

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

ТЕРРИ СМИТ
ОСМЫСЛЯ
СОВРЕМЕННОЕ
КУРАТОРСТВО

СЕРИЯ GARAGE PRO

GARAGE Pro

Терри Смит

**Осмысля современное
кураторство**

«Ад Маргинем Пресс»

2012

УДК 7.07(100)
ББК 85.101.1(0)

Смит Т.

Осмысляя современное кураторство / Т. Смит — «Ад
Маргинем Пресс», 2012 — (GARAGE Pro)

Данное издание – первый том в серии GARAGE Pro, новой инициативе Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем Пресс». Задача серии – представить размышления кураторов, художников, критиков и искусствоведов из разных уголков мира о кураторской практике, функциях современных музеев и работе в сфере искусства сегодня.

УДК 7.07(100)
ББК 85.101.1(0)

© Смит Т., 2012
© Ад Маргинем Пресс, 2012

Содержание

Предисловие к изданию на русском языке	6
Благодарности	7
Наживка	8
1. Что такое современная кураторская мысль?	13
Мыслить современное искусство	15
Сравнение критического, кураторского и искусствоведческого мышления	19
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Терри Смит

Осмысляя современное кураторство

Посвящается Окуи

Terry Smith
Thinking Contemporary Curating

© Terry Smith, 2012

© Международная ассоциация независимых кураторов / Independent Curators International (ICI), New York, 2012

© Матвеева А., перевод, 2015

© Ад Маргинем Пресс, 2015

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2015

Предисловие к изданию на русском языке

Глобальная экспансия современного искусства – явление вовсе не новое, но с 1990-х годов становящееся все более заметным. Это обусловлено в первую очередь бумом биеннале, который поставил под вопрос устоявшиеся представления о «центре» и «периферии» в существующей системе искусства. Но в разговоре об этих феноменах и их влиянии на художественный мир необходимо также учитывать следующий факт: появление на рубеже тысячелетий новых институций в новых центрах современного искусства – таких как Пекин, Белу-Оризонти, Дакар, Москва, Шарджа или Вильнюс – изменило не только то, *где* могут существовать пространства для искусства, но и то, *что* оно собой представляет, *как* связано с обществом и с кем имеет дело. Эти институции – и Музей современного искусства «Гараж» в их числе – предоставляют художникам и кураторам инфраструктуру для проведения исследований и программ, получающим резонанс на местном уровне. Иными словами, если биеннале периодически дают местной арт-сцене возможность показать себя на международной платформе, то новые институции последовательно связывают искусство и идеи всего мира со спецификой своих городов и регионов и тем общественно-политическим контекстом, в котором они существуют.

Такое развитие в некоторой степени противостоит обезличивающим силам капитализма. В то же время остается важным вопрос о влиянии на современное искусство языка. Прежде всего потому, что современные язык искусствоведения и художественная терминология – западные изобретения, и большинство текстов о современном искусстве пишется и распространяется на английском языке. С одной стороны, это всего лишь вопрос перевода, но с другой – куда более глубокая проблема взаимного общения, в особенности между профессионалами. Насколько возможно выстраивать диалоги, полные языковых нюансов, между людьми большей части мира, если по умолчанию язык общения – английский? Очевидно, что часть смыслов будет ускользать, как это всегда случается, когда люди говорят на не родном языке, – и в результате это повлияет на их взаимодействие. Далее, если обучение – как по книгам, так и в ходе дискуссий – возможно только на английском, как же тогда через языковой барьер просочится глубокое знание предмета, как сквозь него проступят тонкости конкретных точек зрения?

Переводить ключевые тексты о кураторстве, философии и искусстве с английского на русский – идея отнюдь не революционная, и все же ее не так часто воплощают в жизнь. В результате не оправдываются даже самые простые ожидания того, что литература о кураторстве станет общей платформой для обсуждения животрепещущих вопросов профессионального поля. Выпуская эту книгу, мы надеемся, что русско- и англоязычные профессионалы наконец смогут начать полемику, вступить в спор, разделяя общий понятийный аппарат. Это лишь начало нашего проекта, и он призывает и Independent Curators International, и Музей современного искусства «Гараж» сделать следующий шаг в своем стремлении представить кураторство как поистине интернациональную профессию.

Кейт Фаул

Главный куратор, Музей современного искусства «Гараж»

