

УДК 7.036(477):339.13:658.8

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

Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ

аспірант кафедри теорії і історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-4672-5851

Бібліографічний опис статті: Завершинський, В. (2025). Типи кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві: автономність, посередництво, художня діяльність. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 275–283, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40>

ТИПИ КУРАТОРСЬКИХ СТРАТЕГІЙ У СУЧАСНОМУ ЗАХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ: АВТОНОМНІСТЬ, ПОСЕРЕДНИЦТВО, СПІВАВТОРСТВО

Метою статті є дослідження типології кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві з точки зору ключових рольових орієнтацій автономності, посередництва та співавторства.

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

Наукова новизна. У дослідженні визначено та обґрунтовано типологію кураторських практик; виокремлено три основні напрямки, в яких упродовж другої половини XX – початку XXI ст. розвивались функції, ролі та властивості кураторства.

Висновки. Кураторська стратегія автономності характеризується виконанням самостійної художньої ролі та є віддзеркаленням властивої кураторам функції авторської індивідуалізації. В західноєвропейському та американському мистецтві, автономний статус куратора є інструментом поєднання художніх творів та аудиторій глядачів у спільну парадигму експозиції, проекту або події. Кураторська стратегія посередництва є найбільш звичною у практиках першої половини XX ст., особливо у сфері музейного кураторства. Упродовж другої половини XX – початку XXI ст. управлінські функції арт-посередника здобули більш виразну змістовну складову, спрямовану на залучення нових аудиторій, формування нових просторів зустрічі твору та глядача, а також важливу функцію встановлення художньої ієрархії. Кураторська стратегія співавторства виникає на хвилі т.зв. кураторського повороту 1960-х рр. Можливість виступити від імені художника формує нове амплу митця-куратора, який відтепер володіє персональною територією художнього виробництва.

Ключові слова: куратор, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво, кураторські стратегії, Венеційська бієнале, Документа.

Valeriy ZAVERSHYNSKY

Postgraduate Student, Department of Theory and History of Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-4672-5851

To cite this article: Zavershynsky, V. (2025). Typy kuratorskykh stratehii u suchasnomu zakhidnomu mystetstvi: avtonomnist, poserednytstvo, khudozhnia diialnist [Types of curatorial strategies in contemporary art: autonomy, mediation, co-authorship]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 275–283, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-40>

TYPES OF CURATORIAL STRATEGIES IN CONTEMPORARY WESTERN ART: AUTONOMY, MEDIATION, CO-AUTHORSHIP

The purpose of the article is to study the typology of curatorial strategies in contemporary Western art. The author considers the main role orientations of an art curator, in particular: autonomy, mediation and co-authorship.

The research methodology is based on the method of comparative analysis, which was used to study key phenomena in the formation and development of curatorial strategies. The method of typology and historical-chronological analysis was of great importance.

Scientific novelty. The study defines and substantiates the typology of curatorial practices; three main directions are identified in which the functions and roles of curatorship developed during the second half of the 20th – early 21st centuries.

Conclusions. The curatorial strategy of autonomy is characterized by the fulfillment of an independent artistic role and is a reflection of the function of authorial individualization. In Western European and American art, the autonomous status of the curator is a tool for combining works of art and audiences into a common model of an exhibition, project or event. The curatorial strategy of mediation is the most widespread in the practices of the first half of the 20th century, especially in the field of museum curatorship. During the second half of the 20th – early 21st centuries, the managerial functions of the art mediator acquired a more pronounced substantive component aimed at attracting new audiences and forming new spaces. The function of establishing an artistic hierarchy gained significant importance. The curatorial strategy of co-authorship arises in the wake of the so-called curatorial turn of the 1960s. The opportunity to speak on behalf of the artist forms a new role for the artist-curator, who from now on owns a personal “territory” of artistic production.

Key words: curator; contemporary art, fine arts, curatorial strategies, Venice Biennale, Documenta.

Вступ. Свідченням складності проблеми визначення статусу кураторських практик у сучасному образотворчому мистецтві є динаміка інституалізації та осмислення ролі куратора у цьому процесі. У середині 2000-х років твердження Пола О'Нілла стосовно того, що в якості історичного дискурсу «кураторство ще не повністю утвердилося як наукова галузь дослідження» (O'Neill, 2007, с. 25) виглядало органічним та коректним підсумком тривалого, проте незавершеного етапу ствердження кураторських ролей, що розпочався наприкінці 1990-х рр. Проте в середині 2010-х рр. дослідники продовжували констатувати неочевидність багатьох аспектів у кураторських практиках. Приміром, Ірма Віткаускайте стверджувала, що «ідентичність куратора ще не визначена» (Vitkauskaitė, 2015, с. 2).

