

Де кураторство. Фрагменты

Тиберий Сильваши

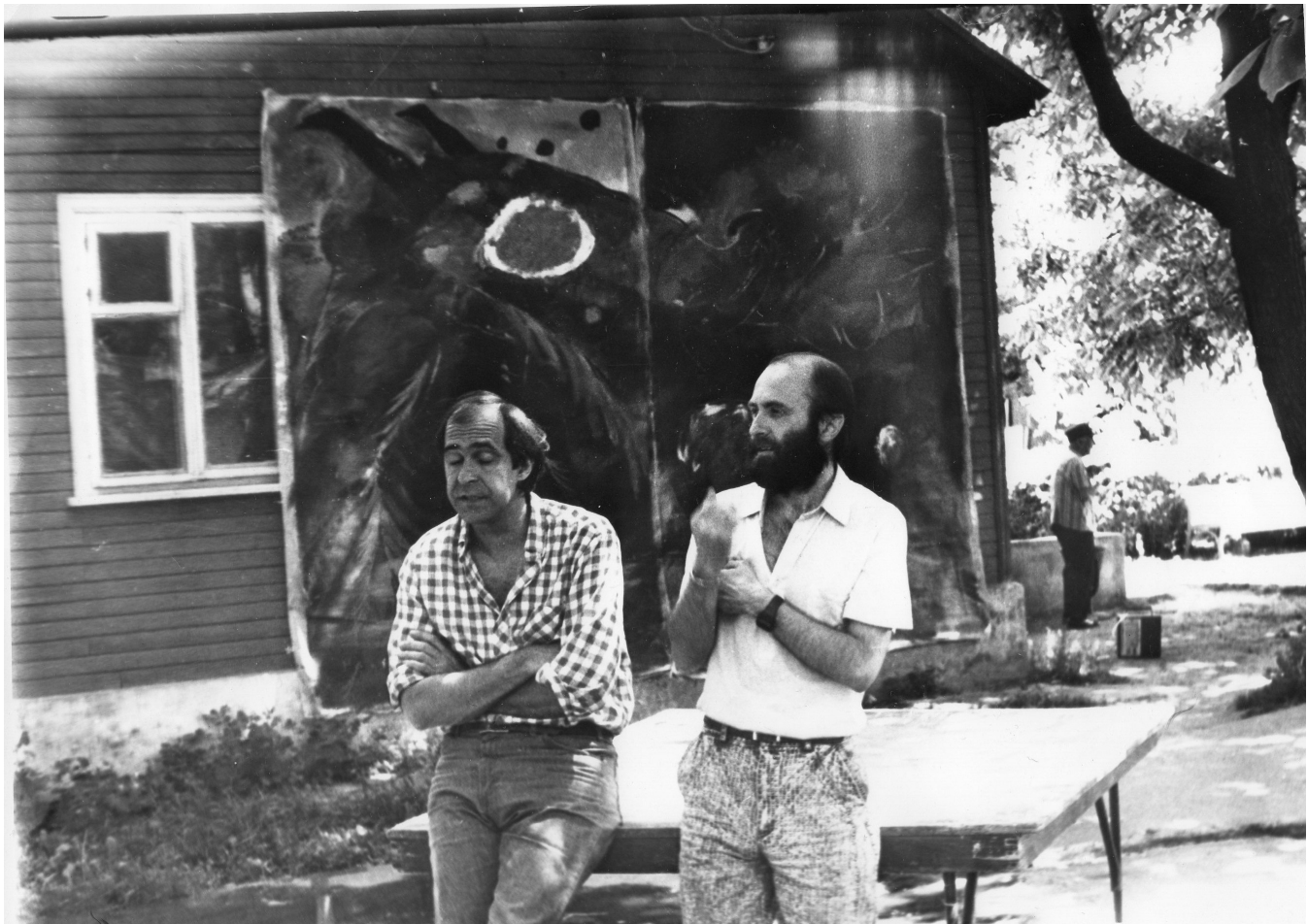
В какой-то момент мне начали говорить, что первый мой кураторский проект – это «Седнев». Я воспринял эти сообщения с удивлением, но потом начал понимать, что, наверное, в этом есть доля истины. Я ведь видел свою работу, возглавляя молодежное объединение Союза художников (1987–1992), скорее, как организатор процесса. Было очевидно, что художественное сообщество находится в новой, трансформирующейся ситуации. Видел людей, которые уже были включены в процесс изменений или были готовы включиться в этот процесс. Но это были отдельные, разрозненные усилия. В лучшем случае небольшие группы недавних студентов, в большинстве случаев одиночки, в разных городах, без особой поддержки, не всегда уверенные в правильности того, что они делают. Еще недавно я сам был в таком положении и хорошо представлял положение каждого. Становление молодого художника, вообще, непростой процесс и затяжной, по разным причинам, потому и хотелось предпринять что-то, чтоб сократить его и сделать менее болезненным. Так и возникло первое желание: «С ними надо что-то делать». Затем последовал вопрос: «А что, собственно, делать?». Потом я подумал, что есть же Седнев (Черниговская обл.). Художников просто нужно было вместе собрать, поскольку они друг друга не знали. Создать ситуацию общежития, ситуацию коллективной работы, в которой начнет рождаться что-то, ожидаемое новое, другое, что висело в воздухе неоформленным, невысказанным. То есть уже тогда было понимание, что нужно конструировать ситуации. Я знал, что это можно сделать.

