлення він розглядає як головне завдання куратора [195, с. 128].

Важливо відмітити, що як і в попередніх випадках, кураторська стратегія посередництва стала каталізатором важливої тенденції, яка на етапі кінця ХХ – початку ХХІ століття набула форми ціннісного або аксіологічного напрямку. Його найголовніша характеристика – створення нових знань та художнього досвіду та з їх допомогою збагачення художньої цінності мистецтва (Іл. 4). Ірен Камполмі, аналізуючи питання аксіологічного впливу кураторських практик на розвиток образотворчого мистецтва, звертає увагу на трансформацію естетичної сфери музеїв та галерей, яка «змінилася з репрезентації творів мистецтва на створення соціального впливу» [118, с. 68]. Іншими словами, актуальність розмови про цінність мистецтва робить головним завданням не виставку, а її контекст.

Як стверджує Дуглас Розенберг, аби створити судження щодо естетичної цінності картини потрібно правильно інтерпретувати контекст її створення та виникнення як факту мистецтва, а отже саме «контекст є поштовхом для кураторських практик», що стартують із цього важливого параметру [194, с. 76].

Наголосимо на тому, що коло рекомендацій, які впливають із ціннісного аспекту кураторських стратегій, орієнтоване на концепцію «стійкості» сучасного мистецтва. Одна її авторів, Кароліна Ріто, розглядає кураторів як виразників особливої художньої корпоративної культури, що здатні одночасно виступати і від імені мистецтва як такого, і з точки зору конкретної експозиційної ситуації. Це надає їм унікальне за сучасних обставин право на твердження (епістемну функцію кураторства). Наприклад, глядацька

аудиторія асоціює кураторські ролі зі «знаннями, отриманими навколо предметів, придбаних, зібраних і збережених установою» [191, с. 45]. Проте, з точки зору Ріто, питання виробництва знань та цінностей у кураторських практиках не стільки відшукуються, скільки формуються через залучення аудиторії, що відкриває можливість пропонувати нові значення мистецтва. При цьому такий процес «критичного програмування» вчена розглядає як практично необмежений з погляду соціального охоплення [191, с. 45].

Сформовані типи кураторських стратегій пов'язані з різними історичними моделями розвитку кураторських практик. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі ці моделі зазвичай описують через дві основні лінії становлення кураторства – музейну та художню.

2.2. Основні лінії становлення та розвитку кураторських практик

Виставку як форму репрезентації мистецтва, за спостереженням Ульриха Обриста, недостатньо розглядати лише крізь призму її тривалої історії. На його думку, аналіз потребує врахування тих зв'язків і контекстів, у яких взаємодіють куратори, митці та художні інституції [182, с. 128]. З цієї причини історію експозицій, або історію виставок, доцільно осмислювати і в межах історії кураторства, і як окрему дослідницьку площину [23, с. 133].

Кураторські експозиційні практики поступово змінили і сам статус виставки, перетворивши її на центральну подію мистецького процесу. Тут поєднуються два аспекти: звернення до аудиторії та концептуалізація мистецтва. Саме тому Флоранс Деріє, куратор Національного центру мистецтва і культури Жоржа Помпиду в Парижі, підкреслює, що «історія мистецтва другої половини ХХ століття вже є не стільки історією творів, скільки історією виставок» [126, с. 8].

Зміна статусу виставки безпосередньо пов'язана і з проблемою статусу художнього твору, яка особливо загострилася в сучасному образотворчому мистецтві. До сфери кураторських практик входить не лише організація

показу, а й питання про те, що саме вважати мистецьким твором і які ознаки художності дають підстави осмислювати той чи інший візуальний об'єкт як художнє явище [25, с. 133].

У цьому зв'язку важливою є думка Агнешки Велохи про те, що в сучасному образотворчому мистецтві часто відсутня «онтологічна різниця між створенням мистецтва та показом мистецтва» [221, с. 55]. Як наслідок, у багатьох кураторських проєктах утверджується принцип, за яким створити художній твір фактично означає показати його як твір мистецтва. За таких умов особливої ваги набуває питання розмежування ролі художника і ролі куратора, оскільки межа між художнім продукуванням і виставкою, що легітимує твір, стає нестійкою [25, с. 133]. З огляду на це доцільно виокремлювати два напрями осмислення цієї проблеми: напрям музейної експозиції, у якому сформувалася проблематика інноваційної виставки, та напрям кураторських практик, що постали як результат діяльності самих художників. Саме в межах цих двох наративів – музейного і художнього – надалі простежуються відмінні логіки становлення кураторства, ролі виставки та способів художньої репрезентації [25, с. 133].

2.2.1. Музейна» лінія становлення кураторських практик

У межах цього напрямку кураторська практика складалася в контексті музейної культури, де фігура куратора постала на основі трансформації традиційного музейного працівника, який поступово набував нових функцій, ролей і змістів. Такий перехід від музейника до куратора відбувався через дві інноваційні форми розвитку виставково-експозиційної діяльності. По-перше, йдеться про утвердження нової концепції експозиції, у якій пріоритет було надано глядацькій аудиторії, а не лише художнім творам чи об'єктам зберігання. По-друге, важливим чинником стала поява нових кураторських ролей, що стали відповіддю на зміну самих експозиційних пріоритетів. У цьому контексті зазначені форми змін постають як складові процесу формування кураторських практик [25, с. 133].

Керол Дункан пов'язує цю проблему з «викликом музейного ритуалу», розуміючи музей як «простір, наперед організований для певного сценарію дій» [25, с. 132-140]. У такому просторі глядачі рухаються за заданим маршрутом, занурюються в різні типи наративів, що структурують їхній досвід, і поступово засвоюють способи реагування на «символічні сигнали» [128, с. 427]. Як підкреслює Дуглас, поняття ритуалу водночас означає і звичну, рутинну поведінку, яка не продукує нових форм і тому неминуче зазнає змін. У межах такого врівноваженого та регламентованого простору куратор постає як фігура, що виконує роль каталізатора змін і виразника «нової концепції музейності» [128, с. 427].

Отже, проблема музейної виставки виявляється пов'язаною з історичною еволюцією кураторських практик, які, за спостереженням Лі Вайнберг, поступово відокремилися від інституту музею та були включені до ширшого контексту мистецьких інституцій, що дозволило їм співвідносити себе з ширшим колом проблем [218, с. 42]. З цієї точки зору куратор може розглядатися як колишній музейний працівник, який переніс власну методологію у сферу мистецтва та художньої культури, де вона отримала подальший розвиток. Водночас важливим чинником виокремлення кураторських практик і стратегій стало зміщення уваги до нових моделей експозиційної діяльності, спрямованих передусім на трансформацію традиційних способів відвідування та комунікації між експозиціями і глядацькою аудиторією [25, с. 134].

Цю тенденцію на матеріалі американської музейної практики середини 1980-х років відзначив Велсон Хорі. Прагнучи дати розгорнуту відповідь на питання «Хто такий куратор у сучасному музейному менеджменті?» [151, с. 268], він дійшов висновку, що кураторство поступово самоусвідомлюється як сфера художньої діяльності, яка виходить за межі суто музейного середовища. Необхідність розширення кураторських стратегій була пов'язана з ускладненням художніх мов і стрімкими змінами експозиційної культури, яка

вже не сприймалася як «культура паноптикуму» [151, с. 268], тобто як система простого зберігання та накопичення фондів.

У 1990-х роках цю потребу по-іншому артикулювали провідні музейники США. Зокрема, Стівен Вейл обґрунтував глобальний зсув музейної парадигми, наголошуючи на необхідності концептуального переходу інституцій від традиційної моделі «бути про щось» (орієнтація на колекціонування та збереження об'єктів) до нової парадигми «бути для когось» (пріоритетність досвіду відвідувача та суспільної місії музею) [213, с. 2]. У подальшому це положення було конкретизоване як методологічний принцип у працях Е. Вулф і П. Малхолленда, які пропонували відмовитися від нав'язування відвідувачеві цілісного нарративу пасивного сприйняття і натомість орієнтувати його на активне дослідження, самостійне встановлення зв'язків і формування власних інтерпретацій у процесі залучення [222, с. 1].

У межах музейної лінії такі трансформації виявилися у формуванні нових кураторських підходів до роботи з історичним каноном, локальними художніми середовищами та взаємозв'язками між творами, авторами й аудиторією [24, с. 134].

Осмислення кураторських практик у полі музейно-виставкової репрезентації знаходимо у працях Маури Рейлі та Люсі Р. Ліппард [188]. Обидві авторки вже були введені до нашого історіографічного розгляду як дослідниці, які приділяють увагу розмежуванню та впорядкуванню типів кураторських стратегій. З огляду на критичну спрямованість їхніх міркувань, показовою є запропонована ними модель трьох кураторських напрямів. Їхнє становлення дослідниці відносять до завершення 1970-х років, але водночас підкреслюють їхню актуальність і для нинішнього мистецького процесу. Йдеться, зокрема, про ревізійністський підхід, регіонально орієнтовані студії (area studies) та реляційні студії.

Перший із названих кураторських підходів пов'язаний із ревізійнізмом. Його суть полягає у перегляді історичного канону мистецтва через введення до нього митців, які раніше не були представлені належним чином або

опинилися на периферії мистецького нарративу. У межах такого підходу куратори переважно звертаються до історичних досліджень, що дозволяють виявляти й актуалізувати твори, які в попередні періоди залишалися поза фокусом уваги. Однією з ключових рис ревізійонізму є критичне переосмислення попередніх інтерпретацій разом із включенням до чинного канону нових, часто несподіваних постатей [188; 23, с. 134].

Характерним прикладом ревізійоністського підходу стала виставка «Дія / Абстракція: Поллок, де Кунінг та американське мистецтво 1940–1976 рр.», організована Норманом Кліблаттом в Єврейському музеї Нью-Йорка у 2008 році. У межах цього проекту куратор переосмислив звичне уявлення про американський абстрактний експресіонізм, увівши до нього імена авторів, які зазвичай не включалися до цього канонічного кола: Лі Бонтеку, Джоан Мітчелл, Енн Труїтт, Лі Краснер і Нормана Льюїса. Виставка актуалізувала дискусію про гендерний та расовий виміри мистецтва середини ХХ століття, а також про межі репрезентації американського абстракціонізму і безпредметного живопису [158].

Другий із розглядуваних кураторських підходів спирається на *area studies*, або регіонально-локальні дослідження, що сьогодні посідають помітне місце в гуманітарному полі. Такий підхід орієнтований на осмислення субкультурних спільнот, часто замкнених у власному середовищі та відносно автономних. У контексті «музейної» траєкторії становлення кураторських практик він засвідчує рух до розширення кола адресатів виставки, тобто до виявлення нових публічних груп і концептуального оформлення їхньої присутності. Як характерний приклад можна навести виставку британського квір-мистецтва 1861–1967 років, реалізовану у 2017 році. Її значення полягало не тільки в легітимації нового художнього напрямку в образотворчому мистецтві, а й у переосмисленні попередньо сформованих інтерпретаційних моделей [24, с. 134].

Третій підхід, який Рейлі та Ліппард вважають особливо значущим, пов'язаний із реляційними дослідженнями. Показово, що напрям *relational*

studies виростає саме з кураторських практик [23, с. 135]. У зв'язку з цим варто звернутися до концепції реляційного мистецтва Ніколя Бурріо, який під час реалізації власного кураторського проєкту в Центрі сучасного пластичного мистецтва (САРС) у 1996 році окреслив її як модель виставкової, критичної та дискурсивної взаємодії, центрованої на глядачеві [134, с. 1]. Однак Рейлі та Ліппард розглядають цю модель у ширшій перспективі. Для них ідеться не тільки про залучення аудиторії до формування та інтерпретації виставки, а й про необхідність документувати сучасне образотворче мистецтво через виявлення структурних зв'язків між митцями, школами й стилями, а також через врахування авторських ідей, що не збігаються з уже усталеними мистецькими уявленнями [188, с. 3]. У такому ракурсі їхній підхід можна розглядати як продовження ідей Ентоні Дауна про релятивну естетику як кураторський інструмент [127].

На рівні практики ці уявлення дістали вираз у метафорі Джона Іпполіто про «смерть на стіні». У її межах твір, включений у виставковий простір, осмислюється як об'єкт, що втрачає рухливість значень і закріплюється за допомогою атрибутивного підпису. На противагу цьому Д. Іпполіто акцентує увагу на динамічній системі зв'язків, у якій визначальними стають взаємодія глядача з твором та фіксація самого експозиційного процесу [107, с. 34].

Розглянуті підходи дають підстави говорити про те, що зміни в музейній експозиції поступово впливали і на переозначення кураторських функцій. Поява нових ролей, зумовлена переглядом виставкових пріоритетів, відкривала можливості для інших форматів кураторської комунікації, нових способів співпраці з митцями та ширшого розуміння професійного поля куратора [24, с. 135].

Одна з нових кураторських ролей стосується визначення статусу художнього твору, його концептуального обґрунтування та закріплення в певній системі мистецьких значень. У межах конкретної кураторської стратегії це передбачає розв'язання питання про те, чи сприймається твір як мистецький або позамистецький, а також уточнення його місця в художній ієрархії: чи

набуває він вагомого значення, зміщується на периферію або взагалі залишається поза межами цієї структури.

Як уже підкреслювалося раніше, трактування «музейної лінії» походження кураторських практик спирається на широкий спектр аргументів, пов'язаних з історичними умовами змін у формах експозиційно-виставкової діяльності в музейному просторі. Інакше кажучи, кураторські стратегії стали особливо актуальними в той момент, коли уявлення про музей як про місце збереження вже не забезпечувало колишньої ефективності. У цьому контексті Д. Хаас зазначає, що саме поняття «куратора виставки» виникло на ґрунті попередньої моделі музейного куратора, який утратив звичний набір професійних засобів і був змушений шукати нові канали комунікації з глядацькою аудиторією [147]. Зі свого боку, Ейлін Хупер-Грінхілл пов'язує переорієнтацію ціннісних засад виставкових концепцій із феноменом «кураторської інтенсивності» [150, с. 10].

Свій погляд на те, для чого кураторові музейний простір, подає Сьюзен Остлінг. Вона розглядає кураторство як сукупність компетенцій, через які твір мистецтва вводиться в поле суспільного значення і водночас підноситься в статусному вимірі. Цю діяльність дослідниця визначає як мережеву, адже її основою є формування нових зв'язків між різними рівнями контексту – художніми творами, інформаційними описами, сайтами, посиланнями, допоміжними ресурсами, а також соціально-економічними й інституційними дискурсами. Саме завдяки такій роботі, на її думку, наявний досвід мистецтва в художньому музеї зазнає переосмислення, а твори разом із їхніми авторами отримують визначене місце в мистецькій ієрархії [183, с. 29-30].

Музей у цьому контексті виступає як інструмент включення: через мережу смислових зв'язків він вводить твори сучасного мистецтва разом з авторами у вже усталені механізми художнього виробництва, рецепції та символічного кодування мистецтва [24, с. 135].

Проведений аналіз дає підстави віднести цю функцію до базових ознак кураторських стратегій у музейному полі. Саме тому Стівен Любар трактує її

як безперервний процес перегляду меж мистецтва та його належності [166]. У подібному, хоча менш жорсткому формулюванні, Пітер Шерц пов'язує її з напруженою взаємодією музею з феноменом «складного» мистецтва, що зміщує акцент від збереження у бік тлумачення та аналітичної роботи [198, с. 280]. У цьому ж дискурсі розгортається позиція Джонатана Воткінса щодо куратора як творчої фігури в межах експозиції. У підсумку він наголошує, що саме куратор визначає видимість мистецтва у музейному і галерейному просторі, а результати такого відбору інтегруються в глобальну систему художніх ієрархій сучасності [217].

Ще одна кураторська роль пов'язана з посередницьким потенціалом куратора – його здатністю виконувати функцію медіатора між суспільством і художніми тенденціями, узгоджуючи цілі виставки з очікуваннями аудиторії [24, с. 135]. Саме в такому аспекті Віра Золберг на початку 1980-х років розглядала конфліктні ситуації в художніх музеях США, наголошуючи на значенні куратора як посередника у конфліктних ситуаціях. На її думку, до «чутливих зон» кураторської діяльності належать не тільки відносини з об'єктами опіки (мистецькими творами, простором, глядачами), між тим і взаємодія з іншими кураторами та кураторськими проектами. Саме в цьому полі конкуренції, де перетинаються спільні та відмінні способи розв'язання подібних завдань, і формується нова конфігурація мистецької реальності [225, с. 103].

Подібну структуру взаємин виразніше окреслює Анна Хаммонд на матеріалі художніх музеїв Університетів. На її думку, музейні колекції вибудовують зв'язки між істориком мистецтва та музеєм, куратором і музеєм, а також аматором і музеєм [148, с. 23], і саме в межах цих трьох напрямів реалізується куратор як професійна постать.

Зрештою, третя роль формується як наслідок внутрішніх змін у самих кураторських практиках [24, с. 136]. Як зауважує Л. О. Лопес, вони розвиваються тією мірою, якою змінюється середовище, в якому здійснюється кураторська діяльність [165, с. 124]. Відповідно, способи роботи куратора в

останні десятиліття трансформувалися разом зі змінами у взаємодії громадськості з колекціями, а сама професія поступово охопила ширший спектр кураторських модальностей – від художника-куратора й незалежного куратора до куратора як творця художнього контенту [165, с. 124-125].

Розглядаючи музейні проекти, варто враховувати, що різні типи кураторів по-різному вибудовували напрями їх розвитку, а також по-різному співвідносили стратегії роботи з глядачами зі сферою діяльності конкретного музею, видом і характером мистецтва [24, с. 136]. У цьому зв'язку Хойул Анам, аналізуючи трансформації кураторської ролі, пропонує виділяти чотири функціональні вектори. Перший стосується збереження колекції, коли мистецтво осмислюється як частина національної, регіональної чи авторської спадщини. Другий пов'язаний із представленням музею в медійних та громадських інституціях від імені колекції й авторів. Третій охоплює дослідницьку діяльність, зосереджену на аналізі та інтерпретації художнього процесу. Четвертий репрезентує виставково-експозиційну сферу, яка сьогодні є найпомітнішою частиною кураторського функціоналу [103, с. 75].

У межах такого підходу пропонує власну типологію кураторських ролей Хойрул Анам. Згідно з нею, «внутрішній куратор» (in-house curator) виступає від імені музейного зібрання та працює в межах визначеного ним художнього напрямку, зокрема у сфері образотворчого мистецтва або художньої історії конкретного періоду. На відміну від нього, «запрошений куратор» (guest curator) орієнтований насамперед на виконання окремого виставкового завдання і функціонує як менеджер конкретного проекту, не виходячи за встановлені ним межі [103, с. 76-77].

Отже, значення «музейної» лінії полягає у виробленні базових рольових моделей кураторської практики. Якщо узагальнити західноєвропейський та американський досвід, ці моделі групуються довкола кількох основних напрямів: визначення статусу художнього твору та його місця в системі мистецтва; інтерпретації автора в межах художньої ієрархії; налагодження зв'язків між громадськістю та художніми тенденціями, а також комунікації з

аудиторією у площині значення і сутності мистецтва. Зрештою, йдеться і про осмислення самого кураторства як автономної сфери мистецького виробництва та споживання [24, с. 136].

Узагальнюючи розгляд «музейної» траєкторії формування кураторських практик, варто зупинитися ще на одній важливій обставині, що, на нашу думку, пояснює, чому цей напрям не став домінантним. Хоча музейні інституції відіграли помітну роль у розвитку мистецької медіації та виразно репрезентують інституційний вимір кураторської діяльності, самі кураторські практики не замикаються в їхніх межах. Як слушно зауважує М. Шулперт, велика кількість таких практик, а можливо, і їх основна частина, здійснюється поза великими установами – у середовищі малих організацій із менш жорсткою структурою та слабшою бюрократичною регламентацією [200]. Через це вони часто набувають характеру, віддаленого від музейної моделі, а інколи навіть опозиційного щодо неї. Показовим є й те, що навіть більш як двісті берлінських галерей не вичерпують усього спектра взаємин, які складаються в локальному мистецькому середовищі. Це дає підстави перенести увагу в іншу площину, а саме – до незалежного художнього руху, що розвивається поза усталеними інституційними прив'язками [24, с. 136].

2.2.2. «Художня» лінія становлення кураторських практик

Розуміння цього етапу в еволюції кураторських стратегій зумовлене поступовим розмежуванням функцій художника та куратора. Як уже йшлося вище, наприкінці 1960-х років кураторська критика починає виокремлюватися як самостійний чинник виставкової діяльності. Для теоретичного осмислення цього зламу Сет Сігелаб запровадив концепт «демістифікації мистецтва» [181, с. 13]. Цим поняттям дослідник означив соціокультурну ситуацію, за якої тогочасні інституційні дискурси, насамперед арткритика та виставкова каталогізація, узаконили та чітко зафіксували автономну посередницьку роль куратора. Усвідомлення вагомості цієї фігури, яка безпосередньо конструювала виставковий простір і більше не обмежувалася суто технічним

донесенням творчих ідей до публіки, заклало підґрунтя для формування інституту незалежного арткураторства. Сет Сігелаб констатував, що відтоді куратор перестає бути невидимим організатором, натомість експліцитно маніфестує власну участь у процесах створення, виробництва та дистрибуції виставкових проєктів [181, с. 13]. Як наслідок, у межах зазначених трансформацій класичний художній образ остаточно втрачає свою традиційну ауру сакральності, загадковості та релігійної дистанційованості від глядача [24, с. 136-137].

Ще одну «художню» траєкторію в еволюції арт-кураторства від 1960-х років окреслює Б. Альтшулер. На його думку, саме в середовищі новітніх, тобто авангардних у широкому сенсі, виставок виникла атмосфера інновацій, яка спричинила переосмислення виставки як власного твору мистецтва. У цьому контексті куратор дедалі виразніше сприймається як особливий митець і автор, що конструює зорові та смислові враження від експонованих творів [100, с. 29].

Важливою ознакою цієї нової атмосфери стало і звернення до історичних прецедентів, передусім до практики незалежних виставок, що виникали в умовах маргіналізації сучасного мистецтва. Як зазначає Б. Альтшулер, до середини ХХ ст. більшість таких виставок у західноєвропейському середовищі організовували самі художники, причому відбувалося це «за межами консервативних місць, з яких вони були виключені» [102, с. 47-48]. Надалі, у міру того як така виставкова практика набувала більш усталених форм, у її організації дедалі виразніше окреслювалася роль дилера, менеджера та інших. У такий спосіб арт-кураторство формується в художньому середовищі незалежних митців, які з часом передають посередникам частину організаційних та комунікативних завдань [24, с. 137].

Слід наголосити, що подібні міркування спираються на різні видові напрями сучасного мистецтва, у яких образотворча складова може посідати неоднакове місце. Водночас у цьому випадку принципово важливо

зафіксувати базову ідею виникнення кураторських практик як природної складової складного й універсального експонування художнього твору [24, с. 137].

Показовою в цьому контексті є позиція Софії Акорд, яка, аналізуючи кураторство в мистецтві інсталяції, акцентує увагу на ролі художника та на особливостях представлення твору у виставковому просторі. На її думку, об'єкт, що з'являється в експозиції як мистецький твір, становить певну складність і для глядача, і для куратора як посередника, оскільки вимагає складнішого тлумачення та іншого способу розкриття експозиційного потенціалу [97]. Саме тому автори концептуально складного мистецтва нерідко схиляються до співпраці з куратором або делегують посередникам частину власної комунікативної ролі.

Ще однією показовою рисою «художнього» напряму розвитку кураторської діяльності стало її зближення з критикою та теоретико-аналітичним осмисленням мистецтва. Середину 1990-х років О'Ніл визначає як переломний етап цього процесу, коли обговорення ролі посередника в мистецтві посилило інтерес до історичних аналогій, прецедентів і критичного аналізу. У цьому зв'язку кураторські стратегії дедалі виразніше співвідносилися з просторами «дискусії, критики та дебатів» [181, с. 3]. За таких умов критичний дискурс почав дедалі активніше входити у сферу кураторської діяльності, а в окремих випадках навіть перебирав на себе її функції. Постаті куратора-критика та куратора-дослідника на межі ХХ-ХХІ століть ще помітніше розширили рамки виставкової форми, вводячи до експозицій дискурсивні, діалогічні та геополітичні обговорення, розгорнуті в межах самої виставки [181, с. 3].

Окреслений вище період супроводжується також виходом кураторських практик у поле академічних наукових розвідок. Його початок, за спостереженням Лі Вайнберг, пов'язаний із появою двох знакових праць, у яких було подано теоретичне обґрунтування кураторських стратегій та окреслено провідні історичні зіставлення. Маються на увазі праця Б.

Альтшулера «Авангард у виставках» (1994) та видання Р. Грінберг, Б. Фергюсона і С. Нарін «Мислення про виставки» (1996). На думку дослідниці, саме ці видання істотно вплинули на формування способів осмислення історії мистецтва і водночас задали тон подальшому обговоренню кураторства [218, с. 42].

Підкреслимо, що цей аспект свідомо залишаємо поза межами поточного розгляду, оскільки він пов'язаний не стільки з історіографічним описом, скільки з теоретичним осмисленням так званого кураторського повороту. У дослідженнях історії кураторства цей феномен розглядається як ознака повною мірою оформленої ролі арт-посередника – «творця дискурсів, просторів, творів та контекстів» [24, с. 137]. Як наголошує О'Ніл, поява цього феномену фактично змістила на периферію полеміки про «чисте мистецтво», висунувши натомість у центр поняття «виставкової ідеології». На його думку, виставки незалежно від форми їх проведення завжди мають ідеологічний вимір, оскільки, будучи ієрархічно організованими структурами, продукують як часткові, так і загальні моделі комунікації [181, с. 14].

Однією з інституційних форм, у яких реалізувався кураторський поворот, стали міжнародні виставкові форуми та бієнале. Як наголошує Пол О'Ніл, саме глобалізація кураторської практики і її вихід за межі локального простору на міжнародний рівень сприяли помітному підвищенню статусу арт-посередництва та надали професії куратора ореолу «респектабельності» [181, с. 15]. Цей процес дослідник означає як «ефект бієналізації» [181, с. 17], пов'язуючи з ним формування тих виставкових ритуалів і способів репрезентації мистецтва, які зберігають значення й дотепер.

Початки міжнародних мистецьких форумів світового рівня сягають кінця XIX століття. Насамперед мається на увазі бієнале у Венеції 1895 року, яку зазвичай розглядають як перший спеціалізований виставковий проєкт, присвячений актуальному мистецтву. Якщо ж умовно зіставити найважливіші платформи, на яких репрезентується сучасне мистецтво, то, за спостереженням критика К. Еймона, Документа в Касселі більше подібна до

мистецької олімпіади, тоді як Венеційська бієнале постає як простір вручення своєрідної арт-відзнаки на кшталт «Оскара» [129, с. 148-149].

Особливе значення Венеційської бієнале полягає в тому, що вона сприяла утвердженню інституту мистецького посередництва, насамперед кураторського, а відтак може розглядатися як одна з визначальних форм «художньої» лінії еволюції кураторських практик. Як універсальний виставковий форум, бієнале продукує власні уявлення про сутність мистецтва, його масштаб і принципи, що неодноразово артикулювалися в кураторських і організаційних концепціях. Окрім того, саме в цьому контексті куратор виконує важливу функцію осмислення й повторного введення в актуальне поле тих форм *contemporary art*, що сформувалися у 1960-х – 1980-х роках і поза соціально-історичними умовами свого часу залишаються недостатньо зрозумілими для глядача [24, с. 138].

Характерно, що кураторський вектор 58-ї бієнале був пов'язаний із поверненням до знакових сторінок історії міжнародної групи Fluxus. У межах двох проєктів експонувалися роботи Йоко Оно, створені для цієї мистецької спільноти ще у 1960-ті роки. Паралельно в межах тієї самої бієнале відбулося повторне звернення до японської арт-асоціації Gutai, яка ще в 1950-х роках активно стверджувала *ready-made* як одну з актуальних художніх мов, особливо в царині перформативних практик та інсталяції [24, с. 138].

Звернення до кураторської моделі Даніеля Бірнбаума, реалізованої на 59-й Венеційській бієнале (2009), дозволяє побачити, що на зламі 2010-х років у системі експозиційних підходів виразно окреслилася перевага мистецько-естетичного синтезу [219]. Формулюючи тему бієнале як «Створюючи світи», Бірнбаум переносить у виставковий контекст коло питань, розроблених Нельсоном Гудманом ще в 1950-х роках [174, с. 52]. У центрі цієї концепції перебуває конструктивістська позиція, згідно з якою світ не відображається, а формується у процесі інтерпретації та створення символів. Відповідно, мистецтво і творча діяльність постають як способи побудови символічно насиченого світу, який співвідноситься з реальністю не через відображення, а

через механізми символізації. У такій оптиці будь-який художній прояв розглядається як форма реалізації людського досвіду, що, з огляду на свою символічну природу, може бути осмислений лише через структуру мови – передусім художньої. Саме тому в межах концепції Н. Гудмана символи та символічні системи виявляються ефективнішими за власне текст або мовне оформлення [129, с. 149].

На цій основі Бірнбаум окреслює концептуальну модель бієнале як програму представлення символічних форм мистецтва в історичній перспективі. Його підхід передбачає не лише демонстрацію окремих творів, а й роботу з уже сформованими уявленнями про художню цінність. У цьому сенсі йдеться про своєрідне переосмислення існуючої ієрархії через повернення в актуальне середовище тих проєктів і виставок, що виникли раніше. Показовим прикладом такого підходу стало включення до виставкової частини проєкту робіт Ейвінда Фальстрема. Вибір саме цього автора був зумовлений прагненням ретроспективно вмонтувати історію експозиції конкретного митця в новий контекст. Такий кураторський жест дозволяє не лише відтворити окремий фрагмент художнього процесу, а й на реальному матеріалі простежити трансформацію естетичних і художніх парадигм упродовж останніх тридцяти років [24, с. 138].