У цьому контексті стосовно ролі куратора важливим є три точки зору, які по-різному характеризують кураторські практики як інструментарій експозиційно-виставкового процесу.

По-перше, найбільш очевидною позицією є представлення арт-куратора в якості самостійної фігури, яка створює автономний художній продукт. У цій ролі куратор звертається до концепцій кураторського автономізму.

По-друге, куратор розглядається як арт-менеджер виставкового проекту. В цій ролі він поєднує різні якості образотворчого мистецтва у спільну модель експозиції, проте при цьому не є виробником художнього продукту. У концептуальному сенсі така кураторська модель спирається на т.зв. медіативні або посередницькі концепції. Як менеджер експозиційного простору, арт-куратор доносить змісти, проте не формує їх. Важливо підкреслити, що посередницькі функції куратора перетинаються, проте не перебирають на себе медійну складову,

виходячи з того факту, що мистецтво – більш складна соціальна сфера, про яку не можна розповідати тільки як про подію (іншими словами, мистецтво потребує емоційного споживання).

По-третє, в останні десятиліття здобуває популярність точка зору на кураторську практику як модель співавторства, що дозволяє куратору виступати у експозиційному проекті на рівні із митцями саме в художній якості автора.

Розглянемо кураторські практики як інструментарій експозиційно-виставкового процесу у контексті наведених вище напрямків.

Аналіз попередніх досліджень. Кураторські стратегії у західному мистецтві досліджуються з другої половини ХХ ст. Проте з огляду на завдання нашого дослідження, зосередимось на історіографії проблеми рольової орієнтації кураторських практик на початку ХХІ ст., яка є більш вузькою.

У західних дослідженнях домінує концепція взаємозв'язку кураторських стратегій із еволюцією виставково-експозиційних концепцій. Наприклад, у такому контексті концепцію походження сучасних рольових форм кураторських практик розглядає Йоакім Ханссон. Вчений підкреслює, що «мистецтво насправді стає саме собою лише на виставках», і ця обставина змінило роль куратора на «каркасну» (тобто таку, що структурує та впорядковує художні наміри) (Hansson, 2016, с. 5). Єва Віткаускай пояснює масштаб репрезентації функцій та ролей арт-куратора природною невизначеністю, яка є органічним наслідком широти кураторського фаху. Типовим варіантом сприйняття куратора є приписування йому ролі менеджера, який «організовує зустріч глядача з твором мистецтва» та опікується тими чи іншими формами пред'явлення робіт. Саме у цьому сенсі куратор

виступає як «генератор ідей, що розвиває своє бачення разом з митцями», допомагаючи художникам самовиразитися (Vitkauskaitė, 2015, с. 2).

В цілому, серед дослідників, які задіяні нами для виявлення та інтерпретації рольових орієнтацій куратора слід назвати дослідження Ейвінда Россака (Rossaak, 2018), Зеян Чжоу (Zhou, 2020), Дженніфер Рестаурі (Restauri, 2012), Вілсона Вай (Wai, 2019), які звертаються до аналізу конкретних проектів.

Метою статті є дослідження типології кураторських стратегій у сучасному західному мистецтві з точки зору ключових рольових орієнтацій автономності, посередництва та співавторства.

Результати дослідження. *Кураторська стратегія автономності. Куратор як самостійна художня роль.* Аналіз цього напрямку варто розпочати із важливого висновку Джона Тініуса та Шерон Макдональд, які пропонують розглядати кураторські практики через призму двох різних якостей: «curating» (кураторство, як процес) та «the curatorial» (кураторський результат, як наслідок, як продукт) (Tinius, 2020, с. 36). За їх припущенням, кураторські практики станом на 2020-ті роки вже не є беззастережно пов'язані із «обслуговуванням виставки» або відбором творів мистецтва для експонування. Невід'ємними інструментами такий проект є дослідження, співучасть у мистецькому процесі та дискурсивні формати, що сигналізує про остаточний вихід арт-кураторства «за межі музейного або виставкового контекстів» (Tinius, 2020, с. 36). Важливо підкреслити, що вказані вище дослідники розглядають такі особливості в зміні підходів як ознаку автономності кураторського фаху.