Все было непросто, начиная с того, что пришлось ждать весенней молодежной группы почти год. Но зато вот такого энергетического выброса, каким он был на первом (1988) и втором (1989) «Седневах», я больше никогда не встречал. Обмен идеями, пластическими и интеллектуальными, и почти мгновенная их реализация. Большие размеры – холсты писались без подрамников (долго ждать изготовления) – прибивались на стенку или размещались на полу. Я уж не говорю о чемпионах – Олег Голосий за ночь успевал написать три холста размером в 2 x 3 метра. Другие не отставали. И даже те, кто работал медленно, сделали много работ. Все залы Союза художников, которые отдали нам на отчетную выставку, были заполнены, а осенью произвели фурор на молодежной выставке в Москве, в Манеже. Второй «Седнев» уже делал отчетную выставку в Национальном художественном музее Украины. Вот я не знаю, как назвать эту работу – работой куратора или организатора.

Думаю, что в те годы трудно было отделить работу кураторскую от забот менеджера. Уже потом, на «Седневе-III» была необходимость как-то программировать работу, и ставились эстетические задачи. Не все из них давали результат непосредственно, возможно, они давали о себе знать позже. По-моему, это был третий «Седнев», и живопись в форме картины была доминирующей формой для всех художников. Еще до «раскартинивания». Конечно, были попытки выйти за рамки, но все равно это была главная форма, в которой все работали. Уже были сделаны в Седневе первые инсталляции (не знаю, к какой категории можно

отнести раскрашенный Голосием бюст Ленина), но это были такие побочные продукты активности. И было ощущение, что что-то с этим надо делать. Вот и возникла необходимость отрефлексировать понятие «картина». Помню, что, собрав всех, я предложил подумать-поработать над парами: Караваджо – Кандинский и Пуссен – Мондриан, для того чтобы разобраться с корнями пластических систем. В конечном итоге никто ничего не сделал. Не знаю, что ребята об этом думали и что думали обо мне, но что-то, возможно, в памяти осталось, и, возможно, именно эта странная задача подсознательно сыграла некую роль в случае Павла Керестея, когда через несколько лет он инициировал-создал серию караваджемского «Нарцисса» (речь о серии из десяти работ «Художник, нарисуй мне картину», которая создавалась десятью художниками по предложению Павла Керестея (1990–1992). За основу была взята репродукция картины Меризи да Караваджо «Нарцисс» (1597–1599)).