Висновки до розділу 2

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що типологія кураторських практик у західному мистецькому досвіді формувалася як відповідь на поступове ускладнення самого художнього процесу, зміну статусу виставки та переосмислення ролі куратора в системі сучасного образотворчого мистецтва. Невизначеність меж кураторства, множинність його функцій і відсутність усталеного розуміння кураторської ідентичності свідчать не про слабкість цього феномену, а навпаки, про динамічний характер його інституціоналізації та здатність змінюватися разом із мистецьким середовищем.

У розділі встановлено, що кураторські практики доцільно розглядати крізь призму трьох основних стратегій – автономної, посередницької та співавторської. Такий поділ дозволяє не лише систематизувати наявні теоретичні підходи, а й точніше окреслити різні моделі взаємодії куратора з художнім процесом. Автономна стратегія виявляє кураторство як самостійну форму концептуального і творчого висловлювання, у межах якої виставка постає не просто місцем демонстрації творів, а результатом цілісного проєктування художнього простору. Посередницька стратегія акцентує на ролі куратора як координатора, інтерпретатора, організатора та медіатора між твором, художником, інституцією й аудиторією. Співавторська стратегія фіксує ті випадки, коли куратор уже не обмежується організаційною чи інтерпретаційною функцією, а наближається до художника як до рівноправного учасника створення смислів, експозиційної форми та самої логіки художнього висловлювання.

Аналіз автономної стратегії показав, що її становлення було пов'язане з переходом від уявлення про куратора як про вторинну службову фігуру до розуміння його як автора експозиційного наративу. У цьому контексті вирішального значення набули ті процеси, що вивели кураторську діяльність за межі суто музейної чи адміністративної функції: ускладнення мови сучасного мистецтва, посилення ролі інтерпретації, робота з простором, супровідними текстами, освітніми й дослідницькими форматами. Встановлено, що саме в межах автономної моделі виставка починає сприйматися як самостійне кураторське висловлювання, а куратор – як фігура, що не лише супроводжує мистецтво, а й формує умови його публічної присутності.

Посередницька стратегія виявилася найбільш стійкою й водночас найбільш багатофункціональною. Вона ґрунтується на тому, що сучасне мистецтво дедалі більше потребує не лише показу, а й організації умов сприйняття, пояснення, координації та комунікації. У межах цього підходу куратор виступає носієм «інтелектуального авторитету», оператором знань,

посередником між художником і аудиторією, а також фігурою, що поєднує виставковий процес із соціальним, інституційним і культурним контекстом. Водночас встановлено, що посередництво не зводиться до суто менеджерської або технічної функції. Навпаки, воно передбачає побудову художніх значень, вироблення інтерпретацій, ієрархізацію мистецьких явищ, роботу з глядацькими очікуваннями та створення нових форм соціального досвіду мистецтва. Саме тому посередницька модель виявляється не допоміжною, а фундаментальною складовою кураторства.

Стратегія співавторства, своєю чергою, продемонструвала, що сучасне кураторство не можна остаточно відокремити від художнього виробництва. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, під впливом нових медіа, мережових практик, цифрової експозиції, інсталяційного та перформативного мистецтва, куратор дедалі частіше починає розглядатися як співучасник художнього процесу. У цій моделі посилюється взаємопроникнення емоційного та інтелектуального вимірів мистецтва, а межа між створенням твору і його показом стає нестійкою. Разом із тим встановлено, що ця стратегія не скасовує ані автономної, ані посередницької логіки кураторства, а скоріше ускладнює їх, засвідчуючи гібридний характер сучасної кураторської ролі.

Важливим результатом розділу стало виявлення двох основних ліній історичного становлення кураторських практик – музейної та художньої. Музейна лінія пов'язана з трансформацією фігури традиційного музейного працівника у куратора, який починає діяти не лише як хранитель колекції, а як інтерпретатор, медіатор, дослідник і організатор нових форм експозиційної взаємодії. Саме в межах музейної лінії формуються базові рольові моделі кураторської діяльності, що стосуються визначення статусу художнього твору, побудови художньої ієрархії, роботи з аудиторією та інституційної легітимації мистецтва. Водночас музейна лінія показує, що кураторство постало не просто як продовження музейної функції, а як відповідь на кризу старої експозиційної логіки, коли музей перестав бути лише місцем зберігання й почав діяти як простір комунікації, інтерпретації та вироблення культурних

значень. Художня лінія, натомість, виявляє генезу кураторства з практик самих митців, незалежних виставок, арт-критики, кураторської критики та ширшого дискурсивного розширення виставки. Саме тут особливо помітним стає перехід від виставки як способу показу до виставки як форми художнього висловлювання. У межах цієї лінії кураторство дедалі тісніше пов'язується з авторською позицією, концептуальним проєктуванням, ідеологічною побудовою виставкової форми та включенням до неї критичних, дослідницьких і геополітичних дискурсів. Водночас художня лінія переконливо демонструє, що кураторство постає як відповідь на синтетичність сучасного мистецтва, на його тяжіння до міждисциплінарності, символічної складності, соціальної проблематики та потреби у нових формах публічного осмислення.

Окремо слід підкреслити, що в розділі простежено особливу роль міжнародних форумів, бієнале, Документи, незалежних виставкових проєктів та кураторського повороту у ствердженні нової моделі куратора. Саме ці інституційні й дискурсивні форми сприяли підвищенню статусу кураторства, перетворенню його на окремий дослідницький і творчий фах, а також закріпленню за куратором права формувати виставку як простір ідеології, інтерпретації, історичної ревізії, соціальної комунікації та художнього досвіду.

Отже, західний досвід дає змогу розглядати кураторські практики як багаторівневе явище, в якому інституційний, творчий, посередницький, критичний і дослідницький виміри постійно взаємодіють між собою. Типологія кураторських стратегій не є жорсткою схемою, а виступає аналітичним інструментом, що дозволяє окреслити домінантні моделі кураторської діяльності та простежити логіку їх історичного становлення. Саме це створює підстави для подальшого звернення до українського матеріалу, де західні моделі не можуть бути механічно перенесені, але можуть слугувати теоретичною рамкою для осмислення власних кураторських стратегій і практик.

РОЗДІЛ 3

СТРАТЕГІЇ І ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ГАЛЕРЕЙНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

3.1. Концепції художнього простору сучасної галереї в Україні

Питання статусу та форм розвитку сучасної галереї в Україні залишається дискусійним, оскільки саме поняття галереї сьогодні вже не зводиться лише до фізичного місця експонування творів. У сучасному мистецькому процесі галерея постає не тільки як архітектурно окреслений простір, а і як форма репрезентації, комунікації та інституційного утвердження мистецтва.

У пошуку відповіді на питання, що таке сучасна галерея, можна простежити низку важливих тенденцій для аналізу сучасного образотворчого мистецтва України. У цьому контексті принциповими є два аспекти: наскільки широкими є художні простори галереї та чи пов'язані вони виключно з її фізичною локалізацією. Саме тому для аналізу сучасного образотворчого мистецтва України принциповими є два аспекти: як саме осмислюється художній простір галереї та якою мірою він пов'язаний із власне фізичною локалізацією.

Попри активну цифровізацію сучасного мистецтва у світі, галерея і надалі залишається однією із головних виставкових одиниць – своєрідним модулем «експозиційного буття» мистецтва [138, с. 20-21]. Представлення практично будь-якого образотворчого контексту так чи інакше пов'язане із унікальністю фізичної дії митця, яка обґрунтовує авторську точку зору на світ та визначає кордони мистецької репрезентації.

Упродовж 2010-х років в Україні сформувалася розгалужена мережа галерей, які функціонували на інституційному рівні, спираючись на

особливості архітектурного середовища, просторової організації та міського соціокультурного контексту [60, с. 58].

Поряд із цим у науковому дискурсі усталився підхід, відповідно до якого сучасний виставковий простір розглядається як соціокультурний і мистецький процес, у межах якого актуалізуються художні феномени [30, с. 247]. Іншими словами, сучасна галерея використовує фізичні художні простори, проте не є замкненою у стінах або локаціях. Такий підхід є більш гнучким щодо сучасних технологій та і соціокультурних змін. Наприклад, Т. Миронова розглядає концептуальне поле художніх просторів України як завдання формування «легітимного соціокультурного ландшафту» [47, с. 113]. Для дослідниці, кураторки, галеристки це є не лише констатацією сутності процесів трансформації художніх просторів, але й важливим методом уникнення радянського розподілу на офіційне та неофіційне мистецтво. Таким чином, сучасну галерею можна осмислити як взаємодію двох типів арт-просторів: візуалізаційних і комунікативних. Візуалізаційний вимір уніфікує мистецькі простори, зберігає значущість розмови про види й жанри мистецтва та формує підстави для аналізу авторського художнього методу, тоді як комунікативний вимір пов'язаний із консолідацією ідей, взаємодією середовищ і розширенням мистецької активності за межі власне експонування [47, с. 113].

У працях О. Оленіної поняття простору галереї так само виходить за межі суто фізичного виміру, оскільки дослідниця акцентує на активній ролі галериста у формуванні нових мистецьких напрямів і суспільного попиту на них [59, с. 171]. Художній простір сучасної галереї постає лише одним із інструментів «створення мистецтва» і може зазнавати як фізичних, так і концептуальних трансформацій.

Зазначена особливість є одним із факторів синергії виставкових функцій художнього музею та галереї [21, с. 233-237]. Хоча формально ці інституції й мають різні суспільні ролі, сучасні кураторські практики дедалі частіше виявляють спільні механізми роботи з художнім простором. Наведені вище

твердження дають підстави окрему звернутися до концепцій художнього простору інституту сучасної галереї в Україні.

На наш погляд, для українського матеріалу доцільно виокремити три концепції художнього простору сучасної галереї: 1) галерея як *автореферентний художній простір*, у якому кураторські дії спрямовані на виявлення й легітимацію художнього статусу мистецтва; 2) *галерея як інструментальний художній простір*, що виступає полігоном кураторських інтервенцій і конкретизації виставкового інструментарію; 3) *галерея як колективний синтетичний твір мистецтва*; у якому простір є невід’ємним від концептуального змісту виставки та художньої позиції автора. Саме ці концепції, на нашу думку, віддзеркалюють ключові напрями розвитку сучасного галерейно-виставкового простору України.

3.1.1. Галерея як автореферентний художній простір

Уявлення про галерею як про художній простір, що має власну естетичну й інституційну значущість незалежно від конкретного експозиційного наповнення, активно формується у другій половині ХХ століття в контексті післявоєнних трансформацій мистецької сфери [177]. Згідно з такою точкою зору, все, що потрапляє у простір виставки, набуває статусу мистецтва. Відповідно, простір галереї постає як простір проявлення та регламентації мистецтва, що найчастіше реалізується на інституційному рівні, де поєднуються завдання інституційної репрезентації та виставково-експозиційної діяльності.

Визначення простору галереї як первинного, автономного естетичного об’єкта, що володіє власною архітектонікою та значущістю незалежно від конкретного експозиційного наповнення, стало важливим кроком для аналізу виставки і, відповідно, методів кураторства. Саме в такому контексті виникає концепт «чистого» середовища, що апріорі задає рамки мистецького досвіду, перетворюючи галерейний простір із нейтрального середовища на інституційну форму.

Е. Соломон звертає увагу на те, що в європейському та американському мистецькому контексті 2000-х років під впливом цифровізації особливої ваги набули способи «виробництва» художнього простору. Універсальні мистецькі інституції дедалі частіше поєднували функціональні завдання галереї з окремими концептуальними рисами музею, зокрема з документуванням, архівуванням експозицій та виставковою репрезентацією матеріалів поряд із художніми творами. Унаслідок цього зросла роль тих експозиційних моделей, у яких недостатньо було лише демонстрації окремого твору або біографії митця; натомість дедалі важливішим ставав сам спосіб організації простору [99, с. 36-42].

Таким чином, в еволюції виставок саме «просторова мова» відіграла головну роль організатора розвитку експозиції і це робить проблему концепцій художнього простору галереї вкрай цінною для дослідження. А. Клайн вважає, що встановлення такої «просторової мови експозиції» тривало у традиційному контексті від аж до початку ХХ ст. і розвивалось у кількох основних формах: 1) через представлення мистецьких течій або рухів; 2) через побудову контрасту між традиційним та сучасним; 3) через опозицію академічного мистецтва і «мистецтва незгодних» [122, с. 18]. У підсумку, вже на початку ХХ століття концепції художнього простору галереї зазнали впливу викликів аналітичного мистецтва, що спричинило поступовий злам традиційних форм демонстрації мистецтва. Йдеться про зміну усталеного «інтервалу» між художнім твором і об'єктом експонування, який визначав традиційну просторову мову галереї: галерейний простір почав змінюватися не лише фізично, а й ідеологічно, коли, за влучним висловом, «стіна замінила раму картини» [122, с. 18].

Для українського контексту автореферентність галереї особливо виразно проявляється в тих випадках, коли виставковий простір стає інструментом здобуття або публічного закріплення художнього статусу. Цю тенденцію переконливо показано Є. Герман на прикладі кураторського методу О. Ройтбурда. На початку 1990-х років в художньому просторі Одеси

відбувалась низка виставок, які не тільки відкривали нові імена у сучасному образотворчому мистецтві, але й сприяли інституційному оформленню самого кураторства. Якщо на рівні експозиційної побудови такі проєкти, за висновком дослідниці, нерідко були доволі стандартними, то їхня роль як засобу публічної легітимації нового мистецтва була принциповою. «Основна місія цих подій, – зазначає Є. Герман, – публічне закріплення за новим мистецтвом статусу дозволеного через публічну подію» [14, с. 29-30].

Її значення не вичерпується функцією виставки-продажу, оскільки галерейний простір виступає умовою формування мистецьких контекстів [60, с. 59]. Саме тому сучасна галерея може розглядатися як простір, у якому мистецтво не просто демонструється, а набуває культурної й інституційної визначеності.

Високий статус галерейного простору як середовища легітимації мистецтва є важливим викликом для кураторських стратегій. Починаючи з кінця ХХ ст. галерейні куратори дедалі частіше репрезентують свої інституції як лабораторії «виробництва мистецтва», у яких простір стає активним чинником художнього висловлювання. У цьому аспекті показовою є думка Дж. Хааса про зміну ролі «куратора експонатів», який дедалі частіше діє на межі між експозиційною і колекційною логікою, забезпечуючи міграцію твору між музейним і галерейним контекстами [147, с. 238-240].

Суміщення ролі куратора та художника має ще один важливий наслідок. Він проявляється у спробах визначити універсальні тенденції, що об'єднують і творчо-креаційний, і виставково-експозиційний простори. Так, наприклад, О. Кашшай визначає кілька провідних векторів розвитку сучасного образотворчого мистецтва України: 1) вектор «великих ідей та змістів», пов'язаний з академічною (класичною) школою; 2) вектор «особливої чуттєвості та інтроспекції», що тяжіє до візуальної мови нонконформізму та мистецтва незгодних; 3) вектор традицій авангарду та пост-авангарду (власне, «домінування ритму та живописної пластики, що пояснюється відображеннями авангарду»); 4) концептуальний вектор, який реалізується в

більшості у напрямках перформативних практик та інсталяції і не є наразі виражено актуальним для українського образотворчого мистецтва [32, с. 82].

Для нашого дослідження ці вектори важливі як підстава розуміти галерею як простір, в якому художнє середовище саме себе репрезентує, упорядковує та інституційно закріплює. Виставка здійснює вплив на творчість художника, вона є фактором в еволюції авторського стилю та каталізатором його розвитку.

3.1.2. Галерея як інструментальний художній простір

У зазначеному контексті простір галереї розглядається як детермінована інституційна платформа, що слугує операційним полем для реалізації кураторської концепції. У такому типі простору мистецтво конкретизує, артикулює та визначає вибір експозиційних методів (приміром, інсталяції, освітлення або зонінгу), перетворюючи простір галереї на функціональний інструментарій, що прагматично формує наратив і керує сприйняттям глядача.

Ще раз звернемося до досвіду українських галеристів, які одночасно займаються як дослідницькою, так і комерційною роботою. Уже згадана Т. Миронова, організаторка «Mironova gallery», наголошує на тому, що після майстерні художника первинною ланкою на ринку творів мистецтва є саме галерея, де художні твори набувають суспільного значення та художнього статусу [48, с. 117]. Дослідниця звертає увагу на декілька унікальних функціональних рис сучасної галереї, серед яких не тільки базова властивість репрезентації художнього твору, а й ціла гама репутаційних сенсів, які виникають у процесі експертизи, обговорення та маніфестації художніх творів. Крім цього галерея бере участь у «систематизації художників на арт-ринку», що також є вкрай важливим елементом функціонування арт-ринку [48, с. 117].

Звернемо увагу, що Т. Миронова розглядає галереї та кураторів як паралельних гравців українського арт-ринку. На наш погляд, таке поєднання інституційного рівня із виконанням функціональної ролі є не цілком

коректним, оскільки викликає зайві протиріччя між принципами діяльності різних операторів арт-ринку [48, с. 118-119]. Водночас саме це спостереження дає підстави розглядати галерею як інструментальний простір, у межах якого поєднуються репрезентаційна, експертна та організаційна функції.

Прикладом формування подібної концепції виставкового простору є виставка «Прощавай, зброе!» (куратор О. Соловійов, 2004) (Іл. 6). Експозиція передувала створенню Національного культурно-мистецького комплексу «Мистецький Арсенал» та віддзеркалювала перехідні тенденції реновації легендарного військового заводу «Арсенал». Одночасно її концептуальні форми були пов'язані із інституціалізацією фундації PinchukArtCentre, куратори якої на початку 2000-х років активно працювали над створенням колекції сучасного мистецтва України. Як підкреслює А. Луговська, саме у процесі колекційної типологізації сформувалась ідея виставки: живого експозиційного експерименту, в контексті якого простір, місце та аудиторія мали поєднатись в спільну виставкову форму. Запрошений для цього куратор О. Соловійов, крім зазначеного проекту, здійснив ще декілька експозицій, які так само стали лабораторією для «проявлення» мистецтва [40]. Згадаємо проекти «Перша виставка» (Центральний будинок художника, 2003) та «Перевірка реальності» (Український дім, 2005). У цьому випадку галерея або виставковий майданчик функціонує вже не як нейтральне тло, а як активний засіб побудови кураторського висловлювання.

Завод «Арсенал», як нетрадиційний галерейний простір, викликав широкий спектр асоціацій із історичним минулим України, а також надавав можливість кураторам позбутися тиску академічного досвіду щодо уявлення про еволюції українського мистецтва початку ХХ ст. Н. Булавіна підкреслює роль цієї виставки як, передусім, художньої акції, яка не лише представила альтернативне академічному уявленню коло художників, а й перенесла увагу на дискусію щодо цінності незаангажованого художнього простору. Саме акційна концепція дозволила виявити «репрезентаційну цінність мистецтва» для подальшого використання можливостей соціального впливу художньої

культури [11, с. 86]. Отже, наголосимо, що інструментальний характер галерейного простору проявив себе у здатності не просто вміщувати мистецтво, а задавати спосіб його суспільного прочитання.

Симптоматично, що бюджет цього проєкту куратори спрямували не на звичні засоби художньої репрезентації – видавничі проєкти, експертний супровід чи медійне поширення, а на облаштування самого приміщення, яке навіть у незавершеному стані виразно підсилювало дещо провокативний характер представлених робіт. У межах такої кураторської логіки простір сам перетворюється на один із ключових інструментів репрезентації.

Сформована у контексті експозиційного проєкту концепція виставки поєднувала оригінальність фізичного простору галереї із необхідністю переосмислення ролі та значення сучасного мистецтва. На наш погляд, до її ширшого аналізу варто застосувати концепцію К. Вайтхеда стосовно кураторської виставки як процесу «виробництва інтерпретацій» [220, с. xii]. Дослідник визначає три умови, поєднання яких робить можливим нові точки зору на традиційні уявлення про цінності та ієрархії мистецтва, що особливо важливо для встановлення нового кола художників і переосмислення існуючих концепцій еволюції мистецтва. Природно, що першою умовою для «виробництва інтерпретації» виступає активне використання фізичного середовища експозиції, яке Вайтхед характеризує як «маніпулювання» та «провокацію» (наприклад, засобами дизайну, освітлення або програмою відвідування) [220, с. xiii]. У випадку із виставкою «Прощавай, зброе!» такий кураторський інструментарій включав, за словами Н. Булавіної, «поступове заглиблення у соціальний контекст, розширення кордонів стаціонарної візуальності, виявлення нових територій», що в цілому «позиціонувалась як символ художньої конверсії території, що опановувалась, з кардинальною переміною її «духу місця», з новими героями Арсеналу – музами і художниками, які приходять на зміну гарматам» [12, с. 255]. У цьому сенсі фізичне середовище експозиції виступає не лише умовою показу, а й механізмом формування інтерпретації.

Не менш важливою умовою, за К. Вайтхедом, є включення до концептуального поля виставки допоміжних матеріалів, які допомагають орієнтуватись у масштабах кураторських намірів [220, с. xii]. Експозиція «Прощавай, зброе!» об'єднувала понад сімдесят художників з Києва, Харкова, Львова та Одеси з хронологічним охопленням їхньої творчості за останні майже двадцять років. Усе це саме по собі вимагало кураторського акценту під час створення композиції взаємодії між авторами, школами, видами мистецтва та хронологічними особливостями. О. Щеглова звертає увагу на те, наскільки непростим виглядало завдання представити кураторську версію розвитку актуального українського мистецтва 1990-х – 2000-х років, за допомогою виділення найбільш значних художніх феноменів, зважаючи на складність обґрунтування актуальних та вкрай гострих процесів у тодішньому українському сучасному мистецтві [95, с. 206]. Інструментальність галерейного простору виявляється також у його здатності організовувати багат шаровий матеріал у цілісне кураторське висловлювання.

Насамкінець, критично важливе значення для «вироблення інтерпретацій» за Вайтхедом мають «вербальні реєстри інтерпретації», які представлені у першу чергу у моделі відвідування галереї [220, с. xii].

Концепція реноваційного середовища, яке до моменту відкриття експозиції було безпосередньо включене у процеси промислового виробництва, стала чи не найбільшим риторичним акцентом проекту. Куратор виставки О. Соловійов поєднав відео інсталяції «Шпигунські очі» І. Чічкана та «Training» К. Проценка із живописом О. Голосія, О. Тістола, графікою В. Ралько та фотопроєктами А. Савадова. Окремі митці, як наприклад, А. Степаненко, були представлені на перетині декількох художніх видів або взагалі випадали із звичної для початку 2000-х років образотворчої палітри. Усе це дозволило арт-критикам надати експозиції характерних вербальних форм, які інтерпретували не тільки саме мистецтво, а й простір, і соціальний контекст виставки та неодмінно призводили до множення оцінок, як, наприклад, у дискусії щодо проекту між О. Петровою та Г. Скляренко [69].

Н. Булавіна та І. Пилипенко вважають, що найбільш потенційно важливою тенденцією виставки, яка у ході експонування довела свій стабільний усталений характер, стала демонстрація поступового додання герметичності образотворчого мистецтва у його класичному амплуа та посилення динаміки творчої репрезентативності [12, с. 255]. Усе це напряду впливало на простори, їхнє залучення до експонування творів мистецтва та як наслідок – на створення ефекту синергії між локальним фізичним місцем та власне художнім твором: «Нові «художні комплекси», відкриті й перепрофільовані несподіваними перспективами їх використання, перетворюються на демократичні місця, де твори вступають в комунікацію між собою, мають публічний дискурс» [12, с. 255]. Галерея як інструментальний художній простір постає у цьому випадку як середовище, що не лише організовує показ, а й активно формує спосіб репрезентації, інтерпретації та суспільного функціонування мистецтва.

3.1.3. Галерея як колективний синтетичний твір мистецтва

Не менш важливе значення має концепт простору галереї як колективного художнього твору, як динамічної, багатокomпонентної системи, що є синергетичним результатом взаємодії між архітектурним середовищем, експонованими творами, кураторським дизайном та рецeпцією глядача. У цьому контексті, простір перестає бути пасивним фоном і стає активним, «текстом», який спільно створюється та емоційно визначається усіма учасниками арт-процесу. У такому контексті галерея стає невід'ємною від концептуального змісту виставки, а також від художника, що звертається до глядацької аудиторії саме галерейно-виставковими засобами. Ця теза часто підкреслюється дослідниками, коли йдеться про аналіз концептуального кураторства, наприклад, стосовно участі галерей у Art Basel на початку «нульових» років. У цей період часу образотворче мистецтво особливо гостро відчувало інституційні та репрезентаційні виклики [124, с. 58].

Зазначена тенденція проявляється насамперед на рівні кураторства авторського концептуального мистецтва, коли виникає потреба у залученні додаткових засобів репрезентації, що включають простір до експозиційного звернення. М. Шубельська називає це «ефектом галереї», підкреслюючи, що галерея – це лише поняття (термін), за яким ховається ціла гамма різноманітних процесів, взаємозв'язків та очікувань, це «операційна точка на мапі художнього виробництва та споживання». Проте галерея, так само як і сучасний художній твір, провокує глядацькі аудиторії на зустрічні дії, на комунікацію [207].

Прикладом зазначеної тенденції можуть бути ранні кураторські проекти О. Ройтбурда, реалізовані на одеській мистецькій арені. Зокрема у середині 1990-х років голосно прозвучали три експозиції – «Синдром Кандинського» (1995), «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохимеризм» (1995) та «Фантом-Опера» (1996), які Є. Герман охарактеризувала як «виставковий триптих» [14, с. 30]. Серед згаданих вище проектів особливо цікавим є останній, проведений в захаращеному просторі старого одеського «ТЮЗа» (Театру юного глядача), що певний час функціонував як мала сцена легендарної Одеської опери (Іл. 7-8). Ця дещо заплутана історична репрезентація місця виставки стала важливою частиною експозиційної концепції, яка розроблялась із урахуванням можливостей старих інтер'єрів, наявності залишків обладнання та архітекtonіки самої будівлі [43, с. 89-97]. У цьому випадку виставковий простір не просто супроводжував художню подію, а входив до її смислової структури.

Кураторська концепція формувалась на ґрунті переважно одеської художньої «міфології» (наприклад, історії про двох Кандинських – лікаря та відомого митця), проте О. Ройтбурд розгорнув її достатньо масштабно, поєднавши митців з інших регіонів України та із закордону. Є. Герман характеризує атмосферу виставки як «містерію», яка зусиллями куратора збудувала паралелі «між сучасними художніми стратегіями і семантикою опери, з притаманними їй бароковою багат шаровістю, манірної патетикою,

млявою перверсивною еротикою і гламурним блиском» [14, с. 31]. Важливо, що експозиція, за висновком дослідниці, проявила конфлікти соціальних ролей та амплуа Ройтбурда-куратора та Ройтбурда-художника, загостривши тим самим питання самодостатності кураторського фаху. Саме єдність простору, кураторського задуму, художніх робіт і символічного сценарію сприйняття дозволяє говорити про галерею як синтетичний твір.

Іншим прикладом подібного синтетичного виставкового узагальнення О. Осадча вважає масштабну експозицію «Велике і Величне» в «Мистецькому Арсеналі» у 2013 році та присвячений темі хрещення Русі. За характером художнього матеріалу виставка визначалася вкрай різкими контрастами між стилістичними, часо-просторовими та навіть видовими аспектами. Поєднання в єдиному експозиційному просторі канонічного іконопису, народної наївної картини та творів сучасних художників стало лише однією з видимих ліній конфлікту між явно різними за специфікою художніми феноменами (Лл. 9-11). Більш чітко проблема простежувалась на рівні тлумачення тематично-сюжетного поля виставки, у межах якого, за спостереженням Осадчої, глядач розпізнавав і біблійний пласт, пов'язаний зі Старим і Новим Завітом, і коло образів та мотивів, дотичних до Святого Письма лише опосередковано – зокрема через зображення святих, ангелів та інших подібних фігур [60, с. 27]. Відтак дослідниця пропонує розглядати подібні виставкові узагальнення, що ґрунтуються на поєднанні різнопланових художніх рішень, але при цьому об'єднані спільною історією або легендарною оповіддю, як вираження «образу-парадигми». Цим авторським терміном вона пояснює принципи сприйняття мистецького твору глядачем, який опиняється перед складним вибором інтерпретації змісту. За словами дослідниці, у порівнянні із більш традиційним поняттям «художнього образу», образ-парадигма «не є ілюстрацією до певного концепту, а своєрідним видінням, яке знаходить резонанс в свідомості глядача та запускає “ефект впізнавання”» [59, с. 170]. У контексті цього дослідження такий підхід важливий тим, що дозволяє трактувати галерейний простір як цілісну синтетичну структуру, де окремі

твори, кураторські рішення і сама архітектура виставки утворюють спільний художній образ.

3.2. Моделі кураторської репрезентації в експозиційно-виставкових формах

Поняття «експозиційно-виставкова форма» увійшло до кураторського дискурсу з 1980-х років, коли, за словами Т. Сміта, остаточно формується проблематика «виставкового комплексу» сучасної галереї. До нього дослідники включають три категорії: типи виставок, формати експонування та кураторську стилістику репрезентації концепції виставки [201, с. 172-173].

Універсальне значення останньої категорії зумовило особливу актуальність експозиційно-виставкової форми як системи вираження. Як підсумовує Г. Кенаноглу, у межах зазначених тенденцій, критичним моментом є те, як куратори працюють із мистецькими практиками та як репрезентують їх у конкретній виставковій формі [157]. Таким чином, дослідження експозиційно-виставкових форм розвивається у напрямку аналізу як методологій, так і підходів у кураторській практиці (тобто інструментів та системи їх використання), що визначають структуру, логіку та комунікативний потенціал виставкової експозиції. У цих межах аналіз фокусується на оповідних, біографічних та концептуально-проблемних моделях формування виставки як цілісного явища. Саме тому в подальшому експозиційно-виставкову форму доцільно осмислювати передусім у статусі моделі кураторської репрезентації, де поєднуються інтерпретація, структура та спосіб звернення до глядача.