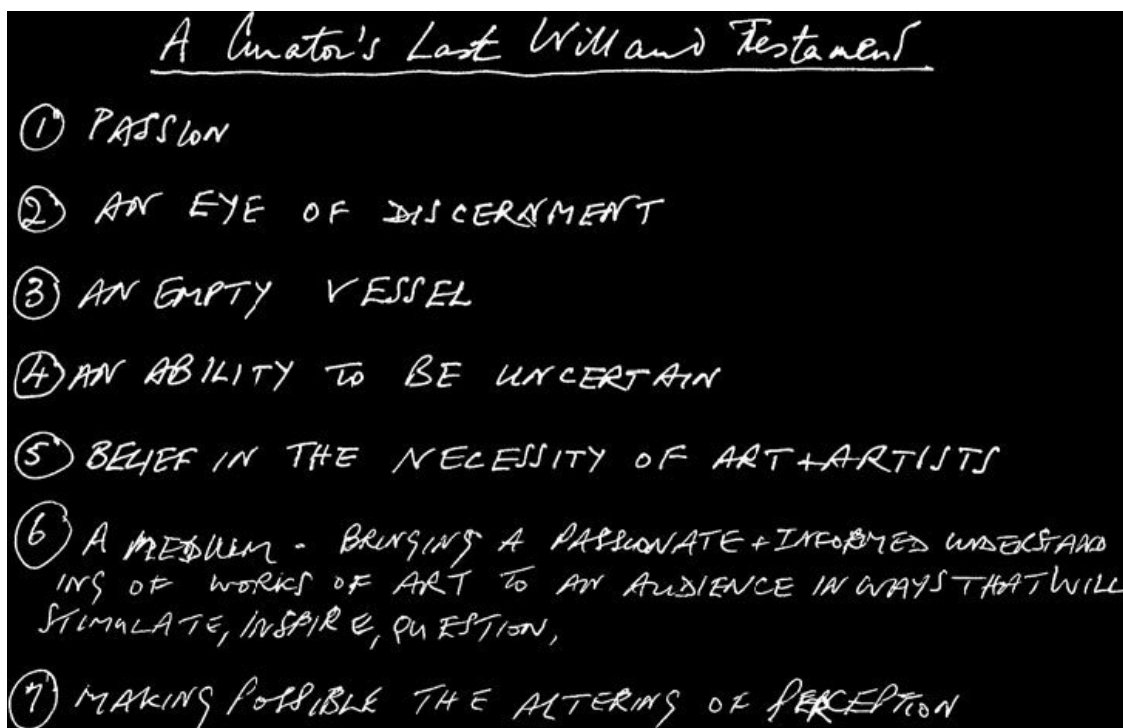
Директор по общим вопросам,

Independent Curators International, Нью-Йорк

Январь 2015

Благодарности

Эти эссе изначально появились как рабочие материалы для семинара «Современное искусство: мировые течения», который я провел в Международной ассоциации независимых кураторов (Independent Curators International) в Нью-Йорке 20 октября 2011 года. По итогам обсуждения этих текстов во время семинаров, а также моих дальнейших размышлений они были пересмотрены и значительно расширены. Я выражаю благодарность всем участникам той встречи: Лизе Ахмади, Калии Брукс, Дорюну Чону, Саре Демёз, Рубе Катриб, Ольге Копенкиной, Диане Науи и Софии Оласкоага. Спасибо Джессике Коган за глубокие знания и внимательность, проявленные ею во время работы над текстом и иллюстрациями. Я благодарен Роберту Бейли, Брианне Коэн, Исабель Гальере, Борису Гройсу, Петеру С. Мейеру, Николь Поллентье, Мари Кармен Рамирес, Жоану Рибашу и Хилари Робинсон за их комментарии к черновым текстам, а также моим коллегам-кураторам из Питтсбурга, Сиднея, Нью-Йорка и других городов – за важные неформальные дискуссии. Также хочу выразить благодарность всем сотрудникам ICI, в особенности Челси Хейнс, которая не покладая рук работала над появлением этой книги. Моя огромная благодарность Кейт Фаул за ее беспримерный труд в ICI и за наш постоянный диалог о кураторстве.



Ник Уотерлоу. Завещание куратора. 2009. Кадр из видео «Завещание куратора» Джулиет Дарлинг (при участии отца Стива Синна (Общество Иисуса)). 2012. DVD или Blu-Ray. 11 мин. 30 сек., заиклено

Courtesy Juliet Darling and Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney

Наживка

Когда речь заходит о том, как показывать искусство, течет ли мысль кураторов каким-то особым путем, присущим именно их профессии? Можно ли отличить кураторское мышление от мыслительных процессов, свойственных множеству смежных практик, – в особенности художественной критике, искусствознанию и производству искусства – и от курирования других видов музейных и выставочных пространств, общественных и частных? Каждая выставка демонстрирует, что кураторы размышляют о ситуации, бьются над идеями, развивают исследования и блещут неожиданными озарениями. И все же дискурс кураторства, поддерживаемый самими кураторами, – в формате бесед о кураторстве – хотя и свидетельствует о страсти к своему делу, чаще всего ограничивается риторическими жестами, знаточескими замечаниями и наглядными демонстрациями. Для профессии, в основе которой лежит желание наладить связь со зрителем, диалог, могущий установить такую связь, получается уж слишком «для служебного пользования». Почему так редко заходит речь о самой сути кураторского мышления? Мне кажется, что этот вопрос уже вышел на поверхность (стал публичным) в ходе кардинальной, стремительной и все ускоряющейся смены условий, в которых сегодня осуществляется работа куратора. Эти перемены требуют иного мыслительного подхода, чем тот, что был в ходу во времена модернизма. Они подводят нас к главному вопросу, который исследуют эти тексты: что такое современное кураторское мышление?

Я поднимаю этот вопрос в эпоху, когда кураторства повсеместно становится все больше, когда в этот термин включается любая организация любого набора изображений или действий. Титул куратора присваивается каждому, кто играет сколь-нибудь значимую роль в создании ситуаций, в которых может произойти что-то творческое, кто управляет возможностями внедрить нечто новое или даже кто организует возможности потребления каких-либо продуктов творчества или проводит околосудожественные события. Google предлагает вам курировать свой профиль, а Picasa – это ваша собственная картинная галерея. Некоторые рестораны гордо пишут, что их меню курирует кулинарный критик. Крупный магазин в своей рекламе хвастается фамилией куратора ювелирного отдела. Частная галерея с гордостью указывает постановщика своего роскошного открытия как его куратора. Музей Уитни (Whitney Museum) на обложке брошюры приглашает зрителей курировать свою собственную биеннале 2012 года – то есть самостоятельно спланировать свой график посещения событий в рамках выставки. Подоплека такого использования слова «куратор» становится очевидной в таких проектах, как Curationnation.org интернет-предпринимателя Стивена Розенбаума, где он дает бизнес-инициативам советы «как преуспеть в мире, где покупатели являются творцами», а курирование понимается как создание «управляемого привлекательного опыта онлайн-покупок» из «хаоса цифрового шума».¹

В арт-мире значение слова «куратор» в последнее время вышло за рамки определения сотрудника, занимающегося коллекцией и формирующего выставки в художественных музеях, и стало означать также тех работников, которые курируют другие важные музейные программы, например, образовательные. Сами музеи обычно называют тех, кого приглашают организовывать выставки, приглашенными кураторами или адъюнкт-кураторами. Эта практика и то множество функций, которые она в себя включает, сами стали отдельным профессиональным полем под названием «независимое кураторство». Все больше специалистов находят себе приют под крышей этого яркого, но хрупкого определения. От немногочисленных международных знаменитостей – художественных руководителей биеннале

¹ Steven Rosenbaum, *Curation Nation: How to Win in a World Where Consumers are Creators* (New York: McGraw Hill, 2010), <http://curationnation.org/pages/aboutthebook>.