Понимаете, я не был куратором. Я себя им не мыслил. Само слово пришло позже (с этим словом были сопряжены другие коннотации), как и кое-какое понимание, что это за деятельность. Но что-то уже изменилось в воздухе. Изменился сам материал экспозиции, работы. И было ощущение, что нужно менять принципы организации выставок. Кажется, еще не было термина «проект». Во всяком случае, им редко пользовались. Какая-то информация появлялась, что-то видели в первых поездках за рубеж, осмысливали увиденное, и это были вещи, связанные с интуитивным пониманием того, каким образом должна «жить» выставка. Жить, как организм, или быть сконструированной, как машина. Или и то, и другое вместе. На противопоставлениях или параллелях. На повторях. Как артикулируется мысль или вопрос. То есть там множество операций, возможностей... И так далее. Так мы осваивали то, чему сейчас учат или о чем можно прочесть в книгах. Но это была хорошая практика, тот опыт, который не заменишь ничем. Поэтому любая экспозиция для меня сейчас – как чтение книги.



Я его, пространство, должен почувствовать телом, плечами, напряжением мышц, дыханием. Каким оно будет – ровным или сбивчивым? Только посредством этих телесных практик можно разгадать то, что записано в параметрах данного тебе пространства. Даже самого уродливого. Вплоть до тактильного ощущения стены и пола... Конечно, в знакомых помещениях все процессы происходят быстрее. И тогда через какое-то время ты в него вживаешься, понимаешь его ритм, чувствуешь, как в нем двигаться, знаешь его возможности. В какой-то момент к телесной моторике подключается мозг как операционная система, оперирующая потоками данных, заканчивает то, что было начато телом. Создавая когнитивное пространство, превращая разрозненные миры в связный образ проекта, где работает механизм наблюдения за наблюдающим. Не уверен, что этот метод подходит для всех экспозиций. Не знаю, можно ли подобным образом создать экспозицию из работ концептуалистов. Хотя почему нет – тело, его ритмы и телесность (не репрезентация, а часть процесса, ситуации), контекст и язык, документация...

Юрий Лейдерман

А в зрителе мы нуждались. Особенно в инициации со стороны мэтров. Поэтому все надежды и устремления были направлены на Москву. Только там – так нам казалось! – наши работы могут быть встроены в общий культурный контекст. Еще бы, там их увидят и, может быть, даже что-то скажут о них [Илья] Кабаков, [Андрей] Монастырский, «Мухоморы» и т. д.

Мне было легче, поскольку я сам по большей части жил в Москве, учился там в институте. Поэтому раз в неделю-две я собирал все нарисованные мной бумажечки, книжечки и т. п. и отвозил на просмотр к Монастырскому. Очень часто у него сидел в гостях еще кто-то, и просмотр работ выливался в серьезное обсуждение. То есть на протяжении ряда лет Монастырский был моим учителем. Или, если хотите, куратором тоже. Он обладал тактом и замечательной способностью к неподдельной заинтересованности. Всегда старался быть комплементарным, но мог и деликатно критиковать. Самой высокой похвалой для меня было, когда Монастырский говорил: «Вот это замечательная работа! Не хочешь оставить ее в моей коллекции? Ко мне же люди приходят, я смогу ее показывать». То есть я понимал, что работа прошла «отбор», и был в такие дни счастлив, как, наверное, никогда позже, получая приглашения на самые престижные выставки. И наоборот, когда ни одну из показываемых работ он не предлагал оставить, я уходил угнетенным.

Это был живой процесс, ощущение некоего творческого пути, без которого, кстати, невозможно и взаимодействие художника или целой группы авторов с куратором. Вот эта линия взаимного становления, трансформации, когда нет чувства, что кто-то на кого-то давит, но, скорее, вы вместе чувствуете себя подавливаемыми чем-то внеположным и несетесь вперед, обуянные общим интересом. Для художника важно осознавать куратора не как распорядителя или босса. Соответственно, можно допускать на этом пути и ошибки, неудачи, которые оказываются зачастую интереснее, чем гладенькие, эффектные проекты. Точно так же и куратор должен осознавать, что он находится внутри непредсказуемого творческого процесса, этакой «банды в движении». Ведь художественная группа – это именно «банда», а не производственная компания. Но если куратор просто становится представителем, репрезентантом, распорядителем какой-то группы художников и в конечном счете вся его деятельность сводится к утверждению, что «мои, дескать, молодцы, а остальные – не очень», то, конечно, это мало интересно.