3.2.1. Наративна модель кураторської репрезентації

Форма наративу або сторітелінгу є кураторською моделлю, що передбачає формування експозиції за принципом лінійної або нелінійної оповіді. Така стратегія використовує мистецькі об'єкти як семіотичні

елементи для розгортання інтерпретаційної історії, яка, у свою чергу, спрямована на емоційну та інтелектуальну залученість аудиторій. Як підкреслює І. Рогофф, з метою формування нових знань сучасна виставка розповідає історії, вона звертається до глядача як оповідь. Проте часто це не є очевидним завданням, оскільки іноді воно завуальовано або навмисно приховано у більш традиційній формі «експонування на стінах». Тому куратор готовий розповідати, проте глядачі мають бути готові слухати [193, с. 43].

Основна мета наративної парадигми – встановлення причинно-наслідкових зв'язків між творами для формування когерентного поля змістів, цінностей, досвідів. Наприклад, відповідаючи на питання, як виступати куратором історій, П. Гудімов стверджує, що не існує практики кураторства у «чистому вигляді», оскільки зазначена сфера діяльності спрямована на формування «способів мислення». У цьому сенсі, художні виставкові наративи (і текстові, і візуальні) є інструментом сторітелінгу, який дозволяє «зв'язувати речі між собою, зв'язувати сенси між собою» [20, с. 40].

На відміну від попередніх прикладів, виставка-проект PinchukArtCentre «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» (2016) була підготовлена як повноцінне художнє дослідження, що спиралось на візуальну експозиційну репрезентацію, проте не обмежувалось лише оглядовим компонентом (Іл. 12). Представлення творів мистецтва, які наприкінці 1980-х – початку 1990-х років були об'єднані спільним простором київських художніх майстерень, розглядалось кураторами К. Малих і Т. Кочубінською в якості своєрідного ілюстративного матеріалу у вагомій та масштабній історії становлення незалежного актуального мистецтва в Україні [55; 96]. Кураторська концепція, розробку якої супроводжував О. Соловійов, який по суті виступав третім куратором-супервайзером, ставила за мету актуалізувати роль місця в самоорганізації спільнот митців, що діяли за межами офіційно визнаного художнього середовища або вважали себе нонконформістами. Тому експозиція містила візуальну, текстову та вербальну частини, які поєднували проект у художню форму оповідання історії. Наративна модель дозволила

поєднати документ, твір і контекст у цілісну структуру виставкового висловлювання.

Оповідь про художнє життя 1980-х – 1990-х років вимагала особливої експозиційної моделі, яка б включала не тільки приклади з тодішнього сюжетно-тематичного репертуару художників «паркомуни» (Д. Кавсан, О. Голосій, К. Проценко, П. Керестей, Ю. Соломко та ін.), але й дозволяла аудиторіям відчутти внутрішню сутність спільноти, її прагнення до певних мистецьких горизонтів, символічні жести тощо. В якості своєрідної сюжетної арки, яка пов'язувала художні твори із живим процесом мистецького життя спільноти, куратори обрали фото- та відеодокументацію перформансів початку 1990-х років: відповідно В. Цаголова «Карла Маркса – Пер-Лашез або Розстріл паризьких комунарів» (1993) та відео-проект «Несення домовини. Спляча царівна» (1992) О. Гнилицького, Н. Філоненко, М. Мамсікова.

Важливість перформансів «паркомуни», на думку І. Яцика, виражається не тільки у сфері власне художніх практик, хоча вони засвідчили вкрай цінну для того часу ідею мультижанровості сучасного мистецтва. Явна соціальна складова таких акцій поширювала актуальні практики на суміжні культурні сфери та дозволяла ширше інтерпретувати живопис або графіку художників, яка часто спиралась на ідентичні соціальні коди [96, с. 68]. Наприклад, перформанс «Розстріл паризьких комунарів» іронізував над кримінальною культурою 1990-х років, що одночасно було характерним і для творів Д. Кавсана та К. Проценка. Саме тому перформативний матеріал у цій експозиції виконував функцію не периферійного доповнення, а одного з ключових носіїв наративу.

Типовим прикладом щодо наведеної у підзаголовку проблеми є кураторська концепція першої Київської бієнале сучасного мистецтва (2012) або «ARSENAL 2012». Запрошений куратор Д. Елліотт зазначав, що бачить своїм завданням побудувати структуру сучасного українського мистецтва, використовуючи для цього авторський погляд на три покоління художників і взаємодію між ними. Завдяки цьому він мав намір окреслити умовну площину

української мистецької сучасності та виявити ті форми мистецтва, що здатні виступити в ролі історій: унікальних та типових одночасно [3] (Іл. 13).

На наш погляд, з позиції аналізу виставково-експозиційних принципів цей проєкт можна розглядати як першу в Україні інтеграційну й мультилокальну подію, зорієнтовану на одночасну репрезентацію на кількох мистецьких майданчиках і водночас об'єднану спільним концептуальним задумом. Її основна програма – «Найкращі часи, найгірші часи. Відродження та Апокаліпсис у сучасному мистецтві» – розгортала вже згадану вище ідею історії поколінь, доповнюючи її репрезентацією митців майже з тридцяти країн світу. Така дещо фоновіа, проте важлива у концептуальному значенні панорама, загострювала питання ідентичності українського мистецтва з його родовими травмами, досвідами протистояння та виживання у колоніальних і постколоніальних умовах. Наратив будувався не лише довкола окремих творів, а навколо моделі поколіннєвого та історичного прочитання українського сучасного мистецтва.

Паралельно із таким мейнстримним сюжетом в якості окремого експозиційного акценту була представлена «виставка у виставці»: проєкт «Подвійна гра» українського куратора О. Соловйова та його колеги з Варшавського Центру сучасного мистецтва «Уяздовський Замок» та Національної галереї мистецтв «Захента» (2012). Експозиція поєднувала два контексти, в даному разі, польський та український, актуалізуючи тему часу у мистецькому процесі [3]. Основу виставки, що мала долучати до території загального проєкту польські галерейні установи, склали твори молодих митців з обох країн, які відбирались за параметрами медійної присутності та уваги з боку арт-критики за останні роки [73]. У композиції основної виставки цей аспект окремої «виставки про молодь», який до того ж поєднувався із контекстом західного прикордоння України, виглядав провокативно, дещо порушуючи лінійну оповідь про покоління сучасних митців. Саме завдяки цьому проєкт демонстрував, що наративна модель виставки може включати внутрішні зсуви, контрапункти і додаткові сюжетні лінії.

Третім складником проєкту стали виставки паралельної програми, запропоновані художнім галереям Харкова, Києва, Львова, Дніпра, Донецька. Важливо підкреслити, що проєкт ARSENALE 2012 розглядався як частина культурної програми «Євро-2012», яке проводилось одночасно у Польщі та Україні, а отже географія проєкту узгоджувалась із загальними планами чемпіонату з футболу. У результаті наративна структура бієнале виходила за межі одного майданчика і перетворювалася на розгалужену модель експозиційної репрезентації, в якій окремі виставкові події працювали як частини спільної історії.

3.2.2. Персоналістична модель кураторської репрезентації

Форма автобіографії або творчого біографічного циклу є вкрай популярною експозиційною формою, що реконструктивно відтворює траєкторію творчого розвитку або персональний досвід митця чи групи. Зазвичай вона базується на хронологічному або тематично-періодизаційному аналізі, використовуючи мистецькі твори як документальні свідчення та маркери певних етапів біографії митця. Багато в чому цей підхід акцентує увагу на історичній контекстуалізації творчості.

Прикладом використання біографічного підходу у виставково-експозиційних моделях є проєкт «Тіні забутих предків» (2016, куратор П. Гудімов). В основу виставки було покладено екранізацію літературного твору видатного українського письменника М. Коцюбинського, який в образотворчій культурі ХХ ст. має досить широке представлення. Насамперед, у книжковій графіці, що тим самим поєднує літературну біографію із ілюстративним поглядом, зокрема у творчості Г. Якутовича або О. Кульчицької – двох найвідоміших художників із власним поглядом на твір Коцюбинського. До цього слід додати і образотворчу складову кінострічки С. Параджанова, яка також є прикладом синтетичного поєднання літератури, перформативних ідей самого Параджанова, образотворчої мови колажу та власне кінематографічної репрезентації [169, с. 87-88]. Тому не дивно, що

кураторська техніка П. Гудімова, обрана до експозиційного проекту про таке масштабне для української культури явище, ґрунтувалась на авторській «методиці діалогу». Процитуємо фрагмент з його інтерв'ю, який більш конкретно розкриває зазначений підхід: «Для мене кураторство – це система діалогів. Я не прагну підпорядкувати художника своєму баченню. Я прагну розмити рольові кордони, щоб отримати спільний продукт. Також я намагаюся уникати диктату, характерного для академічного кураторства. Виставка не є породженням певної теоретичної схеми. Неакадемічне кураторство прагне зобразити життя в усій його різноманітності» [20, с. 41]. У цьому випадку персоналістична модель поєднує біографію автора, історію твору та історію його культурного побутування в єдине експозиційне ціле.

З точки зору біографічної форми репрезентації експозиційного матеріалу, П. Гудімов розглядає її у контексті т.зв. «гіперемоційної» (або, за його словами, «кіношної») моделі, яка сполучає кінематографічний та образотворчий досвід. Такий підхід дозволяє оперувати емоційними станами аудиторії, використовуючи експозиційну «режисуру» як сукупність обернених до глядача можливостей (огляду, емоційного досвіду, споглядання за реакціями та оцінками інших відвідувачів тощо) [20, с. 41]. До цього слід додати і те, що проект спирався на масштабну мистецтвознавчу підготовку, яка включала експедицію на Гуцульщину з метою документування споминів учасників масовки кінострічки; представлення творчих матеріалів молодих митців, які у 1960-х роках працювали над створенням візуального середовища (зокрема, Т. Сільваші), а також розлогу презентацію костюмів фільму від Л. Байкової.

Таким чином, формат проекту-виставки передбачав поєднання в спільному просторі достатньо різноманітних матеріалів, які куратор використав в якості провокаційного меседжу до глядача, що нібито «все знає та все бачив» [38, с. 87]. У цьому сенсі центральним питанням експозиційної концепції стала адаптація масштабного досвіду, сформованого видатним твором Коцюбинського та кінострічкою Параджанова до нових питань,

актуалізованих кураторським задумом, в якому біографія використовувалась як стрічка для намиста [38, с. 87].

Конкретний спосіб побудови кураторської експозиції проєкту «Тіні забутих предків» П. Гудімов визначає через поняття «вікі-модель», підкреслюючи її здатність поєднувати в цілісну структуру зусилля читачів, редакторів і фахового середовища. У цьому випадку йдеться про такий принцип роботи, за якого навіть відкрита інформація не випадає зі спільного поля суспільної свідомості, тоді як її художнє опрацювання створює умови для виявлення нових смислів, взаємозв'язків і діалогів. Водночас, як зазначає куратор, порівняння з «вікі-моделлю» може видатися частині широкої публіки занадто сміливим, хоча непідготовлений глядач часто інтуїтивно схоплює загальний задум експозиції [20, с. 42-43]. Важливо й те, що кураторська «вікі-модель» була використана П. Гудімовим також у проєктах «Енеїда» (2017) та «Метрополіс» (2018). Це дає підстави розглядати персоналістичну модель кураторської репрезентації як таку, що працює з біографією не в межах вузької фактографії, а у відкритому інтерпретаційному полі.

3.2.3. Проблемно-дискурсивна модель кураторської репрезентації

Зазначена виставкова форма, у першу чергу, орієнтована на актуалізацію гострої соціальної, політичної, філософської або естетичної проблематики сучасності. Куратор в даному разі виступає як інтелектуальний посередник, що конструює простір для критичного діалогу, зводячи в експозиції твори, які представляють контрастні або комплементарні погляди на базову концептуальну тезу. Досить часто (проте не обов'язково) акцент у рамках такої стратегії робиться на провокації рефлексії та деконструкції усталених уявлень.

Віддзеркаленням такого кураторського підходу є проєкти О. Баршинової «Українська Нова хвиля. Живопис, фото, відео другої половини 1980 – початку 1990-х років» (2009) [80] та «Міф: “Українське бароко”» (2012) [52]. В обох випадках експозиційна концепція будувалась як

спільне завдання інституційного кураторства та авторського підходу до концептуального представлення певного проблемно-тематичного фокусу мистецтва. У цьому аспекті проблемно-дискурсивна модель передбачає не лише демонстрацію художніх творів, а й постановку ширшого інтерпретаційного питання (Лл. 14-15).

Виставка «Українська Нова хвиля» розглядалась організаторами як візуальне дослідження художніх процесів в українському образотворчому мистецтві пострадянського періоду, яке мало на меті продемонструвати зміну пріоритетів та визначити ознаки «нової хвилі» як мистецького явища свого часу. Кураторська позиція О. Баршинової була викладена не тільки у каталозі, але й підсумована у серії наукових публікацій, що дозволяє більш повно побачити сутність проектної концепції [5]. Отже, виставка функціонувала як дослідницька платформа, спрямована на переосмислення самого поняття «нової хвилі» в українському мистецтві.

У свою чергу, виставка «Міф: “Українське бароко”» (під подвійним кураторством Г. Складенко та О. Баршинової) була представлена як проект Національного художнього музею, але швидко перетнула межі звичайної колекційної репрезентації, набувши статусу виставки проблемного значення. Особливість кураторського підходу полягала у поєднанні колекційної частини проекту (музейні фонди українського живопису доби бароко) та проблемної ретроспективи образотворчого мистецтва ХХ-ХХІ ст. Це надавало змогу осмислити форми існування барокового мистецтва у творчості сучасних авторів. Так, наприклад, експозиція поєднала авторські роботи декількох поколінь українських митців, у в творчості яких ремінісценції бароко мали різний статус та значення (для порівняння – у роботах А. Савадова, Р. Мініна та С. Рябченка, які витупають від імені різних художніх генерацій).

Як вважає А. Поліщук, виставка двох кураторів мала неодмінно стати діалогом дослідників, оскільки куратор О. Баршинова «більш ретельно зосередила свою увагу на концепції бароко в мистецтві 1990-х років та на відміну від Г. Складенко більше уваги надала кроскультурним зв'язкам та

можливостям». У свою чергу, це виділило бароковість як наскрізний феномен українського образотворчого мистецтва [79, с. 153], який і сьогодні «дозволяє передати складність і багатшарову суперечливість зламу тисячоліть».

Звернемо увагу на те, що зазначений проєкт з точки зору кураторського дослідження не є першим. У контексті аналізу творчості окремого автора проблему барокової присутності в сучасному образотворчому мистецтві порушувала харківська кураторка Т. Павлова в межах проєкту «Воля до бароко. Живопис Віктора Погорелова» (2009) [62.]. Хоча зосередженість на практиці одного митця обмежувала можливості широких узагальнень, вона водночас актуалізувала питання співіснування історичних стилів із сучасними художніми, зокрема нео- та постстилістичними явищами.

Натомість, звертаючись до ширшого контексту «нової хвилі», О. Баршинова розглядає кураторську концепцію як дослідження феномену традиції, що виявляється у різні історичні періоди та в різних художніх мовах [5]. На її думку, саме митці «нової хвилі» вперше звернулися до бароко не як до об'єкта захоплення, а як до проблемного культурного явища, акцентуючи його суперечливість: поєднання вітальності, сили уяви та декоративної виразності з тенденцією до витіснення аналітичного та реалістичного начала [60].

Важливо наголосити на тому, що проєкт містив декілька паралельних концептуальних ліній дослідження «міфу бароко», які перетинались і в контекстах візуальної репрезентації конкретних художніх творів (наприклад, барокова ікона та «іронічність» художньої мови сучасних митців), і в експозиційно-виставковому наративі (мультимедійні презентації пам'яток архітектури доби бароко, приклади з книжкової графіки та літературної метафорики). Атмосферу широти дослідження теми посилювала і присутність у візуальній частині експозиції т. зв. вербальних експонатів: фрагментів з досліджень мистецтвознавців, істориків, філософів, дотичних до аналізу феномену бароко.

Як підкреслює О. Оленєв, в контексті кураторського підходу концептуальне значення проекту проявило себе не стільки у спробі реалізації амбітного завдання «надати вичерпне художнє розуміння феномена українського бароко в національній свідомості», скільки у важливій меті деконструкції експозиційних стереотипів. Зокрема, йшлося про злам традиційного підходу до представлення робіт «у лінійному хронологічно-впорядкованому наративі» [58, с. 110-111]. У цьому сенсі проблемно-дискурсивна модель кураторської репрезентації реалізується через порушення звичних експозиційних схем і перенесення акценту на інтелектуальну взаємодію між творами.

В якості концептуальної виставки згадаємо арт-проект «Сучасний український символізм» (2019), реалізований організаційними зусиллями Музею сучасного українського мистецтва Корсаків (м. Луцьк) та кураторкою С. Стоян. Концепція виставки стала наслідком багаторічного дослідження С. Стоян проблематики символізму, переважно в українському живописі та графіці XX – XXI століть (Іл. 16).

Особливість експозиції полягала у прагненні подолати стереотипне сприйняття символізму як художньої течії, характерної виключно для першої половини XX ст., та запропонувати ширший погляд на мову символів у сучасному образотворчому мистецтві. Як дослідницький концепт ця ідея була сформульована кураторкою ще до реалізації проекту. Зокрема, у 2012 році С. Стоян розглядала символізм як явище, що, досягнувши піку розвитку на початку XX століття, згодом відійшло на периферію актуального мистецького процесу. Водночас у західноєвропейському художньому середовищі фіксується тенденція до його переосмислення: окремі куратори, орієнтовані на раціоналізовані моделі сучасного мистецтва, говорять про вичерпаність символізму та водночас пов'язують із ним можливість появи нової хвилі неоромантичних інтерпретацій [77, с. 119].

Таке зауваження є важливим, оскільки ґрунтовність підходу до реалізації кураторського задуму засвідчує специфіку виставки як

дослідницького формату. Сформована для проєкту група митців мала не лише репрезентувати проблематику «географій» символів, а й реалізувати кураторський задум у площині осмислення символіки як прояву стихій, емоційних імпульсів і внутрішніх поривів. Не випадково серед учасників були художники, які розробляли власні системи авторських знаків (зокрема, П. Антип, М. Журавель) або акцентували на метафоричному вимірі художньої образності як визначальному (наприклад, І. Безза, О. Денисенко).

Червоною ниткою експозиції стала ідея віддзеркалення у художньому символізмі хтонічних уявлень, що, за задумом С. Стоян, здатні виражатись через «глибинні та сховані смисли першостихії» (передусім, пари протилежностей «вогонь – вода»). Зважаючи на завдання нашого дослідження, звернемо увагу на те, що куратора усвідомлює складність такого звернення до аудиторій, де автори проєкту розраховують на зустрічну дію глядача, повільне читання текстових частин експозиції, і в цілому, на виражене прагнення відвідувача стати частиною «медіа-теорії» виставки [76]. Саме ця ознака дозволяє характеризувати дослідницьку форму кураторської експозиції як, свого роду, «ідеологічну виставку», яка прагне залучати глядача, а не просто повідомляти чи пред'являти художні твори у різних контекстах. Проблемно-дискурсивна модель кураторської репрезентації виявляє себе в тих виставкових формах, де експозиція стає простором постановки проблеми, інтелектуальної провокації та залучення глядача до активного процесу інтерпретації.

3.3. Кураторські стилі та індивідуальні кураторські методології

3.3.1. Стиль куратора як теоретичне поняття

Кожен куратор виробляє власний підхід, що складається під впливом освіти, професійного досвіду та кола інтересів і в підсумку виявляється у тому, що можна означити як «стиль куратора». Він простежується у виборі теми, авторів, принципів експонування, характері візуальних рішень, а також у

загальному повідомленні, яке формує виставка. Саме стиль відрізняє куратора від звичайного організатора виставкового процесу і виявляє в ньому автора концепції, що лежить в основі проєкту. У цьому сенсі стиль куратора можна розуміти як своєрідний художній «почерк», реалізований у кураторській роботі. У межах цього дослідження стиль куратора тлумачиться як стійкий спосіб відбору, організації та інтерпретації мистецького матеріалу, що надає виставці цілісності й концептуальної визначеності [29, с. 175].

У сучасному кураторстві проблема стилю належить до числа базових, оскільки безпосередньо стосується самої сутності виставково експозиційних практик. Кураторська діяльність не може вважатися нейтральною, адже виставка зводиться не лише до естетичного рішення щодо того, як і де саме розмістити твір. Насамперед ідеться про методологічну стратегію, що визначає, які знання або емоції будуть актуалізовані і який досвід отримає відвідувач. Отже маємо прийняти, що кураторський стиль виступає чинником, який структурує наратив експозиційного матеріалу, задаючи історичні, соціальні або ідеологічні орієнтири її сприйняття. Водночас результати новітніх емпіричних студій вказують на те, що спосіб просторової організації експозиції істотно впливає на процеси сприйняття й запам'ятовування творів як у фізичному, так і в психологічному вимірі, і нерідко цей вплив виявляється сильнішим за зміст окремого художнього твору. У такому розумінні стиль постає безпосереднім виявом кураторської відповідальності, а також претензії куратора на інтерпретацію й авторство [29, с. 175].

Проблема «стилів кураторства» починає виразно артикулюватися наприкінці 1980-х років. На той час цей різновид мистецької діяльності вже не лише підтвердив свою значущість, а й дав матеріал для узагальнення. Показовим тут є дослідження Е. Джонс 1989 року, зосереджене на тому, як змінювалася інтерпретація американського пейзажного живопису ХІХ ст. У центрі уваги опиняється ситуація, за якої куратори й мистецтвознавці звернулися до прочитання цього живопису через його ідеологічний і

соціально-критичний вимір, а «історичний пейзаж» використали як засіб осмислення національної історії [154, с. 143–147].

Власне, у межах такого підходу на академічному рівні вперше було поставлено питання про «стилі куратора» як про чинник інтерпретації. Йдеться не тільки про місце й роль самого твору, а й про бачення автора та принципи формування сюжетно-тематичного репертуару. Дослідниця доходить висновку, що куратор, який бере на себе завдання виявляти приховані соціальні або символічні смисли пейзажу, фактично діє в межах певного стилю кураторства. У цьому разі перевага надається тематичному або іконографічному підходу, що відрізняє таку модель від раніших виставкових практик, побудованих переважно на хронологічному чи формалістичному принципі [154, с. 148–149]. Саме тому цей приклад важливий: він показує, що стиль куратора слід розуміти не як зовнішню ознаку експозиції, а як спосіб інтерпретації мистецтва [29, с. 175].

На початку 2000-х років проблематика «стилю куратора» вже остаточно утверджується на концептуальному рівні. Підставою для цього став помітний масив емпіричних досліджень, накопичених у практиці галерей і виставкових просторів. Зокрема, А. Каніарі окреслює два типи кураторського стилю, подаючи їх у власному визначенні: «ideas-led», зосереджений на ідейному компоненті, і «style of art historical analysis and thinking», що спирається на фаховий мистецтвознавчий аналіз і рефлексивне мислення. Перший із них передбачає увагу до історичного контексту й візуального матеріалу, а також залучення прикладів не лише з мистецтва, а й із ширшого культурного поля в загальному наративі виставки. Другий стиль, який пов'язаний із мистецтвознавчим аналізом, спирається на «тверді факти», взяті з наукових і актуальних історичних досліджень; далі вони синтезуються та інтерпретуються вже засобами самої експозиції, іноді навіть із відходом від лінійної оповіді чи усталеної хронології як традиційного принципу експозиційної презентації [155, с. 448].

У Т. Сміта кураторська діяльність розглядається в межах трьох основних взаємопов'язаних контекстів, які разом утворюють те, що він називає «виставковим комплексом візуальних мистецтв». Передусім ідеться про типи виставок – тематичні, монографічні, ретроспективні, бієнальні та інші, оскільки саме вони задають масштаб проєкту, його цільову аудиторію та основні завдання. Інший рівень становлять формати експонування, пов'язані з фізичним і просторовим розміщенням робіт, а також із наративним дизайном, який прямо впливає на глядацьке сприйняття. Окремо Сміт визначає й кураторські стилі, розуміючи їх як методологічні та концептуальні способи роботи, за допомогою яких куратор надає матеріалу смисл, структуру й інтерпретацію, поєднуючи все це в цілісну змістову єдність [201].

Отже, ефективне кураторська діяльність потребує постійної уваги до всієї цієї тріади контекстів, оскільки саме в точці їх перетину визначається спосіб, у який мистецтво співвідноситься зі своїм історичним часом і вступає у взаємодію з глядацькою аудиторією. Водночас важливо наголосити, що «кураторський стиль» не варто зводити до окремого прийому чи техніки. Доцільніше розуміти його як методологічний підхід, який охоплює цілісну логіку роботи з матеріалом [29, с. 176].

В. Гронемеєр пояснює природу кураторських стилів через поняття «кураторського комплексу» [143, с. 45]. У його розумінні йдеться про таку форму мистецької діяльності, в якій вироблення знання має виразний соціальний характер. «Кураторський комплекс» охоплює поєднані між собою мистецькі та кураторські дії, сенс яких полягає не стільки у демонстрації творів, скільки у вибудовуванні взаємодії між усіма учасниками мистецького процесу. Саме тому його можна розглядати як простір діалогу, де куратори, митці та публіка входять у спільний комунікативний зв'язок. У такій перспективі кураторська практика перестає зводитися до звичайної експозиційної роботи й набуває виразного суспільного значення, оскільки куратор не просто презентує твори, а формує умови для осмислення мистецтва та публічної участі [143].

Отже, наведені підходи дають підстави розглядати стиль куратора як цілісну логіку організації, інтерпретації та комунікації мистецького матеріалу. У такому розумінні він є одним із ключових механізмів, через які виставка набуває концептуальної визначеності, соціальної функції та комунікативної спрямованості [29, с. 176].

Питання просторово організованих кураторських стилів порушується в дослідницькому проєкті М. Трондле «Наслідки кураторських домовленостей» («The effects of curatorial arrangements», 2014). Праця показує тим, що в ній на матеріалі швейцарського образотворчого мистецтва спеціально досліджено не сам твір, а умови його показу та їхній вплив на глядацьке сприйняття. Автори виходять із того, що кураторські способи побудови експозиції, передусім просторові, не є нейтральним тлом для мистецтва. Вони активно включаються у формування того, як відвідувач переживає й осмислює побачене. Зокрема, спосіб, у який картини розташовані в галерейному просторі, відчутно змінює як ритм перегляду, так і міру візуальної уваги, що її глядач зосереджує на окремих роботах [209, с. 169-170]. У цьому сенсі стиль куратора виявляється не тільки на рівні загальної концепції, а й у самій конфігурації виставкового простору.

Звідси випливає і чіткіше розмежування шаблонних та нешаблонних кураторських стилів, тобто традиційних та, на противагу їм, інноваційних. Таке розрізнення добре виявляє зміну самої ролі куратора, яка від середини ХХ і до початку ХХІ ст. зміщується від функції мистецького посередництва до активного продукування виставкового дискурсу [155, с. 451]. Найбільш показовим прикладом усталеного підходу в цій системі є хронологічний стиль репрезентації творів образотворчого мистецтва. У такому випадку експозиція вибудовується відповідно до логіки історичного розвитку, як це зазвичай відбувається в усталених, традиційних музейних показах, де глядач послідовно проходить крізь окремі культурно-мистецькі етапи. Поряд із цим можна назвати і монографічний стиль, зосереджений на спадщині одного митця та її цілісному представленні; саме тому він часто застосовується у

великих ретроспективних виставках, покликаних закріпити місце художника в мистецькому каноні [29, с. 176].

На відміну від усталених моделей, індивідуалізовані кураторські підходи актуалізують постать куратора як ключову. Зокрема, тематично-дискурсивний формат дозволяє об'єднати в межах однієї експозиції твори, що належать до різних часових періодів, жанрових груп і географічних контекстів, орієнтуючи їх не на принцип історичної послідовності, а на розгортання визначеної ідеї, соціального питання чи філософської проблематики. Іншу логіку демонструє партисипативний підхід: у цьому випадку визначальним стає створення умов для колективної творчої взаємодії між публікою та митцями, внаслідок чого фінальна конфігурація експозиції постає як результат цієї взаємодії, при цьому сам виставковий простір набуває функції дослідницького середовища, у межах якого куратор апробує сформульовану інтелектуальну гіпотезу, що вже було продемонстровано нами на прикладі авторського підходу «ideas-led».

Ще один прояв нестандартного підходу становить контекстуальний стиль. У цьому випадку ключового значення набувають взаємозв'язки між твором і локацією його експонування, внаслідок чого архітектурні характеристики простору або його історичний шар включаються до художнього досвіду як його невід'ємний компонент. Саме така орієнтація є визначальною для експозицій, де основний акцент зміщується на взаємодію твору з конкретним середовищем його представлення. Попри умовність подібного розмежування, воно все ж дозволяє окреслити основні вектори, у межах яких у сучасній виставковій практиці проявляються кураторські стилі [29, с. 177].

Нешаблонні підходи в кураторстві, як видається, найбільшою мірою узгоджуються з ідеєю «кураторського комплексу» у трактуванні В. Гронемеєра. Їхня принципова риса полягає в тому, що стиль куратора тут виступає не лише засобом організації експозиції, а й механізмом продукування нового знання про мистецтво. Саме тому кураторський стиль у такій

перспективі слід розуміти як складову мультидисциплінарного дискурсу кураторства. На наш погляд, цим і пояснюється, чому стилі кураторства так важко піддаються чіткій типологізації [29, с. 177].

