

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)
Институт истории

Руководитель магистерской программы
«История искусств»
доктор искусствоведения, доцент
Дмитриева Анна Алексеевна

Председатель ГАК
доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник отдела Новейших течений ГРМ
Карасик Ирина Нисоновна

КУРАТОРЫ И ХУДОЖНИКИ-ЖИВОПИСЦЫ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ НАЧАЛА

XXI ВЕКА

Диссертация

на соискание степени магистра по направлению 50.04.03 «История искусств»

магистерская программа – История западноевропейского искусства

Выполнила

студентка

Швецова В. В.

_____ (подпись)

Рецензент:
доктор искусствоведения, заведующая сектором
эстетического воспитания Методического
отдела Государственного Русского музея
Туминская Ольга Анатольевна

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент кафедры
истории западноевропейского искусства
Института Истории
Власов Виктор Георгиевич

Работа представлена в комиссию

«_____» _____ 2016г.

Секретарь комиссии:

Фадеева Людмила Петровна

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Введение.....	2
Глава 1. Историко-теоретический аспект института кураторства.....	6
1.1. Возникновение профессии куратора в структуре современного искусства.....	6
1.2. «Парадигма» кураторства и ее прочтение в современных художественных процессах.....	17
1.3. Проблема авторства в кураторских проектах.....	24
Глава 2. Отечественные кураторы о проблемах и особенностях осуществления кураторской деятельности в России.....	34
Глава 3. Институт кураторства в современной художественной жизни Санкт-Петербурга.....	42
3.1. Художественные центры Санкт-Петербурга.....	42
3.2. Актуальные проблемы экспонирования живописи в контексте петербургской традиции кураторства.....	55
Заключение.....	65
Список использованных источников и литературы.....	68
Список иллюстраций.....	75
Иллюстрации.....	77

Введение

Большая часть работ современных художников предстает перед зрителями в контексте определенной выставки. Для художника это подчас единственный способ заявить о себе, ведь иные способы репрезентации (например, включение произведений в музейные собрания) – явление последующий жизни работ. На сегодняшний день подавляющее большинство выставок обременены концептуальной составляющей и представляют собой целый сложносоставной творческий проект, координируемый и осуществляемый определенным лицом (или группой лиц) – куратором.

Слово «куратор» является общеупотребительным, так как применяется во многих областях человеческой жизни. В общем случае это координатор какой-либо работы. Однако в системе современного искусства фигура куратора выделилась лишь недавно – в 60-х годах XX столетия за рубежом и после развала Советского Союза, в 1990-е в России. Несмотря на то, что явление это новое, оно уже вызывает живой интерес и горячий дискурс среди широкой общественности и самих практиков; на специализированных порталах, периодических изданиях, в научных кругах. Ввиду этого, исследователями поставлен целый ряд проблем, однако нет как однозначного их разрешения, так и устоявшегося отношения ко всему институту кураторства в целом. Дискурсивность самого феномена пока не дает возможности сложиться определенной искусствоведческой интерпретации в системе научного знания. На данном этапе в имеющейся литературе ставятся, в основном, обще-теоретические вопросы. Рассмотрение же характера осуществления кураторской деятельности в узкой связи экспонирования именно живописных произведений до сих пор не являлось задачей исследований данной проблематики. Этим и обуславливается новизна работы.

Можно констатировать, что за рубежом институт кураторства является устоявшимся явлением, со своей спецификой, проблематикой и тенденциями

развития. В России же, перенявшей это явление с запада и пытающейся ассимилировать его, ситуация разнится как от географического положения рассматриваемого объекта, так и от многих других факторов. Так же обстоят дела и с научной разработанностью темы. Тогда как за рубежом теоретическое осмысление данной проблематики ведется уже несколько десятков лет, в отечественной науке феномен кураторства обратил на себя внимание ученых лишь в XXI веке. На сегодняшний день деятели отечественного художественного рынка выражают озабоченность в связи с размыванием кураторских функций, слабой искусствоведческой базой проводимых выставок и отсутствием интереса к современным живописным произведениям. Актуальность темы обусловлена всесторонним анализом данной проблематики и подведением под нее историко-теоретической базы.

Ввиду относительной новизны рассматриваемого феномена, его изучение на данный момент находится между стадией сбора фактологического материала и формулировки научных обобщений. Подтверждением может служить стремление Ханса-Ульриха Обриста в своей «Краткой истории кураторства» успеть взять интервью у тех, кто стоял у истоков формирования профессии куратора. И наличие ряда диссертаций (Д.В. Демкиной, Е.Е. Прилашкевич, М.В. Богородского, М.В. Бирюковой), в которых в большинстве случаев исследуется всеобщее развитие института кураторства и его историко-теоретический аспект, а не ставятся частные вопросы (исключение составляет лишь труд М.В. Бирюковой, посвященной деятельности Харальда Зеемана). Следует отметить, что, на наш взгляд, научным диссертациям, посвященным институту кураторства, отчасти присуща мифологизация фигуры куратора, так как исследователи зачастую судят о работе кураторов с позиций теоретико-философских обобщений. В противовес этому большинство существующих монографий написано действующими кураторами: вышеупомянутым Хансом-Ульрихом Обристом, Полом О'Нилом, Виктором Мизиано.

Не менее важным типом работ являются статьи философов и арт-критиков. Среди российских теоретиков искусства стоит отметить В. Савчука, Б. Гройса, Е. Щербакову, А.В. Ляшко. Основным же материалом для написания данной работы послужил значительный пласт интервью, как дававшихся для определенных периодических изданий и специализированных порталов, так и взятых самим автором. Для анализа характера осуществления кураторской деятельности в Санкт-Петербурге XXI века были проведены опросы молодых художников-живописцев: Марата Танасогло, Анны Швецовой, Анатолия Сорокина, Татьяны Поляковой, Ярослава Соколова, Максима Ярового, Ивана Рейпольского и Григория Ющенко, а также кураторов Натальи Шалиной и Надежде Синютиной. Помимо них было проведено интервью с бывшим PR-директором Центрального Выставочного зала «Манеж», Кристиной Сасоновой.

Цель исследования заключается в комплексном анализе института кураторства в художественной жизни Санкт-Петербурга XXI века и особенностей его функционирования при работе с живописными произведениями.

В соответствии с приведенной выше целью были сформулированы следующие задачи.

- Проследить возникновение и историко-культурное развитие кураторской деятельности;
- Рассмотреть понятие института кураторства и его трактовки;
- Изучить проблему смещения первичного авторства с художника на куратора в художественных проектах;
- Выявить проблемное поле кураторской деятельности в России посредством анализа суждений современных практиков данной области;
- Определить художественные центры Санкт-Петербурга XXI века;

- Изучить особенности кураторской практики при работе с петербургскими живописцами.

Предмет исследования – особенности и тенденции развития института кураторства в структуре современного искусства.

Объект исследования – процесс организации художественной деятельности при работе с живописными произведениями в контексте кураторских практик Петербурга начала XXI века.

Работа состоит из трех глав, введения и заключения. Первая глава обращена к историко-теоретическому осмыслению профессии куратора. В ней раскрываются основные этапы формирования этого института и проблематика, связанная с различными подходами к понятийному аппарату данного вопроса, а также постмодернистской трансформацией фигуры автора. Во второй главе на основе высказываний практиков отечественного художественного рынка выявляется комплекс проблем кураторской деятельности в России. Наконец, рассмотрению взаимодействия кураторов с живописцами в Санкт-Петербурге XXI века и выявлению основных художественных центров города посвящена третья глава.

Глава 1. Историко-теоретический аспект института кураторства

1.1. Возникновение фигуры куратора в структуре современного искусства

В настоящий момент функционирование системы современного искусства невозможно представить без проводящихся регулярно и повсеместно художественных выставок. Многообразие форм презентации искусства твердо укоренилось в жизни человечества XXI века. Среди них и международные биеннале, и галерейные выставки-продажи и различные медиа-проекты. Организатором и автором концепции каждого из них является куратор или группа кураторов.

Лицо, так или иначе взаимодействующее с художником и порой являющееся своего рода посредником, существовало практически на каждой стадии развития искусства. С.В.Богородский приводит суждение, что заказчик был своего рода куратором, куратор, таким образом, по мысли исследователя, существовал всегда, а сам заказ лишь трансформировался в постановку им определенных задач перед художником.¹ Позволим себе не согласиться с Богородским и отметить, что ключевым моментом является выделение такого рода деятельности в отдельную профессию, которое сложилось лишь во второй половине XX века. Заказчик всегда преследовал определенные цели, давая работу тому или иному художнику, однако редко среди этих целей было выражение собственной конкретной творческой воли руками художников. Заказ не представлял собой произведения искусства сам по себе, а заказчик не «использовал работы художников в качестве материала или «мазков краски на своем полотне»², по выражению художника Даниэля

¹ Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Дис. к.и.н. Спб., 2007. С. 124.

² Яичникова Е. Харальд Зеeman, изобретатель кураторства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/15775/> (дата обращения: 12.09.15).

Бюрена о работе куратора Харальда Зеемана в эссе «Выставка выставки» в каталоге Документы 5.

Художественные выставки сами по себе не новы. Хрестоматийным примером выставочной деятельности прошлых веков может являться Парижский салон. Конечно, подобные события культурной жизни имели мало общего с современными кураторскими проектами, однако именно с них начинается путь трансформации к программным выставкам сегодняшнего дня. Эпитет «программный», примененный к художественным выставкам, имеет аналог в теории музыки, где программным произведением считается то сочинение, которое имеет расшифровку заложенной композитором идеи, будь то название или же развернутый авторский комментарий, наподобие оставленного Гектором Берлиозом к «Фантастической симфонии» 1830 года.

Уже в конце XVIII века при расширении круга игроков художественного рынка, зарождающейся арт-критики, художник начал выступать в новом качестве ««выставляющегося художника», предлагающего свои работы для обозрения публике и получающего в результате этой практики некую символическую, а опосредованно и коммерческую прибыль»³. Однако намного более важным шагом стала выставочная деятельность импрессионистов: «Предпосылки к появлению программных выставок, «грандиозных проектов» XX века появились еще в веке XIX. Развитие выставочной традиции привело во второй половине XIX столетия к пониманию художниками необходимости поиска совместных, общих творческих практик или «групповых стратегий».⁴ Эксперименты с экспозиционным пространством (цветом стен, рам), придаваемое значение тому, рядом с какими произведениями повешена та или иная картина – все это было значимым шагом к осознанию особой роли выставочной площадки

³ Бирюкова М.В. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов: Харальд Зееман и 5 Кассельская Документа. Дис. к.и.н. 2008. С. 94-95.

⁴ Baetschmann O. The Artist in the Modern World. Cologne, 1997. P.18.

для презентации работ художников одного круга. Но поистине знаковым для эволюции выставочной практики можно считать само осмысление того, что особая творческая манера нуждается в отдельном выставочном пространстве.

С тех пор выставки отдельных творческих групп становятся постоянным явлением. Однако лишь 1960-е гг. знаменуются появлением отдельного игрока художественной жизни – куратора. Институт кураторства неотъемлем от процессов, происходящих в искусстве. Так, 1960-е – время появления концептуализма, в котором «искусстве идейная содержательность становится во много раз приоритетнее образности. На первый план выдвигается концепт – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции. Отсюда, суть художественной деятельности усматривается не в выражении или изображении идеи, а в самой идее, в ее конкретной презентации.»⁵ Иначе говоря, с этих пор произведением искусства может быть и сама выставка, отражающая определенную кураторскую концепцию.

Так возник совершенно новый тип выставочной практики. Если ранее выставка должна была презентовать конкретные произведения искусства, творческую манеру той или иной группы художников, то сейчас эти задачи сменились на репрезентацию общественного, искусствоведческого дискурса или некой отвлеченной идеи самого куратора. Отбор работ отныне ведется не по (пускай и всегда немного субъективным) критериям качества, а по способности отразить цельный содержательный образ. По словам Б.Гройса, «современное искусство отличается от искусства прежних времен, тем, что оригинальность искусства устанавливается не посредством его собственной формы, а через его включение в некий контекст инсталляции, через фиксацию топологических связей»⁶. Отражение идеи разрослось из

⁵ Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. С. 126.

⁶ Б.Гройс. Топология современного искусства // Художественный журнал. № 61/62, май, 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/ (дата обращения: 16.02.16).

отдельного произведения до всего выставочного пространства, где в руках куратора-творца как работы художников, так и весь потенциал экспозиционных приемов.

Что примечательно, одна из первых программных выставок «Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information», что в переводе означает «Жизнь в твоей голове. Когда отношения становятся формой. Работы-концепции-процесс-ситуации-информация» или просто «Когда отношения становятся формой», (Кунстхалле, Берн, 1969 г.) и была результатом размышлений куратора, Харальда Зеемана, на тему необходимости присутствия категории «формы» в произведении современного искусства. На выставке, пожалуй, новаторским было все: размещение произведений в непосредственности друг от друга (в то время принято было выделять для каждого художника отдельный зал), стирая границ между ними и самим зрителем (этому способствовало размещение скульптур прямо на полу выставочного помещения, без цоколя), тот факт, что многие произведения создавались непосредственно для этого проекта.⁷ Главной идеей выставки было смещение смыслового акцента с произведения искусства, на процесс его создания, что ставило в центр внимания самих художников. Выставка, по сути, представляла собой большую мастерскую.

Как и многие новаторские проекты, выставка Зеемана была неодобрительно встречена общественностью и получила крайне нелестные критические отзывы. Более того «Когда отношения становятся формой» вдохновила «карикатуристов, изобразивших, к примеру, художника, чью работу не приняли на выставку в Кунстхалле в Берне, и врача, сообщающего ему, что тот совершенно точно психически здоров, раз уж ему отказали в участии. Несколько членов городского совета Берна также поставили под

⁷ Ведущие кураторы XX столетия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: artandyou.ru/category/history/post/curator_xx (дата обращения: 05.12.15).

сомнение художественное качество и значимость события. <...> Политику Кунстхалле критиковали за растрату бюджетных средств и в то же время защищали, взывая к принципам художественной свободы.»⁸ Все это в 1969 году вынудило Харальда Зеемана, бывшего на тот момент директором Кунстхалле, оставить свой пост и сделать следующий важный шаг в развитии кураторского дела, а именно основать «Agentur für geistige Gastarbeit» («Агентство духовных гастарбайтеров»). Таким образом, Зееман стал первым, так называемым, независимым куратором, не связанным отношениями с определенным музеем или галереей.

Агентство занималось реализацией выставок «под ключ»: начиная с разработки концепции и заканчивая транспортировкой и монтажом. Ключевым моментом было и само появление агентства, но, главным образом, тот факт, что организуемые им выставки становились таким же товаром художественного рынка, как и привычные произведения искусства. Все это вывело принципиально новую для системы искусства фигуру: куратора как автора целостного художественного проекта.

Наконец, третье событие из практики Харальда Зеемана, иллюстрирующее новую роль куратора в истории искусств, это проведение им Кассельской Документы 5 в 1972 году. Что характерно, до его прихода организацией всего мероприятия занималась целая группа лиц: чиновники и политики из мира искусства. Отныне ею занимался один человек - куратор, что, несомненно, повлияло на развитие этой институции в целом.

Для отражения характера взаимоотношений куратора с художниками и самой выставкой следует привести цитату самого Зеемана: «Я хотел предъявить свой собственный миф, то есть нечто противоположное роли объективного посредника. Я больше не хочу просто заполнять предложенную рамку, но все больше склоняюсь к тому, чтобы проецировать

⁸ Щербакова Е. Харальд Зееман: такой же первооткрыватель, как и все мы // Логос. Том 25, № 5 (107), 2015. С. 38.

свои собственные идеи».⁹ И он действительно проецировал эти идеи, создавая не просто фестиваль современного искусства, отражающий текущие художественные процессы или представляющий творчество ряда избранных художников. Сквозь все его проекты, будь то отдельная выставка или такое значимое событие, как Документа 5 или Венецианская биеннале, прочитываются авторские размышления, определенная авторская позиция, посыл. В отношении Документы 5 аргументацией этого тезиса могут служить сохранившиеся свидетельства протестов художников, с которыми работал Зеeman. Одним из этих художников был Роберт Моррис, который в ходе работ по подготовке выставки направил Харальду Зееману письмо, где требовал исключить свои работы с экспозиции, выступая против «использования его произведений для иллюстрации произвольных социологических принципов или «старомодных категорий истории искусства»»¹⁰. Однако процесс уже был запущен и иллюстрация кураторских концепций уже стала неотъемлемой частью сегодняшней действительности. Так было положено начало новой институции в системе современного искусства.

Несмотря на то, что именно Харальда Зеемана у нас считают первооткрывателем кураторства, в 60-70-е гг. XX века работали и другие значимые фигуры, например, Уолтер Хоппс, Понтюс Хюльтен, Виллем Сандберг, Сет Зигелауб. Их выставки являются хрестоматийными примерами воплощения кураторского замысла. На выставке «Дилаби» («Динамический лабиринт»), прошедшей в амстердамском музее Стеделик в 1962 году, Сандберг предложил художникам не просто расположиться в музейном

⁹ Яичникова Е. Харальд Зеeman, изобретатель кураторства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/15775/> (дата обращения: 22.12.15).

¹⁰ Бирюкова М.В. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов: Харальд Зеeman и 5 Кассельская Документа. С. 168.