Были у меня и опыты собственной кураторской практики. Во-первых, Инспекция «Медгерменевтика». Ведь мы мыслили ее не просто как художественную группу, а как некую закрытую институцию. Помимо трех «старших» инспекторов, существовал, скажем, целый круг «младших». Так что мы адресовали друг другу подобие «творческих отчетов», «старшие» инспектора курировали выставки «младших» и тому подобное.

Другой эпизод у меня был в конце 90-х, когда вместе с Вадимом Фишкиным мы придумали Hotelit. Меня как раз тогда очень интересовало кураторство и хотелось иметь собственное пространство для подобных экспериментов. А Вадима интересовала просто идея убежища, где мог бы приютиться кто-то из нас или наших друзей. На стыке этих двух устремлений и возник «Хотелит». Это был специально разработанный контейнер с жилой комнатой внутри, вроде скромного гостиничного номера. И в то же время это было выставочное пространство. Каждый желающий мог зарезервировать этот гостиничный номер на ночь и остаться наедине с искусством. Поскольку ночью, вроде как, наиболее острое восприятие. Ну, и работы подбирались соответствующие – внезапно появляющиеся, движущиеся слайд-проекции или какое-то звяканье, вдруг доносящееся из-под кровати. Я действительно выполнял в ту пору весь комплекс кураторских обязанностей: концепция, приглашение участников, бюджет, логистика и т. п.

Мы сделали там две выставки. Одна называлась «Геологи на закате» (2001), другая – кажется, «Схематизация» (2003). Мы в самом деле приглашали знакомых художников из разных стран мира. Мне нравилось также знакомить их между собой. Следуя простому

принципу, що якщо два різних людини цікаві тобі, то, напевно, вони повинні бути цікаві і друг другу. Вже коли ти приїждашь, скажемо, на яку міжнародну групову виставку, у тебе далеко не з усіма митцями налажується контакт. Але з ким-то може виникнути помітна творча і дружеска зв'язь, яка триває роками. Потім той хто-то рекомендує тобі познайомитися при нагоді з своїм другом, живущим в іншому місті, іншій країні. Так виникає твоя особиста мережа особливих контактів і, відповідно, невеличких, але дуже теплих спільних проєктів. Скажемо, вже після «Хотелита» я керував по такому ж принципу невеличким фестивалем перформансів в французькому місті Валанс. Або брав участь в проєктах, які в свою чергу організували і керували мої друзі – Манфред Шу (ManfreDu Schu) з Відня, Оноре д'О (Honoré d'O) з Гента, група «Ірвін» (Irwin) з Любляни і так далі.

Відносно «Хотелита» у нас з Вадиком Фишкиним взагалі були наполеоновські плани. Яке-то час ми мріяли про цілу флотилію таких переміжних контейнерів-хотелитів, що циркулюють по Європі. Однак ми здалися під тиском технічних і фінансових проблем. Стало очевидним, що, може, що-то і вийде далі, але для цього треба залишити все інше, своє особисте творчість, і присвятити себе тільки «Хотелиту». Ні у мене, ні у Вадима такої бажання не було.

Але взагалі для заняття кураторством, крім очевидної творчої потенції, потрібні схильності душі і характеру, властиві далеко не всім – відкритість, чуткість, вміння ладити з людьми, здатність рівним чином і слухати, і переконувати. Я ними, на жаль, не володію. І тим не менше останні роки я знову втягнув себе в кураторську і редакційну роботу, пов'язану з репрезентаціями в Києві моїх друзів по самому світлому, одеському періоду – Сергія Ануфрієва, Леоніда Войцехова, покійних Олега Петренко, Ігоря Чацькіна. Тут вже нічого не поделаєш, це що-то на зразок боргу.