и мегавыставок (большинство из которых все же числятся хотя бы на полставки в какой-нибудь институции) до молодых стажеров на побегушках, чьи рабочие условия таковы, что они становятся рядовыми армии производителей культуры на аутсорсинге у глобального капитализма, в среде которых мечта о том, что ты сделаешь нечто крутое и тебя заметят, замещает туманные перспективы того, что за твой труд тебе когда-нибудь заплатят.

Кураторство хотя и не ушло окончательно из музеев, но более не обязательно привязано к ним: разве что консервативные определения этого термина проводят различие между куратором, посвятившим себя прежде всего исследованию и хранению музейной коллекции, и устроителем выставок, который занимается исключительно или преимущественно тем, что собственно и предполагает термин «кураторство».² Напротив, в сферу кураторства сегодня входит не только создание выставок, но и организация программ для самых разных альтернативных пространств и работа на самых экспериментальных художественных площадках. Например, один из недавних выпусков онлайн-журнала On-Curating.org был посвящен «разным аспектам публичной сферы, публичного пространства и паблик-арта в семи мировых мегаполисах» от Цюриха и Стамбула до Шанхая и Мехико, и музеи в нем вообще ни разу не упоминались.³ Фестиваль перформанса Performa 11 в целом курировала его директор Роузли Голдберг, но почти все события в рамках фестиваля имели своих руководителей, и это были не сами художники-перформеры: всего там было пятьдесят пять кураторов. Художник из Бруклина Уильям Похайда, всегда язвительно критикующий доминирование финансов в мире современного искусства, так описывал ту вызывающую к сенсационности манипуляцию декадентскими стереотипами, которую он произвел, чтобы привлечь внимание к своей выставке в 2010 году в галерее «Марлборо» (Marlborough Gallery) в Челси: «Отчасти моей целью было использовать прессу как кураторов этого надувательства».⁴ Если найти правильный метод и придерживаться правильного духа, кажется, курировать можно и саму критику кураторства: например, активистка, художница-перформер и преподаватель Лиссетте Оливарес выступала куратором Симпозиума кураторских интервенций (A Symposium of Curatorial Interventions), прошедшего 17 ноября 2011 года в Школе индивидуального обучения Галлатина Нью-Йоркского университета (Gallatin School of Individualized Study).

Каким образом и в каком духе? Обычный современный ответ на этот вопрос гласит: «Курировать – значит деятельно заниматься культурой, прежде всего давая тем, кто ее художественно и творчески изменяет, возможность делать свое дело. Облегчать им работу, желательно с пониманием и вдохновением, эффективно и со вкусом». Этот ответ очень похож на описание в резюме на вакансию, но такую, словно в проекте неразбериха, и соискатель рекламирует себя расплывчатым «О боже, да я вот весь такой...», тем временем подыскивая себе еще и другие проекты, – но все же он точно не соответствует отличительным свойствам современного кураторства и не может служить определением современного кураторского мышления.

Некоторые сомневаются в способностях кураторов к критическому мышлению: «Учитывая как устаревание постмодернизма как критической категории, так и отсутствие какой-либо действенной замены ему, термин “современное” (contemporary) стал маркером культурной периодизации по умолчанию для того, что происходит сейчас в искусстве. Однако определить, в чем же заключается современность современного искусства, довольно сложно. Тем не менее, невзирая на ограниченную применимость этого термина, “современное искусство”

² Такое различие проводит, в частности, Роберт Стопп в эссе “Show and Tell”, in Paula Marincola, ed., *What Makes a Great Exhibition?* (Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), p. 14. Оно будет чрезвычайно полезным для работников музеев, организующих выставки и ищущих серьезное руководство, как преуспеть в профессии, также как и эссе Карлоса Басуальдо, Линн Кук и прочих авторов данной антологии.

³ *On-Curating.org* 11, no. 11, “Public Issues”, n.d., <http://on-curating.org/index.php/issue-11.html>.

⁴ Цит. по: Carolina M. Miranda, “Biting the Hand that Feeds Them”, *Art News* 10, no. 11 (December 2011), p. 89.

стало общим наименованием для искусства постпостмодерна, появившегося в 1990-х, но только сейчас начавшего пользоваться серьезным и постоянным вниманием, которое необходимо для его восприятия как критического, а не просто журналистского или кураторского феномена».⁵

Отметим, как интуитивно проводятся границы в этом утверждении – во всем остальном корректном насчет использования термина «современное» для сегодняшнего искусства и менее корректном насчет временного разрыва, который характеризует критический дискурс, пытающийся критически подойти к «современности». Кураторы, читая этот пассаж, могут испытать унижение – мне, по крайней мере, показалось унижительным утверждение, что кураторское мышление можно приравнять к чему-то вроде журналистики, что оно по определению не может быть критическим.

На самом деле составляющие современного кураторского мышления можно определить без труда. Кураторы регулярно о них говорят, часто о них думают и с кем-то их обсуждают. Они сводятся к конкретному набору принципов, ценностей, обязательных правил и этических императивов. Самый показательный пример – семь пунктов, которые незадолго до своей безвременной кончины в ноябре 2009 года записал в блокноте Ник Уотерлоу, родившийся в Великобритании австралийский куратор, директор нескольких Сиднейских биеннале. Эта заметка, жутковато-провидчески озаглавленная «Завещание куратора», гласит:

«1. Страсть; 2. Проницательность; 3. “Пустая бочка”;⁶ 4. Способность быть неконкретным; 5. Вера в необходимость искусства и художников; 6. Посредничество – умение дарить зрителю страсть и информацию для понимания произведений искусства так, чтобы стимулировать его, вдохновлять и ставить перед ним вопросы; 7. Умение изменять восприятие».⁷

Такие ценности находят отклик и в более программных попытках кураторов переосмыслить роль музеев, написать историю кураторства, внести новации в формат выставок, расширить сферу кураторской практики на образовательные инициативы, иногда – стать кураторами-активистами, осуществляя проекты вне рамок художественной среды. Эти импульсы переформатируют современное кураторское мышление. Именно они лежат в основе стремления такого мышления быть современным. В кураторском дискурсе пока еще менее заметны, но в будущем станут не менее важны такие вещи, как переосмысление позиции зрителя, вовлечение зрителя как сокуратора в выставочную работу и вызов, заключающийся в самой задаче курировать современность – в ее нынешней, прошлой и будущей формах.

