

Явище, коли художник створює виставки або є куратором, має довготривалу історію. Воно не обмежується лише останньою півсотнею років, відколи термін «куратор» виник у його сучасному значенні. Тобто йдеться про незалежного куратора виставок як агента, що є медіатором між художниками, інституціями, партнерами та публікою. Більш детально про цю важливу фігуру для сучасної системи мистецтва та шлях її виникнення ми писали [у попередньому тексті](#).

У цьому нарисі ми зосередимось на кількох ключових виставках Західної Європи та США, які створили художники упродовж останніх ста років. Саме такі виставки сформували сучасне уявлення про прогресивні формати експозицій та донині є зразками сміливих кураторсько-художніх рішень. До прикладу, один із найбільш відомих кураторів сучасності **Жан-Юбер Мартен** зізнається, що такі виставки, як «Гра того, що не можна виразити. Людвіг Вітгенштайн і мистецтво XX століття» (1989), яку курував художник-концептуаліст Джозеф Кошут, визначили методи та підходи у роботі таких кураторів, як він сам.

У XX столітті художні виставки перетворюються на проєкти, в яких кураторська інтенція прямує за сучасними художніми практиками та потребує випрацювання нових виставкових форм. Авторами ж найбільш радикальних реновацій здебільшого ставали самі художники. Їм було цікаво працювати з простором для представлення власних робіт. Згодом вони взаємодіяли у межах одного простору з іншими художниками та поступово почали піддавати критиці традиційні музейні експозиції. Перш за все, художники поставили під сумнів доцільність розвішування робіт в один ряд та підважили статус твору мистецтва.

У цьому сенсі одне із найбільш радикальних кураторських рішень відбулось у 1938 році у рамках паризької Міжнародної сюрреалістичної виставки. **Марсель Дюшан**, один із найбільш визначних художників початку XX століття, став куратором головної зали, у якій розміщувалась інсталяція “**1200 підвішених мішків з вугіллям**”. Вона становила собою, власне, підвішені на стелі мішки, але не з вугіллям, а із зім'ятими газетами. Джерелом світла у залі була лише жаровня, але й вона виявилась не справжньою, бо працювала від електрики.



Марсель Дюшан, 1200 підвішених мішків з вугіллям, 1938

Так художник працював зі сприйняттям глядачів, яким пропонувалось перевірити, наскільки вони довіряють своїм відчуттям та припущенням щодо побаченого. Крім цього, у кімнаті смажили кавові зерна, а із гучномовця лунав сміх мешканців психіатричної лікарні. Ці провокативні прийоми працювали з уявленнями глядачів про межі традиційної експозиції. Цікаво, що через 30 років після цього американський художник **Енді Воргол** створює інсталяцію “**Срібні подушки**”, що апелює до Дюшановського кураторського жесту та також працює з питанням про природу експозиції.



Енді Воргол, Срібні подушки, 1966

Ще до однієї із ворголівських інтервенцій належить “**Наліт на холодильник**” (1969-70) у Школі дизайну Род-Айленда. Вона становила собою відтворення підсобних приміщень Воргола, але в іншому просторі. Відомо, що Воргол був фанатом архівації, прискіпливим до етикеток, наліпок та підписів. Він зберігав усі відзняті плівки, фотографії та диктофонні записи, що наче заспокоювали його та могли підтримати у випадку, якщо опорні точки у житті будуть втрачені. Це світовідчуття автора спочатку відтворилося у його художній практиці, а потім мігрувало у поле виставки як такої.



Енді Воргол, Наліт на холодильник, 1970

Майже у той самий час - пізні 1960-ті - бельгійський художник **Марсель Бротарс** називає “музеєм” підбірку з різних речей у своїй майстерні. Очевидно, це не було музеєм, а лише у жартівливій формі так іменувалося художником. Втім у 1968 році майстерня Бротарса стала ключовою точкою зібрання різних людей, які обговорювали події у світі, і ці розмови були чимось визначальним для розвитку візуального мистецтва. Цей досвід Бротарс згодом використав у справжньому музейному просторі в художньому музеї у Дюссельдорфі. Ця виставка мала назву “**Музей сучасного мистецтва. Відділ орлів. Секція фінансів**” (1971) та представляла усі зібрані у майстерні художника речі, а також цілу низку орендованих об’єктів, зокрема, опудала орлів, кіноапарат, скульптури. До кожного з опудал був прикріплений підпис “Це не твір мистецтва”. Зрештою, майже нічого з представлених об’єктів не було твором мистецтва у традиційному розумінні, втім їх поєднання та генеральна концепція перетворювала усю експозицію на тотальну інсталяцію. Те, що художник переніс у публічний простір частину своєї майстерні, тобто привідкрив завісу до

закритого непублічного місця, у різний спосіб триває у інших виставках аж до сьогодні. До прикладу, в українському художньому процесі звернення до цього прийому було у нещодавньому проєкті Каті Буцацької “Дуже персональна виставка” (2020), яка представила власні роботи, що знаходились у її майстерні більш ніж 5 років.