Відкрита група

(Павло Ковач, Антон Варга, Станіслав Туріна, Юрій Білей)

Яка методологія створення проєкту, коли функцію куратора виконує колектив? Та що для вас означає той відсоток спонтанності та випадковості, який трапляється під час роботи на завершальній стадії проєкту – монтажі?

П. К.: Ми формуємо конкретну структуру, дуже чітку, а потім у ній ми наводимо «творчий хаос». Тобто цей хаос знаходиться в певних межах. Ця сітка, яку ми самі для себе встановлюємо, виражається в нашому першому кураторському проєкті «Ступінь залежності» у Вроцлаві з різними митцями, групами митців та творчими осередками. «Ступінь залежності» – це спроба залатати дірку в історії українського мистецтва, спроба (!) дослідити групові художні практики в мистецтві країни з 2000 по 2016 рр. Складно було творчо розібратися у таких вузьких рамках поставленого завдання. При цьому було відчуття, що те, чим ми займалися, – робили певне дослідження, шукали учасників, збирали архів – мало би

робитись не художниками. Мене не полишала думка: раптом ми щось упустили. Хоч і працювали над проектом як ніколи довго.

А. В.: Методологія в нас була в принципі така сама, як і для розробки художнього проекту, єдине, що коли проект «Ступінь залежності» вже став на власну самостійну дослідницьку колію, то вже й нам відповідно довелося братись за певну роботу, раніш для нас не характерну чи, як мінімум, не в таких обсягах. Треба зазначити також, що в самій аналітичній роботі нам допомагали багато мистецтвознавців у кожному регіоні, які спеціально готували тексти для майбутнього каталогу проекту. Щодо відсотка спонтанності та випадковості, то його якраз тут (у порівнянні з нашою звичною практикою) не вистачало, і це, враховуючи, що останній тиждень експозиції приніс багато несподіванок і відповідно правок.



С. Т.: З такими масштабними проектами ми не стикались до «Ступеня залежності», але і часу ми мали більше, плюс нам допомагала команда продуцентів та архітектор. На рахунок методу, то «Відкрита група» декілька разів уже реалізовувала складні проекти (багатокомпонентні та довготривалі), тож це був ще один довготривалий проект. Як завжди, це – колективна праця, де кожен за можливості підхоплює те, на чому зупинився інший, напевне, кожен шукає певну нішу, яку заповнює своєю роботою. Звичайно, неможливо і без «протистоянь», під час яких ідеї стверджуються чи відкидаються більшістю. На щастя, як і на жаль, у наших смаках є багато точок перетину – тож відбір авторів не є надважким завданням (так було цього разу). Так як нам доводилось самим працювати з кураторами як художникам, то ми легко інвертували цей досвід, намагаючись (наскільки це було можливо) спростити всі складні моменти заздалегідь. Не можемо сказати про абсолютно всіх авторів, та з багатьма ми добре познайомились особисто під час подорожі, що передувала виставці.

В таких проектах зустріч з автором є необхідністю, яку неможливо замінити телефонними дзвінками чи мейлом. Якби можна було щось змінити, то варто було би більше говорити з авторами, говорити з більшою кількістю авторів і шукати в інших містах теж. Це питання радше до індивідуальних практик, адже в основному наші групові проекти розробляються заздалегідь – в них майже виключена експозиційна імпровізація. Зрештою, ми всі з художньою освітою – і експозиція стає ще одним завданням з композиції. Окрім того, в наших проектах композиційна складова є другорядною. Часом, звичайно, експозиція «приносить подарунки».

Ю. Б.: Щоразу рішення приймаються методом голосування, тобто більшістю. Незалежно від того, скільки учасників працює або бере участь у тому проекті. Методологія розробки наших проектів – кураторських і художніх – дуже часто подібна. Для того від початку розробки приймається рішення, в якій ролі ми бачимо своє представництво. Багато проектів реалізованих (у рамках художньої практики «Відкритої групи») мають ознаки кураторської та організаторської роботи. Щодо питання монтажу та спонтанності на завершальній стадії реалізації проекту. То це речі, які мало впливають на розвиток проекту, бо більшість проектів під час експонування в якихось локаціях уже попередньо мають акційно-документаційний характер. Візуально-матеріальна форма яких ще на стадії розробки визначена. На відміну від деяких проектів, у яких місце експозиції і є частиною роботи (довготривалий проект «Відкрита галерея», довготривалий проект «Один м³», «Паспорт об'єкту»).