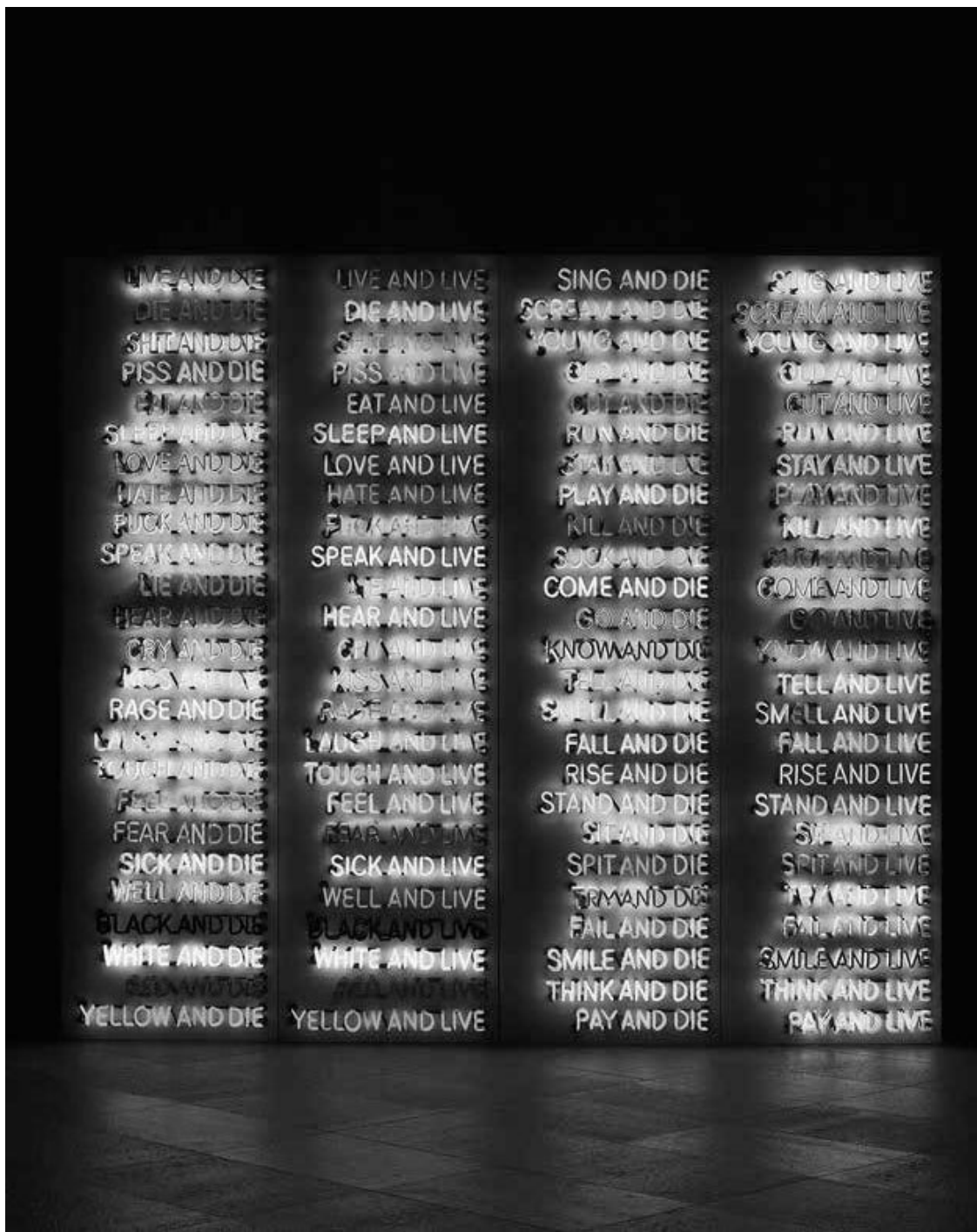
Пять эссе, представленные ниже, прокладывают дорожки по этой изменчивой территории. Каждый текст основан на моих приключениях в мире искусства последних лет: я реагировал на идеи, события и встречи, выпавшие мне на пути; на них также повлияли изучение истории кураторства и интерес к все более многочисленной литературе о нем. Чтобы понять, в каком ключе я буду пытаться высказываться, представьте себе, что «Осмысляя современное кураторство» – это три отдельных слова, вписанные в инсталляцию Брюса Наумана «Сто “живи” и “умри”» (100 Live and Die, 1984), украшающую Дом-музей Бенессе (Benesse House Museum) на острове Наосима во Внутреннем Японском море. В этом произведении ряды слов из неоновых трубок по обе стороны от союза «и» то загораются, то гаснут. Подумайте о

⁵ Avanesian and Skrebowski, “Introduction”, in Armen Avanesian and Luke Skrebowski, eds., *Aesthetics and Contemporary Art* (Berlin: Sternberg Press, 2011). Моя ремарка о временном разрыве обусловлена тем, что некоторые исследователи пытались критически и теоретически осмыслить современность начиная с 1990-х; в моем случае я это делаю в публикациях начиная с 2011 года. Однако мысль, что такие попытки стали широко предприниматься только в последние два-три года, верна.

⁶ Имеется в виду пословица «Пустая бочка пуще гремит» (англ.: An empty vessel gives a greater sound than a full bare). – Примеч. ред.

⁷ Фильм партнера Уотерлоу Джулиет Дарлинг «Завещание куратора» (A Curator’s Last Will and Testament) был показан в Сиднее в апреле 2012 года.

словах, вынесенных в заглавие этой книги, как о трех идеях, мерцающих независимо друг от друга, полностью разобщенных, а затем объединенных в какие-то почти фразы, находящиеся, казалось бы, на более базовых уровнях, чем позволяет поверхность устного и письменного языка, но часто – и в последнее время все настойчивее – прорывающиеся сквозь нее.