В західноєвропейському мистецтві склалась конвенційна точка зору, щодо періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. як етапу переходу від кураторської вторинності до автономізму.

Наприклад, Ейвінд Россак характеризує процес трансформації кураторський практик у Норвегії як зміну традиційних параметрів виставки, що багато десятиліть до цього була «місцями відтворення та артикуляції сприйняття, цінності та знання», а після 1990-х рр. набула додаткових значень як «нова логіка обміну в галузі мистецтва» (Rossaak, 2018, с. 127–128).

У цей період часу роль куратора стає настільки міцно вкоріненою до існуючих худож-

ніх інституцій, що в окремих випадках породжує контрверсивні погляди на саму природу посередництва в мистецтві. Так, вже у другій половині 1980-х у західному світі починаються реверсні процеси, коли галереї уникають терміну «куратор» для більш нейтральних і прагматичних понять, таких як «виробник» або «організатор виставок» (McKeon, 2022, с. 181).

Не дивлячись на це, важливе значення для ствердження автономного статусу куратора відіграло ускладнення концептуального значення сучасного образотворчого мистецтва, яке, за влучним висновком Крістофера Уайтхеда, у певний момент припинило «говорити саме за себе» (Whitehead, 2012, с. X–XI). Складність сприйняття художніх творів, а також паралельно із цим – загострення соціального значення мистецтва, стали каталізаторами кураторського автономізму, який сформувався як відповідь на виклик «неоднозначності» художнього твору.

Як підкреслює Уайтхед, каналами через які кураторська автономія будувала сама себе, стала ціла низка факторів, які вчений відносить до сфери художнього виробництва. Створення «інтерпретації мистецтва» сформувало дослідницьку роль куратора, а «маніпуляції фізичним середовищем демонстрації художніх творів» (приміром, участь у дизайні освітлення виставки) створило важливу функцію куратора, як «виробника просторів». Навіть така, на перший погляд, допоміжна роль у виставкових процесах, як розробка супровідних матеріалів (текстові панелі, етикетки, аудіогіди, інтерактиви, аудіовізуальні матеріали тощо) спричинила відповідний напрямок у кураторстві, який Уайтхед називає «вербальними регістрами інтерпретації» творів мистецтва (Whitehead, 2012, с. XIII).

Подвійна ідентичність куратора помітна не тільки у випадках суміщення ролей посередника, менеджера та власне митця, але й у взаємодії куратора із аудиторіями.

Наприклад, Зеян Чжоу розглядає в якості головної альтернативи моделі «куратор – художник», модель «куратор – спільноти», де посередницькі функції спрямовуються «на тих, хто за межами галереї». При цьому Чжоу вважає, що куратор має бути не лише промоутером виставки, але й має бути присутнім як частина аудиторії та не відокремлювати себе від гля-

дача. Цю роль дослідниця називає роллю кураторської самоідентифікації, натякаючи на те, що професія медіатора між картиною та глядачем виникла з аудиторії, а не з художньої спільноти (Zhou, 2020, с. 121).

В якості прикладу розглянемо проект куратора Харальда Зеємана «Коли відношення стає формою» (1969 р. «Kunsthalle») та його реконтекстуалізацію у 2003 року в рамках експозиції «Як узагальнення стає формами: мистецтво в глобальну епоху» («Walker Art Center», куратори Філіпа Вернь, Олукемі Ілесанмі та Дугласа Фогл).

Концепція Зеємана була спрямована на поєднання творчих зусиль митців (переважно, в рамках інсталяції, перформансу та концептуального живопису) із замкненим простором. В основі задуму – ідея галереї як своєрідної рамки від картини, що стримує, надає форму, узагальнює, проте не здатна відмінити сам живопис або істотно змінити його сприйняття. Куратор використав усі можливі площини та простори: від традиційного підняття картин на стіни, до імітації випадкових речей у кімнаті та наповнення простору виставки «мистецтвом дії» (акціонізмом). Серед учасників проекту були такі відомі вже на той час митці як Йозеф Бойс або Маріо Мерц, проте Зеєман орієнтувався не на зіркові статуси митців, прагнучи створити рівновагу між своїм кураторським задумом та творами художників.