Показовим прикладом є спостереження М. Джексона щодо формування нешаблонного виставкового середовища. Дослідниця описує модель експозиції, яка свідомо відмовляється від усталених наративів та ієрархій і натомість залучає глядача до своєї гри з простором і часом. У такому середовищі інтерпретація творів не обмежується заданою схемою, а розгортається через колаж, фрагментацію та нелінійну організацію матеріалу. Теоретичною основою цього підходу є так званий «берроузівський» концепт простору («The Burroughsian Ideal of Space»). Його формування пов'язане з ідеями В. Берроуза та його експериментами зі звуковим матеріалом; згодом ці принципи були інтегровані у виставкову практику і стали підґрунтям для формування граничних за своєю природою моделей кураторства в аудіальному мистецтві, орієнтованих на принцип максимальної свободи. В основі такого підходу лежить метод «нарізки» (cut-up), а також уявлення про фрагментарність і нелінійність як ключові характеристики фізичного і часово-просторового виміру експозиції. У практичному вимірі це породжує експозицію, що може сприйматися майже як «сумбурна», і без кураторського посередництва глядачеві в ній важко зорієнтуватися [152, с. 75, 90]. Для нашого дослідження цей приклад є важливим, оскільки він демонструє граничний рівень, якого може досягати кураторський стиль у площині радикалізованої просторової драматургії [29, с. 177].

Питання співіснування традиційних та нешаблонних стилів куратора є частиною важливих академічних диспутів про роль кураторських практик. Одним із найпомітніших проявів цієї дискусії є полеміка між С. Спейд і Р. Вентзіславовим, про яку вже йшлося в Розділі 2. Її осердям стало питання, чи може кураторство розглядатися як окремий вид образотворчого мистецтва. Цю тезу виразно сформулював Р. Вентзіславов у статті «Idle Arts: Reconsidering the Curator» (2014), де він обстоює думку, що куратор фактично

виступає як митець, оскільки створює художню цінність через творчий відбір і запровадження нових «охоронних наративів», які істотно впливають на досвід сприйняття мистецтва глядачем. Натомість С. Спейд у статті 2016 року «Revisiting Ventzislavov's Thesis: "Curating Should Be Understood as a Fine Art"» («Перегляд тези Венциславова: "Кураторство слід розуміти як образотворче мистецтво"») заперечує таке ототожнення. Водночас вона не відкидає креативності куратора і визнає його здатність творити «мистецтво створення досвіду», однак наполягає на філософському розмежуванні між художнім твором як продуктом художника і виставкою як продуктом кураторської роботи. Її головний аргумент зводиться до того, що витончене мистецтво пов'язане з виробництвом первинних творів, а не з їхньою публічною презентацією, тому прирівнювати кураторську виставку до самостійного твору мистецтва було б логічною помилкою [202].

Для проблематики кураторських стилів ця полеміка має принципове значення, оскільки дозволяє точніше окреслити межі авторства і природу творчої діяльності в сучасній кураторській практиці. Якщо позиція Вентзіславова фактично наближає стиль куратора до стилю художника, то Спейд залишає його в площині методу презентації та інтерпретації. Саме таке розмежування дає підстави говорити про стиль куратора як про специфічну форму авторської методології, а не як про аналог художнього творення.

У ширшій історичній перспективі окремим напрямком концептуалізації цієї проблеми є з'ясування того, як формувалося саме явище «стилю куратора» і якими були основні етапи його розвитку в практиці медіації мистецтва. Є всі підстави пов'язувати формування такого розуміння насамперед з діяльністю Г. Зеєманна, хоча приписувати йому запровадження самого терміна навряд чи коректно. Реалізовані ним у 1960-х – 1970-х роках проекти, серед яких «When Attitudes Become Form» («Коли ставлення стає формою», 1969) (Іл. 1-2) і Documenta5 (1972), стали переломним моментом у переосмисленні кураторської ролі. Саме внаслідок цієї практики куратор перестав асоціюватися виключно з музейно-адміністративним функціоналом і почав

постати як самостійний учасник художнього процесу, чия діяльність має творчий, авторський і виразно індивідуалізований характер. Відтоді постать куратора дедалі частіше осмислюється як співтворча, така, що спирається на власні методологічні засади й окрему оптику бачення [29, с. 177].

Саме сукупність окреслених вище характеристик дає змогу визначити сутність феномену «стилю куратора», а отже, пов'язувати його перше практичне утвердження з діяльністю Г. Зеєманна. До нього кураторська роль здебільшого мислилася в межах функцій зберігача, історика або адміністратора. Ситуація змінюється після появи його авторської моделі тематичної, крос-дисциплінарної виставки, де зв'язок між роботами вибудовується не за хронологічним чи стилістичним принципом, а навколо центральної, нерідко філософськи навантаженої теми, яка й стає провідним «стилем керування» [104].

Саме цей зсув поступово перетворив кураторство на виразно авторську практику, у межах якої виставка почала сприйматися як самостійне художнє висловлювання. Важливо й те, що Г. Зеєманн фактично став першим незалежним куратором у сучасному розумінні, створивши низку власних агенцій і псевдоінституцій. Тим самим було наочно продемонстровано, що успіх виставкового проєкту залежить не лише від інституційного ресурсу, а й від масштабу особистості та сили кураторського бачення. У цьому ж контексті показовим є введений ним термін «індивідуальні міфології», яким він позначав практики, засновані на внутрішніх, особистих і подекуди нераціональних точках зору художників. Хоча сам Г. Зеєманн наполягав, що йдеться «не про стиль, а про право людини», сам спосіб застосування цього поняття фактично легітимував суб'єктивний підхід до добору й представлення мистецтва, у якому відчитувалася і власна позиція куратора.

Доволі влучно підхід Г. Зеєманна окреслює й характеристика його як «авантюрного» стилю. Вона передає як індивідуальність його бачення, так і авторський характер його виставкових рішень, які справді нерідко набували рис концептуальної авантюри. Це виявлялося, зокрема, у відмові від

традиційних жанрових і музейних класифікацій, у прагненні поєднати постмінімалізм, ленд-арт і концептуальне мистецтво в межах спільної експозиційної стратегії. Не менш важливою була й його здатність вибудувувати драматургію простору, завдяки якій виставка поставала як своєрідна наративна подорож.

Таким чином, стиль куратора доцільно розглядати як стійкий спосіб концептуальної організації виставки, у якому поєднуються методологія, інтерпретація та індивідуальне бачення. Саме в такому розумінні він постає однією з ключових категорій аналізу сучасних кураторських практик [29, с. 177].

3.3.2. Стиль куратора між авторством і посередництвом

Аналіз стратегій і кураторських практик українських фахівців виявляє низку рис, що помітно відрізняють вітчизняний мистецький простір від загальноєвропейського контексту. На етапі становлення кураторської професії в Україні, у 1990-х роках, куратори образотворчого мистецтва працювали переважно в межах усталеного видового репертуару – живопису, графіки, скульптури. Відповідно, експозиційна практика орієнтувалася передусім на на самих творах, їхньому походженні, мистецькій значущості та технічних особливостях. Однак уже в 2000-х роках в українському художньому середовищі все помітнішою стає тенденція до стирання меж між різними видами мистецтва. Це, своєю чергою, актуалізувало практики роботи на перетині дисциплін і сприяло розвитку міждисциплінарного та мультидисциплінарного кураторства [29, с. 177]. У таких умовах змінюється і сама роль куратора – він поступово відходить від функції посередника між твором і глядачем, дедалі частіше виступаючи як автор виставкового висловлювання.

У цьому контексті особливої ваги набуває питання співвідношення авторства й посередництва в кураторській діяльності. Йдеться не лише про зміну професійної ролі куратора, а й про трансформацію самої логіки

виставкової практики, у межах якої мистецтво дедалі частіше адаптується до інших медіа, а експозиційний простір починає працювати як середовище синтезу різних форм культурного досвіду. У сучасних українських проєктах живопис може співіснувати з відеоартом, інсталяція – взаємодіяти з музикою, а візуальні об'єкти – включатися в ширші дослідницькі, соціальні чи культурні наративи [29, с. 178]. За таких умов мистецтво вже не обмежується власною предметною формою, а стає одним із засобів розкриття ширших суспільних питань.

Показовими є проєкти останнього десятиліття, зокрема П. Гудімова «Лабіринти ЛКСФ» (Львів – Київ, 2020) (Іл. 17) або М. Кузьми «Коло невимовного» (Львів, 2023). У них до традиційних форм живопису чи скульптури долучаються архітектура, музика, дизайн, а візуальний матеріал нерідко подається у зв'язку з літературою та кінематографом, набуваючи ознак соціального дослідження. У таких випадках кураторська практика вже не зводиться до експонування об'єктів, а організовує складну систему міжмедійних і смислових зв'язків (Іл. 18).

Окремого значення в цьому зв'язку набуває співвідношення понять «стиль куратора» та «індивідуальна кураторська методологія» [139], що є особливо актуальним для українського контексту. Хоча ці поняття тісно пов'язані, ототожнювати їх повністю не слід. Індивідуальна методологія є глибшим й ширшим комплексом принципів, які куратор виробляє для себе як внутрішню логіку роботи. Стиль куратора, натомість, є публічним виявом цієї логіки, тим, як вона набуває експозиційної форми й сприймається назовні. Інакше кажучи, методологія визначає внутрішній порядок кураторської діяльності, тоді як стиль робить цей порядок видимим на рівні виставкової практики [29, с. 178].

Досвід О. Баршинової наочно ілюструє трансформацію послідовної дослідницької стратегії в індивідуальний кураторський почерк. Фундаментом її методу є критична ревізія архівних джерел та деколоніальна інтерпретація української мистецької спадщини. Це передбачає цілеспрямовану роботу з

музейними зібраннями, що тривалий час перебували в ідеологічній консервації або зазнали викривлень у межах радянської класифікації. Ключовим вектором такої діяльності стає демаргіналізація забутих постатей, зокрема представниць жіночого мистецтва та репресованих митців періоду модернізму 1920-х років, що сприяє реконструкції цілісного національного нарративу. Як наслідок, викристалізовується специфічний історико-критичний стиль, що ґрунтується на об'єктивізації матеріалу та рефлексивному підході до будь-яких часових пластів художнього процесу.

Репрезентативним кейсом у цьому контексті є виставковий проєкт «Це коло ти залишиш» (НХМУ, 2017) (Іл.19). Попри візуальну стриманість експозиції, її концептуальна глибина розкривається через лаконічний, але змістовно місткий кураторський супровід, що спрямований на деконструкцію та корекцію колективних міфів про національну історію. Під час реекспозиції, присвяченої феномену бойчукізму, виставковий простір трансформувався в інструмент візуалізації складних історичних трагедій, заархівованих у мистецьких об'єктах. У такий спосіб архівно-ревізійний метод О. Баршинової отримав практичну реалізацію, продемонструвавши ефективність деколоніальної оптики в роботі з класичною спадщиною [29, с. 178].

З огляду на це практики кураторства можна умовно поділити на три основні типи, кожен із яких має власну місію, логіку роботи та співвідношення авторського й посередницького начал. Перший тип становлять куратори традиційного академічного образотворчого мистецтва, які орієнтовані на збереження, дослідження й представлення класичних та канонічних форм мистецтва, виконуючи роль своєрідних «архівістів канону» [29, с. 178] (Іл.20). Другий тип репрезентують куратори міждисциплінарного поля, чия практика пов'язана з міжвидовими й мультидисциплінарними просторами сучасного мистецтва; вони працюють на перетині різних медіа й створюють нові смислові зв'язки між ними [29, с. 178] (Іл. 21). Нарешті, третій тип утворюють куратори провокативних проєктів, які виступають агентами деконструкції, зосереджуючи свою діяльність на ініціюванні змін, критичному

переосмисленні усталених уявлень і використанні мистецтва як інструмента соціального або політичного виклику [29, с. 178] (Іл. 22).

Запропонована класифікація, безперечно, має умовний характер, однак вона дає змогу краще зрозуміти, у який спосіб сучасне кураторство виходить за межі суто технічної роботи з художніми об'єктами і дедалі більше наближається до активної авторської позиції. У цій перспективі постать куратора вже не зводиться до ролі оператора мистецтва, медіатора чи оповідача від імені художника, а охоплює значно ширший спектр функцій – дослідницьких, інтерпретаційних, експертних і концептуально-організаційних. Така типологія, на наш погляд, дозволяє точніше описати різні способи поєднання авторства і посередництва в сучасній кураторській практиці [29, с. 178].

У межах першого типу кураторських практик, пов'язаного з традиційним академічним образотворчим мистецтвом, ідеться про специфічний набір стилів виставкового аранжування та експозиційної семантики. Такий тип кураторства спирається на дослідницьку логіку, історико-мистецький аналіз і прагнення до системного представлення художнього матеріалу. Для нього визначальною є зосередженість на творі як на візуальному об'єкті, що має власну історію, контекст, авторство, техніку і місце в художньому процесі. Відповідно, куратор тут виступає не стільки як автономний творець нового висловлювання, скільки як фахівець, який упорядковує матеріал, вводить його в ширший історичний і культурний контекст, а також пропонує логіку його прочитання (Іл. 23). Через це в академічному типі кураторства посередницька функція безумовно переважає над авторською, однак повністю її не усуває, оскільки сама селекція матеріалу, принцип його поєднання та спосіб репрезентації все одно залишаються результатом кураторського вибору.

Знаковою фігурою в зазначеному контексті виступає Д. Горбачов – видатний мистецтвознавець, чийі наукові інтереси зосереджені на ґрунтовному вивченні вітчизняного авангарду. У площині кураторства засадничим є його

власне бачення своєї ролі як фахівця, що працює з «просто образотворчим мистецтвом». Таке самовизначення чітко окреслює авторський метод, де кураторська стратегія не домінує над об'єктами, а спрямована на створення для них цілісного історичного, аналітичного та інтерпретаційного контексту. Проекти дослідника характеризуються глибокою аналітикою та сфокусованістю на конкретних персоналіях і художніх явищах певних періодів [19, с. 86–89]. За такого підходу куратор постає насамперед медіатором між твором та аудиторією, проте саме він формує логіку сприйняття, розставляє смислові акценти та окреслює межі інтелектуального поля, в якому функціонує експозиція. Тобто навіть за домінування посередницької функції авторський вимір тут не зникає, а проявляється більш стримано – через інтелектуальну організацію матеріалу (Іл. 24).

У подібному проблемному полі працює і історикиня мистецтва, кураторка і лекторка Д. Клочко, чия увага охоплює як історичний матеріал, так і явища сучасності, проте в обох випадках її підхід залишається тісно пов'язаним із традиційним способом аналізу художнього твору [10, с. 389–392]. У її випадку кураторська практика також не зводиться до суто технічного забезпечення виставки, але водночас не набуває ознак радикально авторського жесту. Показовим є виставковий цикл, здійснений у співпраці з П. Ліміною, – «Проект Енеїда. Візуальна історія легендарної поеми» (2017). У межах цього проекту, реалізованому у «Я Галереї» та НХМУ, кураторська позиція вибудовувалася на перетині дослідницького інтересу, інтерпретаційної роботи та просвітницької функції [29, с. 179] (Іл. 25–26). Водночас її авторська присутність виявляється через принцип добору матеріалу, спосіб його концептуального поєднання та характер культурного коментування. Йдеться про такий тип кураторства, у якому авторство не артикулюється безпосередньо, однак залишається вбудованим у саму структуру експозиційного мислення.

Варто згадати тут кураторський досвід О. Соловйова. У більшості випадків він звертається до сучасного мистецтва, проте його підхід до

упорядкування та осмислення матеріалу тяжіє радше до академічної моделі. Це виразно простежується на прикладі виставок «Прощавай, зброє!» (2004) та «Перевірка реальності» (2005, «Український дім»), які набули значення знакових для сучасного мистецького процесу проєктів, але були реалізовані у формі, близькій до дослідження, нарративу й просвітницького викладу [29, с. 179] (Іл. 6). У цьому випадку авторська позиція куратора проявляється насамперед через спосіб систематизації та інтерпретації матеріалу, а не через радикальну трансформацію самої виставкової форми. Іншими словами, кураторська індивідуальність тут працює через побудову інтелектуальної рамки виставки, а не через демонстративне винесення власного «я» на перший план.

Можна підсумувати, що куратори, яких ми умовно відносимо до цього типу, є певною мірою фундаторами академічної кураторської моделі. Виразність такого стилю зумовлена насамперед ґрунтовним знанням історії мистецтва, уважністю до візуального твору та здатністю вибудовувати експозицію як послідовне дослідницьке висловлювання. Прикметною рисою цього підходу є звернення насамперед до класичних різновидів образотворчого мистецтва. Така орієнтація уможливорює створення ретроспективних виставок і розгорнутих оглядів, пов'язаних з окремими етапами розвитку мистецтва або конкретними художніми явищами. Тому в межах академічного типу кураторства посередницька функція зберігає домінантне значення, хоча й реалізується через доволі виразний індивідуальний стиль [29, с. 179].

На противагу академічному типу, куратори міждисциплінарного поля виступають новаторами як за формою, так і за змістом. Їхня практика формується в просторі, де образотворче мистецтво вже не існує ізольовано, а взаємодіє з іншими медіа, способами репрезентації та культурними контекстами. У такому типі кураторства особливо виразно виявляється інструментальне розуміння мистецтва, яке дозволяє поєднувати різні ролі, зокрема ролі митця і куратора. У центрі опиняється не окремий художній

об'єкт сам по собі, а той цілісний простір смислів, який виникає внаслідок поєднання різних візуальних, звукових, просторових і символічних елементів. Відповідно, куратор уже не лише супроводжує мистецтво, а дедалі частіше виступає тим, хто вибудовує нову модель його існування в експозиції.

Релевантним прикладом такої трансформації є діяльність Олександра Ройтбурда. Крізь призму власного досвіду він обґрунтовував синергію ролей митця та медіатора як спосіб розкриття сутності твору, де експозиційний простір галереї ставав інструментом актуалізації не лише естетичних, а й соціокультурних сенсів. Прикметно, що така стратегія не обмежувалася механічним поєднанням фахів, а висвітлювала внутрішню суперечність між ними. За спостереженням О. Ройтбурда, перевага творчого імпульсу художника над надмірно абстрактним інтелектуалізмом куратора стала симптомом напруженого співіснування цих двох позицій і водночас засвідчила появу нових критеріїв оцінки мистецтва [13, с. 32] (Іл. 7). У цьому випадку міждисциплінарне кураторство важливе не лише як спосіб розширення виставкових засобів, а і як простір, у якому саме співвідношення авторства і посередництва виявляється значно рухомішим і менш визначеним, ніж у межах академічного типу (Іл. 8).

Не менш показовими є й такі кураторські практики, де різні медіальні форми інтегруються в єдину наративну структуру. У таких проєктах образотворче мистецтво, відео, перформанс, звук, архітектура чи дизайн уже не функціонують як автономні складові, а входять до спільного смислового поля. Саме тому подібні виставкові проєкти виходять за межі суто «об'єктного» експонування, а авторство куратора стає значно помітнішим, оскільки саме він забезпечує синтез різних медіа у цілісне виставкове висловлювання [29, с. 179]. У цьому сенсі міждисциплінарна парадигма орієнтована не тільки на нову організацію художнього матеріалу, а й на залучення глядача до ширшої розмови про суспільство, культурну пам'ять, майбутнє або ті символічні способи, якими мистецтво здатне все це виявляти.

Одним із прикладів такого підходу є кураторська практика Є. Котляра, що простежується у проєктах «Автопортрет із яблуком» та «Щастя в квадраті», реалізованих у різних виставкових просторах в Україні та за її межами [34; 35; 36] (Лл. 27-28). Його кураторський стиль має виразне соціальне спрямування, оскільки мистецтво тут розглядається як форма опрацювання колективної травми, засіб символічного спротиву та консолідації суспільної стійкості. Така настанова сформувалася під безпосереднім впливом кризового досвіду пандемії й війни [34, с. 94-99]. Саме цим пояснюється і добір відповідних способів кураторського посередництва, серед яких важливе місце посідає попереднє концептуальне структурування проєкту [36, с. 181]. Йдеться про такий спосіб кураторської організації, за якого виставка від самого початку мислиться не як зібрання окремих творів, а як цілісний смисловий простір із наперед вибудованою логікою переживання, переходів і акцентів.

У проєкті «Щастя в квадраті» ця логіка закладається обмеженням формату – «метр на метр», яке спонукає художників переводити у візуальну площину як інтимний досвід, так і сюжети узагальненого, майже архетипного характеру. За допомогою кураторської побудови ці смислові лінії не просто співіснують, а складаються в послідовний ланцюг станів – очікування, осягнення, подолання меж. Важливу роль відіграє й те, що експозиційне рішення тут з'єднується із символічним змістом самого творчого висловлювання: в умовах пандемійної ізоляції замкненість у межах власного «квадрата» переосмислюється митцями через творчий вихід за межі фізичного існування [34]. За такого підходу куратор не лише впорядковує експозицію, а моделює спільний простір переживання, у якому індивідуальне, суспільне й символічне взаємно нашаровуються.

Іншою важливою ознакою авторського стилю Є. Котляра є міждисциплінарне поєднання різних художніх мов і технологічних засобів. Воно простежується у взаємодії традиційного живопису з естетикою доповненої реальності, завдяки чому глядацьке сприйняття збагачується

новим форматом діалогу між твором, дизайном і цифровим середовищем. Ми вже неодноразово підкреслювали визначальне значення мультимедійності для формування кураторського стилю. Саме вона уможливує створення цілісного б'єтвтовимірного художнього середовища. У такому просторі матеріальний твір поєднується з віртуальним виміром. Відповідно змінюється і характер глядацького сприйняття: воно переходить від пасивного споглядання до включеного переживання [29, с. 181]. У цьому випадку міждисциплінарність виступає не зовнішнім декоративним доповненням, а органічною частиною авторської кураторської стратегії.

Кураторська режисура проєкту «Автопортрет із яблуком» вибудовується довкола провідного образу яблука, наділеного багатозначною семіотикою і провокативним потенціалом. Саме цей образ спонукає митців вступати у взаємодію з широким колом історичних і міфологічних символічних систем. Унаслідок цього формується густе універсальне плетиво соціокультурного контексту, в межах якого куратор виконує роль своєрідного режисера сприйняття. Він забезпечує цілісність наративної складової як для художника, так і для аудиторії [78, с. 123–125]. У цьому разі добре видно, що авторська роль куратора проявляється не лише в доборі матеріалу, а й у формуванні самого механізму його символічного прочитання.

Елементом авторського стилю Є. Котляра є й висока адаптивність та мобільність його проєктів. Зокрема, у випадку «Щастя в квадраті» він зумів перетворити обмеження, пов'язані з перевезенням оригінальних творів у воєнний час, на самостійне художнє завдання [34]. Використання цифрового друку та мультимедійних засобів презентації зробило виставку гнучкішою, економічно доступнішою і придатною до адаптації в пересувних форматах. Це, своєю чергою, розширило можливості її показу в регіональних музеях і нетрадиційних просторах воєнного часу, зокрема в харківському метрополітені [29, с. 181]. Отже, кураторська стратегія орієнтувалася не лише на представлення мистецького матеріалу, а й на підтримання спільноти через символічний і емоційний ресурс мистецтва. Стиль Є. Котляра можна

охарактеризувати як соціально спрямований і водночас відкритий до міждисциплінарних рішень [76, с. 109–110].

Надзвичайно важливий матеріал для осмислення індивідуальної кураторської методології дає також постать П. Гудімова. Його кураторський метод, неодноразово артикульований у публічних виступах та інтерв'ю, дозволяє розглядати його і як форму авторської саморефлексії, і як об'єкт стороннього аналітичного опису. На нашу думку, у випадку П. Гудімова особистісні риси митця чи куратора і професійний метод настільки щільно переплетені, що фактично взаємно підсилюють одне одного, утворюючи цілісний авторський стиль (Іл. 29). Звертає на себе увагу його послідовне прагнення пояснювати і досліджувати власний проєктний досвід як частину кураторської практики (Іл. 30). Якщо розглядати цю відкриту саморефлексію ширше, то вона постає як стратегічний вибір, у межах якого активна комунікація стає не зовнішнім супроводом, а частиною самого методу кураторства.

У науковому вимірі подібний підхід корелює з методологією прозорості та проактивної комунікації, теоретично обґрунтованою ще на початку 2000-х років [116, с. 1–15]. Замість очікування потенційної критики чи скепсису, що зазвичай супроводжують інноваційні проєкти, куратор заздалегідь вибудовує авторську інтерпретаційну рамку. Як зазначає А. Фуркуарсон, така стратегія дозволяє фактично витіснити сторонні або нерелевантні трактування [132]. Це свідчить про свідоме застосування інструментів контролю над контекстом сприйняття, що водночас подається як запрошення фахової спільноти та аудиторії до внутрішнього процесу підготовки експозиції. У результаті така діяльність набуває ознак освітньої місії, де індивідуальний стиль куратора реалізується не лише через просторові рішення, а й через специфіку публічного коментування та інтелектуального супроводу проєкту [29, с. 181].

Як зазначає О. Оленев, мультидисциплінарна природа кураторського методу П. Гудімова зумовлена тим, що його ініціативи реалізуються не автономно, а в межах цілісної художньої екосистеми – «Гудімов Арт Проєкт».

Діяльність його ключової платформи, арт-центру «Я Галерея», інтегрована у видавничу та дослідницьку галузі, а також корелює з роботою мережі профільних майстерень. Така синергія дозволяє кожному виставковому проєкту набувати ознак універсальності [58, с. 112] (Іл. 31). До цього кола практик О. Оленев зараховує колаборації з інституціями та автономними локаціями, що сприяють розширенню функціональних меж галерейного середовища. Характерними прикладами є спільна експозиція з кураторами вільнюської академії «Titanikas» (2010), а також проєкт «Нові старі майстри», реалізований у партнерстві з Дніпровським художнім музеєм (2011).

Суттєвим аспектом методу П. Гудімова є орієнтація на випереджальну підготовку аудиторії до взаємодії зі складними художніми проєктами. Це слугує проявом стратегічного кураторства, у межах якого комунікація розглядається не як супровідний процес, а як іманентна складова самого арт-проєкту. Попереднє ознайомлення глядача з концептуальним полем виставки підвищує його рецептивну готовність, трансформуючи потенційне несприйняття у конструктивний діалог. Подібна стратегія мінімізує ризик когнітивного дисонансу та дозволяє перенести фокус із пояснювальної логіки на спільну рефлексію над сенсами [29, с. 182]. Саме на цьому етапі кураторська методологія найтісніше перетинається з авторським стилем, оскільки механізм взаємодії з публікою набуває такої ж значущості, як і візуальна архітектоніка експозиції.

Означена інтенція знаходить своє ширше втілення в авторській концепції П. Гудімова. Куратор ґрунтує свій підхід на переконанні, що експозиційний простір покликаний не лише репрезентувати певні артефакти та ціннісні орієнтири культурного середовища, а й вибудовувати якісно нову модель комунікації з аудиторією, досягаючи смислового резонансу із соціокультурним контекстом [81, с. 597]. Це стає фундаментальною умовою для формування високого рівня суспільної рецепції та легітимності галерейних ініціатив.

У процесі конкретизації індивідуальної методології ця риса проявляється в особливому акценті на фазовості проєкту. Л. Обух, аналізуючи рефлексії П. Гудімова, виокремлює тричленну структуру його діяльності: етап апробації (що, залежно від концепції, передбачає соціологічне дослідження спільноти або вивчення запитів цільової аудиторії); етап попередньої підготовки (pre-production), який охоплює весь комплекс технологічного менеджменту; та етап безпосередньої реалізації, поєднаний із подальшим кураторським супроводом (post-production) протягом усього часу тривання проєкту та після його завершення [56, с. 94].

Ця логіка розгортається і в тому, як сам Гудімов описує кураторські моделі, що вплинули на його становлення. Показово, що він називає їх саме «кураторськими моделями», підкреслюючи інструментальний характер методології. Серед них він виокремлює три ключові. Перша пов'язана з моделлю Ж.-Ю. Мартена, в основі якої, за словами Гудімова, лежить оксюморон – поєднання непеєднуваного. Другий вектор розвитку пов'язаний із принципами «нової музеології», що передбачають системну трансформацію музейного середовища через адаптацію інструментів стратегічного менеджменту та комунікаційного планування до специфіки культурної сфери. Третя модель ґрунтується на інтермедіальному підході, апелюючи до досвіду кінематографа та концептуальних напрацювань П. Грінуея і С. Бодеке. Цей метод, визначений П. Гудімовим як гіперемоційний, базується на ретельній режисурі афективного досвіду відвідувача. Його практичне втілення найбільш виразно простежується в мультимедійному проєкті «Тіні забутих предків», де експозиція перетворюється на імерсивний простір із наперед заданою драматургією емоцій [20, с. 41]. Саме поєднання вищезгаданих експозиційних моделей (індустріально-виробничої, кінематографічної та ново-музеологічної) сформувало методологічний фундамент діяльності П. Гудімова. Як зазначає сам куратор, це створило передумови для подальшої інституціоналізації його авторських напрацювань, що трансформувалися у розгалужену систему

практичних кейсів, доступних для зовнішньої експертної деконструкції та теоретичного аналізу [20, с. 42].

На завершення П. Гудімов характеризує власні кураторські підходи як метафоричні за формою, проте концептуально виважені, диференціюючи їх за типами вітер, заперечення та вікі-модель [20, с. 42]. Остання постає відкритим дослідницьким інструментарієм, що корелює з актуальною тенденцією до процесуальності в кураторській практиці. У межах цієї моделі куратор перебирає на себе функції дослідника та модератора знань, свідомо позиціонуючи авторську інтерпретацію як дискретну та позбавлену претензії на фінальність. Метод «вітер», натомість, ґрунтується на глибокому зануренні та співтворенні, на діалозі між куратором і художником, який стає основою персональних проєктів. Водночас сам Гудімов поширює цю логіку і на рівень експозиційних принципів, коли для розкриття теми залучаються не лише художні твори, а й речі, що не є мистецькими об'єктами, але наділяються новим змістом, фактично поєднуючи реді-мейд, дадаїстичний жест і академічне кураторство [20, с. 42]. Своєю чергою, підхід заперечення виступає механізмом інтелектуальної провокації та ревізії домінантних дискурсів. Він безпосередньо пов'язаний з експериментальним пошуком, прагненням до змістовної конфронтації з очікуваннями аудиторії та роботою зі складним матеріалом чи специфічними просторовими умовами [29, с. 183].