Брюс Науман. Сто «живи» и «умри». 1984. Неоновые лампы. 299,7×335,6×53,3 см. Коллекция Benesse Holdings, Inc., Япония

Courtesy Benesse Holdings, Inc. © Bruce Nauman / Licensed by Artists Rights Society, New York / PAO

Я пишу не как профессиональный куратор, мой опыт насчитывает участие в создании лишь нескольких выставок.⁸ Скорее, я искусствовед, критик, теоретик и преподаватель, одновременно и профессиональный посетитель выставок, и их любитель-энтузиаст. За эти годы я многое узнал о кураторском труде от самих кураторов – начиная от тех, что ориентированы полностью на музейные собрания, и заканчивая теми, что в музеи ни ногой. Мои размышления – дань уважения им и попытка отблагодарить. Первым своим погружением в искусство я обязан именно куратору. Я родился в семье, где искусства как такового не было; ходил в школу, где оно в виде репродукций присутствовало без объяснений, просто как украшение интерьера. Я открыл его для себя, как мне казалось, случайно. В девять лет отец повел меня в Музей естественной истории (Museum of Natural History) в Мельбурне посмотреть на динозавров и на чучело знаменитого скакового коня Фар Лэпа, и где-то под лестницей я нашел маленький зал, где было выставлено что-то вроде детских рисунков, какие я и сам рисовал дома. Я побежал выше по лестнице и там обнаружил еще один маленький зал с тонко выполненными и невероятно впечатляющими рисунками. Я захотел найти еще больше рисунков, взобрался на самый верх, и там мне во все стороны открылся потрясающий вид: кровопролитные баталии, великие герои и пейзажи, словно пришедшие из снов. Это была Национальная галерея Виктории (National Gallery of Victoria) – крупнейшая коллекция как европейского искусства, переданная галерее фондом Felton Bequest, так и искусства Австралии, составленная на основе даров местных филантропов, в основном – художников. Рисунки, так привлечшие мое внимание, были из принадлежащего этой галерее непревзойденного собрания иллюстраций Уильяма Блейка к «Божественной комедии» Данте и гравюр-иллюстраций к «Книге Иова». Много лет спустя доктор Урсула Хофф, глава отдела рисунка и печатной графики, рассказала мне, что это она выставила их в том маленьком зале под лестницей, надеясь, что городские дети их воспримут точно так, как их воспринял я.⁹ Таким образом, кураторство – это ловля на наживку.

В данных эссе мои размышления идут бок о бок с теми идеями, которыми со мной поделились сами кураторы, и я буду искать в них следы главных составляющих современного кураторского мышления, описанные несколькими абзацами выше. Эти эссе также можно считать серией провокаций. Они призваны подтолкнуть кураторов к более глубокому осмыслению понятия «современное», лицом к лицу встречая те вызовы, которые бросает им задача курировать современность.

⁸ Мой послужной список в качестве куратора скромн, и я всегда был участником только совместных проектов: «Ситуация сегодня. Искусство объекта или постобъекта» (The Situation Now: Object or Post-Object Art?), инаугурационная выставка в Contemporary Art Society Gallery, Сидней, 16 июля – 6 августа 1971 (совместно с Тони Макгилликом); «Сны, страхи и желания. Аспекты австралийской фигуративной живописи (1942–1962)» (Dreams, Fears, and Desires: Aspects of Australian Figurative Painting 1942–1962), Галерея С. Х. Эрвина (S. H. Ervin Gallery), Сидней, Региональная галерея Ньюкасла (Newcastle Regional Gallery) и Художественная галерея Университета Монаша (Monash University Art Gallery); 5-я Сиднейская биеннале и Пауэровском институте изящных искусств, Сиднейский университет (Power Institute of Fine Arts, University of Sydney), 1984 (совместно с Кристин Диксон и Вирджинией Спейт); «Глобальный концептуализм. Точки отсчета (1950–1980-е)» (Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s), Художественный музей Квинса (Queens Museum of Art), Нью-Йорк, 1999 – куратор-консультант, совместно с восемью другими; «Достижения Альберта Кана» (The Achievement of Albert Kahn), Художественная галерея Мичиганского университета (University of Michigan Art Gallery), Энн-Арбор, 2001. Я также работал в совете Музея современного искусства (Museum of Contemporary Art) в Сиднее в 1989–2000 годах; в Австралийском центре фотографии (Australian Centre for Photography) в Сиднее в 1996–2000 годах и с 2002 года в Музее Энди Уорхола (Andy Warhol Museum) в Питтсбурге.

⁹ О докторе Урсуле Хофф см.: Sheridan Palmer, *Center of the Periphery: Three European Art Historians in Melbourne* (Melbourne: Australian Scholarly Publishing, 2008).

1. Что такое современная кураторская мысль?

В своем недавнем эссе «Состояние искусствознания: современное искусство» (The State of Art History: Contemporary Art) я проследил историю употребления термина «современное» в художественном дискурсе эпохи модернизма и выдвинул искусствоведческую гипотезу, касающуюся современного искусства. Я попытался очертить рамки, в которых мы можем определить точную форму акта мысли – аффективного озарения, понимания, – которого современная жизнь требует от своего искусства, от его истории и критики: то (необходимое, но никогда не достаточное) ядро, исходя из которого, после многих перипетий, создается искусство и пишутся история и критика. Всевозможные источники вдохновения, доставшиеся нам в наследство, препятствия и возможности, которые определяет наша среда, и многие по сей день действующие художественные траектории остаются значимыми и для создания искусства, и для написания его истории и критики. Тем не менее многообразие нашего опыта современности – то множество различных способов идти в ногу со временем и быть современными – по-разному соотносится с искусством, его критикой и его историей и требует свежих концепций, выразительных средств и языков. В итоге я пришел к следующему выводу:

«Варианты обустройства среды обитания, разнообразие картин мира и возникающие взаимосвязи – самые распространенные вопросы для работы сегодняшних художников, поскольку они составляют суть современного бытия. Они все больше берут верх над устаревшими определениями искусства, основанными на стиле, методе, художественной технике и идеологии. Они есть в любом по-настоящему современном искусстве. Различить их присутствие в каждом произведении – главный вызов художественной критике, если она хочет быть адекватной требованиям современности. Проследить путь каждого произведения искусства в окружении более глобальных сил, которые формируют наше настоящее, – вот задача современного искусствознания».¹⁰