интерьере, а заново создать его, давая им полную свободу действий. Таким образом, был создан совершенно иной контекст восприятия данных работ.¹¹

Подобный же акцент на пространстве наблюдался у Понтюса Хюльтена в проекте «Она – Собор», реализованном в 1966 году в стенах Стокгольмского музея современного искусства. Выставка представляла собой огромную лежащую на спине фигуру Нана (28 метров в длину, 9 – в ширину, 6 – в высоту), внутри которой располагались тематические инсталляции: в правой и левой груди размещались кафе-молочная и планетарий с Млечным Путем соответственно, в ноге были собраны работы старых мастеров, а на месте сердца перед телевизором восседал механический мужчина.¹² Входить посетителям предлагалось между ног. Что характерно, сам Хюльтен выступал не только в качестве куратора, но и в качестве художника, наравне с Ники де Сен-Фаллем, Пером Олофом Ультвельдтом и Жаном Тингли.

Наиболее необычным был проект Сета Зигелауба, *Xerox Book* (1968 год).¹³ Фактически, этот проект выставкой можно с трудом назвать, ведь всем экспозиционным пространством была книга, где художникам отводилось определенное число листов. Использование одного формата бумаги, конкретного количества страниц унифицировали условия работы для всех художников. Этот проект можно также назвать размышлением о выставочном пространстве, как и в предыдущих примерах. Подобной стандартизацией куратор добился того, что различия в произведениях определялись лишь их содержанием, а не формой.

Все эти проекты появились еще до легендарных выставок Харальда Зеемана, так почему же именно ему присуждают ветвь первенства? На наш

¹¹ Озерков Д.Ю. Современное искусство в античных залах Эрмитажа: опыт Энтони Гормли // Отчет Государственного Эрмитажа. 2011. Спб., 2012. С. 59.

¹² Обрист Х.-У. Краткая история кураторства. М., 2014. С. 51.

¹³ Прилашкевич Е.Е. Сет Сигелауб: пионер современного кураторства // Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Спб., 2016. С. 126.

взгляд, именно уход из Кунстхалле и основание «Агентства духовных гастрбайтеров» ставит его на особое место в истории. За исключением Хероx Book (которая вообще не является выставкой в прямом понимании этого слова), все вышеупомянутые мероприятия проводились на базе того или иного музея. Зеeman стал одним из первых независимых кураторов, которые так распространены на сегодняшний день. Но все же фигура этого, без сомнения, талантливого куратора на данный момент мифологизирована. Зеeman, сделавший шаг в сторону практики независимого кураторства, тем не менее находился лишь на общей волне развития этого явления. Интересным фактом является то, что за рубежом нет настолько гипертрофированной ауры легендарности Зеemана. В российских же исследованиях помимо него сложно встретить другие имена кураторов того времени, хотя, безусловно, они и фигурируют в ряде работ (В. Мизиано, М.В. Бирюкова, Е.Е. Прилашкевич, К. Мискарян). По нашему мнению, причина системная: по единодушному признанию практикующих деятелей художественного рынка (Е. Деготь, В. Мизиано, А. Ерофеев, Ю. Аксенова), кураторские практики у нас развиты гораздо меньше, чем за границей. Еще хуже обстоит дело с изучением этого понятия. Те немногочисленные научные труды, что имеются, зачастую цитируют друг друга и, в ряде случаев, обладают весьма низким качеством. Ввиду этого, имя Харальда Зеemана продолжает кочевать из работы в работу и обрывать все большей значимостью.

К 1980-ым роль куратора уже была стабильной. Приведем слова Сета Зигелауба по поводу произошедших изменений, определивших современное значения этого понятия: «Раньше куратор был тем человеком, который, исходя из каких-то соображений, назначал художника гениальным и выдавал ему награду. Куратор мог быть автором замечательных текстов, составителем выдающихся каталогов, он мог формировать великие коллекции, но в этих амплуа он никогда не осмыслялся как властная фигура. Кураторы обладали несомненной властью – но только в контексте еще более

могущественных институций, - и их работа состояла в том, чтобы отбирать «великих художников», быть голосом богов или «качества», и корректировать представления о художественных ценностях. «Думаю, применительно к кураторству наша проблема состояла в том, чтобы осознать фигуру куратора – меня, в данном случае – как автора всех этих процессов, как фигуру, определяющую то, что выставляется; мы предлагали смотреть на искусство, осознавая это обстоятельство, стараться понять, как производится отбор.»¹⁴ Эти изменения художественной действительности отразились и на таких крупных мероприятиях, как биеннале. В 1976 году наиболее авторитетная Венецианская биеннале впервые проводилась под общей темой и с полноценным куратором¹⁵, в роли которого выступил Джермано Челант. В это и последующее десятилетие многократно умножилось число художественных площадок, представляющих современное искусство. Открылись музей Хиршорна (Вашингтон, США, 1974), музей Людвиг (Кёльн, Германия, 1976), Центр Помпиду (Париж, Франция, 1977), Новый музей (Нью-Йорк, США, 1977), музеи современного искусства в Лос-Анджелесе, Сент-Луисе (США, 1979 и 1980 гг. соответственно), Женский музей в Бонне (Германия, 1981) музей современной фотографии (Чикаго, США, 1984), музей современного искусства в замке Риволи (Италия, 1984), музей современного искусства в Антверпене (Бельгия, 1987) – и это лишь малая часть. В это время появлялись не только музейные учреждения, но и множились различные фестивали современного искусства: так, в 1986 открылась Флорентийская биеннале, в 1987 – Стамбульская и т.д.

Поистине знаковой в 1980-е стала выставка, появившаяся на волне острого на тот момент колониального дискурса: «Маги земли» («Magiciens de la terre», куратор Жан-Юбер Мартен, Центр Помпиду, Париж, Франция, 1989 г.). Предшествующая ей выставка нью-йоркского МоМА, «Примитивизм.

¹⁴ Там же. С. 140-141.

¹⁵ Белькевич Д. Венецианский тандем // The Art Newspaper Russia. № 04 (май), 2015. С. 49.

Близость племенного и современного» («Primitivism. Affinity of the Tribal and the Modern», 1984) столкнула произведения известных западных художников эпохи модернизма (Гогена, Пикассо, Бранкузи) и массу анонимных работ искусства Африки. Анонимность этих произведений, где не указывались ни имя автора, ни год создания, свидетельствовала об отказе признать за ними авторство¹⁶. Таким образом, совершенно очевидно обозначалось превосходство западных художников-модернистов, при общем сходстве работ. Мартен же, напротив, обеспечил равноправие всех участников выставки (количество западных и незападных художников было одинаковым: по 50 человек), расширив горизонты для представителей арт-рынка и открыв такие регионы, как Африка, Китай и Индия. Среди прочих, на выставке были представлены и русские имена: Булатов и Кабаков.

Казалось бы, однозначный жизнеутверждающий посыл после долгих лет колониализма вызвал совершенно полярные оценки и оживленнейшие дискуссии. Основную проблему увидели в отрыве африканских и азиатских работ от их естественного контекста, что делало их лишь нарядной экзотикой. Стерильное пространство «белого куба» уже давно стало привычным для западных произведений искусства, органично живущих в нем, чего нельзя было сказать о других работах. Кендел Гирс, художник, арт-критик и куратор из ЮАР так представил сложившуюся ситуацию: «...этот тип выставочного пространства принадлежит американской и западноевропейской художественной инфраструктуре, а потому и поток культурной информации в конечном счете оказался однонаправленным – от владельцев white cube. Ничего общего с диалогом культур эта выставка не имела, она знаменовала лишь очередной возврат к колониальному мышлению.»¹⁷ Несмотря на подобную критику данная выставка собрала в себе многие характеристики, свойственные и современным кураторским

¹⁶ Яичникова Е. Жан-Юбер Мартен, куратор экзотического [Электронный ресурс]. – Режим доступа: os.colta.ru/art/projects/12100/details/12101/page3/ (дата обращения: 01.03.2016).

¹⁷ Там же.

практикам. Это и открытие новых имен, и расширение географии, балансирование между глобальным и локальным, осознание многофакторности художественных смыслов, различающихся от культуры к культуре, и, наконец, открытый диалог между всеми участниками этого процесса: художниками, культурами, общественностью.

Лакмусовой бумажкой происходящих в 1990-е гг. изменений в развитии кураторского дела стала позиция Акилле Бонито Оливы, куратора Венецианской биеннале 1993 года. Традиционно Венецианская биеннале представляет различные региональные школы в стенах национальных павильонов. Тем не менее, отходя от устоявшегося положения вещей, их кураторам «было предложено в этом году отказаться от традиционного репрезентирования лишь собственных национальных художников. Наоборот, их склоняли к самоценным творческим проектам, открытым самым различным региональным реальностям.»¹⁸ Так, происходила вторая волна формирования куратора-творца, в чем-то родственного художнику, представляющему свой собственный миф, по словам Харальда Зеемана.

Роль кураторов в организации выставок стала незыблемой. Если в 60-70-е наиболее заметные кураторы представляли свои музеи, пытались развивать их и проводить на их базе различные эксперименты, то начиная с 90-х большее число кураторов вышло из под их крыла. На сегодняшний день кураторские практики все более реализуются в пространстве биеннале и других фестивалей искусства. Тем не менее, при увеличении их общего числа исчез дух новаторства, непредсказуемости. Система искусства все более переориентируется на извлечение прибыли, а кураторы, отошедшие от конкретных институций, «стали более зависимы от попечительских средств и в некотором роде оказались заложниками собственного коммерческого

¹⁸ Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004. С. 208-209.

успеха».¹⁹ Однако при всех имеющихся проблемах отрицать значение кураторства в системе современного искусства не представляется возможным.

1.2. «Парадигма» кураторства и ее прочтение в современных художественных процессах

Слово «куратор» изначально не создавалось как специфический термин, отражающий какое-либо уникальное явление в искусстве. Да и до сих пор оно остается общеупотребительным словом в совершенно разных областях человеческой жизни. Так, в Большой Советской Энциклопедии дано чрезвычайно широкое определение: «Куратор (лат. curator) – попечитель, опекун, лицо, которому поручено наблюдение, присмотр за ходом определенной работы или цикла работ.»²⁰ Вместе с тем роль современного куратора в искусстве гораздо определеннее. И все же, по меткому замечанию В.Савчука, ««куратор», став само собой разумеющимся термином, не обрел, однако, своего словарно-энциклопедического статуса».²¹

На западе это явление хотя и может считаться новым (отсчет идет с 1960-х гг.), но все же уже успело обрасти более чем полувековой историей. В то время как у нас кураторская деятельность наряду с другими западными течениями появилась лишь после распада Советского Союза. Таким образом, при отсутствии «словарно-энциклопедического статуса» можно наблюдать две ситуации: отчасти устоявшееся эмпирическое понимание феномена кураторства за рубежом и как наличие многообразных трактовок этого

¹⁹ Феномен куратора в музейных практиках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: artandyou.ru/category/history/post/fenomen_kuratora_v_museinyh_praktikah (дата обращения: 01.04.2016).

²⁰ Куратор. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bse.sci-lib.com/article067586.html (дата обращения: 12.01.16).

²¹ Савчук В. Конверсия искусства. Спб., 2001. С. 132.

понятия, так и присвоение этого «ярлыка» практически любому игроку арт-рынка в России.

Среди российских исследователей встречаются многообразные типологии кураторской деятельности, зачастую поражающие публицистичностью названий. Так, среди выделенных В.Савчуком типов кураторской активности можно обнаружить куратора-менеджера, куратора-посредника, куратора-концептуалиста, куратора-учредителя, куратора-супердоносчика и даже куратора-гурмана и повара.²² Подобная же пестрота подходов к природе кураторской деятельности наблюдалась и за рубежом на заре появления этой профессии. Например, среди выявленных Д.Леви-Строссом характеристик есть следующие роли: «распорядитель, защитник, автор, финансовый агент, бюрократ, картограф (позиция Иво Мескита), катализатор (позиция Ханса-Ульриха Обриста), коллаборант, культурный антрепренер, духовный гастарбайтер (позиция Харальда Зеемана), дипломат и т.д.»²³

Пожалуй, наиболее развернутая, но от этого не менее хаотичная типология представлена в диссертации Д.В.Демкиной. Она выделяет 9 различных моделей кураторской деятельности: куратора-продюсера, ответственного за продвижение художников, арт-групп или художественных направлений на рынке; куратора – art менеджера, почти полностью дублирующего первый тип, более выполняющего организаторские, нежели стратегические задачи. Отдельно же выделен куратор-организатор (по сути, прямой организатор «немасштабных» выставок). Куратор-творец в своем проекте использует произведения, созданные непосредственно под него; куратор-искусствовед наполняет каждый объект выставки «символически-аллегорическим» содержанием; куратор-экспериментатор и аналитик создает новаторский проект-исследование. Роль куратора-теоретика и философа

²² Там же. С. 132-139.

²³ Прилашкевич Е.Е. Кураторство в современной художественной практике. Автореф. ... к.и. Спб., 2009. С. 16.

сходна роли куратора-экспериментатора, дополняя ее глубоким историко-теоретическим осмыслением текущих художественных процессов. Интересна модель, выведенная из кураторских практик Виктора Мизиано: куратор-медиатор. Суть его задач сводится к проблематизации феномена выставочного события, роли модератора в диалоге художников. Наконец, последняя, выделенная Демкиной, модель – куратор-опекун, поддерживающий художников на некоммерческой основе.²⁴

Итак, можно заметить некоторую мифологизацию фигуры куратора, которая может быть оправдана разве что многофункциональностью самой профессии. Действительно, если рассматривать кураторство как профессию, многие из представленных выше задач являются его рабочими обязанностями: выработка концепции выставки, отбор произведений/художников, зачастую поиск средств для реализации проекта, написание статьи в каталог и т.д.

Говоря о кураторской профессии, нельзя не упомянуть появление соответствующих образовательных программ, растущих как грибы после дождя по всему миру. Это и многочисленные краткосрочные кураторские курсы (например, «Кураторский интенсив» от Independent Curators International или 5-дневный курс в лондонском филиале Sotheby's Institute of Art), и университетские образовательные программы (к примеру, магистерская программа в Goldsmiths University в Лондоне). Мы также имеем ряд образовательных программ для молодого поколения кураторов, появившихся сравнительно недавно²⁵, хотя, безусловно, значительно отстаем от западных коллег в их числе. Например, можно указать ежегодную Московскую кураторскую летнюю школу, организованную Виктором Мизиано совместно с Фондом V-A-C, Школу кураторов при Московском

²⁴ Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. Дис. к.и.н. 2012. С. 16-17.

²⁵ Исаев И. Опыт: где учиться кураторству в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: aroundart.ru/2014/03/18/gde-uchitsua-kuratorstvu-v-rossii/ (дата обращения: 12.03.16).

музее современного искусства, учебную программу в Институте проблем современного искусства. Что характерно, практически все эти образовательные программы, за редким исключением, реализуются в Москве. К тому самому исключению можно отнести программу «Кураторские исследования» на факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

Кураторские проекты, как и сама кураторская деятельность, могут быть чрезвычайно многогранны:

1. По экономической заинтересованности учредителей выставки, она может быть
 - Коммерческой;
 - Некоммерческой.
2. По содержанию можно выделить следующие проекты:
 - Историко-художественный (репрезентация искусства былых эпох, например, выставки ретроспективы);
 - Тематический (включающий различные произведения, так или иначе отражающие основную идею выставки, или объединяющий работы по общему признаку);
 - Персональный (объединение произведений происходит по личности автора);
 - Экспериментальный (так называемый кураторский проект-исследование, отличающийся новизной концепции, методов работы с выставочным пространством и т.д.).
3. По масштабности экспозиционного события:
 - Локализованная выставка;
 - Международная выставка/фестиваль (чаще всего биеннале), раскинутая по нескольким площадкам.
4. По характеру выставочного пространства проекты можно разделить на проходящие в:

- «Белом кубе» (белом стерильном помещении);
 - Архитектурном/ландшафтном окружении.
5. По способу привлечения произведений:
- Отбор готовых работ
 - Подбор художников, создающих новые произведения к выставке на основе заданной идеи

Однако при всем разнообразии художественных событий разделить фигуру куратора подобным образом нельзя. Пожалуй, существует лишь один критерий подобного разделения, а именно институциональность. Так, в английском языке есть четкое разделение на «museum curator» и «independent curator», то есть на музейного (институционального куратора) и независимого (внеинституционального). Что интересно, так это то, что само по себе слово «куратор» в иностранный оборот «уже вошло как самостоятельное понятие. Более того, используя слово curator, имеют в виду автора выставок, существующего в прекарном режиме, то есть фрилансера, не связанного службой в какой-либо институции»²⁶.

Безусловно, большинство художественных проектов проходят именно в институциях (музеях, галереях), но, как верно подмечает все тот же В. Мизиано, кураторские выставки, проводящиеся в музеях, больше воспринимаются как авторское высказывание ее создателя, а не как часть музейной деятельности. Из этого автор делает вывод о внеинституциональности кураторской практики при всем существующем профессиональном разделении.²⁷ В то же время музейный куратор, несомненно, гораздо больше представитель организации, в которой он служит, нежели автор художественного проекта. Так что в большинстве случаев в настоящий момент можно провести разделение между музейными выставками и кураторскими авторскими проектами.

²⁶ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М., 2014. С. 27.

²⁷ Там же. С. 26.