Проект вважається одним із найбільш знакових у становленні амплуа незалежного куратора або куратора-партнера, за словами самого Зеємана. Крістоф Бенке стверджує, що численні коментарі куратора засвідчують те, наскільки важливо та складно було наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. відстоювати таку форму взаємодії, особливо у співпраці із визнаними митцями які спирались на власну аудиторію глядачів (Behnke, 2010, с. 29). Отже, куратору було необхідно сформувати власну аудиторію, альтернативну по відношенню до традиційного глядача учасників-художників.

Проект 2003 року виник на тому етапі, коли принципи взаємин між куратором та глядачами знову набув гострої актуальності Зеєман віддавав перевагу у своїй роботі спрощеному визначенню куратора як «організатора виставок», хоча в цьому, на думку дослідників, простежується очевидна авторська гра із глядачем, наці-

лена на ефект виявлення сутності кураторських дій самими відвідувачами виставок (Richard, 2004).

Наприклад, Даніель Бірнбаум характеризує це як кураторську «пастку»: глядач очікує «просто виставку», а опиняється в атмосфері події, яка вимагає контакту із кураторськими задумками. Не випадково, Зеєман часто вживав для характеристики власного кураторського методу поняття «контрольований хаос» (Birnbbaum, 2005).

Сьорен Граммель інтерпретує цю виставку як навмисне зміщення інтересу з твору на автора, а з автора на куратора (Grammel, 2010, с. 8).

Переосмислення спадщини Зеємана у контексті альтернативної виставки, яка при цьому спиралась на підняті куратором питання та частково продовжувала дискусію про межі кураторських стратегій, додатково аргументує важливість проблеми становлення автономної ролі куратора.

Серед митців, які продемонстрували це на прикладі власних робіт у проекті 2003 року слід окремо виділити Робіна Роуда, який спеціально для реалізації задуму кураторів переніс реалізацію художньої ідеї в іншу техніку – малюнку графіті. Емма Бедфорд вбачає у цьому ознаку поваги до спадщини Зеємана та водночас свідчення можливості куратора домінувати над художниками у проектах, де «розмова з аудиторіями важливіша за розмову між куратором та митцем» (Bedford, 2003, с. 5–6).

Щодо самої експозиції 2003 р., то, на наш погляд, звернення до ідей Зеємана як до нерозв'язаних та усе ще актуальних історій, засвідчило складність однозначної інституалізації ролі куратора у проектах, де авторська художня точка зору не домінує.

Як зауважує Філіпп Вернь, мета виставки полягала не у тому, аби «замінити одну домінуючу модель кураторства на нову», а навпаки зверталась до практики управління мистецтвом, як до самостійного процесу. (Vergne, 2003, с. 20).

Кураторська стратегія посередництва. Куратор як арт-менеджер та медіатор. Посередницька роль арт-куратора серед усіх інших є найбільш широко відомою та вивченою. Проте, не зважаючи на тривале дослідження кураторського менеджменту, медіаторські властивості кураторських практик продовжують викликати дискусії.

Наприклад, Угне Павловайте та Віргінія Юренене у нещодавньому дослідженні моделей стратегії арт-кураторства, запропонували знову «вивчати кураторство через призму теорії управління», так як реальна практика підтверджує необхідність вкотре звернутись до ролі куратора-посередника (Pavlovaite, 2024, с. 1).

На наш погляд, найбільш переконливо продемонструвала потребу у зверненні до зазначеного аспекту в кураторському функціоналі Єва Віткаускайте. Дослідниця зосереджує увагу на типових моделях куратора-посередника. Не дивлячись на те, що визначені Віткаускай моделі є вкрай різноманітними та характеризують достатньо широкий простір мистецьких процесів, вчена підкреслює функцію управління проектами як головну, навіть за умови «постійного створення нових і нових моделей кураторства» (Vitkauskaitė, 2015, с. 4–5).

Більш точно кваліфікує особливість такої функції куратора Крістоф Бенке, аналізуючи типового куратора як, у першу чергу, арт-адміністратора. На його думку, це передбачає зміну точки зору на сучасне образотворче мистецтво як на практику художнього виробництва, у якій куратор не є виробником, але задіяний на важливій посередницькій ролі адміністрування концепцій та проектів (Behnke, 2010, с. 31).

На наш погляд, популярність цього підходу можна пояснити кількома обставинами. Якщо посилення концептуального значення сучасного образотворчого мистецтва (власне, його ускладнення в очах глядача) призвело до появи куратора-автономіста (за Уайтхедом), то ускладнення самого процесу кураторства проектами прискорило процес внутрішньої автономізації.