Можно ли так же кратко сказать, чего современность – то есть настоящее, в котором мы живем, – требует от кураторства? Возможно, да. Если так, то в первую очередь нужно осознать, что предмет современного кураторства намного шире, чем современное искусство. Он должен включать в себя и все прочее искусство: искусство прошлых эпох, нынешнее искусство, не относящееся к современному, а также предполагаемое искусство будущего. (Некоторые художники – их довольно много – своим воображением создают искусство, которое не подчиняется триаде прошлого, настоящего и будущего. Кураторы последуют за ними: некоторые уже встали на этот путь.) Как и современное искусство, современное кураторство связано со своим временем, но не привязано к нему; сплетено с сиюминутными обстоятельствами, но не подчинено им; соотносится с пространством, но это пространство имеет множество ипостасей, реальных и виртуальных; оно внимательно к месту, но и скитания по миру ему любы. Оно не следует какому-то набору правил; скорее, оно вырабатывает свой подход, исходя из возникшего набора мнений. Можно ли сказать, что цель кураторства сегодня примерно такова: выставлять (в широком смысле – показывать, предлагать, делать возможным опыт) современное присутствие в настоящем и показывать текущий момент (то есть современность) так, как они отражены в искусстве нынешнем, прошлом и мультитременном, или даже вневременном? Из этого следует, что понимаемое в арт-мире под современным искусством хотя и служит источником вдохновения для кураторов всех мастей (включая кураторов выставок искусства прошлых эпох), но не связывает кураторов обязательствами работать именно с искусством нашего времени.

¹⁰ Terry Smith, “The State of Art History: Contemporary Art”, *Art Bulletin* 92, no. 4 (December 2010), p. 380.

Под искусством я понимаю как минимум любое намеренно созданное нечто, которое, следуя процессам поиска самоосознания и учитывая прошлое и вообще любое воображимое искусство, воплощает его бытие и устанавливает отношения с предполагаемой публикой, преимущественно визуальными средствами. Выставлять значит – опять же следуя тем же процессам – выносить специально отобранный набор таких нечто (возможно, и вместе с другими релевантными видами), или недавно созданных произведений искусства, в общее пространство (это может быть зал, открытая площадка, публикация, веб-портал или мобильное приложение) с целью продемонстрировать – прежде всего через экспериментальный набор визуальных связей – особую совокупность смыслов, которую невозможно познать иными способами. Конечно, такие смыслы возможно проанализировать и при помощи других, не строго выставочных дискурсов: критического, искусствоведческого; литературного, философского, культурного; персонального или уникального; идеологического или прагматического – список может быть длинным. Но выставочный смысл специфичен, поскольку происходит и испытывается в пространстве выставки, реальном или виртуальном (виртуальный включает в себя и пространство памяти).¹¹ Таким образом, его анализ – это перевод с кураторского на другие языки репрезентации и интерпретации.

Из сказанного мною следует, что в широком смысле современное кураторство стремится предъявить некие аспекты индивидуального и коллективного опыта того, что является, или являлось, или могло бы являться современным. То есть внутри выставки есть пространственный и феноменологический горизонты современности: это дискурсивное, эпистемологическое и драматургическое пространство, в котором могут производиться или сосуществовать различные виды темпоральности.¹² Позволить зрителю испытать опыт современности в пространстве выставки (говоря о выставке в широком смысле, а о пространстве как о любой адекватно устроенной среде) – это и есть, в нашем понимании, кураторский эквивалент того, чтобы делать современность видимой в случае искусства и описывать ее в случае критики и искусствознания. Я полагаю, что выставлять художественные смыслы – главная задача современного куратора, по отношению к которой все прочие роли являются подчиненными.

Но хотя так мы приходим к тому же ядру смысла, к которому подобрались (надеюсь) в отношении критики и искусствознания современного искусства, нам все же не четко ясно, чем уникально именно кураторское мышление. Чтобы определить его уникальность, необходимо идентифицировать тот акт мысли (разновидности аффективного озарения), который современность требует от кураторства, как ничего другого. Итак, что есть современная кураторская мысль?

¹¹ Это определение более специфично, чем «экспозиционная ценность», которую Вальтер Беньямин приписывал всем произведениям искусства, которые, в отличие от предметов культа в ситуации ритуала, демонстрируются как искусство и с начала XX века начинают широко репродуцироваться, прежде всего посредством фотографии и кинематографа. См. его эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin (New Haven: Harvard University Press, 2008), 25ff. (Русское издание: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин // Краткая история фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – С. 60–113.)

¹² Этой формулировке я во многом обязан комментарию Жоана Рибаса, который однажды в аналогичном контексте вспомнил архитектурный проект Ле Корбюзье 1939 года для Музея неограниченного роста (*Musée à croissance illimitée*) – структуру, напоминающую лабиринт, созданную по принципу спирали морской ракушки. Современной реализацией идеи Ле Корбюзье можно считать Музей современного искусства XXI века (21st Century Museum of Contemporary Art) в Канадзаве, Япония, построенный архитектурным бюро SAANA.

Мыслить современное искусство

В моей статье, опубликованной в журнале *Art Bulletin* и в книге «Что такое современное искусство?» (*What is Contemporary Art?*) есть важный этап в рассуждении: в главах «Кураторы в споре» и «Кураторы начинают дебаты» я описываю, как около 2000 года Кирк Варнедо, Окуи Энвезор и Николя Буррио выдвинули разные, соревнующиеся между собой версии главных направлений развития современного искусства.¹³ Они настаивали – соответственно – на продолжении модернистских ценностей в современном искусстве, становлении всемирного постколониального единства и возникновении «эстетики взаимодействия», пусть невеликого масштаба, но кардинально важной; эти три позиции и есть примеры кураторского понимания, о котором я веду речь. Отметим, что это идеи разного типа: продолжение модернизма – идея об автономной эволюции искусства наших дней (как искусство развивается, противостоя всем внешним для искусства силам, которые на него воздействуют); постколониальное единство – идея общности человеческой истории, и развитие искусства рассматривается как подчиненное этой общности; «эстетика взаимодействия» – термин из арт-мира, означающий новый, пока недопонятый, но тем не менее интересный способ делать искусство. Первоначально появившись в среде художников, этот термин, с множеством других преодолевший рамки их круга, стал тем критическим описанием, которым затем стал пользоваться куратор, считающий, что кураторство – это практика совместной близкой работы с художниками, позволяющая им выразить свои устремления на выставках в оптимальной форме.