На сегодняшний день в зарубежной музейной практике тенденция ко все большему сотрудничеству с независимыми кураторами уже является состоявшимся фактом. Некоторые музеи, например, Лос-Анджелесский музей современного искусства, создают отдельные площадки исключительно для презентации работ внешних кураторов, художников и ученых, в других же, как в Институте костюма Метрополитен музея, найм независимых кураторов является стратегией руководства.²⁸

Несмотря на выделение в ходе разрастания и усложнения системы современного искусства самостоятельной фигуры куратора, эта институция неразрывно связана со всеми участниками функционирования системы современного искусства и арт-рынка. Цепочка до «встречи» художника и зрителя невероятно усложнилась. Во-первых, современное искусство утратило ту совокупность считываемых образов, которые бы делали его доступным для расшифровки обычным зрителем. Категории эстетики уже давно перестали быть на лидирующих позициях, если рассматривать современное искусство в совокупности. Ввиду этого простая визуальная репрезентация не оказывает того влияния, что свойственно работам старых мастеров. Его можно было понимать или нет, любить или нет, но оно основывалось на доступных и считываемых образах. Интеллектуализация искусства отдалила зрителя от художника, поставила необходимость в фигуре посредника, эксперта и толкователя. Выставка современного искусства оказывается сложносоставным явлением, где все участники становятся неотделимы друг от друга. «Этот сложносоставной продукт, с которым имеет дело рынок искусств, по-прежнему именуется духовным, но духовное содержание рынок переместил из самого произведения в область

²⁸ Milgrom M. Independent Curator: Have Art, Will Travel // The New York Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: nytimes.com/2002/04/24/arts/behind-the-scenes-independent-curators-have-art-will-travel.html?pagewanted=all (дата обращения: 20.01.16).

менеджмента.»²⁹ То есть значимость идеи отдельного произведения поглощается замыслом всего выставочного проекта.

Задача куратора более не сводится к простому подбору произведений искусства и определению их месторасположения в экспозиционном пространстве. Сегодня он является чем-то вроде руководителя научной группы, ставящего перед ней цель, конкретные задачи и следящего за их реализацией. Более того, он является тем, кто имеет власть над формированием художественной действительности, и направлений ее развития. Выводя на свет тех или иных художников, акцентируя внимание общественности на том или ином актуальном явлении или процессе, он определяет ход дальнейшего дискурса, а подчас и рождает новый. Большинство нынешних выставок и фестивалей современного искусства уже не представить без целого ряда мероприятий, направленных на создание диалога: лекций, публичных дискуссий, мастер-классов и т.д. Эту же мысль высказывает и Ханс-Ульрих Обрист, один из наиболее влиятельных кураторов на сегодняшний день: «XXI век – это время диалогов. Именно из них вырастают выставки. Я уверен, что новый век предложит еще больше вариантов культурных мостиков. Нужны новые правила игры, нужно создавать новые возможности для переживания искусства.»³⁰

Итак, сложившаяся система представляется на данный момент устоявшимся явлением. Художнику всегда было непросто добиться известности и признания, однако сегодня попасть в это художественное сообщество стало еще сложнее, по словам современных живописцев.³¹ Современный художник «нуждается в галеристе, галеристу необходим

²⁹ Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. С. 15.

³⁰ Ведущие кураторы XX столетия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: artandyou.ru/category/history/post/curator_xx (дата обращения: 08.02.16).

³¹ По результату опроса молодых петербургских художников Марата Танасогло, Анны Швецово́й, Анатолия Сорокина, Татьяны Поляковой, Ярослава Соколова.

куратор, а в своем союзе они неэффективны без рекламы, средств информации, маркетинга, печатной продукции, сертификатов, арт-реестров и т.п. Создание имиджа художника, общественный резонанс, мнения экспертов окутывают суть творчества виртуальной действительностью, становятся объемней персоны самого художника как творца.»³² Ввиду того, что произведения современного искусства зачастую с трудом поддаются историко-теоретическому или эстетическому осмыслению, подчас именно куратор создает культурные реалии сегодняшнего дня, формируя день грядущий.

1.3. Проблема авторства в кураторских проектах

Еще начиная с 1960-х активная роль куратора в продумывании и организации выставок сталкивала его с художниками, отстаивающими право на собственное видение жизни своих произведений, особенно когда они создавались к определенному проекту. Помимо упомянутого выше письма Роберта Морриса, направленного с протестом Харальду Зеemannу, в ходе работы той же Документы 5 он в числе других художников, а именно «Гансом Хааке, Дональдом Джаддом, Солом ЛеВиттом, Ричардом Серра, Карлом Андре, Робертом Смитсоном Моррис присоединился к менее категоричному протесту в открытом письме, опубликованном во «Франкфуртер Рундшау» от 12.05.1972, где художники выступали против использования их работ в непредусмотренном ими контексте по произволу куратора³³». Таким образом, еще на заре появления этой институции встал

³² Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. С. 20.

³³ Бирюкова М.В. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов: Харальд Зеemann и 5 Кассельская Документа. С. 168.

вопрос о балансе творческих волей художника, принимающего участие в проекте, и куратора, организующего его.

Ведь, по сути, зачастую кураторская концепция обрекает произведение на определенное трактовку, конкретное взаимодействие с пространством, другими работами, зрителем, в конце концов. Вместо репрезентации самих произведений, художников или арт-групп, как то происходило в предыдущие эпохи, происходит репрезентация абстрактных концепций, порой не предусмотренных самими художниками в своих работах. В таком ключе они становятся не целью и результатом работы выставки, а лишь инструментом в руках куратора. Как подметил Даниэль Бюрен в эссе «Выставка выставки» в каталоге Документы 5: «Всё более предметом выставки становится не выставка произведений искусства, но выставка выставки как произведения искусства»³⁴. Отсюда следует, что куратор в содержательной трактовке своих функций приблизился к художнику, став вместо некоего импресарио творцом нового глобального произведения искусства.

Встает невольный вопрос о приоритетах художественных выставок. Что в первую очередь представляет куратор: себя, свою идею, замысел, или творческие достижения художников и арт-групп, принимающих участие в выставке. На этот счет существуют различные мнения. Куратор, осуществляя роль координатора в своем художественном проекте, подбирает произведения или художников, так или иначе отражающих или способных органично воспринять тот контекст, который закладывается еще на стадии подготовки выставки. Однако интерпретация разными художниками одного и того же замысла хоть и, безусловно, различается, но все же может сливаться в одном пространстве и «привести объект экспонирования к потере самостоятельности и уникальности»³⁵.

³⁴ Там же. С. 93.

³⁵ Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. С. 124.

Куратор чаще всего воспринимается, как в первую очередь организатор выставки, однако все выдающиеся кураторские проекты остались в истории как авторское высказывание самого устроителя, куратора, а не как репрезентация творческих успехов конкретного художника или арт-группы. Об этом может свидетельствовать феномен повторения удачных кураторских экспериментов. Так, в креативном пространстве CreativeSpace.PRO в Ростове-на-Дону с 9.08.2013 по 11.08.2013 была проведена выставка «36 часов»³⁶, замысел которой принадлежит классику кураторского дела, Уолтеру Хоппсу. Идея состояла в том, чтобы в течение 36 часов принимать работы всех желающих с одним-единственным ограничением: арт-объекты должны пролезать в дверь здания. Развеска осуществлялась по мере поступления самим куратором.

В том же 2013 году в рамках Венецианской биеннале была воссоздана еще одна культовая выставка³⁷, описание которой уже приводилось выше. Это выставка Харальда Зеемана «Жизнь в твоей голове. Когда отношения становятся формой. Работы-концепции-процесс-ситуации-информация» 1969 года. Fondazione Prada — благотворительный фонд Prada, поддерживающий современных художников, перенес выставку в стены Ка' Корнер делла Реджина, где она и размещалась с 1 июня по 24 ноября.

Подобные воссоздания выставок, как у нас, так и за рубежом, можно объяснить не только попыткой повторить оглушительный успех кураторских достижений прошлого, успех не только художественный, но и коммерческий. Слово «успешный» применяется здесь в общем историко-культурном значении. Успешной выставку можно назвать не только по положительным отзывам критиков (коих было не так много в случае «Когда отношения

³⁶ Выставка «36 часов»: специальный проект фестиваля “Территория совместных действий” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rnd.urpur.ru/statya/vystavka-36-chasov-specialnyj-proekt-festivalya-territoriya-sovmestnyx-dejstvij/> (дата обращения: 20.03.2016).

³⁷ Prada воссоздадут выставку Харальда Зеемана 1969 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/191239-prada> (дата обращения: 20.03.2016).

становятся формой»), но по тому общественному резонансу, по значению тех, несомненно, новаторских проектов, которые стали образцом для следующих поколений кураторов.

Если обратиться вновь к наблюдению Даниэля Бюрена и сравнить кураторский проект с произведением искусства, то можно констатировать, что живет оно недолго, подобно театральной постановке. Остающиеся по окончании работы экспозиции фото-, видео- и иные материалы лишь служат документальными источниками и свидетельствуют о самом факте проведения подобного мероприятия. Каталог в большинстве случаев скорее репрезентует работы участвующих художников, отражает концепцию всей выставки и не может считаться материальным воплощением кураторской работы. Поэтому увидеть воочию те проекты, которые завершились уже много лет назад, можно лишь посредством их полного (насколько это возможно) воссоздания. В этом выгодное отличие художественной выставки от той же театральной постановки, где при любом воссоздании не удастся достичь полной аутентичности. При любых максимально точных воссозданиях оперы «Трубадур», например, партию Манрико в исполнении Карло Бокарде мы не услышим уже никогда. В случае же с выставкой изобразительного искусства ее второе рождение является единственной возможностью для молодого поколения ознакомиться с ней.

При всем осознании ключевой роли куратора в создании выставок, нельзя абсолютизировать значение координатора всего процесса и полностью смещать акцент с самих «мазков», то есть произведений искусства. Ряд авторов высказывает обоснованные опасения по поводу замены выставки в ее традиционном понимании на кураторский проект. Так, исследовательница К.Мискарян пишет: «...с 1970-х годов главной площадкой для представления новой тенденции становятся биеннале и другие представительные формы презентации современного искусства, дирижируемые приглашенным куратором, которого больше интересуют

иллюстрирующие его (куратора) концепцию экспозиции произведения, чем сами художники»³⁸. Со страниц Артхроники ей вторит Ф. Ромер: что зачастую мы можем видеть «...проект, с гордостью несущий в себе все родовые болезни выставок актуального искусства. То есть прерогативу кураторской концепции над автономностью выставленных произведений...»³⁹

Если отбросить оценочные категории, несомненным фактом является то, что куратор обладает всеми возможностями обращаться к зрителю напрямую, что раньше в художественном мире, несомненно, было доступно лишь самим художникам. Арт-критики также имеют такую возможность, но их роль вторична по сравнению с художниками. При отборе готовых работ для проекта, куратор может раскрывать только нужную ему грань произведений. А.В. Ляшко констатирует: «Смыслы включенных в экспозицию объектов размываются, а сами художественные произведения становятся декорациями для презентации иногда отвлеченных идей и тем. <...> Уходит определенность границ между отдельным произведением и выставочным пространством. Куратор здесь вытесняет художника.»⁴⁰

Однако еще более сложная ситуация складывается, когда привлекаются не созданные произведения, а определенные художники, творящие под заказ. Тогда куратор может не просто отбросить ценность каждой конкретной работы ради общности замысла, но прямо повлиять на художника, направляя его деятельность в необходимое русло. Получается, что во взаимодействии с разными кураторами у одних и тех же художников получаются совершенно разные вещи. Но главный вопрос в самом праве такого настойчивого влияния. В анализе данного вопроса невозможно не сослаться на

³⁸ Мискарян К. Кто и как раскрывает художников // Артхроника. № 7. 2006. С.57.

³⁹ Ромер Ф. Кураторское возвышенное // Артхроника. 2004. № 2. С. 75.

⁴⁰ Ляшко А.В. Выставочная культура Петербурга: тенденции современной художественной жизни. // Триумф музея? Спб., 2005. С. 238.

практикующих участников процесса: кураторов и художников. В.Мизиано (главный редактор «Художественного журнала», автор ряда изданий, посвященных кураторской деятельности, более чем 20 выставок, в том числе главный куратор российского павильона Венецианской биеннале 1993 и 2003 гг.) в беседе с В.Пацюковым (искусствовед, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующий отделом экспериментальных программ Государственного центра современного искусства, лауреат специальной премии Инновация 2007 года за кураторский проект «Визуальная акустика», номинант премии Инновация 2012 года и премии С. Курехина того же года с кураторским проектом фестиваля «Джон Кейдж. Молчаливое присутствие») и А.Ерофеевым (искусствовед, куратор ряда скандальных выставок, в частности «Запретное искусство – 2006», за которую был судим) ставит этот вопрос напрямую: «Каково право куратора на внедрение в процесс работы художника, тем более, что работа часто создается для определенного кураторского проекта? В какой мере возможно давление на художника? Ведь часто художник сопротивляется, ссылаясь на свои авторские права, но при этом он нарушает авторские права куратора на осуществление своего замысла.»⁴¹ Вопрос также состоит в том, признается ли за куратором это самое авторское право. Признается ли кураторский проект таким же самоценным художественным высказыванием.

Ответ заключается в дискурсивности самого феномена. Кураторская деятельность неразрывно связана с творческим компонентом, она возможна лишь в тесной связи со всеми участниками процесса подготовки: художниками, галеристами, художниками по свету, архитекторами выставочного пространства. Диалог – ключевое слово для кураторской практики. Куратор – связующее звено, к которому сходятся все нити. Будучи координатором всей работы, он находится внутри и в то же время над

⁴¹ Лазарева Е. Дискуссия с участием Ерофеева А.В., Пацюкова В.В. и Мизиано В.А. Кураторство: апология любви и дружбы // Художественный журнал – 2004 - № 55. С. 40.

проектом. Художник, оставаясь автором своего произведения, в данном случае не всегда может увидеть его связи с остальными объектами экспозиции, взглянуть незаинтересованным взглядом. Куратор же зачастую может раскрыть для зрителя его новые грани. Приводя пример из своей деятельности, В.Пацюков так пишет об этом свойстве: «Игорь Макаревич, как и любой подлинный художник, создает многомерное произведение – и в этом произведении всегда есть незадействованные векторы, смыслы, живущие в потенции. Они ждут «провокации» для раскрытия очередной фазы своей целостности и полноты. И именно куратор может стать «творческим провокатором» в актуализации радикального и одновременно естественного жеста художника.»⁴²

Иными словами, в ряде случаев куратор действует, как средоточие творческих «потенций» художников (если речь идет не о персональной выставке), фокусируя и собирая их в перформативный образ, а зачастую и рождая новые смыслы. Конечно, все это не касается персональной выставки, где суть всего мероприятия в адекватном отображении творческих достижений этого самого художника.

Надо сказать, что имеется и иной взгляд на представленную выше проблему. Его представители, безусловно, активно поддерживаемые художниками, утверждают, что удел куратора – оставаться в тени. Идеальный куратор, по их мнению, должен быть невидим, так как задача любой выставки – репрезентация конкретных произведений искусства, и ему (куратору) нет места там, где речь должна идти о художниках. Этому взгляда придерживается, например, Ольга Свиблова (директор Мультимедиа Арт Музея, режиссер-документалист, академик Российской академии художеств, куратор большого числа выставок, в том числе куратор Российского павильона Венецианской биеннале 2007 и 2009 гг.): «Я считаю (может быть, я не права), что куратор — это подстилка. Куратор — это дирижер, который

⁴² Там же.

помогает художнику артикулировать инструмент, который в нем есть. У тебя может инструмент провалиться или он партию поведет. Психологически, концептуально, технически ты помогаешь художнику. Победа бывает только у художника. Но если ты не добился того, что это победа, в результате надо пенять на себя. Потому что объективно мы видим работу художника, мы не видим кураторскую работу.»⁴³ Продолжая свою мысль далее, О.Свиблова утверждает, что видит свою ответственность в продвижении бренда художника: «Если хорошо получилось, то художник получает внимание, возможность работать с другими кураторами, с другими институтами. Задача куратора национального павильона — сделать художников видимыми.»⁴⁴ Однако и она не отрицает, что если цель всего проекта – сделать видимым художника, то одна из важнейших задач – это войти в контакт и «вытянуть то, что тебе надо»⁴⁵.

Таким образом, даже если целью куратора является представление творчества художника зрителю, он все равно выуживает из него то, что ценно для выставки, являясь своего рода научным руководителем проектной группы. И собирая творческие послы различных художников, фокусируя их, он тем не менее создает новый продукт – художественную выставку, имеющую уникальную концепцию (если это не выставка-воссоздание) а, следовательно, является не просто менеджером проекта, но автором со своим творческим стилем.

Возникнув в 1960-х фигура куратора сразу заняла ключевую роль в реализации выставочных проектов, выделив целый ряд знаменательных кураторов, ставших классиками своего дела. Хотя роль первопроходца в

⁴³ Деготь Е. Ольга Свиблова: Кураторское Credo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/8865/details/10425/> (дата обращения: 18.04.2016).

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

российских исследованиях чаще всего приписывается Харальду Зеemannу, он являлся лишь одним из наиболее значимых кураторов своего времени, развивая общие в те времена тенденции. Несмотря на то, что он не был первым куратором, его колоссальный вклад в дальнейшую жизнь этой институции заключался в создании «Агентства духовных гастарбайтеров», что оторвало его от музея и предопределило деятельность независимых кураторов современности. Последующие десятилетия охарактеризовались появлением все большего числа новых площадок, где кураторы могли реализовывать свои замыслы и упрочении их авторских позиций.

Несмотря на то, что кураторство до сих пор не приобрело «словарно-энциклопедического» статуса, это понятие имеет вполне определенное значение за рубежом и весьма размытые границы у нас, что связано с отставанием развития этого института в силу исторических причин. Говоря о кураторах, мы будем придерживаться западной трактовки слова «curator», что, прежде всего, означает независимого куратора, действующего не от конкретного музея или галереи, а от своего лица. Многофункциональность кураторской деятельности вызвала некоторую мифологизацию этой фигуры, которая наблюдается как в научных источниках, так и в общественном дискурсе. Демифологизации способствует осознание этого феномена как профессии, что можно проследить в появлении целого ряда образовательных программ по этому профилю. В России, однако, подавляющее большинство этих программ реализуется лишь в Москве. Куратор, помимо непосредственной координации субъектов в процессе подготовки выставки также выполняет и важную историко-культурную функцию, обладая властью формировать художественную действительность. Работая с теми или иными художниками, отражая те или иные тенденции времени в своих проектах, он создает определенную культурную ситуацию, что отражается на ходе всего историко-художественного процесса.