Наприклад, «Дифузія» – тема китайського національного павільйону на 54-й Венеційській бієнале (2011 р., куратор Пен Фенга), стала прикладом суміщення центру уваги з візуального мистецтва на більш масштабний естетичний досвід, який включав тактильні і смакові компоненти, із використанням традиційної китайської «філософії ароматів». П'ять художників (серед яких такі відомі митці як Ян Маоюань або скульптор Цай Чжисон) створили роботи на основі п'яти ароматів (приміром, лотосу, чаю, традиційних винних напоїв), утворюючи метафоричний зв'язок із конфуціанською концепцією «п'яти смаків». Зеян Чжоу стверджує, що

хоча зображальна частина експозиції містила усі звичні атрибути виставки, роботи китайського павільйону «кинули виклик візуальному мистецтву», пропонуючи глядачеві задіяти не лише зір, але й слух та рецептори тактильного і смакового сприйняття (Zhou, 2020, с. 120).

Ще однією обставиною, яка закріпила посередницьку роль арт-куратора, стала потреба в обміні якостями між художником та глядацькою аудиторією. Наприклад, Алекс Гавронський розглядає цей процес як частину історичної еволюції інституту арт-кураторства, який пройшов шлях від вторинного і допоміжного до цілком самостійного, із вираженою здатністю продукувати нові напрямки. Вчений вважає, що кураторство сформувалось у художньому середовищі 1960-х рр. як відповідь самих митців на виклики складності сучасного мистецтва. Іншими словами: «Художники винайшли те, що ми зараз розуміємо як сучасне кураторство» (Gawronski, 2019, с. 233). Згідно із цією логікою, посередництво є елементом художнього твору, але для опрацювання цього важливого компоненту потрібна окрема, за словами А.Гавронського, «творча мантия», яку самому митцю важко використовувати повноцінно та ефективно (там само).

Як зазначалося нами на початку цього параграфу, соціальні ролі арт-куратора достатньо не просто піддати розмежуванню. Функціональні особливості оперування такою складною сферою діяльності як сучасне мистецтво часто вимагають, скоріше, конвергенції між різними аспектами кураторських практик, ніж є чітко відділеними.

Таким чином, з одного боку, арт-куратори стали помітним явищем у світі мистецтва завдяки попиту на «харизматичних та обізнаних посередниках», які вивчають художні вподобанні аудиторій (Acord, 2014, с. 153).

З іншого боку, така вагома роль у виробництві, якщо не самого мистецтва, то його контексту споживання, надало кураторам право розглядати себе в якості співавторів або навіть самостійних митців. Часто саме співпраця куратора та художника виступає як погранична форма взаємодії, яка сприяє закріпленню за куратором функції автора (Schuppert, 2021).

Характерну складову реалізації такого задуму можна показати на прикладі Документи 13 (2012 р.). Кураторка цього форуму

з США Каролін Хрістов-Бакаргієв запропонувала концепцію, орієнтовану на автономію просторів. За висновком Нанне Буурман, експозиція основних павільйонів виявилася настільки чистою, що кураторська драматургія, на перший погляд, лишалася майже непомітною. Фактичне керування увагою глядачів, їх рухом галереями відбувалося максимально тонко та без нав'язливого тиску. Замість того, аби надати аудиторії вже звичну всеохоплюючу кураторську розповідь, кураторська концепція зупинилася на форматі «конгломерату персональних виставок», який побудував серійну структуру розповідей, що майже не перетинались на не вступали у змістовну взаємодію (Buurman, 2016, с. 153–154).

З точки зору кураторської методології, така концепція є класичним автономним підходом, який припускає максимальне делегування повноважень художнику та кураторське невтручання до форматів зустрічі мистецтва та глядача.

Таким чином, посередницькі функції арт-куратора є найбільш зрозумілою формою його діяльності. Як підкреслював Уолтер Хоппс, глядачі схильні сприймати особу куратора «як щось на зразок диригента, що прагне встановити гармонію виконання між окремими музикантами» (Obrist, 2008, с. 11). Проте, як ми можемо переконалися на прикладі наведених вище даних, посередництво у сфері сучасного мистецтва не полегшує завдання аналізу кураторських практик, так як не є безальтернативним.