Сергей Братков

Для каждого времени есть своя степень конкретики: для военного – хлеб и кровь, а для мирного времени – тяга к абстракции. Куратор – во многом слуга своего времени. Это фигура, сильно завязанная на общество. Мы знаем одержимых художников, но не знаем одержимых кураторов. Все кураторы работают на частные или государственные деньги и отчитываются за эти деньги количеством посещений выставок. Но нет примеров кураторов,

которые бы разорились, потратили все свои деньги и сделали важное высказывание.

Кроме этого, случается, что куратор расширяет свое влияние на художников. У меня были случаи несогласия с куратором, и в этой конфронтации я чувствовал себя несчастливым.

При этом в первую очередь куратор несет ответственность перед художником, во вторую – перед зрителем. Конечно, куратор несет ответственность и перед тем, кто является его работодателем или источником финансирования. Безусловно, художник тоже несет ответственность. В первую очередь – перед самим собой.



Что касается вопроса о «соавторстве» куратора и художника – это прежде всего этический вопрос, который должен решать куратор. Если говорить об институциональном кураторе, то это – естественный процесс. К примеру, я – педагог, и естественно, принимаю участие в создании работ студентов, но речь же не идет о соавторстве. Что касается свободных кураторов, то они делятся авторством. Они иногда реализуются в совместных работах с

художниками. Например, коллекционер [Виктор] Бондаренко и художник [Дмитрий] Гутов в их совместном проекте «Россия для всех».

Радикальный жест всегда является таковым в конкретных условиях места и времени и в конкретной политической социальной ситуации. Сам социально-политический контекст может даже послужить отказом в курировании выставки в данном месте в определенный момент. Так, радикальный жест переворачивает ситуацию с ног на голову. Например, куратор вместе с художником решает не пускать публику или заявляет, что выставка переехала в другое место. То, что я видел из радикального – в Венеции Сантьяго Сьерра (Santiago Sierra) закрыл свой павильон и обозначил избирательный вход для посетителей. Или немецкий коллекционер Харальд Фалькенберг (Harald Falckenberg), показавший на стенах этикетки с названиями работ, а сами работы запер в чулане, ключ от которого выдавал особо любознательным посетителям.

В Харькове 90-х в это время художников, занимающихся актуальным искусством, можно было сосчитать на пальцах двух рук. Эта общность взглядов на искусство послужила толчком для самоорганизации. Существовала конфронтация между нами и официальным Союзом художников. С другой стороны, было большое внимание публики и прессы к появляющемуся тогда современному искусству. Это внимание компенсировало все трудности, с которыми мы сталкивались: полное отсутствие финансирования, невозможность купить художественные материалы тем, кто не входил в Союз художников. Были попытки цензурирования со стороны органов культуры: выставка «Группы быстрого реагирования» в 1995 в Харьковском художественном музее была закрыта после первого часа работы.

Так получилось, что директор ЦСИ Сороса в Киеве Марта Кузьма пригласила нас с Борисом Михайловым принять участие в ее проекте на военном корабле «Славутич» в Севастополе (речь о проекте «Алхимическая капитуляция»). До этого мы никогда вместе не работали, но все-таки попробовали сделать проект.