Получается, что в современном мире, связь художника со зрителем многократно усложняется. Помимо физических ограничений, связанных со сложностями выхода на арт-рынок для молодых художников, на большинство произведений накладывается множество слоев интерпретации и прочтения. Начиная с кураторов, встраивающих эти произведения в определенный контекст, арт-критиков, дающих ту или иную трактовку работ, и заканчивая арт-дилерами, продвигающих художников в определенном ключе. Личность и творческая деятельность художника обрывает новую виртуальную действительность, свойственной для всей эпохи постмодерна. Происходит изменение традиционных понятий. Авторство во многом переходит к фигуре куратора, который независимо от поставленных задач использует художников в определенном, необходимом для развития всего проекта, ключе. А метафоричность построенных образов дает возможность реализации новых отношений со зрителем, отличных от задуманных каждым конкретным художником.

Глава 2. Отечественные кураторы о проблемах и особенностях осуществления кураторской деятельности в России

Ввиду выявленной ранее многофункциональности кураторской деятельности, взаимодействия с разными формами искусства, площадками, персоналиями, осуществления многообразных замыслов, кураторская деятельность необычайно вариативна. Каждый новый проект нуждается в индивидуальном подходе. Каждый раз при подготовке выставки приходится выработать новую методологию, принципы работы. Безусловно, существует то, что называется кураторским почерком, авторским отпечатком, однако его можно проследить лишь в рассмотрении целой выборки осуществленных выставок.

Подобная гибкость кураторских практик сталкивает исследователей со сложностью обобщений и выявления ключевых проблем и тенденций развития. Для адекватной оценки состояния подобной изменчивой институции в России необходимо привлечь оценки и комментарии самих практиков.

Подтверждает это тот факт, что в противовес пестроте исследовательских характеристик кураторской деятельности, сами деятели художественного рынка проявляют известное единогласие в том, что касается критериев качественных выставочных проектов. По словам Милены Орловой, арт-критика и главного редактора журнала «Арт-Хроника»: «Кураторскую работу можно считать удачной, если после просмотра выставки зритель понимает, зачем она сделана, с какой мыслью и что, собственно, ему показали»⁴⁶. Ту же мысль приводит и Елена Сорокина, независимый куратор, куратор двух спецпроектов V Московской биеннале

⁴⁶ Что такое удачный кураторский проект? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12744/> (дата обращения: 19.02.2016).

современного искусства, работающая как у нас, так и за рубежом: «Проект удачен, если можно быть за или против политики куратора, выбора художников, выбора пространства, но нельзя отнять внутренней целостности и связности высказывания, нельзя усомниться во внутренней логике (либо безумстве, если речь идет о нем)»⁴⁷. В высказывании еще одного куратора, Дарьи Пыркиной (инициатора и первого куратора Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?», сотрудника Государственного центра современного искусства), присутствует та же мысль: «Первая и главная ошибка, которую иногда совершают кураторы – это недостаточная артикуляция концепции, недостаточная четкость высказывания и формулирования проблемы. Когда хочется и того и сего, а в итоге все расплывается, смешивается в не совсем внятный и считываемый продукт. Основная задача куратора – четкая артикуляция концепции, четкое понимание того, что он показывает, зачем он показывает, и какую роль играют все эти произведения, ведь каждое произведение – это часть высказывания. И если это есть, то проект удачен.»⁴⁸

Иными словами, кураторский проект должен не потеряться в поставленных задачах. Первостепенной целью куратора является не подготовка выставки, как таковой (это задачи организатора), а выработка и донесение до всех участников проекта единого замысла, посыла. Ответа на вопрос «зачем». Если представить работу участников выставки, как проектную группу, то куратор – это стратег, задающий направление движения. Вся совокупность остальных его функций направлена лишь на наиболее корректную и точную передачу данной идеи, воплощения ее в материально-вещественной форме.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Александер Н., Бутенко О. Дарья Пыркина: "Куратор – это интеллектуальная движущая сила" [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://goo.gl/Jk2FnI> (дата обращения: 15.04.2016).

Тем не менее, когда создание выставок поставлено на поток, эта кураторская роль может оказаться размытой текущими задачами. Обеспокоенность по этому поводу выражает Анна Зайцева, независимый куратор, лауреат премии «Инновация» за 2008 год в номинации «Кураторский проект»: «Выставочная деятельность приобрела слишком автоматический характер, и куратор стал исключительно функционером, которому надо с определенной регулярностью заполнять зал. О том, зачем его надо заполнять (кроме VIP-фуршета), думают не слишком многие. Но кто-то должен об этом думать.»⁴⁹

Возможно, именно в обыденности выставочных событий и состоит корень проблемы. На данном этапе выставка должна быть действительно заметной, чтобы привлечь внимание зрителей, избалованных большим числом подобных мероприятий. И в погоне за этой «заметностью» зачастую теряется то, что некогда сформировало и возвысило профессию куратора, а именно глубокий искусствоведческий анализ, исследовательская рефлексия и продуманное соответствие представленного материала поставленным задачам. «Яркие кураторские имена для меня – Виктор Мизиано, Харольд Зеeman, Каролин Христов-Бакарджиев - являются интеллектуалами нашего времени, по их кураторским высказываниям определяешь завтрашний день и по-новому ощущаешь настоящий.»⁵⁰ – так выражает свою ностальгию по исследовательским кураторским проектам Ольга Шишко, искусствовед, куратор, член жюри Премии Сергея Курехина, ежегодной российской премии в области современного искусства, Директор Центра культуры и искусства "MediaArtLab".

⁴⁹ Что такое удачный кураторский проект? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12744/> (дата обращения: 19.02.2016).

⁵⁰ Александер Н., Бутенко О. Ольга Шишко: "Куратор и художник должны нащупывать совместно общие смыслы" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goo.gl/AVvHQX> (дата обращения: 19.02.2016).

Куратор – средоточие, связующее звено для всех участников и организаторов выставки. Однако его значение нельзя абсолютизировать. Конечно, концепция выставки зачастую идет настолько мощным лейтмотивом, что идейная содержательность отдельного произведения может потеряться, однако именно такую ситуацию большая часть современных практиков характеризуют негативно. По мнению Ольги Шишко: «Иногда куратор «перетягивает на себя одеяло» и мы идем на кураторскую выставку и помним как раз имя куратора, а совсем не помним имена художников, которые там были. Это говорит о тех процессах, которые происходят сейчас в современном искусстве и о том, что часто авторское высказывание куратора, заменяет качество отобранных работ. Мне кажется, что это болезнь сегодняшнего времени, которая проявляется на многих художественных проектах, как в России, так и на Западе. Я не согласна с такой позицией, когда куратор становится главнее художника, но она существует.»⁵¹

Да, куратор может выполнять роль, сходную с ролью научного руководителя, и все же при рассмотрении результата работы анализируется вклад самого подопечного, а не его руководителя. Также и куратор, по мнению еще одного практика, Станислава Шурипа (художник и куратор в одном лице, а также преподаватель Института проблем современного искусства), при реализации любой авторской концепции все же не должен заслонять художников, принимающих участие в проекте: «Художник это главное действующее лицо, поскольку работы, предъявляемые зрителям на выставке это высказывания за подписью художника. Пока искусство устроено так. Но при этом, роль куратора важна и ее значение со временем растет.»⁵² В таком же ключе размышляет по этому поводу и упомянутая выше Ольга Свиблова.

⁵¹ Там же.

⁵² Александер Н., Бутенюп О., Яворская Я. Стас Шурипа. Художник и куратор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goo.gl/N8lvdM> (дата обращения 01.03.2016).

Отсюда следует, что, пожалуй, основной сложностью в кураторской работе является созданию коммуникационного поля, в котором все участники выставки будут действовать заодно. Ради достижения общей цели куратор (или группа кураторов, что делает процесс взаимодействия еще более затрудненным) и художники должны постоянно находиться в диалоге, приходить к общим решениям, иначе выставка может получиться разрозненным полем разнородных высказываний, далеко не всегда перекликающихся между собой.

Именно отсутствие рассинхронизации, гармонию и единство общего посыла отмечает Ярослав Бубнова (куратор и директор Института современного искусства в Софии) в качестве главного достоинства выставки «Шизокитай» 1990 года (куратор – Иосиф Бакштейн). Автор утверждает, что именно данная выставка впервые и по-настоящему открыла для нее фигуру куратора. «Чем именно она произвела на меня впечатление: «слиянием» с идеями авторов; верой в значительность их высказываний; умением перевести на визуальный, композиционный язык внутренне-групповой нарратив (т.е. язык «для посвященных». — OS), что есть также и уважение по отношению к зрителю.»⁵³

Отдельно необходимо выделить участие куратора в коммерческой галерее. Особенно данный вопрос актуален для российской действительности, где традиционно «смешались в кучу кони, люди», по небезызвестному выражению М.Ю. Лермонтова. В России зачастую функции куратора ложатся на других игроков арт-рынка, а именно художников, арт-менеджеров, галеристов и так далее. Существует и обратный процесс, когда на куратора ложатся функции продюсера, руководителя монтажной бригады, архитектора выставочного пространства, менеджера, в конце концов.

⁵³ Что такое удачный кураторский проект? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12744/> (дата обращения: 19.02.2016).

Тем не менее, согласно профессиональной этике, на кураторов накладывается «запрет на прямое или косвенное участие музейных работников в торговле предметами искусства, специально прописанный в положениях Международного комитета музеев (ICOM) и призванный предотвратить неизбежный в ряде случаев конфликт интересов, определяемый как «существование частного или личного интереса, который влечет за собой принципиальное противоречие в профессиональной области и нарушает или может быть расценен как нарушающий объективность в принятии решений».⁵⁴ Иными словами, куратор не может сочетать а себе также и роль дилера ввиду очевиднейшего этического конфликта интересов.

Разумеется, при всем этом никто не запрещает коммерческим галереям привлекать кураторов, также как и кураторам сотрудничать с ними. Вопрос касается лишь финансовой заинтересованности куратора в реализации выставляемых работ. Как верно отмечает классик российского кураторства, Виктор Мизиано «этот труд должен быть оплачен фиксированным гонораром, а не процентами с продажи произведений. В последнем случае эксперт теряет свои право на суждение, поскольку он заинтересован в капитализации своего экспертного суждения и, следовательно, может быть заподозрен в необъективности. По этой же причине галерист и дилер хоть и могут быть (и часто являются) людьми большой культуры, обладающими тонкостью суждений и неоспоримой порядочностью, но система не будет принимать это в расчет, так как доверие к суждениям этих фигур поднимает цены на работы выбранных ими художников и, следовательно, повышает их благосостояние.»⁵⁵

Пожалуй, одним из наиболее важных вопросов является кураторская рефлексия касательно самой профессии куратора и ее места в структуре

⁵⁴ Яичникова Е. Десять заповедей куратора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/199-diesiat-zapoviediei-kuratora-224> (дата обращения: 30.03.2016).

⁵⁵ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. С. 75.

современного искусства. Чаще всего при рассмотрении тенденций сегодняшнего развития отечественного кураторства и попытках прогнозирования его дальнейшего пути, звучат тревожные настроения. Так, художник Игорь Макаревич констатирует, что «в силу все большей коммерциализации и бюрократизации самого искусства кураторская практика как у нас, так и на Западе все более отдаляется от живой творческой деятельности. Большие международные форумы искусства становятся все более формальными»⁵⁶. Главным образом, постулируется превращение фигуры куратора-интеллектуала в функционера, штампующего все новые и новые выставки без особенного теоретического осмысления. Шоу вместо исследования – вот одно из основных опасений действующих кураторов. Екатерина Деготь считает, что происходит не трансформация кураторской деятельности, а лишь ее разделение на тех, кто занимается зрелищными проектами, и тех, кого заботит более исследование, нежели сама репрезентация современного искусства⁵⁷. В случае последних роль выставки как художественного продукта порой заменяет монография или другой какой-либо артистический проект.

Наконец, последний вопрос, заботящий современных кураторов: отсутствие системности, обоснованности и целеполагания деятельности некоторых из них. По мнению Елены Сорокиной, с которым мы полностью согласимся, «что такое выставка сегодня, кто такой куратор и чем он занимается — вопросы, которые совершенно необходимо обсудить в России. Ситуация ведь странная: любой является куратором и любое более или менее игривое сочетание объектов в пространстве есть выставка. Музеи планируются без заботы об их наполнении, экспозиционные решения похожи на таковые в ювелирном магазине, без видимых причин привозятся более

⁵⁶ Что такое удачный кураторский проект? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12744/> (дата обращения: 19.02.2016).

⁵⁷ Там же.

или менее известные иностранные художники. Зачем, для кого и почему — не совсем понятно.»⁵⁸

Резюмируя написанное выше, можно сказать, что одной из основных проблем кураторской деятельности сегодня является утрата кураторами цельности художественного высказывания, подхода к выставке как произведению искусства, а не как к конвейерному производству, где продукция лишена индивидуальности и характеристичных черт. Цель куратора – не просто объединить художественные произведения единым замыслом и общей целью. При организации выставки куратору очень важно создать пространство диалога, развивать единый проект совместно с самими художниками, а не «перетягивать на себя одеяло» в представлении объектов искусства. Главной проблемой сегодня видится коммерциализация искусства, которая поставила создание выставок на поток и снизила их художественное качество посредством утраты понимания, для чего они проводятся.

⁵⁸ Гуськов С. Елена Сорокина: «Куратор — новая профессия везде, и именно сейчас ее начали активно историзировать» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/31446> (дата обращения: 14.03.2016).

Глава 3. Институт кураторства в современной художественной жизни Санкт-Петербурга

3.1. Художественные центры Санкт-Петербурга

Первое, с чем ассоциируется Санкт-Петербург, когда говоришь о художественной жизни – Эрмитаж, Русский музей и ряд открыточных архитектурных шедевров классицизма, то есть совсем не выставочные комплексы современного искусства. Город-музей под открытым небом является культурным средоточием, где есть место и современному искусству, хоть и в несомненно меньшем масштабе, чем в Москве.

Стоит отметить, что вообще русские художники (не только петербуржцы) не слишком востребованы зарубежом. Конечно, есть «правило универсального характера: на внутренних рынках национальное искусство ценится дороже, чем на внешних. Вот почему Sotheby's и Christie's имеют свои отделения в десятках стран мира и устраивают аукционы изделий из жадеита в Гонконге, итальянской мебели - в Италии, дельфтской керамики - в Амстердаме, живописи викторианской эпохи - в Лондоне, американского поп-арта или голливудских плакатов - в США и т.д.»⁵⁹. Автором была проанализирована 1409 повторная продажа предметов живописи из рейтинга Skate's Top 10000.⁶⁰ Среди них было выявлено всего 57 предметов русской живописи, то есть менее 5% от всей выборки. Да и то основная часть произведений принадлежит мастерам, работавшим как в России, так на Западе, а потому широко известным западным коллекционерам. Так из 57 произведений 33 принадлежат Марку Шагалу (работавшему в России, Франции, Америке и Израиле), 11 – Василию Кандинскому (расцвет чьего

⁵⁹ Саркиянец А. Особенности арт-рынка России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hallart.ru/commerce/features-of-the-art-market-in-russia> (дата обращения: 30.11.2014).

⁶⁰ Skate's Top 10000. Skate's Repeat Sales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.skatepress.com/skates-top-10000/repeat-sales/1/> (дата обращения: 08.09.2014).

творчества пришелся на период жизни в Германии, а затем во Франции), 9 – Алексею Явленскому (большую часть жизни работавшему в Германии), 2 – Наталье Гончаровой (с 1915 до своей кончины творившей во Франции). И всего по одной картине творчества таких прославленных русских художников как Шишкин, Айвазовский, Семирадский.

Что касается современных художников, то на слуху в основном Илья Кабаков, Эрик Булатов, Олег Целков, т.е. поколение еще 1930-40-х годов. В аукционах Сотбис, посвященных современному искусству Востока⁶¹ среди русских имен чаще всего фигурируют Владимир Вейсберг, Олег Целков, Олег Васильев, Комар и Меламид, Георгий Гурьянов и Семен Файбисович. Как можно заметить, на данный момент большинство современных востребованных художников являются муроженцами и жителями столицы, что лишь подтверждает статус Москвы как основной дислокации художественной жизни России. Однако искусство XXI века живет и в Петербурге, и начать анализ мест его расположения следует с таких столпов, как Эрмитаж и Русский музей.

Эрмитаж, славящийся своей грандиозной коллекцией классического искусства, с недавних пор начал привлекать в свои стены и современное искусство в рамках проекта «Эрмитаж 20/21». По мере образования коллекции встал вопрос о создании научного отдела, что обозначило надежные позиции актуального искусства в стенах одного из старейших музеев города. Начав свою деятельность в 2007 году, проект набирает обороты, проводя на данный момент в среднем 6 выставок в год. Очевидно, что бренд Эрмитажа накладывает определенные обязательства. На это указывает и руководитель проекта и сектора современного искусства, Дмитрий Озерков: «Сложность работы Эрмитажа состоит в том, что нельзя делать плохие проекты, как только ты сделал плохую выставку плохого

⁶¹ Contemporary East [Электронный ресурс]. – Режим доступа: sothebys.com/en/auctions/2016/contemporary-east-116117.html#&page=all&sort=lotSortNum-asc&range=261100&viewMode=list (дата обращения: 09.10.15).