Кураторська стратегія співавторства. Куратор як виробник художнього твору; куратор-художник. Складність точки зору на роль арт-куратора як повноцінного митця або митця-співавтора, пов'язане із нечіткістю та широтою репрезентації сутності кураторських дій. Як підкреслює Бретт Левін, поєднання соціальних ролей (приміром, куратора-менеджера або оператора художніх виставкових просторів) часто є проблемним, так як у такому разі позиція куратора-художника у першу чергу є «непрозорою». Усі інші аспекти його діяльності наперед зрозумілі, але це не можна сказати про амплуа митця (Levine, 2021, с. 21).

Так, О'Ніл вважає, що подібний перехід від адміністративної посередницької ролі до кураторства як творчої діяльності, більш схожої на

форму мистецької практики, фіксується в західноєвропейському та американському мистецтві з кінця 1980-х років (O'Neill, 2007, с. 21). Вже у 1989 році в важливому для історії кураторства тексті Бенджаміна Бухло зазначалося щодо «нагальної потреби в артикуляції позиції куратора як частини мистецького» (Buchloh, 1989, с. 92).

Наприкінці 1990-х ідея куратора як «мета-художника», стає все більше помітною (Schade, 2016).

Таким чином, на початку 2000-х років Роберт Сторр виступив із пропозицією розмежувати роль куратора та художника, що, на наш погляд, показує наскільки проблема ролі куратора-митця була актуальною. Відмітимо те, що Сторр аргументував свою пропозицію бажанням більш явно проявити для глядача якості мистецьких проєктів, які стають нездатними до розуміння, якщо куратори наполягають на своїй ролі художника (O'Neill, 2007, с. 20–21).

Наголосимо на тому, що на відміну від розглянутих вище кураторських функцій, поштовхом до її виокремлення стало цифрове мистецтво та мережеві художні виклики «нульових» років. Вже на початку 2000-х років очевидною стала зміна кураторського статусу під впливом цифрового мистецтва та цифрових засобів експозиції.

Прикладом цього процесу може бути аналіз т.зв. замкнених художніх середовищ, які десятиріччями розвивались у власному локальному контексті. Приміром, Вілсон Вай розглядає такі трансформації на прикладі сучасного мистецтва Австралії. Для художнього простору цього континенту мережеві можливості та цифрова експозиційна практика стали джерелом змін, що спонукали саме практику кураторства до ролі співавторства. Куратор як співавтор вперше вийшов на художню арену Австралії у 1993 році, у контексті залучення «міжнародних радників» для експозиції у центральній художній галереї Квінсленда (Wai, 2019, с. 89). проте достатньо швидко стало очевидним, що завдяки глобальній мережі колективні мистецькі проєкти здатні виходити за межі старих географічних територій і навіть включати віртуальні рівні співпраці у творчості, художньому навчанні та виробництві арт-просторів (Wai, 2019, с. 90).

З іншого боку, навіть за межами проблематики цифрового виклику, роль арт-куратора як співавтора, виробника художнього твору або куратора-художника, є привабливою формою сучасної репрезентації мистецтва.

Звернемось до висновків дослідження Дженніфер Рестаурі, яка припускає, що чітке розмежування художника і куратора є полярністю, яка характеризує різницю у суб'єктивних і об'єктивних підходах до демонстрації та інтерпретації мистецтва. Проте у цьому процесі є вкрай важливий фактор. Рестаурі нагадує, що «використання емоцій у процесі прийняття рішень куратором дозволяє постійно нагадувати про присутність людини на виставці» (Restauri, 2012, с. 95). Отже, склалося так, що від куратора очікують інтелектуального результату, а від художника – емоційного враження. Цю модель Джулі Бавін влучно охарактеризувала як «філософію «зроби все самостійно»» (Bawin, 2019, с. 141).

Таким чином, арт-кураторство є прямою відповіддю на виклик синтетичності сучасного мистецтва, яке постійно залучає до художньо-образного змісту усе розмаїття мистецької та соціальної проблематики. Ейвінд Россак показує як працює така модель на прикладі сучасного мистецтва Норвегії. За його однозначним висновком, які б намірі не декларувались художниками чи організаторами події, художня виставка призначена для «донесення повідомлень». Тому «забезпечення ясності висвітлення – це головне завдання куратора» (Rossaak, 2018, с. 128).

Висновки. Таким чином, проведений нами аналіз типології кураторських практик дозволяє визначити три основні напрямки, в яких упродовж другої половини XX – початку XXI ст. розвивались функції, ролі та властивості кураторства.