Усе це дає підстави вважати, що моделі, окреслені П. Гудімовим, хоч і мають виразно авторський характер у формулюванні, за своєю суттю залишаються достатньо універсальними й доступними для використання іншими кураторами (Іл. 32-33). У них відбито фундаментальні процеси сучасної кураторської практики, які в його випадку отримали особливо влучні й метафоричні назви. Саме це ще раз показує, що індивідуальна кураторська методологія може поєднувати авторську лексику, публічну саморефлексію та цілком робочий практичний інструментарій [29, с. 183].

Третім типом у запропонованій типології є куратори провокативних проєктів, які виступають своєрідними агентами деконструкції (Іл. 34). У межах

цього підходу кураторська діяльність зосереджується на роботі з контroversійними темами, залученні до виставкового простору радикальних або граничних форм мистецтва, нерідко пов'язаних із суспільними табу чи політичною ангажованістю (Іл. 35). Відповідно, змінюється і сам фокус репрезентації: естетичний вимір відходить на другий план, поступаючись місцем соціальному, критичному й дискусійному. У таких проєктах важливішим стає не художньо-естетичний ефект як такий, а здатність виставки викликати реакцію, спровокувати дискусію, вивести глядача за межі звичного способу сприйняття. Саме тому в цьому типі кураторства посередницька функція поступово відступає, натомість авторська інтервенція куратора стає визначальною [29, с. 179] (Іл. 36).

Показовим у цьому сенсі є формування кураторських концептуальних просторів довкола конкретних тем або проблемних полів. Зокрема, у межах проблематики тілесності варто звернути увагу на практики Є. Герман, Т. Кочубінської, Л. Кульчинської й інших. У таких випадках тіло перестає бути лише об'єктом зображення і перетворюється на ключовий матеріал кураторської роботи, через який артикулюються соціальні, політичні та культурні напруження.

Характерним прикладом є виставковий проєкт «Провина» (2016), реалізований Т. Кочубінською (у кураторському тандемі з Б. Гельдхофом та за активної участі дослідницької групи, до якої входила Є. Герман) на майданчику PinchukArtCentre у межах роботи Дослідницької платформи. Експозиція фокусувалася на неофіційному українському мистецтві другої половини ХХ століття, зокрема на радикальних практиках Харківської школи фотографії та Групи швидкого реагування. Центральною темою кураторського аналізу постало поняття тіла й способи його десакралізації та деконструкції. Робота з візуальним матеріалом тут будувалася навколо дискомфортних образів – оголеної натури, маргіналізованих побутових сюжетів, фіксації тілесних наслідків суспільних криз та інтимності, що свідомо руйнувала нормативні канони радянської офіційної візуальності. Таким чином,

провокативність проєкту визначалася саме кураторським способом тематичної організації матеріалу, який унаочнював історичну травму, провину та соціальну напруженість через призму критичної репрезентації людського тіла (Іл. 37).

Подібну логіку можна простежити і в кураторському проєкті «Let's Queer – Let's Art», реалізованому Є. Герман. Провокативна стилістика тут пов'язана з радикальним переосмисленням тілесності, яка стає одним із головних інструментів кураторської позиції. Експозиційний добір фокусується на художніх практиках, де тіло інтерпретується крізь призму політичних, соціальних або травматичних категорій, заперечуючи його традиційне сприйняття як об'єкта естетизації чи ідеалізації. Простір виставки актуалізує теми, свідомо зміщені в зону семантичного дискомфорту: тілесність розкривається як об'єкт впливу соціальних конструкцій, реципієнт досвіду насильства, а також як простір для відкритої деконструкції інтимних і маргіналізованих аспектів буття [29, с. 179].

Такий кураторський підхід добре показує зміну парадигми українських виставкових практик. Акцент переноситься з конвенційних художніх тем на актуальні суспільні процеси, які вимагають уже не стільки естетичного осмислення, скільки критичного проговорення. Через це куратор не просто демонструє твори, а вибудовує наратив, у межах якого вони поєднуються в єдину смислову конструкцію. Виставка починає працювати як простір публічної дискусії, де важливо не лише показати, а й поставити під сумнів, викликати реакцію, змусити глядача співвіднести побачене з власним досвідом.

Репрезентація тіла тут безпосередньо пов'язана зі стилем кураторства, оскільки саме тілесність стає носієм напруги і водночас засобом її виявлення. Вона фіксує досвід насильства, соціальної вразливості, маргіналізації, політичних і культурних зрушень. Саме такий спосіб введення тіла в експозиційний простір робить кураторський підхід не просто сміливим, а

виразно провокативним. Йдеться не про випадкову епатажність, а про свідоме ламання глядацьких очікувань і роботу з межами сприйняття мистецтва.

Показовою у цьому контексті є рефлексії самої Є. Герман, яка акцентує, що художній потенціал тілесності визначається не лише фізичним утіленням, а й стратегіями експонування у виставковому середовищі. Залучення тілесного аспекту до загальної структури виставки, його переосмислення крізь призму актуальної суспільної динаміки, а також трансформація художніх методів репрезентації свідчать про зміну парадигми вітчизняних кураторських практик [15, с. 31]. Отже, провокативний стиль кураторства постає як одна з базових форм сучасної експозиційної діяльності, де авторська стратегія куратора артикулюється найбільш виразно.

Варто акцентувати увагу на ще одному суттєвому аспекті, що дає змогу уточнити взаємозв'язок між кураторським стилем та методологією експозиційної роботи. Йдеться про спробу Т. Міронової систематизувати принципи створення виставки, що постає логічним етапом розвитку академічного кураторства. Запропонована нею класифікація методів – систематичного, ансамблевого та тематичного – розглядається як фундаментальний інструментарій, що цілком відповідає канонам академічного стилю. Цей напрям, який традиційно домінує на інституційному рівні, базується на дослідницькій точності, історичній послідовності та прагненні до структурованої презентації матеріалу.

Систематичний метод у такому контексті є квінтесенцією академізму, оскільки передбачає впорядкування об'єктів за визначеними критеріями: хронологією, типологією та авторством. Це, своєю чергою, дозволяє виявити еволюційну динаміку та тяглість художніх традицій [51, с. 87]. Відтак, за спостереженням Т. Сміта, подібна стилістика кураторства є еквівалентом мистецтвознавчого дослідження, реалізованого засобами експозиційної практики [201, с. 172–173].

Згідно з концепцією Т. Міронової, ансамблевий метод також має виразні академічні ознаки, оскільки базується на реконструкції середовища шляхом

опрацювання документальних джерел. Його завдання полягає у відтворенні достовірного історичного контексту, що є засадничим для меморіальних експозицій та ретроспективних виставок. Тематичний метод, своєю чергою, визначається вищою мірою адаптивності, проте він також підпорядкований академічній логіці через структурування взаємопов'язаних елементів навколо спільної ідеї задля розкриття авторського задуму [51, с. 87].

Погоджуючись із запропонованою Т. Міроною класифікацією, варто наголосити на універсальності цих інструментів. Вони можуть бути застосовані не лише в межах академізму, а й у провокативному кураторстві за умови зміни смислового вектора експозиції. Оскільки провокативний стиль дистанціюється від принципів нейтральності та об'єктивізованої репрезентації, він фокусується на інтелектуальному виклику, конфліктності та рефлексії. Разом із тим для збереження цілісності проєкту провокація також потребує чіткої структурної бази. Отже, розбіжність між академічним та провокативним кураторством полягає не у виборі методів, а у специфіці їхнього цільового спрямування [29, с. 180].

Так, систематичний метод може використовуватися не лише для побудови хронології розвитку, а й для створення кумулятивного ефекту критичного загострення. За спостереженням Х. Робінсон, куратор здатен групувати експонати не за логікою еволюції жанру, а, скажімо, за типом приниження чи насильства, демонструючи, як мистецтво працювало з тілом у контекстах сексизму або расизму. У такому випадку систематизація перестає бути нейтральною формою впорядкування матеріалу і перетворюється на інструмент критичної, провокативної репрезентації [192, с. 129–131]. Ансамблевий метод у межах провокативного стилю також змінює свою функцію: замість реконструкції історично достовірного середовища він може ставати інсценуванням травми, абсурду або соціально болісної ситуації. Показовим у цьому відношенні є проєкти напряду соціально-критичної іронії А. Мухарського та І. Семесюка (Ід. 38). У їхній практиці зберігається засадничий принцип реконструкції середовища, проте об'єктом відтворення

постає не історико-побутова чи меморіальна дійсність, а акцентований соціокультурний образ, що піддається критичній деконструкції [94; 8]. Зрештою, тематичний метод є, мабуть, найбільш гнучким, оскільки дозволяє свідомо групувати матеріали навколо певного «маяка», створюючи напругу, парадокс або гостру критику. Отже, запропонована Т. Міроною методологія виступає передусім як універсальний інструментарій: в академічному стилі вона працює на впорядкування та дослідження, а в провокативному – на загострення конфлікту, трансформацію смислів і побудову критичного висловлювання [29, с. 180].

Отже аналіз українських кураторських практик дає підстави стверджувати, що стиль куратора формується саме на перетині авторства і посередництва, причому співвідношення цих двох начал у кожному випадку виявляється різним. В одних практиках домінує дослідницька, інтерпретаційна й медіаційна функція, в інших – авторська, концептуальна та провокативна. Водночас жоден із розглянутих типів не існує в цілком «чистому» вигляді, оскільки реальна кураторська діяльність майже завжди поєднує кілька логік роботи одночасно. Саме тому стиль куратора доцільно розуміти не як зовнішню манеру чи набір окремих прийомів, а як спосіб організації мистецького матеріалу, що виявляє внутрішню методологію куратора, його інтерпретаційну позицію та характер взаємодії з публікою. У цьому сенсі український матеріал є особливо показовим, адже він демонструє, як у сучасних виставкових практиках куратор поступово виходить за межі ролі технічного посередника і дедалі виразніше постає як автор смислової, просторової та комунікативної конструкції виставки.

3.4. Художні видання як засіб виставкової репрезентації

Сучасна художня виставка вже давно не зводиться до простого простору представлення мистецтва. Її слід розглядати як складний і багаторівневий

процес, оскільки самі базові форми та способи репрезентації художніх творів активно змінюються. На це безпосередньо впливають і нові суспільні практики споживання мистецтва, у межах яких цифрові й віртуальні технології дедалі виразніше входять у поле оповіді, аналізу та візуалізації художньої культури. Через це сучасні виставково-експозиційні процеси мають динамічний, трансформаційний характер, а звичні форми репрезентації мистецтва вже не сприймаються як самодостатні й потребують оновлення [28, с. 273].

На цьому тлі особливої уваги заслуговують друковані видання, що супроводжують виставкові події й залишаються важливим компонентом «класичної» експозиційної культури. Йдеться не лише про каталоги чи виставкові альбоми, а й про арт-буки, зін-альбоми, авторські дослідження та інші форми, які функціонують не тільки в межах самої виставки, а й після її завершення. Саме на постекспозиційному етапі такі видання дають можливість узагальнювати, фіксувати та переосмислювати концепцію проєкту. Водночас у цій сфері відбуваються помітні зрушення, пов'язані як зі зміною статусу самих виставкових друкованих форм, так і з трансформацією глядацької аудиторії. Релевантним у цьому контексті є спостереження щодо формування нової генерації глядачів, чий світогляд і культурні запити розвивалися поза традиційною культурою споживання мистецьких друкованих видань. Згідно з аналітичними висновками арт-фондації British Council Ukraine, сучасна виставкова практика дедалі частіше орієнтується на запити покоління, яке відмовляється від класичних способів трансляції художніх сенсів на користь нових моделей комунікації [131, с. 67] (Іл. 39).

Попри це експозиційні друковані видання не втрачають свого значення як форми репрезентації сучасного мистецтва. Обмеженість накладу або залежність від готовності глядача «читати» виставку, безумовно, звужують можливості друкованого формату, однак не скасовують його ваги у виставково-експозиційній практиці [28, с. 273]. Як підкреслює Н. Буурман, документальні видання, пов'язані з експозиційно-виставковою діяльністю,

виконують роль своєрідної мембрани між аудиторіями та світом, що лишається за межами виставки [117, с. 151].

До художніх видань у межах виставково-експозиційної діяльності можна віднести майже всі форми видавничого супроводу виставок, якщо вони пов'язані зі змістом експозиції, входять до її загального задуму або виконують функцію додаткового інструменту художньої інтерпретації. Інакше кажучи, у структурі виставки такі видання не є нейтральним додатком (Іл. 40). Перефразовуючи К. Гроненберга, можна стверджувати, що вони беруть активну участь у формуванні способу репрезентації та інтерпретації мистецтва [145, с. 32]. Тому присутність друкованих видань у культурі виставкових практик слід розглядати не лише як традиційний засіб проектного художнього супроводу, а і як одну з ознак помітних змін, що супроводжують еволюцію сучасної художньої виставки [28, с. 273].

Значущою для висвітлення окресленого питання постає візія О. Балтазюк, яка акцентує на проектній природі сучасної експозиції, розмежовуючи поняття традиційної виставки та виставкового проекту. Останній, згідно з її підходом, вимагає системної узгодженості всіх складників у межах єдиної концепції. Це дозволяє не лише структурувати методи репрезентації мистецтва, а й забезпечити умови для адекватного осмислення глядачем художньої події. Авторка візії також наголошує на важливості фокусування на актуальній проблематиці, що входить до кола сучасної професійної полеміки, оскільки відсутність такого зв'язку виводить проект за межі чинного художнього ринку [4, с. 86].

Вважаємо за доцільне інтерпретувати це зауваження ширше: крізь призму трансформації виставки як феномена, що є унікальним майданчиком для візуальної оповіді та фіксації етапів творчого процесу [28, с. 274] (Іл. 41). У цьому ракурсі супровідні друковані видання розглядаються як інструмент розширення експозиційного середовища як у фізичному, так і в змістовному аспектах [28, с. 274].

Ілюстрацією зазначеного вектора є концепція Т. Бегаль, яка виокремлює три послідовні стадії розвитку експозиції в процесі взаємодії з публікою та формування «поліструктурного середовища» як засадничої мети виставкової діяльності. Цей алгоритм передбачає етапи експансії, інтенсифікації та реорганізації [7, с. 19–20]. Кожен із цих етапів передбачає різні форми звернення кураторів і авторів експозиції до глядача, а отже – і різну силу впливу на нього. Засоби такого звернення можуть бути неоднаковими, проте принциповим лишається інше: виставка не повинна «мовчати» [6, с. 78]. Саме тому друковані видання, що супроводжують експозицію, доцільно розглядати як один зі способів продовження цього звернення вже поза межами безпосереднього виставкового простору.

Трансформацію виставкової структури, зумовлену впливом супровідних видань, досліджує Е. М. Сулек. Польська дослідниця розглядає PinchukArtCentre та Мистецький Арсенал як ключові майданчики, що функціонують у статусі «просторів трансформації». В основу зіставлення покладено порівняльний аналіз приватних і державних інституційних моделей, які демонструють різні підходи до організації експозиційного процесу. Попри існуючі розбіжності, спільним вектором для обох установ є стратегія постколоніального спротиву, що набула актуальності з початку 1990-х років. Подібна тенденція безпосередньо вплинула на формування специфічної «наративної політики». У межах цього підходу виставкова діяльність та репрезентація творчості митців виступають формою цілеспрямованого подолання радянського культурного спадку. Відтак супровідні друковані видання стали інструментом трансляції інституційних візій, що визначають виставкове середовище як територію творення актуального мистецтва, не обмеженого ідеологічними контекстами минулого [206, с. 147–148] (Іл. 42).

Черговий важливий аспект трансформації виставкової репрезентації аналізує Н. Івановська на прикладі проєктів Мистецького Арсеналу. Дослідниця стверджує, що в сучасному культурному полі експозиційна

діяльність набуває ознак синтетичного мистецтва, де художньо–комунікаційний складник відіграє визначальну роль [35, с. 3]. Принцип синтетизму охоплює всі складники виставкового процесу – від візуального ряду до текстового та наративного супроводу. За такої логіки друковані видання виступають механізмом інтеграції різних мистецьких форм у цілісну смислову структуру [31, с. 3–4] (Іл. 43).

На наше переконання, саме супровідна друкована продукція дозволяє найбільш рельєфно виявити кураторські стратегії, притаманні сучасному етапу розвитку арт–інституцій [28, с. 274]. Репрезентативним у цьому напрямі є досвід Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку. Використання формату простого квадрата (*simple square*) для каталогів спрямоване на подолання сувенірного характеру видань і утвердження їх як самостійних теоретичних об'єктів. У такому разі каталог розглядається не як додаток, а як невід'ємна частина виставкового середовища з власними експозиційними параметрами. Водночас, на відміну від фізичної експозиції, концепт друкованого простору уможливорює альтернативну інтерпретацію художньої ідеї проєкту, пропонуючи іншу модель візуальної та інтелектуальної презентації [28, с. 274] (Іл. 44-45).

Дослідження виставкових проєктів останнього десятиліття, від середини 2010–х до середини 2020–х років, дозволяє виокремити низку типологічних характеристик. У проаналізованих випадках каталоги виставок функціонують не як допоміжний матеріал, а як самостійний наратив про творчість митця. За такої логіки експозиційна концепція втрачає статус ізольованого складника, натомість надаючи куратору можливість взаємодії з глядачем через механізми медіації. Це дозволяє моделювати простір посередництва між художнім твором та горизонтом очікувань аудиторії (Іл. 46).

Принцип кураторської медіації як засобу комунікативної взаємодії ґрунтовно опрацьований у західному науковому дискурсі. Зокрема, П. О'Ніл у праці, присвяченій кураторському повороту від практики до дискурсу аналізує цей феномен на прикладі експозиційних стратегій сучасних музеїв.

Дослідник розглядає ситуацію, за якої куратор виокремлює автономне поле репрезентації, дистанційоване як від безпосередньої фігури художника, так і від суто інституційного контексту. У такому разі виставкова концепція трансформується в універсальну платформу, де просторові характеристики та біографічний складник інтегруються в цілісну художню структуру [181, с. 13–17].

Отже, доцільно стверджувати, що специфіка кураторської медіації у вітчизняному просторі значною мірою детермінована низкою об'єктивних чинників. Ця тенденція зумовлена передусім запитом на складну, багаторівневу презентацію, яка б водночас трансливала авторську концепцію митця та стратегічні пріоритети інституції – музею чи приватної галереї. За таких умов супровідні матеріали, зокрема виставкові каталоги, виходять за межі суто фіксаційної чи інформативної ролі (Іл. 47). Вони трансформуються в автономний простір концептуалізації, де кураторська стратегія отримує власну форму репрезентації, стаючи рівноцінним складником загального художнього нарративу [28, с. 275].

Крім того, репрезентативним зразком є виставкові каталоги Музею сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК) у Луцьку, аналіз яких доцільно здійснювати крізь призму концепції дзеркальної рефлексії. Цей теоретичний принцип, що описує механізми художнього самоусвідомлення, був обґрунтований Г. Вишеславським ще на початку 1990–х років [13]. У цьому випадку каталог не просто супроводжує експозицію, а відтворює її засобами друку. Така логіка безпосередньо впливає на спосіб подачі матеріалу: сторінка каталогу фактично функціонує як аналог виставкової площини, тоді як тексти дублюють етикетаж і анотації до мистецьких творів. У результаті каталог постає своєрідним «дзеркалом» виставки. Ця модель має як свої переваги, так і обмеження, однак попри це вона й надалі залишається однією з найпоширеніших у практиках супроводу образотворчого мистецтва [28, с. 275].

З одного боку, у такому підході звернення до глядача не виділяється як окрема форма комунікації. З іншого, – саме він підсилює ефект фіксації події, дозволяючи закріпити враження від виставки та перевести її у площину документування. Якщо сама експозиція сприймається як безпосередній досвід, то каталоги, альбоми й дослідницькі видання виконують роль свідчень цієї події, поступово набуваючи статусу самостійних художніх артефактів [32, с. 157].

На цей аспект вказує І. Абрамович – фахівець у сфері вітчизняного кураторства та арт-менеджменту. На його переконання, у контексті актуального художнього процесу в Україні формування каталогів за тематикою або проєктним принципом постає як специфічна модель, що синтезує функції документальної фіксації та репрезентації творів [1, с. 201]. Спираючись на власну професійну практику, він обґрунтовує доцільність збереження такого підходу, попри його поширеність та зовнішню традиційність, оскільки він залишається ефективним інструментом структурування виставкового матеріалу.

З нашої точки зору, подібний підхід, навпаки, відкриває можливості для розширення способів «споживання» виставкового продукту. Йдеться, зокрема, про кілька ключових напрямів – меморіальний, пов'язаний із збереженням спогаду про подію; репрезентативний, що стосується формування і подання художнього змісту; а також мотивуючий, спрямований на актуалізацію ролі самої виставки [28, с. 275].

Цю закономірність добре ілюструє аналіз колекції електронних видань, підготовлених до виставок «Мистецького Арсеналу» [33]. Саме такі матеріали дозволяють вивести виставку у ширший простір інституційних взаємин, які складно простежити іншими засобами. У своїх кураторських підходах «Мистецький Арсенал» активно спирається на видавничу репрезентацію, яка реалізується у кількох основних формах. Зокрема, акцент зміщується на супровідні матеріали, що сприяють розкриттю семантичної наповненості тематичних виставок та концептуалізації окремих етапів розвитку

українського мистецтва. Попри задеклароване кураторами прагнення до актуалізації статусу художньої спадщини, експозиційний простір залишається майданчиком для інтенсивного переосмислення та оновлення естетичного досвіду. Прикладом такої стратегії слугують проекти Відбиток. Українська друкована графіка ХХ–ХХІ століть та Курбас. Нові світи. У подібних випадках особливої ваги набуває метод історико–мистецької ретроспективи, що передбачає глибокий аналіз обраного періоду в системі загальнокультурних координат [28, с. 275].

У межах обраної стратегії супровідні видання та альбоми стають інструментом інтеграції академічних розвідок та виставкової практики. Репрезентативним зразком такої синергії стала експозиція «Бойчукізм. Проект Великого стилю», яка поєднала в собі унікальний мистецький зміст із функцією платформи для розгалуженого дослідницького проекту. Завдяки цій ініціативі провідні фахівці з вивчення вітчизняного мистецтва 1920–х – 1930–х років, зокрема, Л. Соколюк, С. Білокінь та Я. Кравченко здійснили комплексну реконструкцію історичної генези бойчукізму як самодостатнього художнього явища [9] (Іл. 49).

Визначальною характеристикою цього проекту «Мистецького Арсеналу» стала його синхронна реалізація у двох вимірах: експозиційного ряду та циклу публічних подій, а також в межах системного наукового пошуку [28, с. 275]. Подібну двоїстість підтверджує, зокрема, розвідка Т. Тимченко та С. Біскулова. Спираючись на результати експозиційного представлення спадщини школи М. Бойчука та результати її вивчення, автори ініціювали уточнення атрибуції твору «Жіночий портрет» із фондів кафедри живопису та композиції НАОМА [28, с. 275].

Ще один різновид концептуалізації художньої події презентують видання, сфокусовані на персонально–біографічному аспекті. У кураторській діяльності «Мистецького Арсеналу» подібні публікації, що висвітлюють творчу траєкторію окремих авторів у полі актуального мистецтва України, постають дієвим механізмом вивчення новітніх естетичних векторів [28, с.

276]. Звернення до життєпису митця дозволяє інтегрувати в мистецтвознавче поле розширений контекст – родинне оточення, емоційну сферу, соціальну активність та приватні життєві фактори. У такий спосіб формуються умови для цілісної та багатогранної репрезентації постаті художника.

Протягом останнього періоду в експозиційному просторі «Мистецького Арсеналу» відбулася концептуальна ревізія творчого шляху А. Сагайдаковського, О. Гнилицького, К. Проценка та О. Голосія. Особливої уваги в цьому контексті заслуговує проєкт Олег Голосій. Живопис нон–стоп [56], де було інтегровано ключові напрями творчої діяльності автора – скульптуру, графіку та живопис. Представника нової хвилі вітчизняного мистецтва 1980–х – 1990–х років репрезентовано як універсальну постать, чия художня логіка долала межі традиційної видової класифікації. Відповідно, кураторська стратегія фокусувалася на артикуляції взаємодії пластичного та живописного бачення, де авторська графіка розглядалася як медіативний елемент у межах єдиної творчої системи [28, с. 276].

Нарешті, третім репрезентативним вектором, який куратори «Мистецького Арсеналу» інтерпретують як засадничу модель, постають видання концептуальних ініціатив, спрямованих на опрацювання актуальної проблематики. За такої логіки персонально–біографічні чи вузькотематичні підходи стають периферійними, поступаючись прелімінарно визначеній, а подекуди й виразно провокативній концептуальній ідеї [28, с. 276]. Подібну специфіку демонструє, зокрема, проєкт Фестивалю молодих українських художників, який у видавничій площині отримав втілення у формі видання *Сьогодні, що так і не настало* (2017). Кураторка та упорядниця К. Ботанова виважено синтезувала експозиційний простір виставки з аналітичними розвідками та есеїстикою О. Балашової, Є. Герман, Є. Нищук, К. Філюк та інших представників нової генерації дослідників. У результаті супровідна друкована продукція не обмежувалася реплікацією змісту події, а функціонувала як автономний інструмент концептуальної інтерпретації.

Аналогічна тенденція простежується під час аналізу взаємодії експозиційного та науково–дослідного аспектів у творчій діяльності П. Макова. У цьому контексті поєднання візуальної презентації з аналітичним складником дозволяє глибше розкрити концептуальну основу авторських проєктів. Важливим тут є сам формат поєднання експозиції з арт-буками, які функціонують як окрема частина цілісної художньої події. Якщо у виставковому просторі глядач має справу з безпосередньою, «живою» формою представлення, де діють звичні механізми експозиційної репрезентації, то арт-бук дозволяє інакше зібрати й узагальнити побачене, переводячи сприйняття творів у концептуальний та дослідницький план.

Показову характеристику змінам, що відбулися у 1980-х – 1990-х роках у просторі представлення сучасного мистецтва, дає О. Петрова [64]. Якщо наприкінці 1980-х молоді митці, за її спостереженням, тяжіли до експериментів із великими форматами, спонтанним живописним жестом, деканонізацією картинності, багатозначною метафорикою та сюжетним алогізмом, то вже в наступне десятиліття домінувати почали інші принципи – деконструкція, цитування, хаосологія та концептуальні рішення [64, с. 151].

Варто наголосити, що ці зміни позначилися не лише на трансформації самого мистецтва, а й на способах його експонування. У ширшій перспективі це дає підстави говорити про формування нової методології репрезентації, в межах якої супровідні форми виставки поступово набувають самостійного концептуального статусу і можуть функціонувати як своєрідна «виставка у виставці» [28, с. 276].

Висновки до розділу 3.

У третьому розділі досліджено стратегії і практики репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в галерейно-виставковому просторі України. Встановлено, що сучасна українська галерея не зводиться до фізичного місця експонування творів, а постає формою репрезентації, комунікації та інституційного утвердження мистецтва. Її художній простір

може зазнавати як фізичних, так і концептуальних трансформацій, поєднуючи завдання показу, інтерпретації та організації глядацького сприйняття. На цій підставі виокремлено автореферентну, інструментальну та синтетичну концепції художнього простору сучасної галереї. Автореферентна концепція пов'язана з легітимацією художнього статусу мистецтва через сам простір галереї; інструментальна – з розумінням галереї як полігону кураторських інтервенцій і конкретизації виставкового інструментарію; синтетична – з осмисленням галереї як колективного художнього середовища, у якому простір невід'ємний від концептуального змісту виставки та авторської позиції.

Аналіз експозиційно-виставкових форм засвідчив, що кураторська репрезентація в українському мистецькому процесі реалізується через різні способи побудови експозиційного висловлювання. У підрозділі виокремлено наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі, які простежуються на конкретному виставковому матеріалі. Наративна модель розкрита на прикладі ARSENALE 2012, де основна експозиція, внутрішні тематичні акценти та паралельна програма формували розгалужену структуру оповіді. Персоналістична модель пов'язана з проектами П. Гудімова «Енеїда» та «Метрополіс», у яких біографічний і авторський матеріал подано як відкрите поле інтерпретації. Проблемно-дискурсивна модель простежується у проектах О. Баршинової «Українська Нова хвиля. Живопис, фото, відео другої половини 1980 – початку 1990-х років» та «Міф: “Українське бароко”», де виставка постає як спосіб постановки ширшого історико-художнього й культурного питання. Ці моделі дають змогу показати, як кураторський задум організує художній матеріал, документи, тексти, просторові рішення та глядацьке сприйняття в цілісну експозиційно-виставкову форму.

Уточнено співвідношення кураторського стилю та індивідуальної методології. Методологія визначає внутрішню логіку кураторської роботи, тоді як стиль робить цю логіку видимою на рівні виставкової практики. На матеріалі українського кураторства виокремлено академічний,

міждисциплінарний і провокативний типи індивідуальних кураторських методологій. Академічний тип пов'язаний із дослідницькою точністю, історичною послідовністю, систематизацією та структурованою презентацією матеріалу, що простежується, зокрема, у підходах Т. Миронової. Міждисциплінарний тип виявляється у поєднанні різних медіа, наукового коментаря, виставкового простору й комунікативних практик, що характерно для проєктів П. Гудімова та С. Стоян. Провокативний тип пов'язаний з авторською загостреністю кураторського висловлювання, інтелектуальною провокацією та переглядом усталених способів репрезентації мистецтва, що найвиразніше простежується у кураторській практиці О. Ройтбурда. Така типологія є умовною, має відкритий характер, але дає змогу показати, як індивідуальний стиль куратора впливає на відбір матеріалу, логіку експозиції та смислову цілісність виставкового проєкту.