художника, ты как бы «наследил» в истории, потому что Эрмитаж не имеет права делать плохие выставки. Если ты галерист, у тебя своя галерея – делай, что хочешь, это твое имя, и все. А здесь мы участвуем в процессе, который называется Эрмитаж и история Эрмитажа. И всякая плохая или неудачная выставка, если ее сделать, будет черным пятном на всем Эрмитаже, мы не имеем на это право.»⁶² Исходя из этого, имена, фигурирующие в Главном Штабе, основной площадке проекта, в подавляющем большинстве случаев являются признанными как у нас, так и за рубежом. Среди них Фрида Кало, Заха Хадид, Илья Кабаков, Энтони Гормли и другие. Большая часть работ, как и вся эрмитажная коллекция, представляет западное искусство. Среди нескольких наших соотечественников фигурирует и петербургский художник: Тимур Новиков, который, однако, в названии проекта «Эрмитаж 20/21» скорее отражает первые две цифры.

При несомненной значимости данного начинания, эрмитажный сектор современного искусства, как отдел музея мирового значения, по вполне понятным причинам не отражает актуальное искусство города. Исключением может являться одно из ключевых событий последних лет, а именно «Манифеста 10», центром которой в 2014 стал именно Государственный Эрмитаж и, в первую очередь, отреставрированный Главный Штаб. В качестве комиссара биеннале всегда выбирается представитель места проведения, куратор современного искусства, принимающего города. В Санкт-Петербурге роль комиссара выполнял вышеупомянутый Дмитрий Озерков.

Манифеста является международной биеннале современного искусства, традиционно делающей акцент на молодых художниках. Главной же ее особенностью является кочевой характер: каждые 2 года выбирается

⁶² Интервью. На линии истории искусства. Заведующий сектором современного искусства Государственного Эрмитажа Дмитрий Озерков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: iskusstvo.tv/interview/Dmitry-Ozerkov.html (дата обращения: 26.04.2016).

новое место проведения. В 2014 года выбор пал на Санкт-Петербург. Среди формальных причин такого выбора приводится его историко-культурное пограничное положение между Востоком и Западом (именно их объединение и взаимодействие куратором Каспаром Кенигом было выбрано в качестве лейтмотива), 250-летие Эрмитажа, колоссальный бюджет (142 миллиона рублей, что составляет сумму в три раза большую затраченной на проведение Московской биеннале современного искусства⁶³). Однако помимо всего вышеперечисленного важно отметить один из ключевых принципов работы всей Манифесты, а именно то, что «Манифеста намеренно стремится сохранить дистанцию от того, что рассматривается как доминирующие центры художественного производства, напротив, она ищет свежую и плодородную почву для отображения новой культурной топографии»⁶⁴. Таким образом, выбором нашего города для проведения биеннале косвенно констатируется, что Петербург в глазах европейских устроителей Манифесты не является этим самым «доминирующим центром художественного производства».

Помимо постоянной экспозиции в рамках биеннале был проведен еще ряд программ: кинопрограмма «Незацикленное кино», Публичная, Образовательная и Параллельная, наиболее значимая для данного исследования. В рамках Публичной программы были проведены акции, дискуссии и небольшие выставки, направленные на осмысление роли искусства в мире, а также социальных и политических реалий сегодняшней действительности. Образовательная программа включала дискуссии, мастер-классы и другие мероприятия, служившие площадкой для живого дискурса. Наконец, Параллельная программа заключалась в совокупности независимых от основной биеннале мероприятий, характеризующих современную

⁶³ Савина А. Манифеста 10: Всё, что нужно знать о главном арт-событии года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/205389-manifesta-faq (дата обращения: 28.04.2016).

⁶⁴ About the biennial [Электронный ресурс]. – Режим доступа: manifesta.org/biennials/about-the-biennials/ (дата обращения: 28.04.2016).

культурную ситуацию в Петербурге. Ее значение переоценить невозможно: в рамках программы выявились основные центры современного искусства в городе и актуальные художники XXI века. Программа была представлена на 40 площадках и включала 59 проектов, отобранных специальным комитетом из 209 заявок⁶⁵. Помимо использования площадок, не входящих в традиционный круг художественных институций (как то библиотеки, свободные пространства бывших гаражей, отели, учебные заведения, церкви, цирк), в Параллельной программе Манифесты участвовали «Эрарта», «Новый музей», галерея Anna Nova, Музей стрит-арта, Лофт-проект «Этажи» и ряд других пространств.

Следует отметить, что в Петербурге тяжело выделить отдельные места, где творят только представители современного искусства. Художники разных поколений и направлений творят в одном пространстве и конкурируют за внимание одного и того же зрителя. И семидесятники и совсем молодые, и Союз художников, и бывшие авангардисты — все они делят между собой одни и те же некоммерческие выставочные площадки и небольшое количество коммерческих галерей.

Второй важный институт, реализующим проекты, связанные с современным искусством, – Государственный Русский музей, а именно его Отдел новейших течений. Их выставочной площадкой является Мраморный дворец (по адресу Миллионная 5/1) и расположившийся в его залах Музей Людвига⁶⁶. Отдел новейших течений Русского музея наряду с Музеем Людвига (который имеет статус «музей в музее») проводит в рамках различных совместных мероприятий тематические выставки, направленные на развитие и популяризацию современного искусства. Основой экспозиционного пространства является часть масштабной коллекции Петра Людвига, преданная на договорной основе Русскому музею в 1995 году,

⁶⁵ Карманный гид по «Манифесте 10». Спб., 2014. С. 194.

⁶⁶ История [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusmuseum.ru/marble-palace/history/> (дата обращения: 21.10.2015).

которая представляет нарративный экскурс в историю современного искусства в целом, ныне дополненный работами из коллекции бизнесмена Марата Гельмана.

Также важно отметить Центральный выставочный зал «Манеж». Именно на его базе в 2015 году открылся Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, представляющий коллекцию, начиная с 1910 года и по сегодняшний день⁶⁷. В числе его богатой коллекции представлены самые разные представители художественной сцены Ленинграда-Петербурга последних двадцати-тридцати лет. Разноплановость и разнородность состава представленных по обыкновению произведений дает неоднозначное впечатление. Однако, при всей какофонии и визуальном потоке позволяет сориентироваться в отношении общих векторов развития и предметов интереса для современных деятелей.

К традиционным площадкам относится и Выставочный центр Санкт-Петербургского Союза Художников. Помимо художественных выставок в стенах дома на Большой Морской, 38 с различной периодичностью проводятся концерты, конкурсы и сезонные выставки, посвященные ключевым событиям жизни города.

Не менее интересным выставочным пространством является *Comic art gallery* на Галерной ул., 33⁶⁸. Ведущая свою историю с 2007 года, галерея первоначально представляла собой библиотеку и магазин с комиксами, а также книгами по архитектуре. Впоследствии переданная молодым художникам и преобразованная посредством их творческой инициативы в галерею. Одним из известных событий данного пространства стала выставка французского художника комиксов Фредерика Коше.

⁶⁷ Морозов А. В Малом зале питерского Манежа открылся музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2481/> (дата обращения: 23.12.2015).

⁶⁸ Герасименко П. Где искать современное искусство в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/181/details/2919/page1/> (дата обращения: 26.12.2015).

На Фонтанке располагаются сразу два выставочных пространства: Галерея Марины Гисич и «Белка & Стрелка». Марина Гисич придерживается определенно выстроенной концепции с 2001 года. Что примечательно, это одна из первых галерей современного искусства в Петербурге⁶⁹. В данном случае коммерческая галерея сориентирована на личный вкус владелицы галереи, то есть представляет определенный уровень и не прибегает к масштабным экспериментам. Целевой потенциал включает определенных художников и покупателей. В галерее часто экспонируются петербургские мастера: Керим Рагимов, Петр Белый, Виталий Пушницкий. Зачастую галерея обращается к репрезентации авторов из других российских городов, развивая таким образом круг собственных интересов, а также потенциальных инвесторов в искусство.

«Белка & Стрелка» представляет собой отведенный под выставочное пространство чердак. В этой галерее проходят фактически однодневные выставки. Характерно, что кураторами здесь являются сами художники: Виталий Пушницкий, чья мастерская располагается непосредственно под галереей, и Дмитрий Пиликин⁷⁰. Многие художники Петербурга, в основном поколение сорокалетних, крайне благосклонно и доброжелательно воспринимают данное пространство.

Еще одним кураторским проектом, осуществленным действующим художником, Петром Белым, является некоммерческая галерея «Люда» на Моховой. Концепцией галереи является тезис «мы показываем то, что нельзя увидеть»⁷¹, а именно живой нерв города, нестандартное искусство, как то искусство секс-работников и трансгендеров, кукольный спектакль «Пояс Афродиты». «Люда» старается привлекать международный состав

⁶⁹ Галерея Марины Гисич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gisich.com/gallery> (дата обращения: 16.01.2016).

⁷⁰ Белка & Стрелка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://progallery.org/galleries/gallery/152_belka_strelka.html (дата обращения: 16.01.2016).

⁷¹ About LUDA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://galleryluda.com/About-LUDA> (дата обращения: 29.03.2016).

участников и расширять горизонты представляемого искусства. Просуществовав с 2008 по 2009, деятельность галереи была приостановлена, итогом чего стала выставка «Это - Люда» в Лофт Проекте «Этажи», на которой были подведены итоги ее деятельности и представлены сотрудничавшие с ней художники. Занимая совсем небольшое помещение, галерея в первый год своей деятельности заняла весьма активную позицию: за год в ней успели выставиться почти все значимые художники города⁷². Открывшись вновь в 2014, галерея по-прежнему является одним из значимых центров современного искусства.

На Невском проспекте более пятнадцати лет располагается Галерея «D137», которая является старейшей коммерческой галереей. Необычное названием происходит от первоначального места положения - пришвартованного на Средней Невке дебаркадера. «D137» определила предметом своего интереса неоакадемизм. Известными событиями в разное время стали выставки Тимура Новикова, Ольги Тобрелутс, Георгия Гурьянова. Однако, ряд художников⁷³ полагает, что с течением времени неоакадемизм превратился в выверенные со вкусами заказчиков и заинтересованных лиц салонные картины.

Также широко известна галерея «*Anna Nova*». Она стала первой в списке галерей, сориентированных исключительно на молодое современное искусство России. *Anna Nova* была запланирована как «респектабельная» выставочная площадка. Главным образом здесь выставляют живопись, медиа проекты и инсталляции. Наряду с заявленной тематикой внимание владельцев привлекают авторы старшего поколения: Петр Швецов, Елена Фигурина, Олег Маслов. Поколение более молодых художников формируют: неоконцептуалистка Дарья Буюн, видеоартист Максим Свищёв, живописец

⁷² Чувиляев И. «Люду» можно? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/lyudu_mozhno_12204 (дата обращения: 30.03.2016).

⁷³ Из устных бесед с молодыми художниками Маратом Танасогло, Анной Швецовой, Анатолием Сорокиным, Татьяной Поляковой, Ярославом Соколовым, состоявшимся с мая 2015 по январь 2016 года.

Андрей Горбунов и другие. «Помимо продажи произведений современного искусства и выставочной деятельности галерея выполняет образовательную функцию организуя лекции, встречи, мастер-классы, кинопоказы, создавая площадку для общения художников и кураторов, профессионалов, коллекционеров и всех интересующихся развитием современного искусства.»⁷⁴ Галерея активно сотрудничает с московскими художественными институциями и ведет активную социальную работу в медиа.

В выставочной деятельности современного искусства, помимо столпов: Эрмитажа и Русского музея, участвуют и другие классические институции. К примеру, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме также проводит активную политику по привлечению внимания к современному искусству, задействуя не только залы второго этажа, но и пространство сада. Одновременно интересные проявления в художественной жизни можно встретить во дворе в маленькой галерее «Сарай», в которой проходят кинопоказы и организуется «живое» искусство.

Многие современные художники отмечают выставочное пространство «Борей» на Литейном проспекте. Так, Анатолий Сорокин (петербургский живописец) отмечает: «В выставочной жизни Петербурга есть масса площадок, которые не очень интересны художникам. На мой взгляд, в Петербурге осталась одна серьёзная площадка, которая работает с художниками совершенно разного плана, но при этом сохраняет истинную цель художественных галерей – Арт-центр «Борей»»⁷⁵. Близкого мнения придерживается и другой петербургский живописец, Максим Яров: «Из всех площадок, известных мне, вне государственных учреждений, я бы выделил арт-центр «Борей». На мой взгляд, там бывают экспозиции и мероприятия,

⁷⁴ О галерее [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annanova-gallery.ru/about.php> (дата обращения: 20.02.2016).

⁷⁵ Из устной беседы с Анатолием Сорокиным 20.01.2016.

заслуживающие внимания»⁷⁶. Самим арт-центром заявляется то, что «Борей отзывается на все жанры, тенденции и направления в искусстве»⁷⁷. Примечательно, что в «Борее» есть не только галерея, но и книжный магазин, сувенирная лавка, видеоклуб «Люмьер» и кафе. Проходят литературные вечера, концерты, киносеансы. В «Борее» важно отметить галерею «10x15» Владимира Козина, выставляющая произведения именно такого размера, а также галерею «Паразит», созданную группой «Новые тупые». Открытый в 1991, арт-центр демонстрирует на протяжении ни одного десятилетия заинтересованность в современных культурно-художественных процессах города.

Также хорошо известен Фонд «Свободная культура» или Арт-центр «Пушкинская-10», практически стихийно самоорганизовавшийся в конце 1980-х. Сегодня Арт-центр включает в себя двадцать две точки, в числе которых выставочные залы, книжный магазин, магазин грампластинок, кафе, бар «*Fish Fabrique*». Однако период, когда Пушкинская была центром художественной активности, остался далеко в прошлом. Интересное искусство на Пушкинской располагается в залах галереи *Navicula artis* или Музея Новой академии изящных искусств. В целом, в начале 10-х годов 21 века арт-центр активно содействует различным начинающим художникам, в том числе развивает репрезентацию видео-арта.

На Лиговском проспекте располагаются Лофт-проект «Этажи», поддерживающий и по-своему развивающий направленность Пушкинской, 10. «С 2007 года центр занимает площадь бывшего хлебозавода на Лиговском пр., 74. На сегодняшний день на территории в 3000 квадратных метров находятся 2 галереи современного искусства, 4 выставочных пространства, Кофейня Зеленая Комната, открытая крыша и Локейшн

⁷⁶ Из устной беседы с Максимом Яровым 20.01.2016.

⁷⁷ Борей Арт Центр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://borey.ru/> (дата обращения: 23.03.2016).

Хостел.»⁷⁸ Постепенно состав выставочных пространств «Этажей» дополнился и расширился сувенирными магазинами, дизайнерской студией братьев Архипенко, кафе и зоной отдыха. Первой здесь была галерея «Глобус», показавшая на открытии «Этажей» дизайнера Эндрю Логана и Ирену Куксенайте, а затем выставлявшая киевских граффитистов. Примечательным остается факт определенной специфики пространства бывших промышленных цехов, в которых молодым художникам не всегда удаётся максимально эффектно представить художественный и визуальный материал.

Также на Лиговском проспекте находится галерея «100 своих», располагающаяся при баре «Дружба». Здесь проходили выставки граффитиста и модного журнального иллюстратора Эдика Катыхина, группы дизайнеров *Pprofessors*, Андрея Помулева с объектами «Конструктор»⁷⁹.

Ещё одна выставочная площадка находится в самом центре города, на территории Петропавловской крепости, а именно, Институт «Про Арте». Из-за нехватки места в помещениях крепости выставки осуществляются в соответствии с заданным масштабом, однако часто проходят лекции и другие мероприятия. «Про Арте» является правопреемником Центра современного искусства Сороса, который поддерживает творческих людей и содействует системой разнообразных грантов их развитию. Для музыкантов весной проходят ежегодные «Пифийские игры», а для художников фестиваль «Современное искусство в традиционном музее». В этом фестивале, организуемым совместно с различными городскими музеями по грантовой схеме, в разные годы принимали участия Игорь Макаревич и Елена Елагина, ФНО, Владислав Ефимов, Ольга и Александр Флоренские, «Синие носы».

⁷⁸ Лофт Проект ЭТАЖИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.loftprojectetagi.ru/> (дата обращения: 13.03.2016).

⁷⁹ Герасименко П. Где искать современное искусство в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/181/details/2919/page1/> (дата обращения: 26.12.2015).

Помимо этого в Петроградском районе находится Музей сновидений Зигмунда Фрейда, который был открыт в 1999 году при Восточноевропейском институте психоанализа к столетию публикации «Толкования сновидений». Музей «представляет собой тотальную инсталляцию. Все его видимые и невидимые стены, экспозиционные поверхности, пол, потолок продуманы, рассчитаны и выстроены так, чтобы можно было легко их раздвинуть и продолжить визуальный ряд на основе собственного опыта, фантазий и желаний.»⁸⁰ Здесь же проходят лекции и семинары. Для временных выставок предусмотрен длинный коридор.

Недалеко от Музея сновидений Зигмунда Фрейда находится выставочный зал журнала «Новый мир искусства». Как и во многих петербургских галереях выставки отражают вкус главного редактора Веры Бибиновой. Хотя это и некоммерческая галерея, она стремится проводить выставки коммерчески успешных художников, в частности, Ольги и Александра Флоренских, Петра Швецова и других.

На Васильевском острове находится Галерея «Альбом». В ее активе есть ряд известных городских художников, к примеру, Андрей Рудьев, или Виталий Пушницкий. Первоначально «Альбом» занимался курсами рисования для начинающих, однако благодаря кураторской работе критика Дмитрия Пиликина смог заявить о себе на Арт-Москве.

Наиболее удалённым от центра Петербурга выставочным пространством являются Открытые мастерские «Сквот Непокоренных» на Проспект Непокоренных. Это место не является «сквотом», то есть нелегально занятым помещением, в полном смысле слова: молодые художники существуют здесь вполне официально. В период 2007-2008 гг. «Неpokоренные», присвоившие себе название проспекта, получили известность в Петербурге и Москве. Конкретного и закреплённого обозначения деятельности данных мастерских в части выставок и

⁸⁰ О музее [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.freud.ru/> (дата обращения: 06.03.2016).