Утром Марта позвонила в гостиницу и сказала: «Ваша работа исчезла» (исчезла часть работы «Жертвоприношение богу войны» (видео, объекты, 1994) – вата, окровавленная менструацией). Я приехал на корабль и вижу – ни ваточки нету... И тогда Марта проявила свою американскую настойчивость – она подошла к командиру корабля и сказала: «У нас пропали работы. Через два часа открытие выставки. Вы не могли бы их найти?». А командир сделал такой жест, как будто это назойливая муха. Она сделала паузу и во второй раз сказала: «Найдите – у нас же открытие», а командир ей ответил: «Девочка, у меня так много боевых задач на сегодняшний день, что заниматься этой ерундой я не буду!». Тогда она пришла снова и сказала: «Знаете что, я сейчас буду звонить министру обороны, который дал разрешение на проведение этой выставки, и если вы все не найдете через 5 минут, то вам придется пойти в женское общежитие и собирать эту вату в туалетах». Он обалдел от этой наглости, вызвал своего помощника, и я помню, он нажал на красную кнопку, и раздалась сирена на всю Севастопольскую бухту... Со всех щелей, изо всех люков повыскакивали на палубу и построились в три шеренги моряки. Командир вышел вместе со мной и обратился с

речью: «Товарищи сержанты, матросы и старшины! У нас на корабле случилось ЧП – пропала художественная работа. Товарищ художник – объясните, что это!» И я сказал: «Товарищи матросы! У нас пропала вата, которой женщины пользуются во время месячных». Командир говорит: «Ясно?». И молчание: «Ясно!». И они через пять минут все принесли.

Юрий Соколов

В роли куратора впервые мне выпало выступить достаточно спонтанно. Во-первых, в моей практике было много всего. До института я работал в реставрационных мастерских. Это очень хорошее было время, самое главное, что энтузиазма было очень много, хоть и искусство было очень самодеятельное. Все делалось своими руками, не было никаких институций, все это возникло потом. Тогда я много крутился в Киеве, в Ленинграде. Так складывались обстоятельства, что мои желания совпали с тем, что было востребовано. Было также время, когда я работал в академии искусств. Меня как-то привели к секретарю горкома, который накануне вернулся из Грузии, где посетил такую выставку, на которой «все было позволено». Она произвела на него сильное впечатление, и ему захотелось организовать нечто подобное. В итоге меня сосватали сделать такую выставку. Тогда я уже интересовался современным искусством, ездил в Москву, да и вообще тогда было очень много энтузиазма. Кроме этого, знакомых у меня было много – и по академии, и просто друзей. В результате назвали выставку «Приглашение к дискуссии». Основной идеей было показать то, чего не показывали до этого. Это ведь еще было советское время. И, надо сказать, что выставка получилась очень разнообразная, с около сотней участников.



С наступлением независимости из института меня «подвинули». Ситуация была такая, что к русским отношение менялось. Я уже нигде не работал, когда мне предложили сделать проект «Плюс '90». Была здесь, во Львове, армянская фирма, которая профинансировала эту выставку и каталог, макет которого я делал. Художники приехали из разных стран: Польши,

Германии, Израиля, Армении, России, ну и своих я всех собрал. Там еще был один куратор – [Михаил] Кенигштейн, он был больше директором и занимался организационными вопросами.

В гостинице «Днестр» была довольно необычная выставка – «Театр вещей», участвовали все, кто хотя бы немного пытался заниматься современным искусством. До этого просто арт-объекты у нас не выставлялись. Все вещи были необычные для Львова, понятия инсталляции вообще еще не было, и это привлекало новизной. На мой взгляд, это была значимая выставка, можно даже сказать – переломная. Она не была масштабной, но, несмотря на большое разнообразие, она была цельной и, в определенном смысле, открыла горизонты для искусства Львова.

Первая галерея (речь о галерее «Червоні рури») была у меня прямо здесь, в этом доме, на Ефремова 24, в подвале. Сначала я снес туда все, что было у меня дома, потом подтянул других. Собирались все знакомые, делали какие-то выставки. Нельзя сказать, что это было кураторство. Это была просто авторская галерея. Все, что в голову приходило, то и делали. Даже как-то странно говорить здесь о каких-то достижениях, потому что мы так просто жили, был какой-то процесс. И, когда открылась галерея «Децима», там все тоже было довольно самодеятельно. Я никогда не занимался кураторством профессионально и серьезно. То есть, чтоб преследовать какие-то финансовые интересы, которые, к слову, можно, пожалуй, удовлетворить на Западе, где кураторы получают гонорары и приличные зарплаты в музеях, арт-центрах или университетах. То, что делал я, было просто для души. Как-то даже спонтанно, потому что тогда я не мог этого не делать. Собственно, поэтому я и привлекал художников, с которыми дружил, даже не прибегая к какому бы то ни было отбору.