З'ясовано, що друковані супровідні форми (каталоги, альбоми, артбуки, зін-альбоми, авторські дослідження) виконують самостійну репрезентаційну, інтерпретаційну, документальну та комунікативну функції. На прикладі проєктів «Мистецького Арсеналу», Музею сучасного мистецтва Корсаків, кураторських практик П. Гудімова та Є. Котляра показано, що художні видання продовжують експозицію поза межами виставкового простору, розширюють її концептуальне поле і можуть діяти як форма кураторської медіації або як своєрідна «виставка у виставці». Аналіз матеріалу дозволив виокремити кілька провідних функцій і форм таких видань від дзеркального відтворення експозиції до зближення наукового й виставкового дискурсів, авторсько-біографічної репрезентації та концептуального супроводу проблемних проєктів. Наголошено, художні видання у сучасному українському виставковому процесі постають окремим інструментом виробництва смислів, інтерпретацій і нових способів комунікації з аудиторією.

Отже, результати третього розділу засвідчують, що сучасна українська галерея є багаторівневою системою художньої репрезентації, у якій простір, модель експозиції, індивідуальний стиль куратора та медійний супровід

проєкту взаємодіють у формуванні експозиційних смислів. Саме ця взаємодія визначає способи публічного представлення сучасного образотворчого мистецтва України й перетворює виставку на цілісне художнє, дослідницьке та комунікативне висловлювання.

ВИСНОВКИ

Дослідження кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України в контексті розвитку сучасного образотворчого мистецтва дало змогу сформулювати такі висновки:

1. Історіографічний аналіз засвідчив, що експозиційно-виставкові та кураторські практики у вітчизняному мистецтвознавстві як окремий предмет наукового осмислення перебувають у процесі становлення. У працях, присвячених українському мистецькому процесу 1990-х – початку 2020-х років, вони здебільшого розглядаються у зв'язку з історією художнього життя, розвитком мистецьких інституцій, регіональними осередками, окремими виставковими проєктами або персоналіями. Дослідження Є. Герман, О. Петрової, Н. Усенко, О. Голубця, Т. Миронової та інших авторів окреслюють становлення українського виставкового процесу й кураторської практики, фіксують зміну ролі експозиції у художньому процесі та зростання значення кураторського чинника у репрезентації сучасного мистецтва. Разом із тим фігура куратора, логіка кураторського задуму, принципи організації експозиційного простору та механізми формування виставкових смислів у наявних дослідженнях ще не набули послідовної систематизації. Залучення зарубіжного теоретичного дискурсу дало змогу окреслити ширший горизонт аналізу кураторських стратегій і практик. У працях Б. О'Доєрти, К. Бішоп, Р. Сторра, П. О'Ніла та інших дослідників виставка осмислюється як самостійний медіум вироблення значень, простір побудови наративу та форма взаємодії між твором, куратором, інституцією і глядачем. Важливими для дисертації стали положення про зміну статусу глядача, критичне переосмислення моделі «білого кубу», посилення дослідницького й експериментального характеру експозиції, а також розуміння кураторської практики як способу організації художнього матеріалу в цілісну смислову структуру. Зіставлення українського й зарубіжного наукового дискурсу обґрунтовує потребу в системному мистецтвознавчому аналізі кураторських

стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України, де накопичений практичний досвід потребує узагальнення на рівні понять і типологій і моделей репрезентації сучасного образотворчого мистецтва.

2. Узагальнення теоретичних підходів західного мистецтвознавчого дискурсу засвідчило, що кураторські стратегії пов'язані зі зміною статусу виставки у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Експозиція дедалі частіше розглядається як художньо-комунікативний медіум, у межах якого твори вступають у смислові зв'язки, глядацьке сприйняття набуває заданої логіки, а мистецький проєкт постає як цілісне інтелектуальне висловлювання. Це зумовлює розуміння куратора як учасника концептуалізації, інтерпретації та організації художнього матеріалу. На основі аналізу західного досвіду виокремлено три типи кураторських стратегій: автономності, посередництва та співавторства. Стратегія автономності акцентує авторський характер кураторського висловлювання, у межах якого куратор визначає концептуальну рамку експозиції та принципи організації художнього матеріалу. Стратегія посередництва розкриває кураторство як форму інтелектуальної медіації між художником, інституцією, твором і глядачем. Стратегія співавторства фіксує залучення куратора до процесу виробництва художнього змісту, коли межі між організацією, інтерпретацією та творчою участю стають рухомими. Обрана типологія дає змогу впорядкувати різні форми кураторської участі в сучасному виставковому процесі та використати їх як аналітичний інструмент для дослідження українських експозиційно-виставкових практик.

3. Проведений аналіз дав підстави окреслити дві лінії становлення кураторських практик – музейну та художню, у межах яких по-різному формувалося місце куратора в системі експонування та інтерпретації мистецтва. Музейна лінія сформувалася внаслідок переосмислення інституційної функції музею, коли експозиція поступово набула значення інструменту інтерпретації художнього матеріалу, роботи з колекцією, історичною пам'яттю та глядацьким сприйняттям. У цій лінії кураторська

діяльність постає як форма наукового, інтерпретаційного й експозиційного впорядкування мистецького матеріалу. Художня лінія формувалася у середовищі незалежних виставкових ініціатив, авангардних і концептуальних практик другої половини ХХ століття, де виставка почала сприйматися як самостійне художнє висловлювання. У межах цієї лінії посилилася увага до експозиційного контексту, просторової організації твору, тимчасових форм показу та авторського характеру кураторського рішення. Розвиток міжнародних виставкових форумів і процес бієналізації сучасного мистецтва закріпили за куратором роль учасника формування мистецьких дискурсів, способів прочитання художнього процесу та культурних ієрархій. Виокремлення музейної та художньої ліній уточнює історичні джерела сучасного кураторства й показує, що його розвиток відбувався через поєднання інституційного досвіду, дослідницької роботи з художнім матеріалом та експериментальних виставкових практик. Для аналізу українського галерейно-виставкового простору така модель важлива тим, що дає змогу простежити взаємодію між інституційними формами експонування, актуальними художніми практиками та експериментальними кураторськими підходами.

4. Аналіз українських галерейно-виставкових практик 1990-х – початку 2020-х років дав змогу виокремити три концепції художнього простору сучасної галереї: автореферентну, інструментальну та синтетичну. Вони відображають різні способи організації виставкового середовища, у якому простір розглядається не як нейтральне місце розміщення творів, а як активний чинник художньої репрезентації. Автореферентна концепція виявляє здатність галереї працювати з власною просторовою, інституційною та символічною природою. Інструментальна концепція розкриває галерею як середовище організації глядацького досвіду, де архітектура, маршрут, експозиційні рішення та супровідні матеріали спрямовують сприйняття мистецького проєкту. Синтетична концепція окреслює галерею як цілісну художню структуру, у якій простір, твори, кураторський задум, комунікативні

практики та глядацька участь формують єдине експозиційне висловлювання. Виокремлені концепції показують, що в межах досліджених українських галерейно-виставкових практик простір виконує функцію формування зв'язків між мистецьким об'єктом, кураторською ідеєю, інституцією та глядачем і виступає складником художньої репрезентації.

5. Встановлено, що в досліджених українських галерейно-виставкових практиках кураторська репрезентація пов'язана зі зміною статусу виставкового проєкту, який постає як форма організації художнього матеріалу, просторового рішення, інституційного контексту та глядацького сприйняття в цілісну смислову структуру. На підставі аналізу українських виставкових практик виокремлено наративну, персоналістичну та проблемно-дискурсивну моделі кураторської репрезентації. Вони фіксують різні способи побудови експозиційно-виставкової форми: через послідовне розгортання теми, зосередження на творчій постаті митця або актуалізацію дослідницької, критичної чи історико-культурної проблематики. Запропонована типологізація дає змогу показати, що кураторський задум організовує взаємодію творів, текстів, документів, просторових рішень і глядацького сприйняття. Завдяки цьому виставковий проєкт постає як цілісне експозиційне висловлювання, у якому репрезентація сучасного образотворчого мистецтва України поєднує інтерпретацію, комунікацію та публічне представлення в галерейно-виставковому просторі.

6. У дослідженні уточнено зміст поняття «стиль куратора» як аналітичної категорії, що дає змогу розглядати кураторську діяльність як індивідуальну методологію роботи з художнім матеріалом, простором і глядацьким сприйняттям. Стиль куратора виявляється у принципах відбору творів, способах їх поєднання, характері побудови експозиційного наративу, формах інтерпретації та моделі комунікації з аудиторією. На матеріалі українських виставкових практик окреслено академічний, міждисциплінарний і провокативний типи індивідуальних кураторських методологій. Ця типологія має умовний і відкритий характер, оскільки фіксує провідні орієнтири

індивідуального кураторського стилю. Академічний тип пов'язаний з опорою на історико-мистецтвознавчий аналіз, атрибуцію, систематизацію та введення художнього матеріалу в ширший культурний контекст; міждисциплінарний – з поєднанням різних видів мистецтва, медіа, дослідницьких і комунікативних практик; провокативний – з актуалізацією конфліктних, критичних або дискусійних аспектів художнього висловлювання. Кураторська методологія формує логіку експозиційного висловлювання та впливає на способи репрезентації сучасного образотворчого мистецтва в досліджених українських галерейно-виставкових практиках.

7. Встановлено, що художні видання є складовою сучасної експозиційної практики та інструментом виставкової репрезентації. Каталоги, альбоми, артбуки, зін-альбоми, авторські дослідження, супровідні друковані й цифрові публікації розширюють межі виставкового проєкту, фіксують його концепцію, зберігають документальний матеріал і підтримують подальше функціонування виставки в культурній пам'яті. У досліджених українських виставкових практиках такі видання виконують репрезентаційну, документальну, інтерпретаційну, медіативну та комунікативну функції. Вони можуть діяти як дзеркальне відтворення експозиції, форма кураторської медіації, засіб авторсько-біографічної репрезентації, концептуальний супровід проблемних проєктів або спосіб зближення наукового й виставкового дискурсів. Завдяки цьому художнє видання постає окремим інструментом формування смислів і продовженням експозиційного висловлювання поза межами галерейного простору.

Сформульовані й обґрунтовані в дисертації типології, концепції та моделі поглиблюють мистецтвознавче розуміння кураторських стратегій і практик у галерейно-виставковому просторі України та дають змогу розглядати український виставковий досвід у ширшому європейському контексті досліджень кураторства, зокрема крізь специфіку локальних форм репрезентації сучасного мистецтва, взаємодії інституції, художника, куратора й аудиторії та формування експозиційного висловлювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович І. До історії модерного виставкового руху в Україні кінця 1980-х: художник Сергій Святченко як визнаний лідер у формуванні авангардних експозицій. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 8-20.
2. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / авт.-уклад. Є. Котляр. Харків : ХДАДМ , 2019. 80 с.
3. АРСЕНАЛЕ-2012. Перша Київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва: каталог. Київ: Мистецький Арсенал, 2012. 295 с.
4. Балтазюк І. Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 43-47.
5. Баршинова О. Специфика «картинного» мышления художников украинской Новой волны в контексте искусства 1980-х годов. *Sztuka Europy Wschodniej*. 2019. Т. 7. Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne. С. 215-222.
6. Бегаль Т. Генеза експозиційного середовища музею: від витоків до сучасності: монографія. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2022. 200 с.
7. Бегаль Т. Музейна експозиція: шляхи розвитку та розширення. *Гуманітарний корпус: збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. 2020. Т.1, № 34. С. 18-20.
8. Боднар Г. Через творчість та на барикадах. Митці в протестних акціях осені 2013–зими 2014 років: особливості сприйняття і самопрезентації. *Proceedings of History Faculty of Lviv University*. 2018- 2019. Вип. 19-20. С. 273-307.
9. Бойчукізм. Проект «великого стилю». Каталог виставки. Альбом. Дослідження: Київ: Мистецький арсенал, 2018. 256 с. URL : <https://surl.li/аркqqe> (дата звернення : 12.05.2023).

10. Боровик Д. Постать Віталія Куликова у контексті художньої культури Харківщини початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2025. № 50. С.388-393.
11. Булавіна Н. М. Вітчизняна модель актуального мистецтва. Шлях до зрілості. *Сучасне мистецтво*. 2018. №. 14. С. 83-90.
12. Булавіна Н., Пилипенко І. Соціальні аспекти сучасних мистецьких практик. *Сучасне мистецтво*. 2010. №. 7. С. 253-260.
13. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. 2008. № 5. С.7-62.
14. Герман Є. С. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постать Олександра Ройтбурда. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. №. 3. С. 27-32.
15. Герман Є. Тіло як художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. №. 4. С. 29-33.
16. Герман Є. Історія дослідження художніх виставок як особливої форми репрезентації мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. *Українська академія мистецтва*. 2013. № 21. С. 201-209.
17. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища. *Сучасне мистецтво*. 2005. № 2. С. 86-91.
18. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.
19. Голуб О. Презентація українських митців у Торенському художньому музеї (США). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2024. № 20. С. 85-94.
20. Гудімов П., Руденко С. Концептуалізація кураторських методів П. Гудімова (професійно-академічне інтерв'ю). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство*. 2019. Т. 2, № 1. С. 37-49.

21. Домащук К. Арт-галерея в сучасному соціокультурному просторі України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. № 38. С. 232-240.
22. Домащук Х. С. Діяльність мистецьких галерей Львова кінця 80-х—початку 90-х рр. ХХ ст. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. № 55. С. 296-304.
23. Єфімова А. В., Одрехівський В. В. Скульптурні проекти в публічному просторі Львова у 2022–2023 рр.: нові формати репрезентації в умовах війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 499–503.
24. Завершинський В. Кураторські стратегії репрезентації культурної пам'яті в проєкті «Тіні забутих предків» Павла Гудімова. *Ukrainian Forum of Scientific Strategies: Proceedings of the International scientific and practical conference, Kharkiv, April 6-8, 2026.* : [тези доп.] / Information Platform «Center for innovative thinking, Ukrainian Institute of Scientific Strategies, et al. Kharkiv, 2026. P. 242-246.
25. Завершинський В. Напрямки розвитку кураторських практик у західному дискурсі про мистецтво: «музейна» та «художня» лінії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 90. С. 132-140.
26. Завершинський В. Тенденції в експонуванні сучасного мистецтва у контексті процесів трансформації (за матеріалами зарубіжних досліджень 1990-ті – 2020-ті рр.). *Art and design*. 2024. № 1 (25). С. 134-146.
27. Завершинський В. Типи кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві: автономність, посередництво, художня діяльність. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 275–283.
28. Завершинський В. Художні видання як засоби виставково-експозиційної репрезентації (на прикладі проєктів «Мистецького Арсеналу» та Музею сучасного мистецтва Корсаків). *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. Вип. 4 (34). С. 272–279.

29. Завершинський В., Чечик В. Кураторські стилі та індивідуальні методології як інструментарій кураторських практик. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т.1, № 93. С. 174–185.
30. Зеленська Л. М., Михальчук В. В. Популяризація національного мистецтва в просторі художніх галерей: виклики та можливості в реаліях глобальних криз та війни. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 9 листопада 2023 р. / М-во культури України та інформ. політики ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. С. 247-249.
31. Івановська Н. Проект «Мистецький Арсенал» у часопросторі культури України початку XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства(доктора філософії): 26.00.01. Київ, 2017. 200 с. URL : <https://surl.li/begury> (дата звернення: 26.01.2024).
32. Кайдановська О. Експозиційна стратегія мистецьких виставок. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. № 43 (1). С. 155-159.
33. Колекція електронних видань до виставок з правом безкоштовного перегляду. *Мистецький арсенал*. URL : <https://surl.li/mslime> (дата звернення: 31.10.2024).
34. Котляр Є. О. Виставковий проєкт «щастя в квадраті» як мистецький досвід спротиву. *Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 29--30 травня 2024 р. / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. С. 94-99.
35. Котляр Є. Квадрати щастя в колі пандемії: виставковий проєкт харківських монументалістів. *Образотворче мистецтво*. 2021. № 3 (116). С. 140-141; № 4 (117). С. 156-157.
36. Котляр Є. Щастя в квадраті. Каталог виставки. Кураторський проєкт Євгена Котляра. Харків: ХДАДМ, 2023. URL: <https://www.academia.edu/116622601> (дата звернення: 23.02.2025).

37. Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучасне мистецтво*. 2013. № 9. С. 55-60.
38. Котова О.О. Особливості мистецького нонконформізму в Одесі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 1. С. 101-104.
39. Липка О. Р. Мистецький проект як засіб популяризації мистецтва *Культурологічний альманах*. 2017. № 6. С. 87-89.
40. Луговська А. PinchukArtCentre: трансформації як невід'ємна частина розвитку інституції сучасного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 29. С. 98-104.
41. Луговська А. Е. Артінституції Харкова періоду 1990-2020-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 2. С. 87-98.
42. Луговська А. Динаміка становлення мистецьких інституцій Львова періоду незалежності. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18 (1). С. 87-95.
43. Миленкова Р. В. Особливості адаптації об'єктів сучасного мистецтва у галерейному просторі. *Світогляд-Філософія-Релігія : збірник наукових праць*. 2018. Вип. 13. С. 113-121.
44. Миленкова Р. В. Community art як засіб формування громадянського суспільства. *Світогляд-Філософія-Релігія: збірник наукових праць*. 2019. Вип.13. Ч. 2. С. 113-121.
45. Михальчук В. В. Теоретико-методологічні засади вивчення діяльності мистецьких галерей. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. № 18 (1). С. 142-147.
46. Михальчук В. В. Інтерактивні форми діяльності художньої галереї в Україні в контексті contemporary art. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. № 33. С. 272-282.
47. Михальчук В.В. Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. № 26. С. 201-210.

48. Міронова Т. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17 (1). С. 112-117.
49. Міронова Т. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія)*. 2022. № 43. С. 116-121.
50. Міронова Т. Проблема пошуку діалогу контемпорарного і класичного мистецтва у традиційному музеї. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. № 9. С. 47-54.
51. Міронова Т. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17 (1). С.12-117.
52. Міронова Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: мистецтвознавство)*. 2021. № 37. С. 86-92.
53. Міф «Українське Бароко» : кат. вист. / Київ. Нац. худож. музей України; уклад.: Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ : Майстер, 2012. 192 с.
54. Міф «Українське бароко». Проект Національного художнього музею / Інтерв'ю із кураторами проекту Г. Скляренко та О. Баршиновою. *ART UKRAINE*. 2012. № 3(28). URL: <https://surl.li/gaabvn> (дата звернення: 23.03.2025).
55. Носко К., Лук'янець В. Де кураторство. Художник як куратор та куратор як художник. Київ : IST Publishing, 2017. 256 с.
56. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «Музичний проект академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89-103.
57. Олег Голосій. Живопис нон-стоп / упор.: К. Тихоненко, О. Соловійов, С. Савчук. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2019. 248 с.
58. Оленев О. Цифрові технології початку ХХІ століття: від відеомистецтва до нет-арту. *Сучасне мистецтво*. 2014. № 10. С. 109-116.

59. Оленіна О. Ю. Продавці мистецтва як комунікатори на художньому ринку. *Культура України*. 2013. № 40. С. 167-176.
60. Осадча О. Категорія образу-парадигми в контексті релігійної тематики в сучасному українському мистецтві. *VIRTUS*. 2015. № 3. С. 27-29.
61. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2018. 645 с.
62. Павлова Т. Воля до бароко. Воля до бароко. Живопис Віктора Погорелова : каталог виставки / авт. тексту Т. Павлова. Харків, 2009. Б.н.
63. Пачос Ю. В., Романюк І. М. Виставкова співпраця України та Польщі у 2000–2012 рр. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки*. 2013. № 12. С. 76-81.
64. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). *Наукові записки НаУКМА*. 1997. Т. 2: Культура. С. 150–156.
65. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії: збірка ст. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
66. Петрова О. Перша мистецька інтервенція до Лондона. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. № 15 (2). С 54-57.
67. Петрова О. Неформальні художні центри. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2017. № 8-9. С. 59-63.
68. Пітеніна В., Піскунов Є. Антитеза тіла та обладунків як метафора війни: способи формування образної структури в проєкті «Маленькі архангели». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 96, Том 2. С. 162.-166.
69. Поліщук А. Неоміфологізм у живописі київських художників 1990-х: стан вивченості питання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 2. Вип. 63. С. 46-51.
70. Скляренко Г. Буря в стакане с искусством. *Дзеркало тижня (ZN.UA)*. URL: <https://surl.li/ccfmbx> (дата звернення: 23.02.2025).
71. Скляренко Г. Нова хвиля і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 188-196.

72. Сліпчишин Л. В. Виставки як інструмент розвитку професійної творчості. *Сучасні тенденції розвитку освіти й науки : проблеми та перспективи*. 2017. Вип. 1 .С. 231-238.
73. Соловійов О. «Головний підсумок ARSENALE — сама ARSENALE» : [інтерв'ю з куратором]. ART UKRAINE. 2012. № 5 (29/30). URL: <https://surl.li/begury> (дата звернення: 25.05.2025).
74. Соколюк Л. Мистецькі виставки у Харкові під час війни. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : матеріали V Міжнар. наук. конф., м. Київ, 15-16 листопада 2023 р. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2023. С. 109-110.
75. Сорочинська Г., Пітеніна В. Соціально-художній дискурс диптиху Романа Мініна «План втечі з Донецького регіону». *Українська академія мистецтва*. 2022. № 32. С. 140-146.
76. Стоян С. Медіа-теорія та медіа-технології у сучасних арт-проектах. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. № 15 (1). С. 90-94.
77. Стоян С. П. Символізм у творчості молодих українських художників: нова хвиля. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. № 18 (1). С. 119-123.
78. Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С.122-126.
79. Телушкіна О. Українські національні риси в сучасному образотворчому мистецтві як предмет наукових рефлексій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 45. С. 151-156.
80. Тузов В. Особливості репрезентації візуальних матеріалів сучасного українського мистецтва у просторі ПСМ НАМ України у 2020 році. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2021. Вип. 17. С. 209-222.
81. Уварова Т. Культура і менеджмент у вітчизняному освітньому просторі: стан, виклики, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2024. №. 49. С. 593-604.

82. Українська нова хвиля. Друга пол. 1980-х – поч. 1990-х.: каталог виставки / упор.: О. Баршинова; авт. ст.: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ: Оранта, 2009. 224 с.
83. Усенко Н. Неофіційне мистецтво в художньому житті Харкова (1960–1970 роки). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 13. С. 117-121.
84. Усенко Н. Мистецькі молодіжні об'єднання в художньому житті Харкова кінця 1980-х — першої половини 1990-х. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. № 7. С. 58-62.
85. Усенко Н.О. Харківські молодіжні фестивалі 2000-х як явище сучасного мистецького процесу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 3. С. 158-161.
86. Чепелик О. Сучасне мистецтво у громадському просторі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. № 6. С. 46-64.
87. Чепелик О. Метаморфози актуальних тенденцій сучасного мистецтва. *Мистецтвознавство України*. 2010. № 11. С. 258-268.
88. Чепелик О. Феномен мультидисциплінарних фестивалів. *Мистецтвознавство України*. 2012. № 12. С. 201-209.
89. Чепелик О. Формування культурного простору міста: АРТ-БАЛКА'2013. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2013. № 9. С. 280-306.
90. Чепелик О. В. Гогольфест на Арт-заводі «Платформа». *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2017. Вип. 12-13. С. 284-298.
91. Чмелик І. Музеї Прикарпаття та їх роль у навчально-виховній та науковій діяльності студентської молоді. *Гірська школа українських Карпат*. 2015. № 12-13. С. 276-280.
92. Чмелик І. «З любов'ю, Вінсент»: Онлайн-виставка як інноваційна форма репрезентації візуального мистецтва в Україні. *Artistic Culture. Topical Issues*. 2021. Т. 17, № 1. С. 145-150.

93. Чмелик І. В. Експозиційні майданчики для творів візуального мистецтва в Івано-Франківську у ХХ – на початку ХХІ столітті: здобутки, втрати, перспективи. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 108-114.
94. Шалінський І. Жлоб-арт як мистецький і культуротворчий феномен. *Сучасне мистецтво*. 2016. № 12. С. 193-202.
95. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000-2005 рр. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. № 4. С. 201-208.
96. Яцик І. В. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ-початок ХХІ століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. №. 17 (2). С. 66-72.
97. Acord S. K. Beyond the head: The practical work of curating contemporary art. *Qualitative sociology*. 2010. № 33 (4). P. 447-467.
98. Acord S. K. Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. *Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics/ ed. by T. Zembylas*. Abingdon: Routledge, 2014. P. 151-165.
99. Adamopoulou A., Solomon E. Artists-as-Curators in Museums: observations on contemporary wunderkammern. *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*. 2016. №. 4. P. 35-49.
100. Altshuler B. Art by Instruction and the Pre-History of do it. *Do It: The Compendium*. New York, 1998. P. 29-43.
101. Altshuler B. Collecting the new: a historical introduction. *Collecting the new: museums and contemporary art / ed. by Altshuler*. Princeton, 2005. P.1-13.
102. Altshuler B. The Art Market and exhibitions of the avant-garde. *Double trouble in exhibiting the contemporary: Art fairs and shows / ed. by C. Baldacci, C. Ricci, A. Vettese*. Milan, 2020. P. 47-55.
103. 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. Vol. 5, Iss.2. P. 72-81.

104. Aubart F. The Exhibition. Theories and Practices. Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain .2020. № 55. P.171-179.
105. Auther E. The decorative, abstraction, and the hierarchy of art and craft in the art criticism of Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*. 2004. Vol. 27, №3. P. 339-364.
106. Azevedo T. The exhibition as medium: artist, space, artwork and viewer in dialogue1. *Muséologies*. 2015. Vol. 8, № 1. P. 91-113.
107. Barber J. F. New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art by Christiane Paul (ed.): review. *Leonardo Reviews Quarterly*. 2010. Vol. 1, no. 01. P. 34–35.
108. Barry M. Please do touch: Discourses on aesthetic interactivity in the exhibition space. *Participations*. 2014. Vol. 11, № 1. P. 216-236.
109. Bawin J. The artist-curator or the philosophy of ‘do it yourself.’. *Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice* / ed by D. Davida, M. Pronovost, V.Hudon, J.Gabriels. Brooklyn, 2019. P. 141-147.
110. Behnke C. The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition “When Attitudes Become Form”. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2010. Vol. 40, Iss.1. P. 27-42.
111. Bianchi P. The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places. *Anglistica AION*. 2016. Vol. 20, № 2. P. 83-95.
112. Birnbaum D. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. *Artforum*. 2005. Vol. 43, № 10. P.55-58.
113. Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*. 2006. № 2. P. 178-183.
114. Brieber D., Nadal M., Leder H., Rosenberg R. Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *PLoS ONE*. 2014. Vol. 9, No. 6. URL : https://surl.li/qlxpny_ (дата звернення: 10.04.2025).
115. Buchloh B. H. A Note on Gerhard Richter's «October 18, 1977». *October*. 1989. Vol. 48. P. 89-109. URL : <https://surl.li/jzhpqg> (дата звернення: 10.04.2025).

116. Burns H., Caldron S., Narlock M. Curation is Communal: Transparency, Trust, and (In) visible Labour. *International Journal of Digital Curation*. 2024. Vol. 18, №.1. P. 1-15.
117. Buurman N. Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13). *Curating in Feminist Thought*. 2016. Iss.29. P.146-160.
118. Campolmi I. Institutional engagement and the growing role of ethics in contemporary curatorial practice. *Museum International*. 2016. Vol. 68, № 3-4. P.68-83.
119. Carreira L. The exhibition space as a laboratory. *continent*. 2018. Iss. 7.1. P. 17-21.
120. Castellano C. G., Lopez M. Inside and outside the exhibition space: the poetics and politics of Colectivo Quintapata. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*. 2020. Vol. 24, № 3. P. 31-52.
121. Chan C. Measures of an Exhibition, Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material'. *Fillip*. 2011. № 13. P. 28-37.
122. Cline A. C. The evolving role of the exhibition and its impact on art and culture. *Trinity College Digital Repository*. 2012. P. 1-116.
123. Cruz M. T. Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2019. Vol.15, № 2. P.183-196.
124. Curioni S. B., Forti L., Leone L. Making visible: Artists and Galleries in the Global Art system. *Cosmopolitan canvases: The globalization of markets for contemporary art* / ed. by O. Velthuis, S.B. Curioni. Oxford, 2015. P. 55-77.
125. Damgacioglu I. Z. Inherently Political Museums: How Does the White Cube Affect Art's Agency? *Theory and Practice*. 2021. Vol. 4. URL: <https://surl.li/zunwyo> (дата звернення: 10.04.2025).
126. Derieux F. Introduction. *Harald Szeemann: Individual Methodology* / ed. by F. Derieux. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG, 2007. P. 8-10.
127. Downey A. Towards a politics of (relational) aesthetics. *Third Text*. 2007. Vol. 21, № 3. P. 267-275.