организации мероприятий до конца не получила. Различные аспекты позволяют обозначить их с разных сторон: и арт-группа, и творческая коммуна, и галерея.

Таким образом, современное искусство в классицистическом Петербурге представлено достаточно хорошо, что, однако, не делает его востребованным и знакомым широкой общественности. Некоторые галереи можно посетить только по предварительному согласованию (как, например, в галерею Марины Гисич), а большинство из них имеют своего постоянного зрителя, нередко из личных знакомых того или иного художника или галериста, и потому не очень активно занимаются рекламной кампанией. Можно заметить, что нередко сами художники выполняют функцию куратора. Помимо общих тенденций постмодерна, когда на художественной сцене присутствуют и куратор-как-художник, и художник-как-куратор⁸¹, это общая для Санкт-Петербурга установка, не только в практическом, но и в исследовательском отношении. «Одной из особенностей современных исследований художественного процесса в СПб является то, что в одном лице зачастую сочетаются журналист и литератор, искусствовед и филолог, куратор и музейный хранитель. Во многом возникновению этой традиции способствовал организованный профессором И. Чечотом в 1986 году Ленинградский клуб искусствоведов. Участники этого объединения (среди которых Е. Андреева, И. Арская, А. Ипполитов, А. Митрофанова, О. Гуркина, А. Хлобыстин) не только теоретизировали, но были также инициаторами ряда художественных проектов в акционистском ключе, то есть активно вторгались в тот процесс, который описывали.»⁸²

Ключевым является тот факт, что ни одна выставочная площадка не ведет работу с независимыми кураторами. На данный момент в Санкт-Петербурге нет явления хождения на выставки определенного куратора. В

⁸¹ Эстетика интерактивности // Искусство с 1900 года. М., 2015. С. 715.

⁸² Высоцкий В.Б. Становление институциональной системы современной художественной культуры Санкт-Петербурга. Автореф. ... к.культ.н. Спб., 2008. С. 14.

лучшем случае куратор указывается в пресс-релизе или официальной информации о готовящейся выставке на сайте галереи или музея. Если человек принял решение посетить какой-либо выставочный проект, то это произошло лишь по причинам содержательного характера: имени художника, доверия к бренду организации или же личным знакомствам. Таким образом, «кураторами» в художественной жизни Петербурга называются и зачастую оказываются галеристы и сотрудники той или иной институции – организаторы выставок.

3.2. Кураторы во взаимодействии с художниками-живописцами

В свое время еще Б.Р. Виппер обратил внимание на то, что «очень часто сейчас при перечислении специалистов по искусству можно прочитать «художник» вместо «живописец», объясняя это тем, что «живопись пользуется широкими симпатиями общества»⁸³. В XXI веке уже нельзя сказать, что живопись пользуется таким же признанием. Широчайшее распространение на данный момент имеют как раз-таки не живописные произведения, а то, что при невозможности отнесения к конкретной жанровой категории, в большинстве своем называется арт-объектами, то есть различного рода инсталляции, перформансы, акции, мультимедиа-проекты, видео-арт и многое другое. При всем при том в художественных вузах по-прежнему колоссальный конкурс на традиционные, классические специальности. Так создается ситуация, когда при одновременном снижении спроса на живописцев и повышении предложения на художников другой направленности, молодой творец поставлен перед выбором. Самый сложный путь – продолжать заниматься живописью, однако на сегодняшний день эта стратегия во многих случаях не гарантирует успех. Оставить свою

⁸³ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М. 1985. С. 148.

профессию, заниматься ей лишь в качестве хобби или стать многопрофильным художником, живо реагирующим на любые новые способы реализации – составляют примеры альтернативных стратегий. Большое число современных выставляющихся художников вынуждено идти именно по последнему пути. По утверждению петербургского живописца, Ивана Рейпольского⁸⁴, живописных выставок в городе проходит немало, но другое дело, что не все художники этим пользуются, и причины разнятся. Одни считают, что с появлением интернета и использования его возможностей проще получить известность, и в виртуальном пространстве их работы увидит больше посетителей, чем на выставке. «Другим, может, в силу возраста и материального положения тяжело таскаться с картинами и тратиться на аренду залов и переезды, а бывает и условия просто невыполнимые, когда, например, нужно за три-четыре года заранее записываться, чтоб сделать выставку. А если выставляться в Союзе (прим. авт. – Союз Художников), то на общих выставках просто могут не повесить работу, и только зря провозишься с доставкой. И, конечно, каталоги очень долго не печатают. Вот, до сих пор ещё не вышел с осени 2014 каталог. Это тоже неправильно. Поэтому многие художники остаются малоизвестными и, думаю, что не только в Петербурге такая ситуация, в других местах тоже, наверное, не лучше.»⁸⁵

Исчезла более-менее четкая специализация, превалирующая в былые эпохи. Это обстоятельство сказалось и на явлениях выставочной жизни Петербурга. Отныне теоретиком искусства, художником в широком понимании этого слова, куратором и арт-критиком может стать практически любой деятель художественного мира. Так, Григорий Ющенко, участник арт-группировки «Протез», по образованию искусствовед, пишет о начале своей творческой карьеры следующим образом: «Началось все с того, что в далеком 2005 г. в галерее "Паразит", располагавшейся в коридоре галереи

⁸⁴ Из устной беседы 23.04.2016.

⁸⁵ Из устной беседы 23.04.2016.

"Борей" на Литейном, висело объявление, что данное объединение ищет для сотрудничества молодых искусствоведов. Я, будучи студентом третьего курса, крайне стеснительным, зажатым и страдающим от отсутствия единомышленников, пришел в указанное на бумажке время, принес маленький написанный мной текст. Уже на вторую встречу я принес живописную работу формата А4. Надо признать, что уровень меня как пишущего автора и как художника тогда был в лучшем случае равен нулю. Тем не менее, участники данного объединения поверили в меня, и дальше я стал полноправным участником художественного процесса. Через полтора года из состава тогдашнего "Паразита" выделилась арт-группировка "ПРОТЕЗ".»⁸⁶

Что характерно, подобный случай является скорее нетипичным, поскольку уйти в живопись, жанр искусства, обладающий собственными, присущими только ему приемами и средствами выразительности, которым порой учатся годами, безусловно, сложнее с позиции физического вклада в работу. Перформансы же, инсталляции и прочие направления современного искусства зачастую используют (или не используют вовсе) предметы повседневного обихода, подвергая их минимальной обработке, что, конечно же, не умаляет интеллектуальный и творческий вклад в их создании. Подобное положение вещи констатируют и действующие художники-живописцы: «Что касается современных петербургских художников, то есть представители так называемого актуального искусства, например, акционист Павленский, который известен не только в нашей стране, но и за рубежом. Есть какие-то художники-живописцы более традиционной ориентации в искусстве, уже ставшие "классиками". Многие из них начинали еще в советское время. А что касается молодежи - то здесь, наверное, есть проблемы. Дело в том, что если брать во внимание визуальное искусство - живопись и все производные, то среди молодых представителей данных

⁸⁶ Из устной беседы 01.02.2016.

направлений мало известных имен. Связано это, на мой взгляд, во-первых, с общемировой тенденцией: уход живописи на второй план по сравнению с другими практиками (ее немодность), во-вторых, с ситуацией сугубо российской - арт-индустрия и арт-рынок у нас, как я себе это представляю, развит из рук вон плохо, а те вещи, на которые эта индустрия делает ставки - как правило далеки от традиционных техник искусства, т.е. востребованным на рынке является все тот же пресловутый contemporary art, куда и уходят многие молодые художники.»⁸⁷

Не может не обнадеживать то, что смерть живописи предрекалась еще в далеких 1980-х одним из основателей концептуализма, Джозефом Кошутом, тем не менее живописные работы не составляют немаловажную часть структуры современного искусства. Постулируется закат живописной традиции и поныне. Так, куратор 4-й Московской биеннале современного искусства 2011 года, Питер Вайбель, на открытии мероприятия заявил: «Сто лет назад мы похоронили живопись, теперь настала пора похоронить модерн»⁸⁸, объявив смерть живописи не сегодняшним процессом, а уже давно состоявшимся фактом. Верной представляется позиция философа В.Савчука касательно данной проблематики: «На самом деле умирает не само искусство живописи, но «живопись» как культурный конструкт, на время апроприировавший репрезентацию визуального искусства как такового. Следовательно, умирает не искусство, но его субститут.»⁸⁹ Тем не менее, каким бы трактовкам этот процесс ни подвергался, факт остается фактом – интерес к живописи в творческих кругах и среди широкой общественности угасает с развитием каждого следующего нового способа репрезентации художественного замысла. Параллельно с этим угасанием

⁸⁷ Яров М. Из устной беседы 20.01.2016.

⁸⁸ Участники Основного проекта 4-й Московской биеннале современного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artandyou.ru/category/history/post/uchastniki_osnovnogo_proekta_4_y_biennale (дата обращения: 11.03.2016).

⁸⁹ Савчук В. Конверсия искусства. С.54.

разрастаются обсуждения по данной проблематике: «Конкуренция между реальностью и искусством, постоянно циркулирует в кураторских дискурсах, в которых все чаще обсуждается отсутствие интереса к проявлениям визуальных искусств в своей традиционной форме, сопровождая свои высказывания передачей опасений в бесполезности живописи, скульптуры в их классическом проявлении».⁹⁰

Подобный вопрос встал не без веских причин. Отсутствие востребованности живописных работ и, следовательно, самих живописцев связано не только с появлением новых средств творческой реализации, но и с развитием института кураторства. Согласимся с исследователем Т. Буковской, что зачастую концептуальными кураторские проекты замещают глубокий искусствоведческий подход, а «выставки-исследования превращаются в мега-шоу»⁹¹, что можно было увидеть в проходивших в Санкт-Петербурге мультимедийных проектах серии «Ожившие полотна». Как прокомментировал интерес к подобным проектам вышеупомянутый Анатолий Сорокин: «Если отвечать кратко, то интереса к живописи, конечно, нет, как, впрочем, и к любому другому виду искусства! Есть "интерес" к массовой "культуре". К живописи интерес есть у самих художников, и ходит, как правило, на выставки живописи именно художественная "среда" города!»⁹².

На наш взгляд, в Петербурге не стоит форсировать развитие интереса к современной живописи, ведь несмотря на неблагоприятные прогнозы ряда кураторов (А.Ерофеева, Е.Деготь), которые сулят «культуре и традициям живописного искусства участь ремесленничества Гжельской и Жостовской

⁹⁰ Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. С. 57.

⁹¹ Буковская Т. Случайные связи. Современный художник и современный музей // Новый художественный Петербург. Спб. 2004. С. 154-155.

⁹² Из устной беседы 20.01.2016.

рописи»⁹³, живопись является неотъемлемой частью наследия классического искусства, к которому современное искусство так или иначе обращается при всем своем новаторстве. К тому же интерес к выставкам живописных работ или его отсутствие обуславливается большей частью именем и масштабом личности художника, нежели жанровой направленностью его работ. Так, на выставке живописи и графики Фриды Кало, проводившейся в Музее Фаберже с 03.02.2016 по 02.05.2016, за три месяца был выполнен весь план посещаемости прошлого, 2015, года⁹⁴.

Свободу перетекания из одного творческого процесса в другой определяет склад мышления, рожденный процессами глобализации и технологическим бумом последних десятилетий. Сказалось это и на взаимопроникновении профессий куратора и художника, причем в России в гораздо большем масштабе. Думается, такое положение вещей связано с историческими предпосылками. Институт кураторства за рубежом складывался на одной волне с развитием концептуального искусства. Поле мыслеобразов, получившее статус самоценной категории, могло найти реализацию как в произведениях искусства, так и в кураторских проектах. Поэтому западный куратор гораздо более художник в самом общем понимании данного слова, чем отечественный.

Ситуация же 90-х годов XX века, в которой пришлось развиваться кураторству в России, носила уже совершенно другой характер. В то время как большинство ведущих кураторов 1960-х в рамках развития своего института развивали творческие идеи, находясь под защитой представляемой организации, российские деятели вынуждены были функционировать в кризисные времена. Потому и развитие теоретико-философских концепций посредством художественных выставок не стояли на первом месте. Как

⁹³ Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. С. 31.

⁹⁴ Из устной беседы с представителем службы безопасности музея.

утверждает В.Мизиано: «То, как и с каким умонастроением создавалась система современного искусства в России, во многом предопределило и результат. Если исходно искусство мыслилось при деньгах и при власти, то и предназначение искусства в современной России призвано было способствовать формированию и легитимизации новой элиты.»⁹⁵ Соответственно и куратор мыслился не как автор, носитель творческой воли, художник нового типа, а как организатор выставки или же арт-менеджер.

Подобное представление об этой деятельности широко и распространено в Санкт-Петербурге и поныне. Большинство молодых художников не могут ни назвать известных им кураторов, ни сформулировать их значимость в художественном процессе⁹⁶. Таковую же ситуацию можно встретить даже у активно выставяющихся петербургских художников. Наиболее ярко отразил данный тезис вышеупомянутый Григорий Ющенко: «Роль куратора в современном искусстве мне кажется чем-то вроде роли менеджера по продажам. Абсолютно непонятно, зачем они вообще нужны. В процессе подготовки проектов (что групповых, что моих собственных) кураторы никогда не участвовали, я даже не понимаю, зачем они вообще нужны.»⁹⁷

Существуют очевидные проблемы взаимодействия: кураторы неинтересны художникам, а кураторам нужны либо состоявшиеся, проведенные мастера (как, например, в проекте «Эрмитаж 20/21» или выставочном зале журнала «Новый мир искусства»), либо уже сложившиеся партнеры (как в галерее Марины Гисич). Некоторые галеристы постулируют активное сотрудничество с молодыми художниками, как, в частности, галерея Anna Nova⁹⁸. Эту позицию считает разумной и Б.Гройс, который

⁹⁵ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. С. 86.

⁹⁶ Из устных бесед с молодыми художниками Маратом Танасогло, Анной Швецовой, Анатолием Сорокиным, Татьяной Поляковой, Ярославом Соколовым, состоявшимся с мая 2015 по январь 2016 года.

⁹⁷ Из устной беседы 01.02.2016.

⁹⁸ Галерея Anna Nova, 2005 – 2015. Спб., 2015. С. 13.

видит развитие современной художественной активности в России в продвижении на ее арт-сцену новых персоналий⁹⁹. Однако для коммерческой галереи привлечение молодых художников является безусловным риском, который не каждый галерист захочет взять на себя. Поэтому подлинно новаторские проекты реализуются чаще в пространствах выставочных площадок иного рода.

Факт появления галерей, созданных художниками, как то «Белка & Стрелка» Виталия Пушницкого и Дмитрия Пиликина или «Люда» Петра Белого, на наш взгляд, является характеристичным. Для художников это своеобразный, хоть и непростой способ разрешить данную ситуацию, основав такое пространство, условия осуществления и характер деятельности в котором будут определять они сами. Петр Белый также видит свою миссию в заполнении лакун презентации современного искусства в Санкт-Петербурге: «Я пытаюсь заполнить социальную нишу, удовлетворить потребности города и области. К примеру, следующий наш проект — искусство секс-работников и трансгендеров, кукольный спектакль «Пояс Афродиты» — с одной стороны, социальный, с другой, художественный. Трудно представить себе что-то подобное в галерее Марины Гисич или Anna Nova.»¹⁰⁰ Явления, подобные этим, еще больше стирают границу между художником и куратором в петербургском пространстве, и так, по мнению Б.Гройса, в художественной практике постмодерна довольно размытую¹⁰¹.

Итак, в Санкт-Петербурге, несмотря на его славу как города классического искусства, искусство современное представлено в целом ряде

⁹⁹ Б.Гройс. «Большой проект» как индивидуальная ответственность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.guelman.ru/xz/xx53/xx5310.html (дата обращения: 22.04.2016).

¹⁰⁰ Рябухина О. Петр Белый: «Неважно, где находится галерея, — важно, что она делает» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/5085> (дата обращения: 13.08.2015).

¹⁰¹ Гройс Б Художник как куратор плохого искусства // Искусство утопии. М., 2003. С. 232.

довольно разнообразных площадок. Можно выделить 4 основных типа выставочных площадок.

Во-первых, несомненно, это музеи. Современное искусство репрезентуется в выставочных проектах крупнейших музеев города: Государственного Эрмитажа и Государственного Русского музея. Помимо организации выставок, оба эти столпа петербургской художественной жизни занимаются пополнением своих фондов работами современных художников, несмотря на сложности их отбора и музеефикации. Также к музеям, занимающим активную позицию по отношению к произведениям современности, относятся Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, «Музей-инсталляция» сновидений Зигмунда Фрейда и, наконец, Музей современного искусства Эрарта.

Второй группой институций, представляющих современное искусство, являются галереи. Их в свою очередь можно разделить на коммерческие (такие как Anna Nova, галерея Марины Гисич) и некоммерческие (например, галерея «Люда»). Важной особенностью данной группы является наличие галерей, основанных самими художниками (галерея художников Виталия Пушницкого и Дмитрия Пиликина «Белка & Стрелка», галерея «Люда» Петра Белого). Сам факт их наличия на арт-сцене Петербурга ставит вопрос о неудовлетворенности художников существующими возможностями презентации работ ряда творческих групп. Что характерно, все они являются некоммерческими, т.е. причиной их создания являлся не финансовый вопрос, а задача заполнения лакун в галерейной деятельности города.