У першу чергу, це кураторська *стратегія автономності*, яка характеризується виконанням самостійної художньої ролі та є віддзеркаленням властивої кураторам функції авторської індивідуалізації. Як показують розглянуті нами приклади та концептуальні підходи у західно-європейському та американському мистецтві, автономний статус куратора є інструментом поєднання художніх творів та аудиторій глядачів у спільну парадигму експозиції, проекту або події.

Кураторська *стратегія посередництва* є найбільш поширеним напрямком, який сформований історичним розвитком цієї сфери художньої діяльності. Роль куратора як арт-менеджера та медіатора у мистецьких процесах є найбільш звичною у практиках першої половини XX ст., особливо у сфері музейного кураторства. Проте упродовж другої половини XX – початку XXI ст. управлінські функції арт-посередника здобули більш виразну змістовну складову, спрямовану на залучення нових аудиторій, формування нових просторів зустрічі твору та глядача, а також важливу функцію встановлення художньої ієрархії, що особливо помітно на прикладі міжнародних арен (передусім Венеційської бієнале, форуму Документа та івенту арт-Базель).

Кураторська *стратегія співавторства* виникає на хвилі т.зв. кураторського повороту 1960-х рр., а остаточно закріплюється після запропонованих Х.Зеєльманом інновацій у ході Документи 1972 року. Куратор як виробник художнього твору поступово набуває статусу внутрішньої автономії у середовищі глобальних кураторських функцій. Як показано нами у тексті розділу, можливість виступити від імені художника формує нове амплуа митця-куратора, який відтепер володіє персональною територією художнього виробництва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Acord, S. Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. In *Artistic Practices*. Routledge, 2014. P. 151–165.
2. Bawin, J. The artist-curator or the philosophy of 'do it yourself.'. *Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice*, 2019. P. 141–147.
3. Bedford, E. Fresh from South Africa: supporting young artists. *DAKAR – ART, MINORITIES, MAJORITIES*. JULY 2003. P. 1–10.
4. Behnke, C. The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition "When Attitudes Become Form". *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2010, 40(1). P. 27–42.
5. Birnbaum, D. (2005). *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Artforum Summer, 2005.

6. Buchloh, B. A Note on Gerhard Richter's «October 18, 1977». October, 1989. P. 89–109.
7. Buurman, N. Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13). Curating in Feminist Thought, 2016. 146 p.
8. Gawronski, A. Curated from Within: The Artist as Curator. A Companion to Curation, 2019. P. 232–261.
9. Grammel, S. Harald Szeemann—and the (self-) construction of an authorial position in the field of curatorial practice. The Exhibition as Artistic Medium, 2010. P. 1–16.
10. Hansson, J. The curator as a conceptual artist / Master of Culture and Arts, Entrepreneurship in the arts, 2016, 48 p.
11. Levine, B. Curatorial Intervention: History and Current Practices. Rowman & Littlefield, 2021, 152 p.
12. McKeon, E. Coming to our senses: From the birth of the curator function to curating live arts. Turba, 1(1), 2022. P. 28–43.
13. O'Neill, P. The curatorial turn: from practice to discourse. Issues in curating contemporary art and performance, 2007. № 25. P. 13–28.
14. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. A brief history of curating. Zurich: JRP/Ringier, 2008.
15. Pavlovaitė, U., & Jurėnienė, V. (2024). Art curatorship strategy models: from tradition to contemporaneity. Museum Management and Curatorship, 2024. P. 1–18.
16. Restauri, J. “Not only creators, but also interpreters”: Artist/Curators in Contemporary Practice. Baylor University, 2012. 136 p.
17. Richard, C. How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. Parachute: Contemporary Art Magazine, 2004, № 113. P. 141–143.
18. Rossaak, E. The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques and the Contemporary. Contested qualities: Negotiating value in arts and culture, 2018. P. 127–164.
19. Schade, S. The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas–Female, 2005. Curating in Feminist Thought, 2016. P. 54–63.
20. Schuppert, M. Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. Philosophies, 2021, № 6(1). V. 16. P. 1–13.
21. Tinius, J., & Macdonald, S. The recursivity of the curatorial. The anthropologist as curator, 2020. P. 35–58.
22. Vergne, P. Globalization from the rear: “Would you care to dance, Mr. Malevich?”. How Latitudes Become Forms: Art in Global Age, Exhibition Catalogue, Minneapolis: Walker Art Center, 2003. P. 18–27.
23. Vitkauskaitė, I. The Role of the Freelance Curator in an Art Exhibition. European Journal of Interdisciplinary Studies, 2015, №7(2).
24. Wai, W. Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art. Journal of Urban Culture Research, 2019, № 18(1). P. 88–102.
25. Whitehead C. Interpreting Art in Museums and Galleries. London, New York: Routledge, 2012, 196 p.
26. Zhou, Z. On the relationship between art curator and audience. In International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHM 2019) Atlantis Press, 2020. P. 119–123.