128. Duncan C. The art museum as ritual. *Civilizing rituals inside public art museums* / C. Duncan. London, New York, 1995. P. 7-20.
129. Eamon C. 53rd Venice Biennale. *Public*. 2009. № 40. P. 148-151.
130. Farquharson A. Features: Curator and Artist. *Art Monthly (Archive: 1976-2005)*. 2003. № 270. P.13-16.
131. Filevska T., Blyzinsky M. A Global Approach to Decolonizing Ukrainian Cultural Heritage. *Museum & Society*. 2023. Vol.21, № 2. P. 65–71.
132. Filipovic E. The global white cube. *The manifesta decade: Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-Wall Europe* / ed. by B. Vanderlinden, E. Filipovic. Oxford: The MIT Press, 2005. P. 63-84.
133. Fisher P. The future's past. *New Literary History*. 1975. Vol. 6, № 3. P. 587-606.
134. Flynn A. U. Relational Art. *The International Encyclopedia of Anthropology*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2022. P.1-6.
135. Gaskill K. Curatorial cultures: considering dynamic curatorial practice. *ISEA: Abs. of papers the 17th International Symposium on Electronic Art, Istanbul, Turkey, 14-21 September 2011*. (Unpublished) URL: <https://shura.shu.ac.uk/4441/>.
136. Gawlak A., Kowalczyk P., Stefańska J. Unconventional exhibition spaces as an example of the synergy of architecture and art. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*. 2020. Vol. 16, №1. P. 20-27.
137. Gawronski A. Curated from Within: The Artist as Curator. *A Companion to Curation* / ed. by B. Buckley, J. Conomos. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020. P. 232-261.
138. Gere C. New media art and the gallery in the digital age. *New media in the white cube and beyond: Curatorial models for digital art* / ed. by C. Paul. Berkeley: University of California Press, 2008. P.13-25.
139. Graham B. Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. *Art Practice in a Digital Culture* / ed. by H. Gardiner, C. Gere. London: Routledge, 2010. P. 165- 174. URL: <https://surl.li/huwcyn> (дата звернення: 10.04.2025).

140. Grammel S. Harald Szeemann – and the (self-) construction of an authorial position in the field of curatorial practice. *The Exhibition as an Artistic Medium: Abs. of papers the conference, Ljubljana, 1-2 october 2010 / Beti Žerovc ; Igor Zabel Association, Moderna Galerija, Ljubljana. Ljubljana, 2011. URL: <https://surl.lu/wbvtjk> (дата звернення: 10.04.2025).*
141. Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. (eds.). *Thinking about Exhibitions.* London : Routledge, 1996. P. 81–112.. URL: <https://surl.lu/wbvtjk> (дата звернення: 10.04.2025).
142. Griswold W., Mangione G., McDonnell T. E. Objects, words, and bodies in space: Bringing materiality into cultural analysis. *Qualitative sociology.* 2013. Vol. 36, Iss.4. P. 343-364 .
143. Gronemeyer W. The Communicative Space of the Exhibition. *The Curatorial Complex: Social dimensions of knowledge production / W. Gronemeyer.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. P. 21-104.
144. Gronemeyer W. The curatorial complex: Social dimensions of knowledge production. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 264 p.
145. Grunenberg C. The modern art museum. *Contemporary cultures of display / ed. by E. Barker.* New Haven, London: Yale University Press, 1999. P. 26-49.
146. Gül Saliha Nesli, Kadriye Tezcan Akmehmet. Interactive spaces in art museums: A landscape of exhibition Strategies. *Solsko Polje.* 2015. Vol.26, № 5-6. P. 141-155.
147. Haas J. The changing role of the curator. *Fieldiana. Anthropology.* 2003. №36. P. 237-242.
148. Hammond A., Berry I., Conkelton S. et al. The role of the university art museum and gallery. *Art Journal.* 2006. Vol. 65, №3. P. 20-39.
149. Hansson J. The curator as a conceptual artist : Diss. ... Master of Culture and Arts. Vaasa, 2016. 48 p. URL : <https://lnk.ua/W0GuloV> (дата звернення: 17.02.2025).

150. Hooper-Greenhill E. Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International journal of heritage studies*. 2000. Vol. 6, № 1. P. 9-31.
151. Horie C. V. Who is a curator?. *Museum Management and Curatorship*. 1986. Vol.5, № 3. P. 267-272.
152. Jackson M. Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art: Diss. ... Doctor of Philosophy. London, 2014. 222 p.
153. Jeffery C. The artist as curator. (2015). *Intellect*. URL: https://issuu.com/tina9214/docs/celina_jeffery-the_artist_as_curato. (дата звернення: 17.02.2025).
154. Johns E. Art, History and Curatorial Responsibility. *American Quarterly*. 1989. Vol. 41, № 1. P. 143-154.
155. Kaniari A. Curatorial style and art historical thinking: Exhibitions as objects of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2014. №147. P. 446-452.
156. Karaoğlu M. How Digital Art Affected Exhibition Spaces? *Digital Arts: Challenges and Opportunities at the Intersections between Arts, Society and Technology* / ed. by M. Gomez. Leiden, 2016. P. 39-47.
157. Kenanoğlu G. Interaction of Artistic Practices and Curatorial Attitudes Through Exhibition Making : Diss. ... Master of Arts. Istanbul, 2023. 79 p.
158. Kleblatt N. L. Action/Abstraction: The Exhibition, Its Critics, and the Exhibition's Critics. *Curator: The Museum Journal*. 2009. Vol. 52, № 2. P. 119–127.
159. Krysa J. Curating immateriality: The work of the curator in the age of network systems. *Curating immateriality* (DATA Browser 03). New York, 2006. P.7-25.
160. Leung G. The White wall in postwar art: the aesthetics of the exhibition space : Diss. ... Doctor of Philosophy. Rochester, NY, 2011. 269 p.
161. Levine B. M. Curatorial Intervention: History and Current Practices. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2021. 152 p.

162. Lind M. Performing the curatorial: An introduction. *Performing the curatorial: Within and beyond art* / ed. by M. Lind. London, 2012. P.8-20.
163. Lind M. Situating the Curatorial. *E-flux Journal*. 2021. Iss. 116. P. 1-16.
164. Longair S. Cultures of Curating: The Limits of Authority. *Museum History Journal*. 2015. Vol. 8, № 1. P. 1-7.
165. Lopes R. O. Museum curation in the digital age. *The Future of Creative Work : Creativity and Digital Disruption* / ed.by G. Hearn. Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA, 2020. P. 123-139.
166. Lubar S. Inside the lost museum: Curating, past and present. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2017. 408 p. URL: <https://lnk.ua/a0KwdrcUH> (дата звернення: 17.02.2025).
167. Macdonald S., Basu P. (eds.). Exhibition Experiments. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, 2008. 267 p.
168. Mahony E. The Uneasy Relationship of Self-Critique in the Public Art Institution. *Curator: The Museum Journal*. 2016. Vol. 59, № 3. P. 219-238.
169. Markhaychuk N., Tarasov V. Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. 2018. № 4. P. 110-123.
170. Markusen A., Johnson A., Connelly Ch., Martinez A., Singh P., Treuer G. Artists' Centers: Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economics. Minneapolis : University of Minnesota, 2006. 44 p.
171. McKeon E. Coming to our senses: From the birth of the curator function to curating live arts. *Turba: The Journal for Global Practices in Live Arts and Choreography*. 2022. Vol.1, № 1. P. 28-43.
172. McKeon E. Cura, the Curatorial and Paradoxes of Care. *Performance Research*. 2022. Vol. 27, № 6-7. P. 174-182.
173. McMurtrie R. J. Spatial Engagement: Grammaticalising «voice» in exhibition space. *To boldly proceed: Papers from the 39th International Systemic Functional Congress*, Sydney, 16-20 July 2012 / ed. by J. S. Knox; University of Technology Sydney (UTS). Sydney, 2012. P. 177–182.

174. Millner J. Making worlds: Venice Biennale 2009. *Eyeline*. 2009. № 70. P. 51-55.
175. Morishita M. Struggles between curators and artists: the case of the Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts in Japan in the early 1980s. *Museum & Society*. 2007. Vol. 5, № 2. P. 86-102.
176. Muller L. Reflective Curatorial Practice. *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner* / ed. by L. Candy, E. Edmonds. Faringdon, 2015. P. 94-106.
177. Muniz-Reed I. Thoughts on curatorial practices in the decolonial turn. *Oncurating*. 2017. № 35. P. 99-105.
178. O'Doherty B. Inside the white cube: The ideology of the gallery space. Berkeley: UC Press, 1999. 120 p.
179. O'Doherty B. The gallery as a gesture. *Thinking About Exhibitions* / ed. by B. W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne. Abingdon, 2005. P. 240-253.
180. O'Doherty B. Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: Princeton Architectural Press, 2008. Vol.1. 40 p.
181. O'Neill P. The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance* / ed. by J. Rugg, M. Sedgwick. Bristol, UK, Chicago: Intellect, 2007. P.13-28.
182. Obrist H. U. A brief history of curating / ed. by L. Bovier, H. U. Obrist. Zurich: JRP/Ringier, 2008. 246 p.
183. Ostling S. How might recent theorisation of «the curatorial'be valuable to the» artist as curator'in the context of the art school environment? ADAPTATION: conference abstracts, Brisbane, 29-30 September 2016 / ACUADS , QUT Creative Industries Faculty. Brisbane, 2016. P. 29-30.
184. Ozkal G. Exhibition space as the site of isolation, unification, and transformation: Diss. ... Master of Architecture. Ankara, 2006. 97 p.
185. Paterson L. Making Spaces: Constructs of exhibition space. *BLANK SPACE* / ed. by L. Martin, S. Müller, B. Sveinsdóttir. Stockholm, 2014. P.17-31.

186. Pavlovaite U., Jureniene V. Art curatorship strategy models: from tradition to contemporaneity. *Museum Management and Curatorship*. 2026. Vol. 41, № 1. P. 20-37.
187. Pellino A. Modernism Re-enacted: Decolonial Forms of Moving Images and Curatorial Practice in documenta11 (2002). *The Future of the Post. New Insights in the Postmodern Debate* / ed. by E. Bricco, L. Malavasi. Milan, 2022. P. 145-162.
188. Reilly M., Lippard L. R. Curatorial activism: Towards an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018. 240 p.
189. Restauri J. L. “Not only creators, but also interpreters”: Artist/Curators in Contemporary Practice: A Thesis ... Master of Arts. Waco, USA, 2012. 136 p.
190. Richard C. How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. *Parachute: Contemporary Art Magazine*. 2004. № 113. P. 141-143.
191. Rito C. What is the curatorial doing?. *Institution as Praxis: New Curatorial Directions for Collaborative Research* / ed. by C. Rito, B. Balaskas. Berlin, 2020. P. 44-61.
192. Robinson H. Feminism meets the big exhibition: Museum survey shows since 2005. *Curating*. 2016. Iss. 29. P. 26-40.
193. Rogoff I. The expanding field. *The curatorial: A philosophy of curating* / ed. by J.-P. Martinon. London, 2013. P. 41-48.
194. Rosenberg D. Curating the practice/the practice of curating. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2009. Vol. 5, № 2-3. P. 75-87.
195. Rossaak E. The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques and the Contemporary. *Contested qualities: Negotiating value in arts and culture* / ed. by K. O. Eliassen, J. F. Hovden, Ø. Prytz. Bergen, 2018. P.127-164.
196. Schade S. The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas–Female, 2005. *On Curating*. 2016. Iss. 29: Curating in Feminist Thought. P. 54-63.
197. Schavemaker M. The White Cube as a Lieu de Mémoire: the Future of History in the Contemporary Art Museum. Amsterdam, 2017. 72 p.

198. Schertz P. J. The curator as scholar and Public spokesperson. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*. 2015. Vol. 3, № 3. P. 277-282.
199. Scholze J. Other Spaces for Curating: The Expansion of Curatorial. *The Museum of the Future: Between Physical Place and Virtual Space* / ed. by K. Borromaus Murr. Gottingen, 2024. P. 227-252.
200. Schuppert M. Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. *Philosophies*. 2021. Vol. 6, №1. 16.
201. Smith T. Mapping the Contexts of Contemporary Curating: The Visual Arts Exhibitionary Complex. *Journal of curatorial studies*. 2017. Vol. 6, № 2. P. 170-180.
202. Spaid S. Revisiting Ventzislavov's Thesis: «Curating Should Be Understood as a Fine Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol. 74, № 1. P. 87-91.
203. Stefańska J. Painting in the exhibition space, interactions. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*. 2021. Vol. 17, № 4. P. 19-24.
204. Sternfeld N. Para-museum of 100 days: Documenta between event and institution. *On Curating*. 2017. № 33. P. 165-170.
205. Storr R. Show and Tell. *What makes a great exhibition? Questions of Practice* / ed. by P. Marincola. London, 2007. P. 14-31.
206. Sułek E. M. Space of Transformation: Contemporary Art Centres in Kyiv. The Case of Pinchuk Art Centre and Mystetskyi Arsenal: Diss. ... Doctor of Philosophy. Toruni, 2023. 289 p. URL: / <https://lnk.ua/kUW5wtKqE> .
207. Szubielska M., Imbir K. The aesthetic experience of critical art: The effects of the context of an art gallery and the way of providing curatorial information. *PLoS One*. 2021. Vol. 16, №. 5. URL : <https://surl.li/fjhujt> (дата звернення : 29.05.2025).
208. Tinius J., Macdonald S. The recursivity of the curatorial. *The anthropologist as curator* / ed. by R. Sansi. Abingdon, New York, 2020. P. 35-58.

209. Troendle M., Greenwood S., Bitterli K., van den Berg K. The effects of curatorial arrangements. *Museum Management and Curatorship*. 2014. Vol. 29, № 2. P. 140-173.
210. Ventzislavov R. Idle Arts: Reconsidering the Curator. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. Vol.72, № 1. P.83-93.
211. Ventzislavov R. The Curator as Artist: Reply to Sue Spaid. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol.74, № 1. P. 91-95.
212. Vergne P. Globalization from the rear: “Would you care to dance, Mr. Malevich?”. *How Latitudes Become Forms: Art in Global Age, Exhibition: Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. P.18-27.
213. Villeneuve P. Considering competing values in art museum exhibition curation. *Stedelijk Studies*. 2019. № 8. С. 1-11. URL: <https://surl.li/bvbuuy> (дата звернення : 05.07.2024).
214. Vitkauskaitė I. The Role of the Freelance Curator in an Art Exhibition. *European Journal of Interdisciplinary Studies*. 2015. Vol. 7, Iss. 2. 18 p.
215. Voorhies J. Beyond objecthood: The exhibition as a critical form since 1968. Cambridge: Mit Press, 2017. 275 p.
216. Wai W. Y. C. Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art. *Journal of Urban Culture Research*. 2019. Vol. 18, №1. P. 88-102.
217. Watkins J. Polemic: The curator as artist. *Art Monthly*. 1987. Is. 111. P. 27-28.
218. Weinberg L. Curating Immateriality: In Search for Spaces of the Curatorial : dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy at Goldsmiths, University of London. London, 2015. 388 p.
219. Wendt S. All the World's Histories: At The 59th Venice Biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. 2023. Vol. 52, № 1. P. 120-135.
220. Whitehead C. Interpreting Art in Museums and Galleries. London, New York: Routledge, 2012. 216 p.

221. Wielocha A. Between curator and the artist: a problem of authority. *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation* / ed. by E. Hermens, F. Robertson. London, 2016. P. 54-61.
222. Wolff A., Mulholland P. Curation, curation, curation. *NHT`13: Proceedings of the 3rd Narrative and Hypertext Workshop, Paris, 1 May 2013*. P.1-5.
223. Zarobell J. Global Art Collectives and Exhibition Making. *Arts*. 2022. Vol.11, № 2. P. 38-59.
224. Zhou Z. On the Relationship Between Art Curator and Audience. Proceedings of the International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHEM 2019). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2020. Vol. 425. Atlantis Press, P. 119–123.
225. Zolberg V. L. Conflicting visions in American art museums. *Theory and Society*. 1981. № 10. P. 103-125.

ДОДАТКИ

Додаток А. Список ілюстрацій

1. Зеєман Х. Коли відношення стає формою. 1969. Світлина. *Kunsthalle Bern* : *Archiv*. 1969. URL: <https://past.kunsthalle-bern.ch/-ausstellungen/1969/when-attitudes-become-form/> (дата звернення: 08.05.2025).
2. Зеєман Х. Коли відношення стає формою. Сучасна реконструкція. 2013. Світлина. *Frieze*. 2013. 31 May. URL: [Frieze article](#) (дата звернення: 08.05.2025).
3. Експозиція проєкту Pervasion. Китайський павільйон, 54-та Венеційська бієнале, Венеція, 2011. Художники: Пан Г., Ян М., Юань Г. Світлина. *VernissageTV – Pavilion of China, Venice Biennale 2011*. URL : <https://surl.cc/pkahfv> (дата звернення : 23.02.2024).
4. Проєкт «Кураторська ера: майбутнє кураторство». Галерея «First Site Gallery», Інститут митців Мельбурна. Світлина. Відкриття виставки. 2018. URL : <https://surl.li/hwscxie> (дата звернення: 21. 07. 2025).
5. Проєкт «Дія / Абстракція: Поллок, де Кунінг та американське мистецтво, 1940-1976 рр.», куратор Норман Кліббет. 2008. Світлина. *Journal of Urban Culture Research – Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art*. URL : <https://surl.li/wthjgf> (дата звернення: 21. 07. 2025).
6. Монтаж виставки «Прощавай, зброе!», куратор О. Соловійов, Мистецький арсенал, Київ, 2004. Світлина. *Суспільне Культура – «Виставка на кораблі в Криму, становлення Мистецького Арсеналу, харківські бієнале: улюблені виставки Незалежності»*. URL : <https://surl.lu/avfwne> (дата звернення : 21.02.2025).
7. Відкриття виставки-акції «Очищення» А. Ганкевича та О. Мігаса в галереї Марата Гельмана на Якиманці, Москва, 1991. Світлина. *Art Ukraine – «ФОТОАРХИВ. Александр Соловьев»* URL : <https://surl.li/oygmos> (дата звернення : 23.02.2024).

8. Кураторський проєкт «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохимеризм», куратор О. Ройтбурд, Будинок учених, Одеса, 1995. Світлина. *Museum of Odesa Modern Art – Online Collection – “The Cabinet of Dr. Frankenstein. Neochimerism”*. Photo of the artpiece “NOMA”. Olexandr Roytburd . URL : <https://surl.lt/esxzqn> (дата звернення : 21.07.2025).
9. Мінін Р. «Світло шахтаря». Проєкт «Велике і Величне», Мистецький Арсенал, Київ, 2013. *Тексти.org.ua – «Малевич малював в українській традиції. Про що виставка»*. URL : <https://surl.lu/vxdjha> (дата звернення : 02.07.2025).
10. Пінзель І. «Свята Єлизавета». Проєкт «Велике і Величне», Мистецький Арсенал, Київ, 2013. *Тексти.org.ua – «Малевич малював в українській традиції. Про що виставка»*. URL : <https://surl.li/qfenpq> (дата звернення : 21.07.2025).
11. Зінковський Г. Без назви. Проєкт «Велике і Величне», Мистецький Арсенал, Київ, 2013. Світлина. *Тексти.org.ua – «Малевич малював в українській традиції. Про що виставка»*. URL : <https://surl.li/qfenpq> (дата звернення : 21.07.2025).
12. Проєкт «ПАРКОМУНА. Місце. Спільнота. Явище», куратори К. Малих, Т. Кочубінська. PinchukArtCentre, Київ, 2016–2017. (Гнилицький О. АГ (З життя футуристів), 1990; Ройтбурд О. Гімн демонам та героям, 1989). Світлина з виставки. *Support Your Art – «Дослідницька платформа PinchukArtCentre: “Главная задача...”»* URL : <https://surl.li/hnxdrt> (дата звернення : 21.07.2025).
13. «ARSENALE 2012». Перша Київська бієнале сучасного мистецтва, куратор Д. Елліотт, Мистецький Арсенал, Київ, 2012. Світлина. *Art Margins – “The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art ARSENALE 2012”*. URL : <https://surl.li/jyyhdw> (дата звернення : 21.07.2025).
14. Проєкт «Міф “Українське бароко”», кураторки О. Баршинова, Г. Скляренко, Національний художній музей України, Київ, 2012 : Равський Є. Жертвоприношення, 2010, полотно, олія, 60 × 90 см. Світлина. Архів автора.

15. Проєкт «Міф “Українське бароко”», кураторки О. Баршинова, Г. Складенко, Національний художній музей України, Київ, 2012 : Думенко С., Попов А., Токарєв В. Свято радянських моряків. Розпис плафона Палацу моряків в Одесі, 1952. Світлина. *ART UKRAINE – «Міф “Українське бароко” – проєкт Національного художнього музею»*. URL : <https://surl.li/jaizgi> (дата звернення : 21.07.2025).
16. Проєкт «Сучасний український символізм», кураторка С. Стоян : твори П. Бевзи. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Луцьк. 2019. Світлина. Архів автора.
17. Проєкт «Лабіринти ЛКСФ», куратор П. Гудімов, Центр архітектури, дизайну та урбаністики «Порохова вежа», Львів, 2020. Світлина. *Львівська міська рада – «У Пороховій вежі стартував унікальний виставковий проєкт “Лабіринти ЛКСФ”»*. URL : <https://surl.li/zncsck> (дата звернення : 21.07.2025).
18. Проєкт Gutai: 1953–1959, Fergus McCaffrey Gallery, Нью-Йорк, 2018. Реконструкція роботи С. Мураками «Вхід» («Ірігучі»), 1955. Світлина. *Fergus McCaffrey – «Iriguchi performed by Alexandra Munroe»*. URL : <https://surl.lt/rzlpot> (дата звернення : 21.07.2025).
19. Проєкт «Це коло ти залишиш», кураторка О. Баршинова, Національний художній музей України, Київ, 2017. Світлина. *Support Your Art – «Оксана Баршинова про музейне кураторство та колекцію сучасного мистецтва»*. URL : <https://surl.lt/qatyib> (дата звернення : 21.07.2025).
20. Виставка Я. Гніздовського «Вітер у кукурудзяному полі», кураторка М. Цимбаліста, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Львів, 2025. Світлина. *Lviv.Media* URL : <https://surl.li/ayilks> (дата звернення : 21.07.2025).
21. Проєкт «Відновлення пам’яті», куратори Л. Достлева, А. Достлев, DOX Centre for Contemporary Art, Прага, 2017. Світлина. *DOX Centre for Contemporary Art – «Reconstruction of Memory»*. URL : <https://surl.lu/stdcge> (дата звернення : 21.07.2025).

22. Проєкт «Перехресне море», кураторка Л. Хоменко, Voloshyn Gallery, Київ, 2019. Світлина. *Voloshyn Gallery – “Summer Show Voloshyn Gallery”* URL : <https://surl.li/fhjrea> (дата звернення : 21.07.2025).
23. Проєкт «Матерія Matters. Український арттекстиль», кураторка Т. Волошина. Національний центр «Український Дім». Київ. 2024. *Суспільне Культура* URL : <https://surl.cc/uskfjx> (дата звернення : 21.07.2025).
24. Інтерактивна «контактна» експозиція. Хмельницький обласний художній музей, Хмельницький, 2024. *Khmelnyskyi Future*. URL : <https://surl.li/hahuia> (дата звернення : 21.07.2025).
25. Проєкт «Енеїда» у вагонах київського метрополітену, куратор П. Гудімов. Київський метрополітен. Київ. 2017. Світлина. *Українська правда*. URL : <https://surl.li/styivk> (дата звернення : 21.07.2025).
26. Експозиція проєкту «Енеїда», куратори П. Гудімов, Д. Клочко, П. Ліміна, Д. Нікітін. Національний художній музей України. Київ. 2017. Світлина. *Korydor*. URL : <https://surl.li/tufood> (дата звернення : 21.07.2025).
27. Проєкт «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу», куратор Є. Котляр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків. 2019. Світлина. *Каталог виставки «Автопортрет з яблуком»*. URL : <https://surl.li/ixutpw> (дата звернення : 29.05.2025).
28. Проєкт «Щастя в квадраті», куратор Є. Котляр. Охтирський міський краєзнавчий музей. Охтирка. 2024. Світлина. *ХДАДМ*. URL : <https://surl.li/ncgtnp> (дата звернення : 29.05.2025).
29. Експозиція виставки П. Макова «Авторські книжки, мапи, мініатюри», куратор П. Гудімов. Я Галерея. Київ. 2007. Світлина. *Я Галерея*. URL : <https://surl.lu/quuiprc> (дата звернення : 21.07.2025).
30. Мультимедійний проєкт «Тіні забутих предків. Виставка», куратори П. Гудімов, А. Алфьоров. НКММК «Мистецький Арсенал». Київ. 2016. Світлина. *FILM.UA* URL : <https://film.ua/uk/news/1479> (дата звернення : 21.07.2025).

31. Проєкт «Metropolis: Минулі утопії майбутнього», куратор П. Гудімов. Книжковий Арсенал. Київ. 2018. Вигляд експозиції. Світлина. Korydor. URL : <https://surl.li/tprryn> (дата звернення : 29.05.2025).
32. Проєкт «Століття української абстракції. Категорії виразності». Куратори П. Бевза, Д. Ключко. Національний музей Тараса Шевченка. Київ. 2020. Світлина. *Vogue Ukraine*. URL : <https://surl.li/blrpnm> (дата звернення : 29.05.2025).
33. Проєкт «Століття української абстракції. Категорії виразності». Куратори П. Бевза, Д. Ключко. Національний музей Тараса Шевченка. Київ. 2020. Світлина. *Vogue Ukraine*. URL : <https://surl.li/blrpnm> (дата звернення : 29.05.2025).
34. Виставково-експозиційний проєкт «Ukraine WOW». Тематичний блок «Земля». Куратори Ю. Соловей та Я. Гресь. Київський центральний залізничний вокзал, виставковий простір на 14-й колії. Київ. 2025. Світлина. Ukraine WOW. URL : <https://www.instagram.com/p/DOqvgEziK5Q/> (дата звернення : 29.05.2025).
35. Проєкт «Наїв вільний». Куратори М. Бабак, Т. Волошина, В. Ганечко, А. Гришанова. НЦ «Український Дім». Київ. 2025. Світлини. Антиквар. URL : <https://antikvar.ua/strong-nayiv-vilnyj-vystavka-v-ukrayinskomu-domi-strong/> (дата звернення : 29.05.2025).
36. Проєкт «Космогонія». Автор ідеї та концепції В. Корсак, художник П. Антип. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Луцьк. 2024. Світлини. *Офіційний сайт МСУМК*. URL : <https://msumk.com/kosmogoniya/> (дата звернення : 29.05.2025)
37. Проєкт «Провина» Дослідницької платформи PinchukArtCentre. Куратори Т. Кочубінська, Б. Гельдхоф. PinchukArtCentre, Київ, 2016. Світлина. Офіційний сайт PinchukArtCentre. URL : <https://surl.li/rpuscm> (дата звернення : 29.05.2025).
38. Проєкт «Жлобокури». Художник І. Семесюк. Львів. 2013. Світлина. Варіанти. URL : <https://surl.li/chzrae> (дата звернення : 29.05.2025).

39. Curatorial Program for Research (CPR). Проєкт платформи культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ. Київ. 2016. Світлина. Офіційний сайт IZOLYATSIYA. URL : <https://izolyatsia.org/en/project/curatorial-program-for-research/> (дата звернення : 29.05.2025).
40. PinchukArtCentre. Каталог «Noch». Київ. 2021. Світлина. Офіційний сайт PinchukArtCentre. URL : <https://surl.li/unv1mh> (дата звернення : 29.05.2025).
41. Проєкт «25». Куратори А. Ткаченко, Н. Хлестова. Харківська муніципальна галерея. Харків. 2021. Світлина. Офіційний сайт Харківської муніципальної галереї. URL : <https://surl.li/pneivi> (дата звернення : 29.05.2025).
42. «35 шедеврів живопису з колекції ХОХМ : до 35-річчя першого державного музею сучасного українського мистецтва». Каталог. Хмельницький обласний художній музей. 2021. Електронне видання. URL : <https://surl.li/builgz> (дата звернення : 29.05.2025).
43. Художнє видання «Future Generation Art Prize @ Venice 2017». PinchukArtCentre. Київ. 2017. Світлина. *Future Generation Art Prize @ Venice 2017 : newspaper*. Київ : PinchukArtCentre, 2017. 24 с.
44. Обкладинка каталогу виставкового проєкту «Ерос і натхнення». 2008. Світлина. *Ерос і натхнення. Каталог виставки / Галерея сучасного мистецтва «Арт-кафедра»*. Луцьк : Ініціал, 2017. 76 с.
45. Обкладинка каталогу виставкового проєкту KOST·ART. 2018. Світлина. *Борисюк К. KOST·ART : альбом-каталог / Галерея сучасного мистецтва України «Арт-кафедра»*. Луцьк, 2018. 110 с.
46. Обкладинка каталогу «Контрасти метафор». Луцьк. 2016. Світлина. *Навроцька З. Контрасти метафор : каталог виставки / Галерея сучасного мистецтва України «ART кафедра»*. Луцьк : [б. в.], 2016. 48 с.
47. Освітній проєкт для дітей у межах виставкової програми, куратори П. Гудімов, К. Носко. Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал». Київ. 2014. Світлина. *Інформаційний ресурс «ARTUKRAINE»*. URL : <https://surl.li/cvznir> (дата звернення : 24.05.2025).

48. Спецпроект у межах форуму «X ART-KYIV Contemporary 2015», куратори О. Соловйов, І. Абрамович. Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал». Київ. 2015. Світлина. *Офіційний сайт НКММК «Мистецький Арсенал»*. URL : <https://surli.cc/clipis> (дата звернення : 24.05.2025).

49. Обкладинка та розвороти каталогу виставки «Бойчукізм. Проект “великого стилю”», куратори проекту О. Мельник, В. Величко, І. Оксаметний. «Бойчукізм. Проект “великого стилю”» : Каталог / упоряд. В. Клименко. Київ : Мистецький арсенал, 2018. 256 с. *Офіційний сайт Мистецького арсеналу*. URL : <https://surl.li/oumhkt> (дата звернення : 29.05.2025).

ДОДАТОК Б
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Зеєман Х. Коли відношення стає формою. 1969.