К третьей группе мы отнесли арт-центры города, объединяющие в себе сразу ряд организаций: галерей, мастерских, магазинов, кафе и т.д. Среди них выделяется легендарный Арт-центр на Пушкинской, 10, представляющий собой целый организм. Помимо Пушкинской, 10 основными арт-центрами в Петербурге являются Борей, отмечаемый многими молодыми художниками, и Лофт-Проект «Этажи».

И, наконец, четвертая группа представляет собой выставочные пространства различного рода. Среди них Центральный выставочный зал «Манеж» (с не так давно появившимся в нем Музеем искусства Санкт-Петербурга XX – XXI веков), Выставочный центр Санкт-Петербургского Союза Художников и Выставочный зал журнала «Новый мир искусства».

В большинстве выставочных центров города при описании текущих, прошедших или грядущих выставок есть указание на «куратора», однако мы вынуждены заключить, что все они являются сотрудниками тех институций, которые представляют. Таким образом, в Санкт-Петербурге не сформировалась профессия независимого куратора, кочующего от институции к институции автора различных выставочных проектов. Ввиду определенной размытости самого понятия (в условиях, когда его функции порой берут на себя самые разнообразные участники культурной жизни города) молодые современные художники не видят необходимости в данном игроке арт-рынка.

При всем многообразии форм современного искусства, можно констатировать, что интерес к живописи по сравнению с остальными видами творческой деятельности несколько спадает последние десятилетия. Отчасти причины видятся и в развитии института кураторства, когда появляется большое число кураторских проектов, направленных на зрелищность и презентацию отвлеченных понятий, а не на продуманную концепцию и искусствоведческий анализ. Однако, суждения касательно ремесленного будущего живописи видятся несколько преждевременными, поскольку интерес или отсутствие такового к выставкам живописных работ определяется, скорее, не характером художественной формы, а масштабом личности самого автора.

Заключение

Институт кураторства возник на западе сравнительно недавно: лишь в 60-х годах XX века. Стремительно ворвавшись в художественную жизнь того времени, профессия куратора с первых десятилетий существования прочно заняла свои позиции в организации проведения выставок современного искусства. Следует отметить, что в отечественных исследованиях роль первопроходца, изобретателя кураторства, чаще всего приписывают Харальду Зеemannу. Будучи одаренным куратором, и став поистине примером для последующих поколений, он тем не менее был лишь одним из ряда наиболее значимых деятелей своего времени. Первым куратором его можно назвать с известной оговоркой, однако нельзя недооценивать его роль в становлении независимого кураторства, предпосылки к развитию которого появились с ухода Зеemannа из Кунстхалле и основания им в 1969 году «Агентства духовных гастарбайтеров». Последующие десятилетия ознаменовались все большим увеличением выставочных площадок и упрочением позиций кураторов на художественной сцене.

Отсутствие «словарно-энциклопедического» статуса кураторской деятельности не сказалось на сложении понятийного аппарата за рубежом, однако вылилось в нередко условное понимание этого института в России. Причины видятся в отставании развития кураторства на отечественной почве ввиду позднего появления этого феномена (1990-е гг.). Западная трактовка слова «curator» не соответствует российским реалиям. За рубежом под этим термином понимается профессия независимого внеинституционального куратора, действующего от своего лица, у нас же он применяется в отношении целого ряда игроков арт-рынка.

Фигура куратора на данный момент имеет несколько мифологизированные коннотации, что отчасти можно объяснить ее многофункциональностью. Демифологизирует же данный вид художественной деятельности осознание его как профессии, что

отслеживается в появлении множества образовательных программ соответствующего профиля. Что характерно, их подавляющее большинство реализуется лишь в Москве. Кураторская роль в культурно-историческом развитии не ограничивается функциями координатора и организатора художественных выставок. Посредством отбора тех или иных произведений, художников, освещения определенных вопросов общественного дискурса, он формирует современную художественную среду, предопределяя тенденции дальнейшего развития искусства.

Связь художника со зрителем в наши дни многократно усложнилась. После преодоления художниками всех сложностей выхода на арт-рынок, их произведения претерпевают многочисленные интерпретации и прочтения. Творчество и сама личность художников обрастают новой виртуальной действительностью, свойственной многим явлениям художественной жизни эпохи постмодерна. Происходит постепенная трансформация классических понятий. Первичное авторство во многом переходит к куратору, использующему художников для репрезентации своих идей и проектов. Метафоричность же выстроенных образов рождает новые отношения со зрителем, не всегда предусмотренные самими художниками.

Ключевым критерием удачного кураторского проекта признается цельность высказывания, единение с посылом самих художественных произведений. Однако ситуация, когда выставки зачастую поставлены на поток, выливается в проблему отсутствия внятного авторского посыла. Главным же приемом, который позволит выработать единую концепцию, является создание пространства диалога между всеми участниками выставки. При организации выставки куратору необходимо развивать единый проект совместно с самими художниками, а не «перетягивать на себя одеяло» в представлении объектов искусства. Главной проблемой сегодня видится коммерциализация и бюрократизация искусства, которая поставила создание выставок на поток и снизила их художественное качество.

Санкт-Петербург, славящийся в первую очередь как город классического искусства, имеет и целый ряд площадок, специализирующихся на представлении современного искусства. В ходе исследования было выделено 4 основных типа подобных выставочных пространств: музеи, галереи (коммерческие и некоммерческие), арт-центры и выставочные залы отдельных организаций. Указание куратора той или иной выставки – явление широко распространенное, однако данное слово в петербургском контексте имеет несколько иное от западного «curator» значение. Все позиционирующие себя как кураторы персоналии являются сотрудниками тех организаций, которые представляют. Таким образом, в Санкт-Петербурге не сложился институт независимого кураторства. Также важно отметить, что ввиду размытости этого понятия в культурной жизни города, современные художники не видят необходимости в этой фигуре арт-рынка.

В последние десятилетия наблюдается спад интереса к живописи при одновременном увеличении видов и форм современного искусства. Развитие института кураторства играло определенную роль в этом процессе. Кураторские проекты, в частности, реализующиеся в Санкт-Петербурге, на сегодняшний день зачастую пренебрегают глубоким искусствоведческим анализом в пользу реализации зрелищных выставок, что оттягивает зрительский интерес в сторону массовой культуры, имеющей дело с наиболее передовыми видами изобразительного искусства. Тем не менее, суждения касательно ремесленного будущего живописи видятся несколько преждевременными, поскольку зрительский интерес определяется скорее масштабностью личности презентуемого художника, а не видом искусства, в котором он работает.

Список использованных источников и литературы

Литература

1. Baetschmann O. The Artist in the Modern World. Cologne, 1997.
2. Бирюкова М.В. Проблема куратора как автора художественно-эстетической концепции в западном искусстве 1970-х годов: Харальд Зеeman и 5 Кассельская Документа. Дис. к.и.н. 2008.
3. Богородский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Дис. к.и.н. Спб., 2007.
4. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М. 1985.
5. Высоцкий В.Б. Становление институциональной системы современной художественной культуры Санкт-Петербурга. Автореф. ... к.культ.н. Спб., 2008.
6. Галерея Anna Nova, 2005 – 2015. Спб., 2015.
7. Гройс Б. Художник как куратор плохого искусства // Искусство утопии. М., 2003.
8. Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ. Дис. к.и.н. 2012.
9. Карманный гид по «Манифесте 10». Спб., 2014.
10. Ляшко А.В. Выставочная культура Петербурга: тенденции современной художественной жизни. // Триумф музея? Спб., 2005.
11. Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004.
12. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М., 2014.
13. Обрист Х.-У. Краткая история кураторства. М., 2014.
14. Прилашкевич Е.Е. Кураторство в современной художественной практике. Автореф. ... к.и. Спб., 2009.
15. Прилашкевич Е.Е. Сет Сигелауб: пионер современного кураторства // Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование,

художественный рынок. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Спб., 2016.

16.Савчук В. Конверсия искусства. Спб., 2001.

17.Эстетика интерактивности // Искусство с 1900 года. М., 2015.

Периодические издания

18.Белькевич Д. Венецианский тандем // The Art Newspaper Russia. № 04 (май), 2015.

19.Буковская Т. Случайные связи. Современный художник и современный музей // Новый художественный Петербург. Спб. 2004.

20.Лазарева Е. Дискуссия с участием Ерофеева А.В., Пацюкова В.В. и Мизиано В.А. Кураторство: апология любви и дружбы // Художественный журнал – 2004 - № 55.

21.Мискарян К. Кто и как раскручивает художников // Артхроника. № 7. 2006.

22.Озерков Д.Ю. Современное искусство в античных залах Эрмитажа: опыт Энтони Гормли // Отчет Государственного Эрмитажа. 2011. Спб., 2012.

23.Ромер Ф. Кураторское возвышенное //Артхроника. 2004. № 2.

24.Щербакова Е. Харальд Зеeman: такой же первооткрыватель, как и все мы // Логос. Том 25, № 5 (107), 2015.

Электронные ресурсы

25. About LUDA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://galleryluda.com/About-LUDA> (дата обращения: 29.03.2016).
26. About the biennial [Электронный ресурс]. – Режим доступа: manifesta.org/biennials/about-the-biennials/ (дата обращения: 28.04.2016).
27. Contemporary East [Электронный ресурс]. – Режим доступа: sothebys.com/en/auctions/2016/contemporary-east-116117.html#&page=all&sort=lotSortNum-asc&range=26|100&viewMode=list (дата обращения: 09.10.15).
28. Milgrom M. Independent Curator: Have Art, Will Travel // The New York Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: nytimes.com/2002/04/24/arts/behind-the-scenes-independent-curators-have-art-will-travel.html?pagewanted=all (дата обращения: 20.01.16).
29. Prada воссоздадут выставку Харальда Зеемана 1969 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/191239-prada> (дата обращения: 20.03.2016).
30. Skate's Top 10000. Skate's Repeat Sales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.skatepress.com/skates-top-10000/repeat-sales/1/> (дата обращения: 08.09.2014).
31. Александер Н., Бутеноп О. Дарья Пыркина: "Куратор – это интеллектуальная движущая сила" [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://goo.gl/Jk2FnI> (дата обращения: 15.04.2016).
32. Александер Н., Бутеноп О. Ольга Шишко: "Куратор и художник должны нащупывать совместно общие смыслы" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goo.gl/AVvHQX> (дата обращения: 19.02.2016).
33. Александер Н., Бутеноп О., Яворская Я. Стас Шурипа. Художник и куратор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goo.gl/N8lvdM> (дата обращения 01.03.2016).

- 34.Б.Гройс. «Большой проект» как индивидуальная ответственность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.guelman.ru/xz/xx53/xx5310.html (дата обращения: 22.04.2016).
- 35.Б.Гройс. Топология современного искусства // Художественный журнал. № 61/62, май, 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/ (дата обращения: 16.02.16).
- 36.Белка & Стрелка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://progallery.org/galleries/gallery/152_belka_strelka.html (дата обращения: 16.01.2016).
- 37.Борей Арт Центр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://borey.ru/> (дата обращения: 23.03.2016).
- 38.Ведущие кураторы XX столетия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: artandyou.ru/category/history/post/curator_xx (дата обращения: 05.12.15).
- 39.Выставка «36 часов»: специальный проект фестиваля “Территория совместных действий” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rnd.urpur.ru/statya/vystavka-36-chasov-specialnyj-proekt-festivalya-territoriya-sovmestnyx-dejstvij/> (дата обращения: 20.03.2016).
- 40.Галерея Марины Гисич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gisich.com/gallery> (дата обращения: 16.01.2016).
- 41.Герасименко П. Где искать современное искусство в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/181/details/2919/page1/> (дата обращения: 26.12.2015).
- 42.Гуськов С. Елена Сорокина: «Куратор — новая профессия везде, и именно сейчас ее начали активно историзировать» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/31446> (дата обращения: 14.03.2016).

43. Деготь Е. Ольга Свиблова: Кураторское Credo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/8865/details/10425/> (дата обращения: 18.04.2016).
44. Интервью. На линии истории искусства. Заведующий сектором современного искусства Государственного Эрмитажа Дмитрий Озерков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: iskusstvo.tv/interview/Dmitry-Ozerkov.html (дата обращения: 26.04.2016).
45. Исаев И. Опыт: где учиться кураторству в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: aroundart.ru/2014/03/18/gde-uchitsua-kuratorstvu-v-rossii/ (дата обращения: 12.03.16).
46. История [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruseum.ru/marble-palace/history/> (дата обращения: 21.10.2015).
47. Куратор. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bse.sci-lib.com/article067586.html (дата обращения: 12.01.16).
48. Лофт Проект ЭТАЖИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.loftprojectetagi.ru/> (дата обращения: 13.03.2016).
49. Морозов А. В Малом зале питерского Манежа открылся музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2481/> (дата обращения: 23.12.2015).
50. О галерее [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://annanova-gallery.ru/about.php> (дата обращения: 20.02.2016).
51. О музее [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.freud.ru/> (дата обращения: 06.03.2016).

- 52.Рябухина О. Петр Белый: «Неважно, где находится галерея, — важно, что она делает» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/5085> (дата обращения: 13.08.2015).
- 53.Савина А. Манифеста 10: Всё, что нужно знать о главном арт-событии года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/205389-manifesta-faq (дата обращения: 28.04.2016).
- 54.Саркисянц А. Особенности арт-рынка России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hallart.ru/commerce/features-of-the-art-market-in-russia> (дата обращения: 30.11.2014).
- 55.Участники Основного проекта 4-й Московской биеннале современного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artandyou.ru/category/history/post/uchastniki_osnovnogo_proekta_4_y_biennale (дата обращения: 11.03.2016).
- 56.Феномен куратора в музейных практиках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: artandyou.ru/category/history/post/fenomen_kuratora_v_museinyh_praktikah (дата обращения: 01.04.2016).
- 57.Что такое удачный кураторский проект? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12744/> (дата обращения: 19.02.2016).
- 58.Чувиляев И. «Люду» можно? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/lyudu_mozhno_12204 (дата обращения: 30.03.2016).
- 59.Яичникова Е. Десять заповедей куратора [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/199-diesiat-zapoviediei-kuratora-224> (дата обращения: 30.03.2016).
- 60.Яичникова Е. Жан-Юбер Мартен, куратор экзотического [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

os.colta.ru/art/projects/12100/details/12101/page3/ (дата обращения:
01.03.2016).

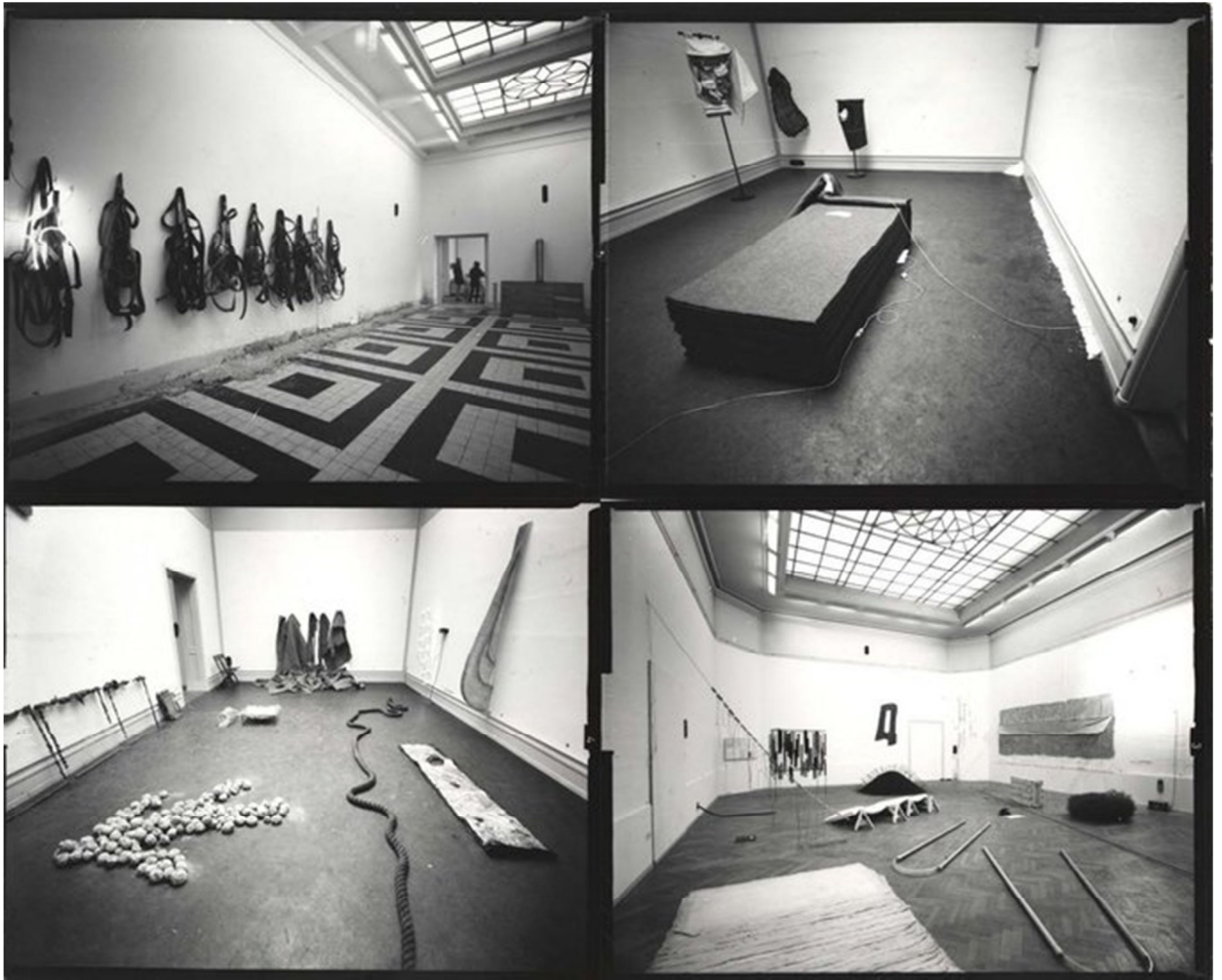
61. Яичникова Е. Харальд Зеeman, изобретатель кураторства
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/15775/> (дата обращения:
12.09.15).