Марсель Бротарс, Музей сучасного мистецтва. Відділ орлів. Секція фінансів, 1971

З 1970-х років музеї все частіше запрошують курувати виставки саме художників. У Національній галереї у Лондоні влаштовують програму виставок “Погляд художника”, а у нью-йоркській MOMA - “Вибір художника”. Водночас у 1972 році відбувається “Документа 5” під керівництвом **Гаральда Зеємана**, яка закріплює за ним не лише статус “батька кураторства”, а і проголошує необхідність інтегрувати у процес створення виставки окремого незалежного агента - творця виставки або куратора.

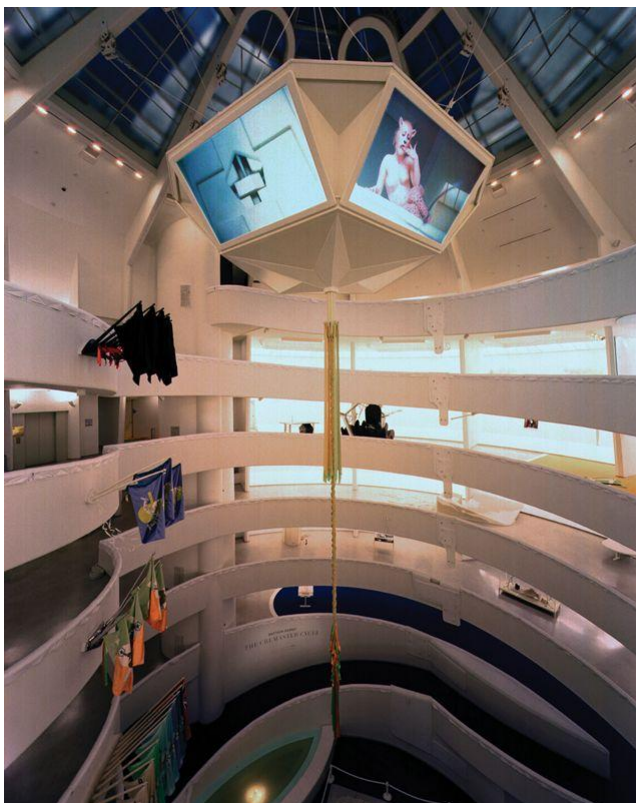
Одним із цікавих відкриттів у переосмисленні виставки є те, що художники почали сприймати виставку як художній засіб або як метод, завдяки якому простір, об’єкти, світло, залученість глядачів стають компонентами однієї цілісної мистецької роботи. Важливою частиною у цьому напрямку стала ідея розширення поля мистецтва взаємовідносин. Одним із прикладів є проєкт **“Без назви” Рікріта Тіраванії**, що відбувся у нью-йоркській галереї 1990 року. Сенса проєкту полягав у спільному приготуванні та споживанні їжі у галерейному просторі. Художник встановив в експозиції справжню кухню, холодильник, рисоварку і плиту та став готувати разом з відвідувачами, залишивши брудний

посуд в залі до закінчення експозиції. Цей підхід, відомий у полі мистецтва як “естетика взаємодії”, поступово набрав обертів та активно використовується сьогодні художниками та кураторами у різних просторах: від музейних до публічних.



Рікрім Траванія, Без назви, 1990

Насамкінець звернемося до випадку, коли музей Гугенхайм у Нью-Йорку стає полем для мистецького задуму одного художника. Цикл “**Кремастер**” створювався **Метью Барні** протягом 1994-2002 років та був представлений у стінах музею у 2003. В цю “необарочну” експозицію увійшли короткометражні фільми за участі художника, скульптури, фотографії, живопис, інсталяції та об’єкти, що разом, за словами кураторки музею, стали “закритою естетичною системою”. Така інтервенція є прикладом того, як музей може перетворитись на один твір мистецтва або, як пише дослідник кураторства Террі Сміт, стати “простором тотального насиченого видовиська, подібним до глем-рок-концерту”.



Метью Барні, Кремастер, 2003

Очевидно, усі вищезгадані автори та приклади виставок є лише окремими смальтами, що входять до монументальної мозаїки із кураторських

висловлювань художників, які пропонували стратегії створення виставок у XX та початку XXI століть. Але вже на прикладі цих кількох виразних зразків можна побачити, що кураторський спосіб мислення потребує творчого підходу до осмислення територій мистецтва, а також активно рефлексує філософський дискурс свого часу разом із відношеннями між мистецтвом, владою, механізмами ринку та стосунками між людьми.