Іл. 2. Зеєман Х. Коли відношення стає формою. Сучасна реконструкція. 2013.



Іл. 3. Експозиція проекту Pervasion. Китайський павільйон, 54-та Венеційська бієнале, Венеція, 2011.



Іл. 4. Кураторська ера: майбутнє кураторство. Галерея «First Site Gallery», Інститут митців Мельбурна. Відкриття виставки. 2018.



Іл. 5. Проєкт «Дія/Абстракція: Поллок, де Кунінг та американське мистецтво, 1940-1976 рр.», куратор Норман Кліббет. 2008.



Іл. 6. Монтаж виставки «Прощай, зброе!», куратор О. Соловійов, Мистецький арсенал, Київ, 2004.



Іл. 7. Відкриття виставки-акції «Очищення» А. Ганкевича та О. Мігаса в галереї Марата Гельмана на Якиманці, Москва, 1991.



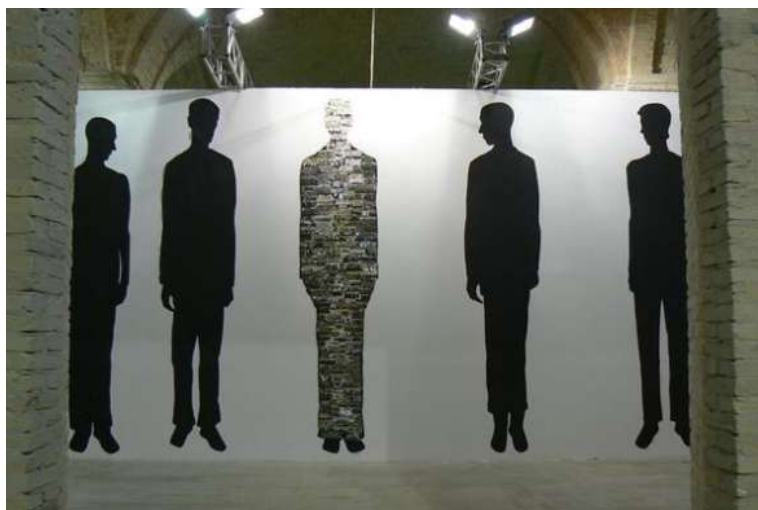
Іл. 8. Кураторський проєкт «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохімеризм», куратор О. Ройтбурд, Будинок учених, Одеса, 1995.



Іл. 9. Мінін Роман. «Світло шахтаря». Проект «Велике і Величне»,
Мистецький Арсенал, Київ, 2013.



Іл. 10. Пінзель Іоан. Свята Єлизавета. Проєкт «Велике і Величне», Мистецький Арсенал, Київ, 2013.



Іл.11. Зінковський Г. Без назви. Проєкт «Велике і Величне», Мистецький Арсенал, Київ, 2013.



Іл. 12. Проєкт «ПАРКОМУНА. Місце. Спільнота. Явище», куратори К. Малих, Т. Кочубінська. PinchukArtCentre. Київ. 2016–2017.



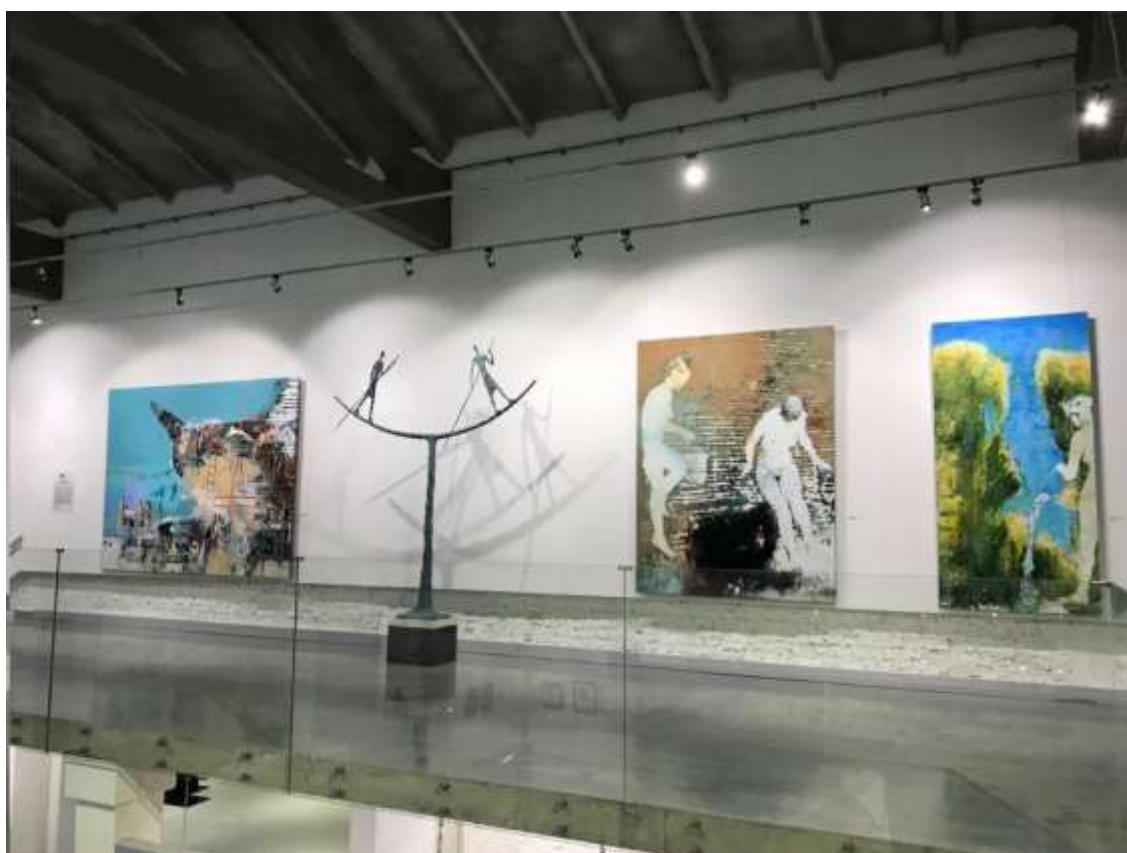
Іл. 13. «ARSENALE 2012». Перша Київська бієнале сучасного мистецтва, куратор Д. Елліотт. Мистецький Арсенал. Київ. 2012.



Іл. 14. Проект «Міф “Українське бароко”», кураторки О. Баршинова, Г. Скляренко. НХМУ. 2012.



Іл. 15. Проект «Міф “Українське бароко”», кураторки О. Баршинова, Г. Скляренко. Національний художній музей України, Київ, 2012.



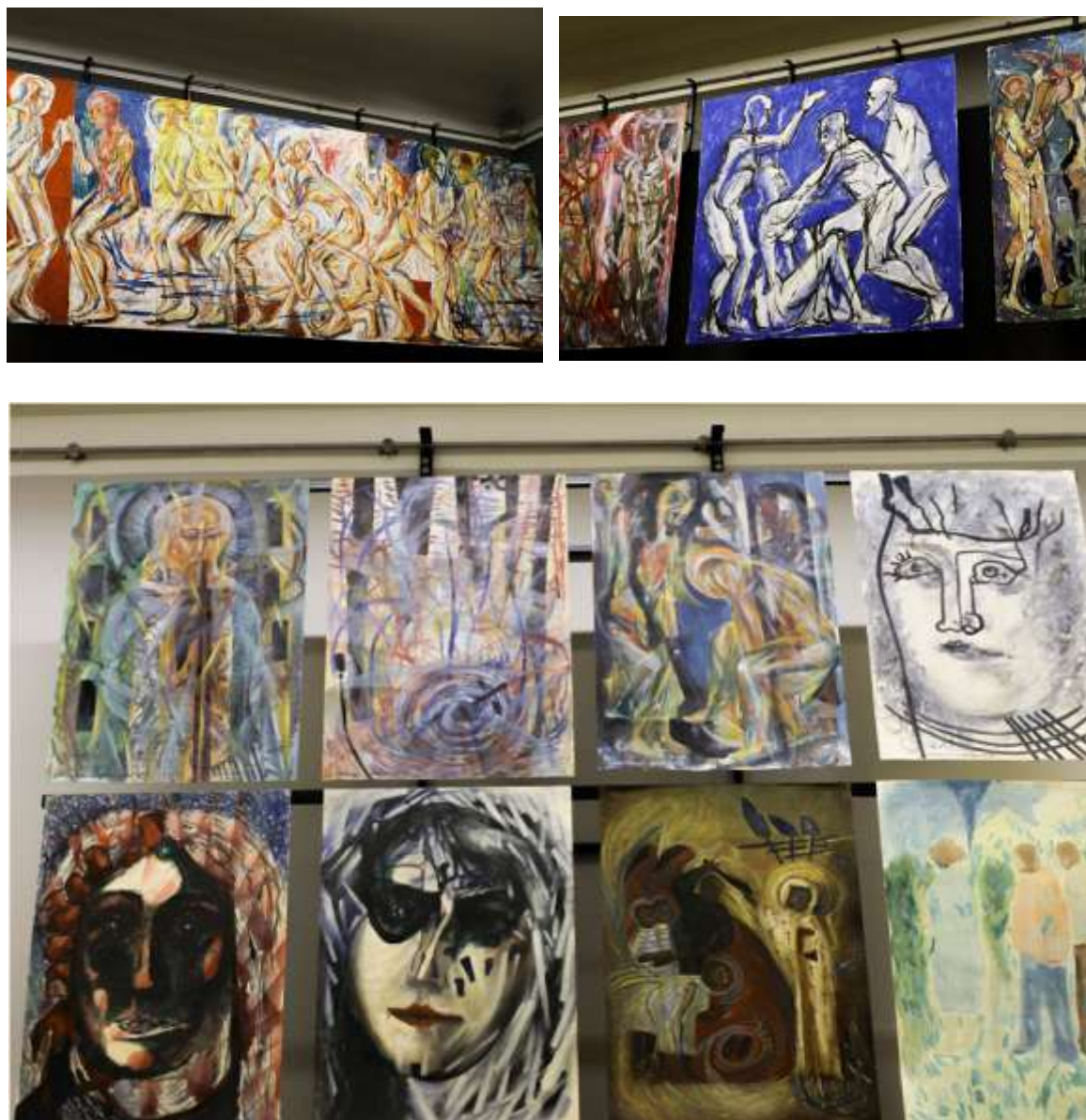
Іл. 16. Проєкт «Сучасний український символізм», кураторка С. Стоян, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк, 2019.



Іл. 17. Проект «Лабіринти ЛКСФ», куратор П. Гудімов, Центр архітектури, дизайну та урбаністики «Порохова вежа». Львів. 2020.



Іл. 18. Проект Gutai: 1953–1959, Fergus McCaffrey Gallery, Нью-Йорк, 2018.
Реконструкція роботи С. Муракамі «Вхід» («Ірігучі»), 1955.



Іл. 19. Проєкт «Це коло ти залишиш», кураторка О. Баршинова.
Національний художній музей України. Київ, 2017.



Іл. 20. Виставка Я. Гніздовського «Вітер у кукурудзяному полі», кураторка М. Цимбаліста, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Львів, 2025.



Іл. 21. Проєкт «Відновлення пам'яті», куратори Л. Достлева, А. Достлев, DOX Centre for Contemporary Art, Прага, 2017.



Іл. 22. Проект «Перехресне море», кураторка Л. Хоменко, Voloshyn Gallery, Київ, 2019.



Іл. 23. Проект «Матерія Matters. Український арттекстиль», кураторка Т. Волошина. Національний центр «Український Дім». Київ. 2024.



Іл. 24. Інтерактивна «контактна» експозиція. Хмельницький обласний художній музей, Хмельницький, 2024.



Іл. 25. Проєкт «Енеїда» у вагонах київського метрополітену, куратор П. Гудімов. Київський метрополітен. Київ. 2017.



Іл. 26. Експозиція проєкту «Енеїда», куратори П. Гудімов, Д. Клочко, П. Ліміна, Д. Нікітін. Національний художній музей України. Київ. 2017.



Іл. 27. Проект «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу», куратор Є. Котляр. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків. 2019.



Іл. 28. Проект «Щастя в квадраті», куратор Є. Котляр. Охтирський міський краєзнавчий музей. Охтирка. 2024.



Іл. 29. Експозиція виставки П. Макова «Авторські книжки, мапи, мініатюри», куратор П. Гудімов. Я Галерея. Київ. 2007.



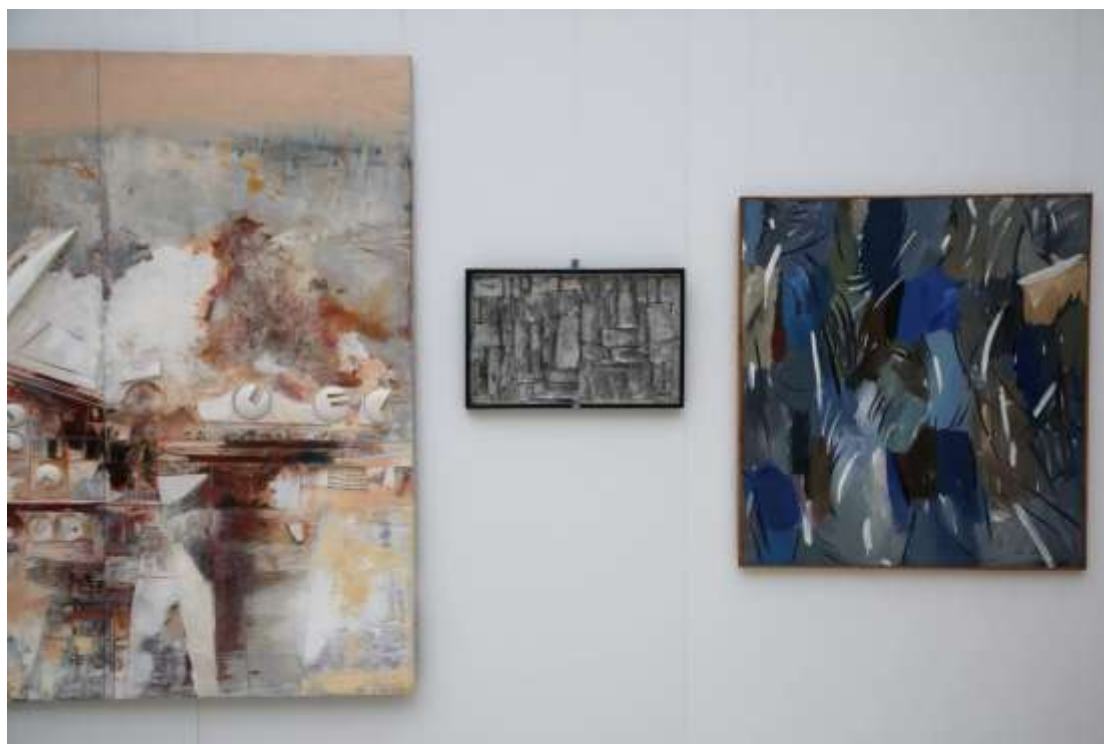
Іл. 30. Проект «Тіні забутих предків. Виставка», куратори П. Гудімов, А. Алфьоров. НКММК «Мистецький Арсенал». Київ. 2016.



Іл. 31. Проект «Metropolis: Минулі утопії майбутнього», куратор П. Гудімов.
Книжковий Арсенал. Київ. 2018.



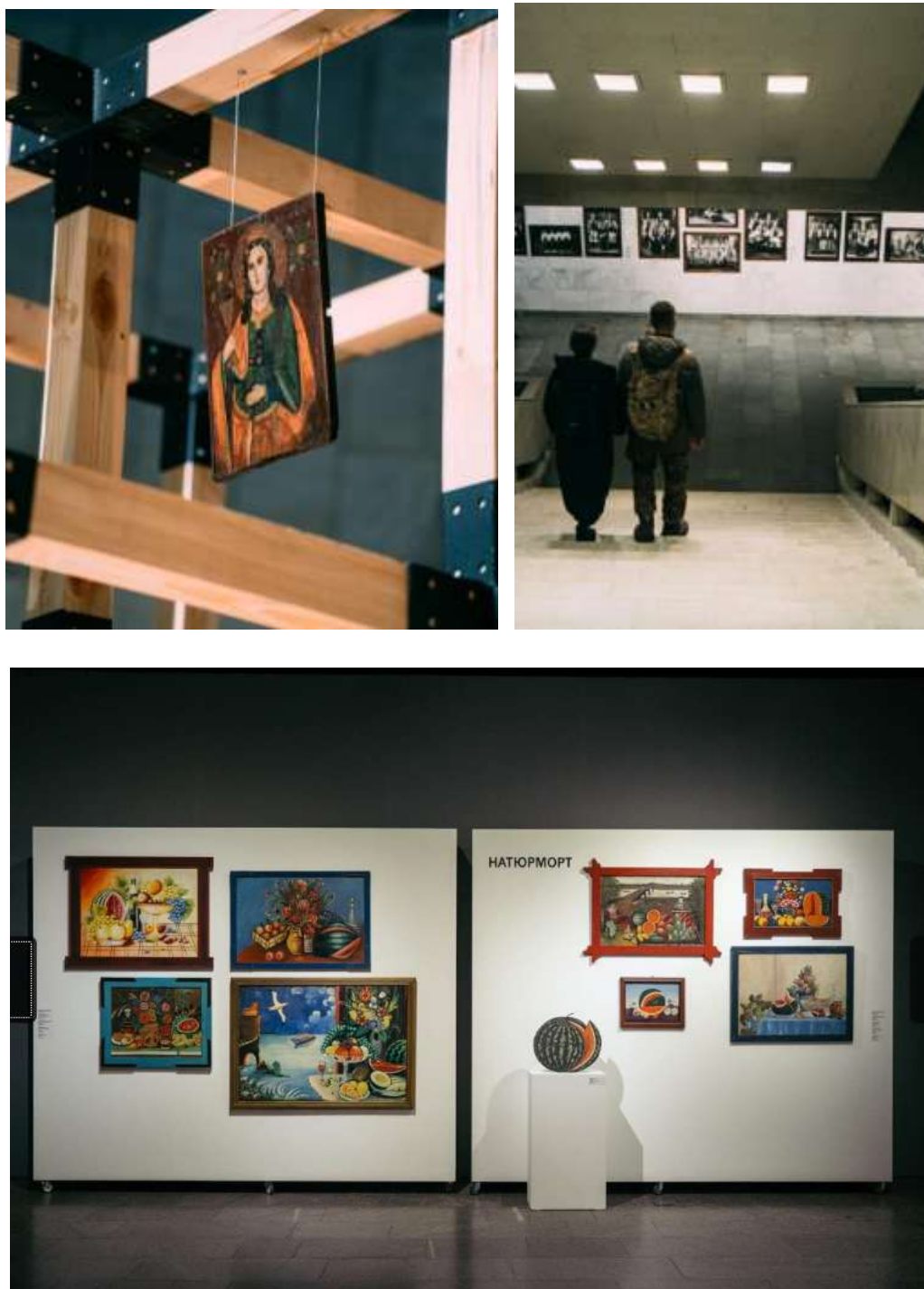
Іл. 32. Проект «Століття української абстракції. Категорії виразності». Куратори П. Бевза і Д. Клочко. Національний музей Тараса Шевченка. Київ. 2020.



Іл. 33. Проект «Століття української абстракції. Категорії виразності».
Куратори П. Бевза, Д. Клочко. Національний музей Тараса Шевченка. Київ.
2020.



Іл. 34. Виставково-експозиційний проєкт «Ukraine WOW». Тематичний блок «Земля». Куратори Ю. Соловей та Я. Гресь. Київський центральний залізничний вокзал, виставковий простір на 14-й колії. Київ. 2025.



Іл. 35. Проєкт «Наїв вільний». Куратори М. Бабак, Т. Волошина, В. Ганєчко, А. Гришанова. НЦ «Український Дім». Київ. 2025.



Іл. 36. Проект «Космогонія». Автор ідеї та концепції В. Корсак, художник П. Антип. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Луцьк. 2024.



Іл. 37. Проект «Провина» Дослідницької платформи PinchukArtCentre.
Куратори Т. Кочубінська, Б. Гельдхоф. PinchukArtCentre, Київ, 2016.



Іл. 37. Проект «Жлобокури». Художник І. Семесюк. Львів, площа Ринок.
2013. Світлина. Укрінформ, 24.10.2013.



Іл. 38. Curatorial Program for Research (CPR). Проект платформи культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ. Київ. 2016.



Іл. 39. PinchukArtCentre. Каталог «Ноч». Київ. 2021.



Іл. 40. Проект «25». Куратори А. Ткаченко, Н. Хлестова. Харківська муніципальна галерея. Харків. 2021.



Foreword

I thank the group of curators for a chance to do this. It is a pleasure to be invited to write this foreword for the 2017 Future Generation Art Prize.

The group will build on the success of the 2016 prize, which was a significant milestone in the history of the prize. It is a pleasure to be invited to write this foreword for the 2017 Future Generation Art Prize.

This is the first time the prize has been held in a new location. It is a pleasure to be invited to write this foreword for the 2017 Future Generation Art Prize.

The prize is a celebration of the work of young artists from around the world. It is a pleasure to be invited to write this foreword for the 2017 Future Generation Art Prize.

I hope that the prize will continue to be a source of inspiration and support for young artists from around the world. It is a pleasure to be invited to write this foreword for the 2017 Future Generation Art Prize.

For more information, please visit the website of the Future Generation Art Prize.

© 2017 Future Generation Art Prize. All rights reserved.



Sasha Pirogova

Sasha Pirogova works with performance and video. She is interested in exploring the relationship between the physical world and the virtual world. Her work often explores the relationship between the physical world and the virtual world.



Kameelah Janan Rasheed

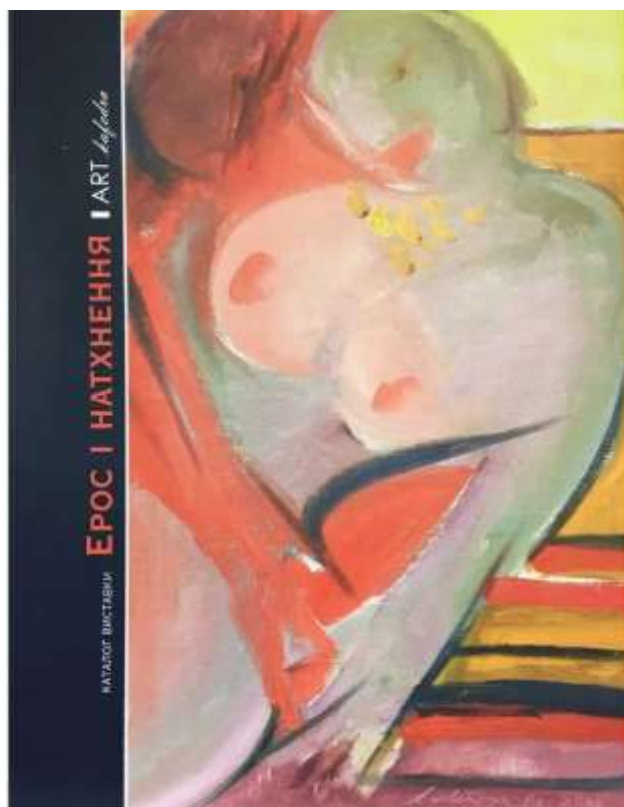
Through her work, Kameelah Janan Rasheed explores the relationship between the past, present and future. She is interested in exploring the relationship between the past, present and future.



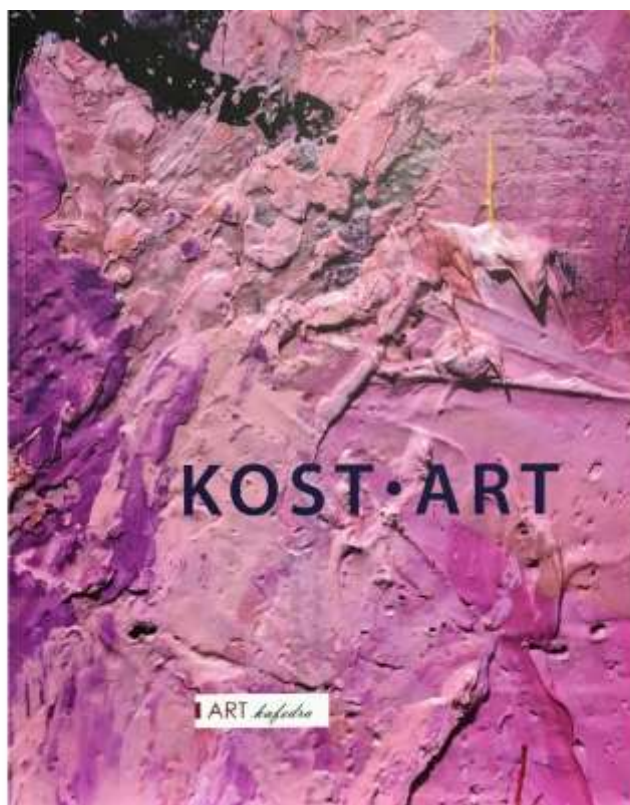
Martine Syms

Martine Syms works with performance and video. She is interested in exploring the relationship between the physical world and the virtual world. Her work often explores the relationship between the physical world and the virtual world.

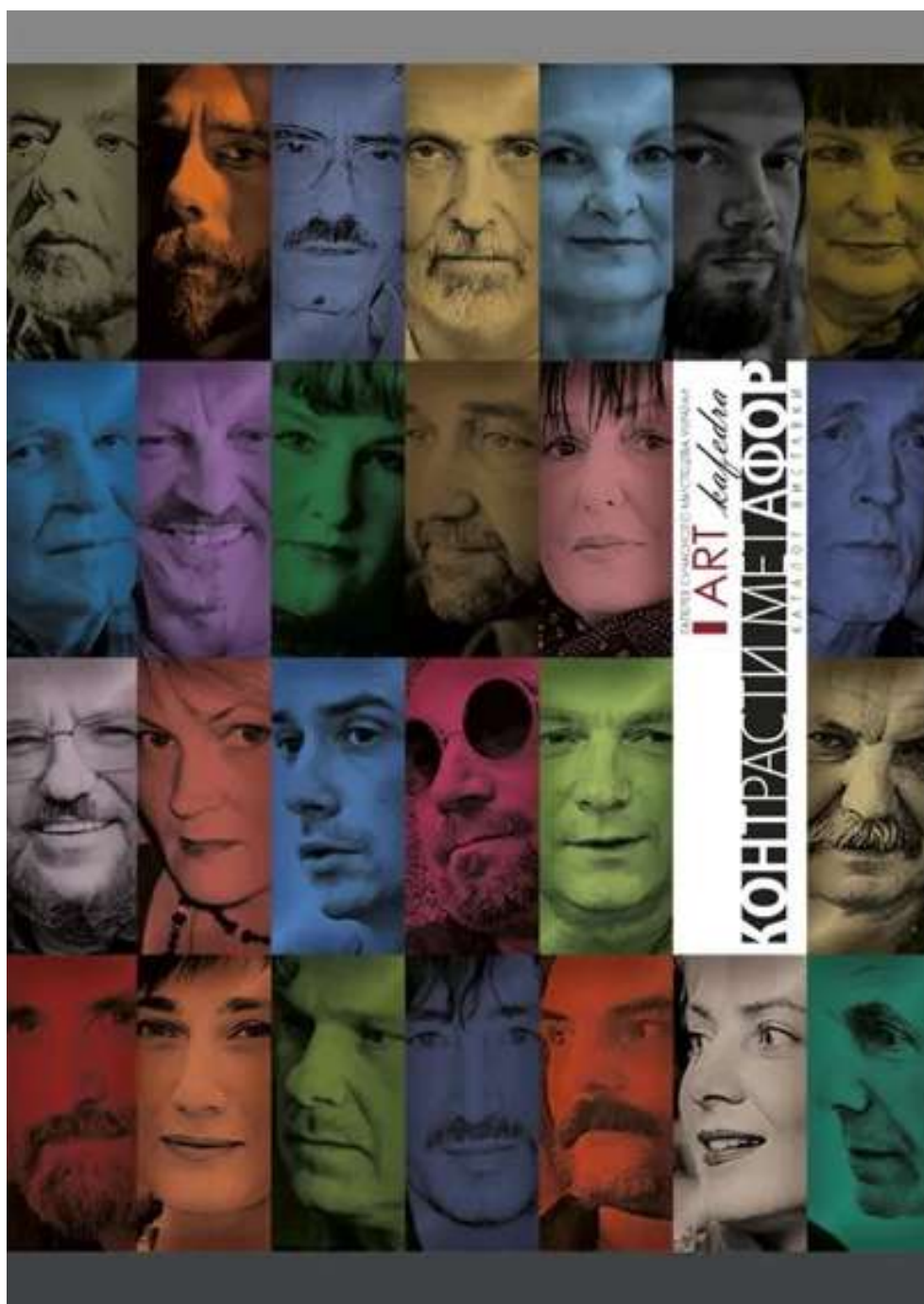
Іл. 42. Художнє видання «Future Generation Art Prize @ Venice 2017». PinchukArtCentre. Київ. 2017.



Іл. 43. Обкладинка каталогу виставкового проєкту «Ерос і натхнення» Луцьк.. 2008.



Іл. 44. Обкладинка каталогу виставкового проєкту KOST·ART. Луцьк. 2018.



Іл. 45. Обкладинка каталогу «Контрасти метафор». Луцьк. 2016.



Іл. 46. Освітній проєкт для дітей у межах виставкової програми.
Куратор П. Гудімов. Національний культурно-мистецький та музейний
комплекс «Мистецький Арсенал». Київ. 2014.



Іл. 47. Спецпроект у межах форуму «X ART-KYIV Contemporary 2015». Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал». Київ. 2015.



Іл. 48. Обкладинка та розвороти каталогу виставки «Бойчукізм. Проєкт “великого стилю”», куратори проєкту О. Мельник, В. Величко, І. Оксаметний Мистецький арсенал, 2018.