Эти три куратора уже знали (или быстро поняли), что каждая из тенденций – какими бы разными по масштабу, амбициям и влиянию они ни были – требует особого подхода к устройству выставок, которые понимаются соответственно как выход за пределы белого куба, деколонизация биеннале и одомашнивание галерейного пространства. Вместе эти три противоборствующие тенденции (вкуче с продолжающейся эволюцией от институциональной критики к критической институциональности, к которой я еще вернусь) сформировали полемику о том, что происходило в искусстве около 2000 года, в гораздо большей мере, чем любые другие идеи, предложенные критикой, историей или теорией искусства тех лет, и даже в большей мере, чем то безмыслие, на котором держался арт-рынок тогда и продолжает держаться сейчас.

В то время я считал эти кураторские идеи ключевыми индикаторами (среди множества других) более широкой критической – и, как я вскоре понял, искусствоведческой – идеи: единовременность трех мощных течений, которые, по моему убеждению, проходят красной нитью сквозь запутанное и дезориентирующее многообразие современного искусства. Сформировать собственное мнение для меня было бы невозможно без таких кураторских озарений. Мысли этих кураторов стали краеугольными камнями для более широкого рассуждения, которое я сейчас кратко сформулирую. Оно начинается с осознания того, что в 1980-е и 1990-е годы искусство стало заметно отличаться от искусства модернистской эпохи: оно стало прежде всего и более всего – современным. В художественном контексте предыдущего столетия эти два термина были взаимозаменяемыми: обычно по умолчанию об искусстве говорили «современное» (*contemporary*), вспомогательным термином было «модернистское» (*modern*). Однако с недавних пор использование этих двух слов срав-

¹³ Terry Smith, *What is Contemporary Art?* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), pp. 259–264. Классические формулировки каждой из приведенных позиций см.: Kirk Varnedoe, *Modern Contemporary: Art at MOMA since 1980* (New York: Museum of Modern Art, 2000); Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation”, in Nancy Condee, Okwui Enwezor, and Terry Smith, eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, and Contemporaneity* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2008), pp. 207–234; Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998; Dijon: Les Presses du Réel, 2002).

нялось, и интересует всех «современное» (contemporary).¹⁴ Я спросил себя, в чем суть этого изменения: иллюзорно оно или реально, единично или множественно? Почему оно произошло? Насколько оно глубоко? Почему оно такое простое, но в то же время такое странное само для себя, отстраненное от себя? Как получилось, что оно так быстро обросло историей, множеством историй? В книгах «Что такое современное искусство?» и «Современное искусство: мировые течения» я предлагаю взаимосвязанный набор ответов на эти вопросы, каждый из которых указывает на отдельный вид современности внутри тотальности мирового искусства.¹⁵

Вот вкратце эти ответы. Всемирный поворот от модернистского к современному был предсказан искусством позднего модернизма в 1950–1960-е годы, стал очевиден в 1980-е и продолжает совершаться сегодня, тем самым формируя возможный облик искусства будущего. Изменения произошли и продолжают происходить по-разному в каждом культурном регионе и в каждой точке мира, где производится искусство, и специфическую историю каждого региона следует принимать во внимание, ценить и внимательно отслеживать, а также иметь в виду ее взаимодействие с другими местными и региональными тенденциями и с доминирующими мировыми столицами искусства. Это разнообразие стало частью *общемирового* (не интернационального или глобального) современного искусства, в котором, по моему мнению, можно различить упомянутые три течения. Ремодернизм (то есть возвращение модернизма), ретросенсационность и espectacularность сливаются в единый поток, который преобладает в евроамериканской и других модернизирующих арт-средах и на рынках, оказывая обширное влияние как внутри, так и вовне их. В противовес ему возникло искусство, созданное с упором на национальные особенности, идентичность и критику, в первую очередь из бывших колониальных регионов. Оно стало заметным на международных художественных форумах, таких как биеннале и путешествующие временные выставки: это искусство транснациональной мобильности. Третье течение нельзя назвать стилем, периодом или тенденцией. Оно создается и существует ниже радаров обобщений. Причиной его возникновения стал огромный рост числа художников в мире и тех возможностей, которые предлагаются миллионам пользователей новыми информационными и коммуникационными технологиями. Эти перемены привели к вирусному распространению мало-масштабного, интерактивного искусства, искусства самодельного (DIY), а также продукции, отчасти обладающей качествами искусства, которые озабочены не столько высоким художественным вкусом или политикой конфронтации, сколько экспериментальным исследованием времени, места, взаимосвязей и аффектов – вечно неясных условий нашей жизни в современности на хрупкой планете.

Продолжение модернизма, постколониальное единство и эстетика взаимодействия – фирменные идеи вышеупомянутых кураторов – маркируют их сложные и проницательные попытки осмыслить тот спектр ценностей, практик и влияний, что играл определяющую роль десять – пятнадцать лет назад. Для меня, как для искусствоведа и историка современного искусства, важны сегодняшние вопросы: как те течения, что я выделил в 2000-м, развились к нынешнему времени? Как они изменились относительно друг друга? Какие другие виды искусства и околосудожественных практик возникли сегодня, и как они влияют на эти течения или предполагают возникновение других? Я представляю свои идеи, когда

¹⁴ Анализ поисковых запросов в www.worldcat.org и прочих базах данных, осуществленный около 2000 года, показал интересную особенность: термин «современное» (contemporary) использовался интенсивно, но не выходил на первое место по частоте употребления в 1920-х годах в Европе и в 1960-х во всем мире. Не так давно Жоан Рибас осуществил поиск по книгам, изданным с 1900 года и доступным в онлайн-библиотеке Google Books, по ключевым словам modern art и contemporary art. Оказалось, что количество упоминаний обоих терминов в последние годы фактически сравнялось.

¹⁵ Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (London: Laurence King; Upper Saddle River, N.J.: Pearson/Prentice-Hall, 2011).