Список иллюстраций

1. «Жизнь в твоей голове. Когда отношения становятся формой. Работы-концепции-процесс-ситуации-информация». Куратор Харальд Зеeman. Кунстхалле, Берн. 1969. Источник: Serie #. 1. Signori, la mostra è finita [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artribune.com/2013/03/serie-1-signori-la-mostra-e-finita/> (дата обращения: 13.03.2016).
2. «Дилаби» («Динамический лабиринт»). Куратор Виллем Сандберг. Стеделик, Амстердам. 1962. Источник: Подрывая музей: способы презентации объектов искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goo.gl/vFpRRo> (дата обращения: 24.04.2016).
3. «Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Источник: JEAN TINGUELY (1925-1991) / NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002) § SITES À VISITER [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://culturieuse.wordpress.com/2013/04/13/jean-tinguely-1925-1991-nikki-de-saint-phalle-1930-2002/> (дата обращения: 25.02.2016).
4. «Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Эскиз плана выставки. Источник: Niki De Saint Phalle: La Non- Giovanna Gentilini [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cartesensibili.wordpress.com/2014/10/13/niki-de-saint-phalle-la-hon-giovanna-gentilini/> (дата обращения: 25.02.2016).
5. «Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Плакат выставки. Источник: Niki De Saint Phalle: La Non- Giovanna Gentilini [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cartesensibili.wordpress.com/2014/10/13/niki-de-saint-phalle-la-hon-giovanna-gentilini/> (дата обращения: 25.02.2016).

6. «Херох Бук». Куратор Сет Зигелауб. Нью-Йорк. 1968. В закрытом виде. Источник: Artists' Books and Multiples [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.ru/2012/03/xeroh-book.html> (дата обращения: 20.01.2016).
7. «Херох Бук». Куратор Сет Зигелауб. Нью-Йорк. 1968. В раскрытом виде. Источник: Artists' Books and Multiples [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.ru/2012/03/xeroh-book.html> (дата обращения: 20.01.2016).

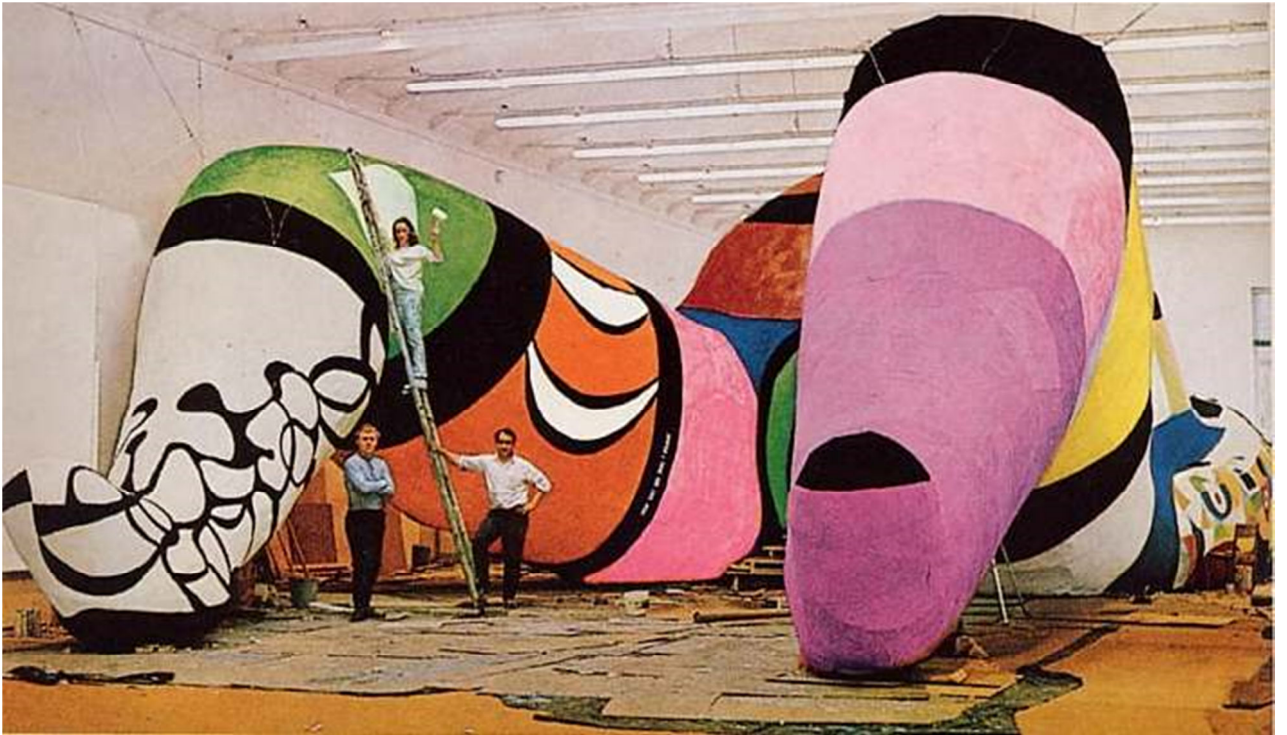
Иллюстрации



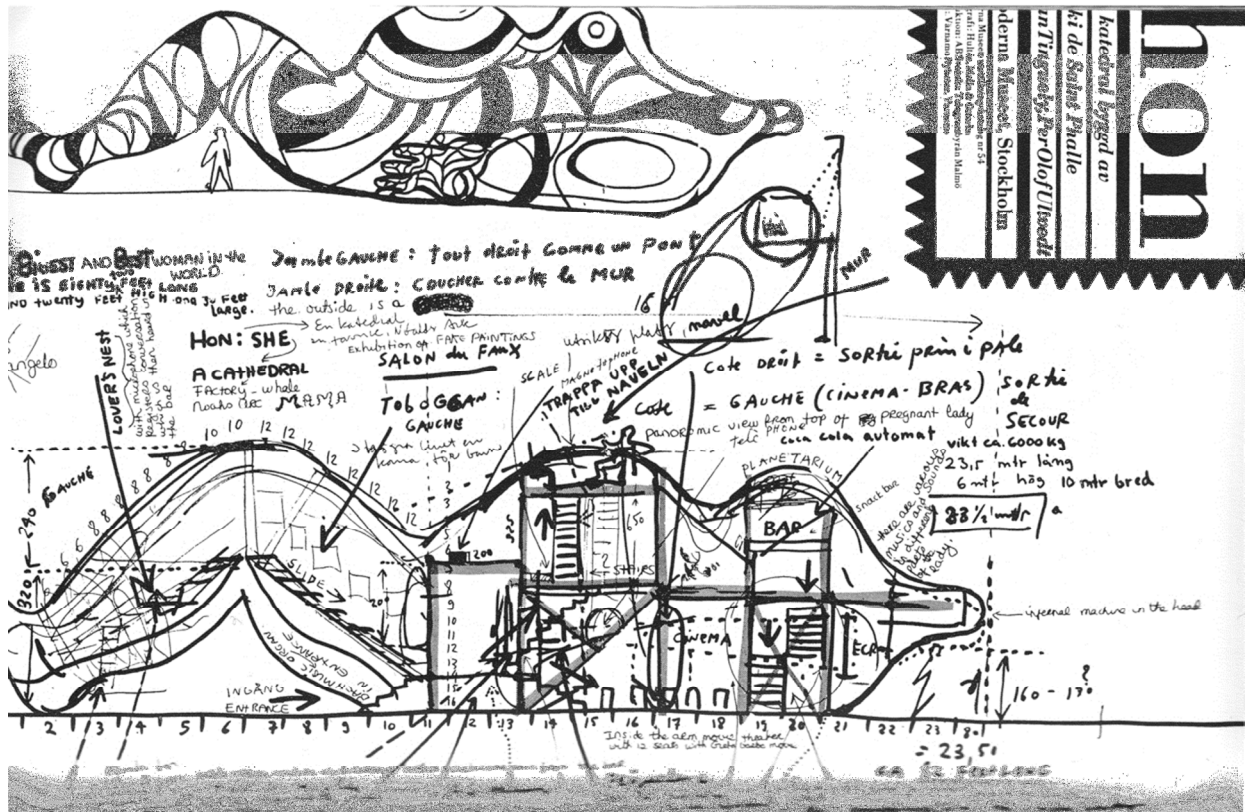
«Жизнь в твоей голове. Когда отношения становятся формой. Работы-концепции-процесс-ситуации-информация». Куратор Харальд Зеeman. Кунстхалле, Берн. 1969. Источник: Serie #. 1. Signori, la mostra è finita [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tribune.com/2013/03/serie-1-signori-la-mostra-e-finita/> (дата обращения: 13.03.2016).



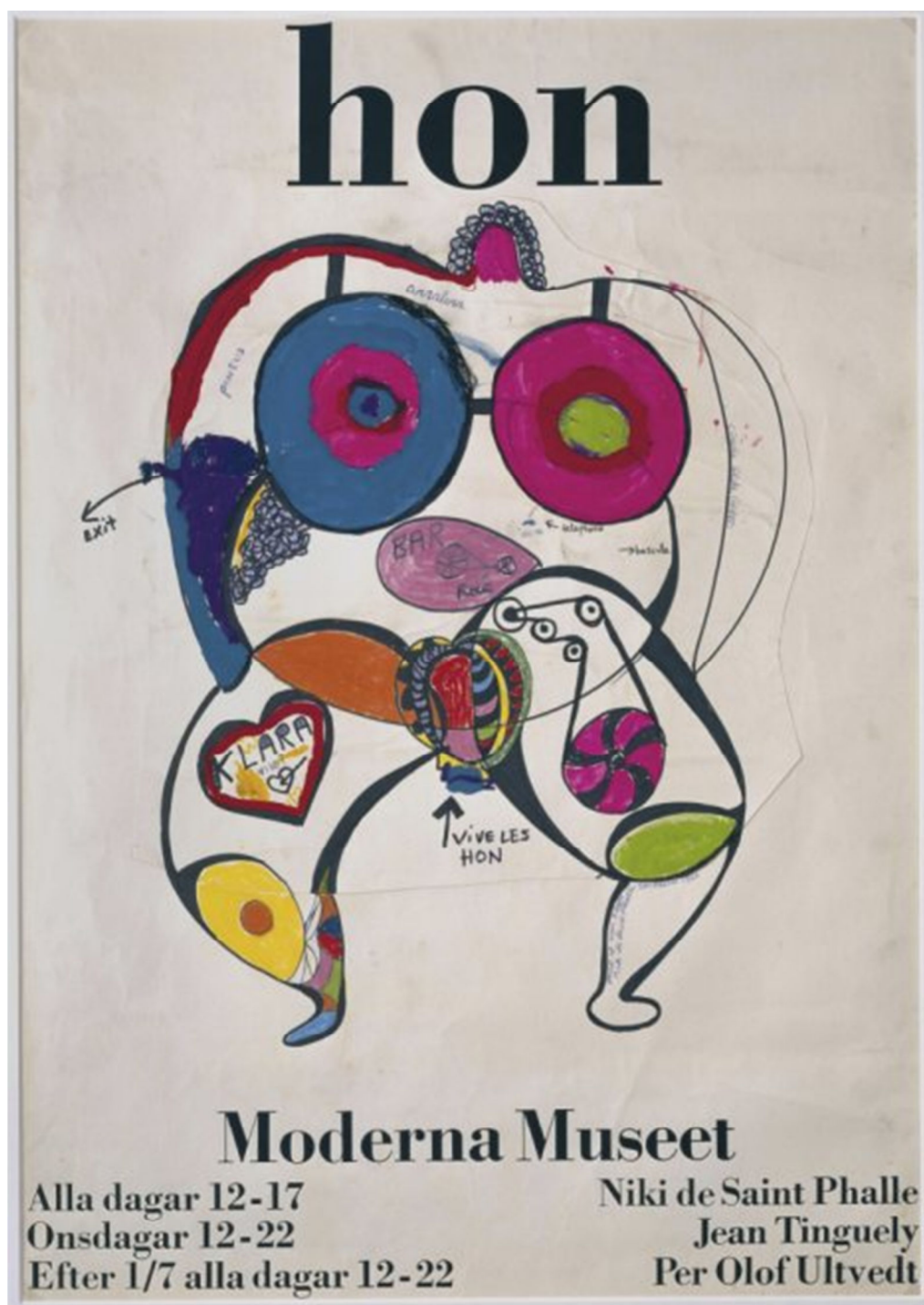
«Дилаби» («Динамический лабиринт»). Куратор Виллем Сандберг. Стеделик, Амстердам. 1962. Источник: Подрывая музей: способы презентации объектов искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goo.gl/vFpRRo> (дата обращения: 24.04.2016).



«Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Источник: JEAN TINGUELY (1925-1991) / NIKI DE SAINT PHALLE (1930-2002) § SITES À VISITER [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cultureuse.wordpress.com/2013/04/13/jean-tinguely-1925-1991-nikki-de-saint-phalle-1930-2002/> (дата обращения: 25.02.2016).



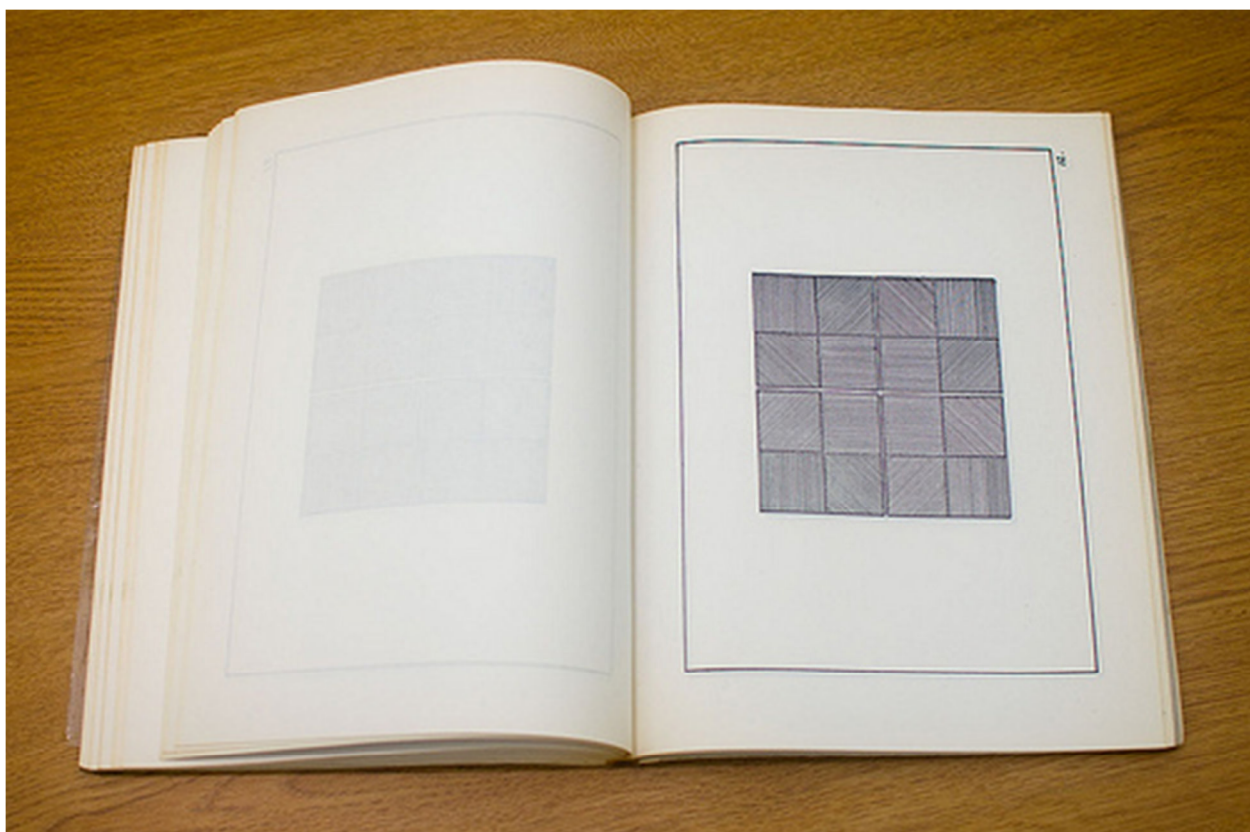
«Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Эскиз плана выставки. Источник: Niki De Saint Phalle: La Non- Giovanna Gentilini [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cartesensibili.wordpress.com/2014/10/13/niki-de-saint-phalle-la-hon-giovanna-gentilini/> (дата обращения: 25.02.2016).



«Она - Собор». Куратор Понтюс Хюльтен. Музей современного искусства, Стокгольм. 1966. Плакат выставки. Источник: Niki De Saint Phalle: La Non-Giovanna Gentilini [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cartesensibili.wordpress.com/2014/10/13/niki-de-saint-phalle-la-hon-giovanna-gentilini/> (дата обращения: 25.02.2016).



«Херох Book». Куратор Сет Зигелауб. Нью-Йорк. 1968. В закрытом виде.
Источник: Artists' Books and Multiples [Электронный ресурс]. – Режим
доступа: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.ru/2012/03/xerox-book.html>
(дата обращения: 20.01.2016).



«Xerox Book». Куратор Сет Зигелауб. Нью-Йорк. 1968. В раскрытом виде.
Источник: Artists' Books and Multiples [Электронный ресурс]. – Режим
доступа: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.ru/2012/03/xerox-book.html>
(дата обращения: 20.01.2016).