Лада Наконечна

Дивлячись на історію сучасного мистецтва, я пов'язую виникнення фігури куратора із новими соціальними, історичними та естетичними викликами, що постали перед художниками. Зацікавленість художників місцем, взаємовідносинами елементів, глядацьким сприйняттям, соціальним простором, контекстом – тим, що завжди у полі кураторської уваги, – дала початок практичним експериментам. Стався вихід за простір картини, рамками якої довгий час було окреслено художнє висловлювання. З іншого боку, проблеми репрезентації – поняття виставки, яка відмежовується від салону, набуває сенсів, що вимагають пошуку способів роботи з нею. Зараз куратор і художник не рідко стають партнерами, але не обов'язково – їх сфери діяльності різняться.

Усі агенти поля мистецтва формують систему. Але якщо художник може собі дозволити окремішність практики, безсистемність дій та безвідповідальність перед глядачем, то куратор – ні, адже є інституційною фігурою. Він посередник між глядачем та мистецьким висловлюванням. Куратор – той, хто поміж, той, хто уможлиблює сприйняття, хто опікується системами відносин, знаків, різного роду елементів (сміслових, формальних) та іншим.

Стосункам куратор-художник важко дати однозначну характеристику, у кожного куратора свій почерк. Виставка може розпочатись із захоплення куратором ідеями й роботами художника, і навпаки, куратор може надихнути художника своїми зацікавленнями й поглядом. Мені як художниці найцікавіше працювати з таким куратором, який веде своє дослідження та залучає твої роботи до своєї історії так, що вони відкриваються по-новому. Тоді художник і куратор стають співавторами, для цього їм навіть не обов'язково обговорювати майбутню виставку.

Задача куратора – створити контекст, щоб мистецький твір став видимим, щоб висловлювання було відкрите до сприйняття, щоб подія відбулась. Тоді як відбувається саме та подія, яку можна не тільки відчувати, а в якій можна виявити себе як учасника та глядача одночасно – лише так вона здатна тебе змінити.

Радикальний кураторський жест – це думка, доведена до кінця, повністю реалізована, незважаючи на жодні компроміси, наприклад, з художниками чи інституціями. Для цього куратору потрібно мати волю та відмінне відчуття простору, часу та, звісно, формальних і змістових відносин.



Зазвичай, учитель передає інформацію, знання студенту, готуючи його до визначеного майбутнього. У кураторському курсі викладач створює контекст для практик, де всі учасники отримують досвід. Фігура куратора в такому сенсі, як я описала вище, – нова в освітній сфері, і ми досліджуємо її через практику «Курсів мистецтва» та семінарів «Метод Фонду». Куратор створює рамку, правила гри, ситуацію для групи. Освітній процес може стати протистоянням цій рамці чи йти узгоджено за правилами. Отже, задана ситуація може провокувати або направляти, але вона важлива як основа для роботи групи. Це є принципом відкритої форми у навчальних практиках, як я його розумію (теоретиком цього поняття є польський архітектор і викладач Оскар Хансен (Oskar Nikolai Hansen)) – проявлені умови, правила, не сховані задля маніпулятивних стратегій, а відкриті до критики і трансформацій.

Часто чути жаль через нестачу в Україні тих чи інших речей, необхідних для функціонування сучасного мистецтва. Він виникає з порівняння з культурами мистецьких практик інших країн. Однак ми не можемо просто так взяти й інсталювати розроблене й прожите іншими в інших контекстах. Так, ми не бачимо в Україні інституту кураторства й академічного дослідження кураторських практик, але не це є основною проблемою. Я відчуваю необхідність визнання тієї реальності, в якій ми існуємо, яку створили – тому й наполегливої роботи з тим матеріалом, який маємо, з тією історією, яку проживаємо, і напрацювання дискурсів, які б не були відірваними від практики.