REFERENCES:

1. Acord, S. (2014). Art installation as knowledge assembly: Curating contemporary art. In Artistic Practices, Routledge, 151–165 (in English).
2. Bawin, J. (2019). The artist-curator or the philosophy of ‘do it yourself.’. Curating live arts: Critical perspectives, essays, and conversations on theory and practice, 141–147 (in English).
3. Bedford, E. (2003). Fresh from South Africa: supporting young artists. DAKAR – ART, MINORITIES, MAJORITIES. JULY 2003, 1–10 (in English).
4. Behnke, C. (2010). The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition “When Attitudes Become Form”. The Journal of Arts Management, Law, and Society, 40(1), 27–42 (in English).
5. Birnbaum, D. (2005). When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Artforum Summer (in English).
6. Buchloh, B. H. (1989). A Note on Gerhard Richter's «October 18, 1977». October, 89–109 (in English).
7. Buurman, N. (2016). Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA (13). Curating in Feminist Thought, 146 (in English).
8. Gawronski, A. (2019). Curated from Within: The Artist as Curator. A Companion to Curation, 232–261 (in English).
9. Grammel, S. (2010). Harald Szeemann—and the (self-) construction of an authorial position in the field of curatorial practice. The Exhibition as an Artistic Medium (in English).
10. Hansson, J. (2016). The curator as a conceptual artist / Master of Culture and Arts, Entrepreneurship in the arts, 48 p. (in English).

11. Levine, B. M. (2021). *Curatorial Intervention: History and Current Practices*. Rowman & Littlefield, 152 p. (in English).
12. McKeon, E. (2022). Coming to our senses: From the birth of the curator function to curating live arts. *Turba*, 1(1), 28–43 (in English).
13. O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, 25, 13–28 (in English).
14. Obrist, H. U., Bovier, L., & Theiler, B. (2008). *A brief history of curating*. Zurich: JRP/Ringier, 243 p. (in English).
15. Pavlovaitė, U., & Jurėnienė, V. (2024). Art curatorship strategy models: from tradition to contemporaneity. *Museum Management and Curatorship*, 1–18 (in English).
16. Restauri, J. L. (2012). “Not only creators, but also interpreters”: Artist/Curators in Contemporary Practice. *Baylor University* (in English).
17. Richard, C. (2004). How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age. *Parachute: Contemporary Art Magazine*, (113), 141–143 (in English).
18. Røssaak, E. (2018). The Emergence of the Curator in Norway: Discourse, Techniques and the Contemporary. *Contested qualities: Negotiating value in arts and culture*, 127–164 (in English).
19. Schade, S. (2016). The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas–Female, 20051. *Curating in Feminist Thought*, 54–63 (in English).
20. Schuppert, M. (2021). Learning to Say No, the Ethics of Artist-Curator Relationships. *Philosophies*, 6(1), 16, 1–13 (in English).
21. Tinius, J., & Macdonald, S. (2020). The recursivity of the curatorial. *The anthropologist as curator*, 35–58 (in English).
22. Vergne, P. (2003). Globalization from the rear: “Would you care to dance, Mr. Malevich?”. *How Latitudes Become Forms: Art in Global Age, Exhibition Catalogue*, Minneapolis: Walker Art Center, 18–27 (in English).
23. Vitkauskaitė, I. (2015). The Role of the Freelance Curator in an Art Exhibition. *European Journal of Interdisciplinary Studies*, 7(2) (in English).
24. Wai, W. Y. C. (2019). Curator as Collaborator: A Study of Collective Curatorial Practices in Contemporary Art. *Journal of Urban Culture Research*, 18(1), 88–102 (in English).
25. Whitehead C. (2012). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London, New York: Routledge, 196 p. (in English).
26. Zhou, Z. (2020, April). On the relationship between art curator and audience. In *International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHEM 2019)*, Atlantis Press, 119–123 (in English).