преподаю, делаю доклады или пишу статьи и книги. Критическая мысль об этих явлениях, которую демонстрируют кураторы-новаторы (вышеупомянутые трое, а также Дэн Камерон, Катрин Давид, Чарльз Эше, Хоу Ханьжу, Мария Линд, Ханс Ульрих Обрист и многие другие), основана на их осмыслении современного состояния искусства и призвана прежде всего представить это осмысление в формате большой, расширенной выставки того или иного рода. Выставочная практика может быть разной: от изменения развески части постоянной коллекции и самых разнообразных видов временных выставок и до организации разовых событий, создания сети площадок или создания полемического взаимодействия, например, в публичной дискуссии. Выставка – в таком «расширенном» смысле – делается в первую очередь для того, чтобы придать форму опыту зрителя, увести его в мыслительное путешествие, которое будет развиваться по заданному маршруту, но без конечной точки, через узоры аффективных пониманий, каждое из которых возникает из акта смотрения. В итоге зритель осознает замысел куратора, и этот путь к пониманию, возможно, натолкнет их обоих на мысли, ранее не приходившие им в голову.

Если можно сказать, что искусствовед, критик или теоретик стремятся к концептуализации (обычно – к мысленному образу), которая соберет разрозненные, на первый взгляд, элементы их анализа в определенную «форму», дискурсивную фигуру, которая не развалится, если разобрать ее подробно (в обдумывании, на письме, в обсуждении, в применении к самим произведениям искусства), то равноценная кураторская мысль должна собирать все предлагаемые к рассмотрению элементы в единую, заранее продуманную выставку, или, вернее, в воображаемый маршрут путешествия зрителя по этой выставке, или в целостный опыт этой выставки как события для ее участника. Хотя многие кураторы по сей день предполагают один (идеальный?) маршрут зрителя, некоторые отдают приоритет многообразию возможных зрительских маршрутов или прохождению по выставке одновременно многих зрителей, движущихся параллельно или вместе. Конечно, все эти воображаемые маршруты модифицируются в процессе планировки, монтажа, в соответствии с требованиями к экспозиции самих выставляемых элементов, в соответствии с ограничениями, но также и возможностями, зависящими от времени, пространства и людей, определяющих будущую выставку. Вопрос «Как?» в отборе экспонатов и в монтаже выставки – как арена, на которой куратор получает свой опыт, – не менее важен, чем вопросы «Зачем?» и «Почему именно такая последовательность?». Для многих кураторов именно необходимость ковать свое железо – выставку – на наковальне практических условий отличает плод их работы от того сочувственного внимания, что требуется от критика, от умственного усилия теоретика и от отхода искусствоведа в недалекие глубины истории искусства, выстроенного в некую последовательность. (Давайте пока оставим тот факт, что у критиков, теоретиков и искусствоведов тоже есть свои «наковальни»; разницу между ними довольно сложно сформулировать.) В книге «Как сделать великую выставку?» (What Makes a Great Exhibition?) Пола Маринкола утверждает:

«Практические вопросы и подчеркивают, и прибавляют ценности тому, как концепции, окружающие кураторство, проходят сквозь фильтр уроков, извлеченных из постоянной деятельности, из мышления и действий или, точнее, из мышления, основанного на действии. На практике и априорные теоретические выкладки, и теоретические выкладки, доказанные многократным обсуждением, сталкиваются с сопротивлением со стороны эмпирических и случайных обстоятельств. Разнообразные факторы, многие из которых находятся вне власти куратора – недостаток бюджета, конфликты с владельцами произведений, ограниченное пространство, взаимопротиворечащие правила и приоритеты институции, дополнительные ресурсы или их отсутствие, и многое другое, – сводят на нет самые трепетно выпестованные идеи и идеалы. Кураторский ум, изобретательность, импровизация и вдохновение развива-

ются и воспитываются, когда куратор эффективно задействует и примиряет между собой эти ограничения, воспринимая их как неизбежные условия, присущие почти всякой выставке».¹⁶

Все сказанное здесь абсолютно верно. Однако как набор утверждений эта цитата подспудно ассоциирует кураторскую мысль с теми условиями, в которых она осуществляется. Словно бы «мыслить и действовать» в таких обстоятельствах приходилось исключительно кураторам. Тем не менее метафорические сравнения, к которым прибегают Маринкола и прочие исследователи, предполагают, что с подобными обстоятельствами сталкиваются и многие другие производители и интерпретаторы культуры. Она цитирует Уолтера Хоппса: «Ближайшая аналогия для устройства музейной выставки – дирижирование симфоническим оркестром».¹⁷ А Роберт Сторр в качестве ближайшей аналогии организации выставки цитирует слова кинорежиссера о том моменте, когда дело доходит до его главной ответственности (контроле за финальным монтажом фильма), хотя сам процесс ему больше напоминает работу «литературного редактора, который ведет переговоры с издателями и писателями, чтобы опубликовать текст в лучшем возможном виде».¹⁸ Как бы суггестивны ни были эти аналогии, они сами по себе не вычленяют уникальные черты кураторского мышления. Однако они могут быть нам полезны, поскольку указывают на одно из его главных (необходимых, но не достаточных) качеств: чем бы ни было кураторское мышление, оно всегда глубоко укоренено в практике реального монтажа выставки. По аналогии с мышлением, соответствующим технике, которым должен обладать художник, чтобы создать произведение, кураторское мышление практично.

¹⁶ Paula Marincola, ed., *What Makes a Great Exhibition?* (Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), p. 10. Еще одна интересная антология – Helen Kouris and Steven Rand, eds., *Cautionary Tales: Critical Curating* (New York: Apexart, 2007).

¹⁷ Paula Marincola, “A List of Questions Leading to More Questions and Some Answers”, in *What Makes a Great Exhibition?* См. также: David Levi-Strauss, “The Bias of the World: Curating After Szeemann and Hopps”, *Brooklyn Rail*, December 2006 – January 2007, <http://www.brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>.

¹⁸ Robert Storr, “Show and Tell”, in Marincola, *What Makes a Great Exhibition?*, p. 14.

Сравнение критического, кураторского и искусствоведческого мышления

В рецензии на биеннале Performa 11 «Огромная Performa теперь не попадает в цель» (So Big, Performa Now Misses the Point) критик The New York Times Роберта Смит отчитывает Роузли Голдберг за то, что та недостаточно старается, добавляя в программу фестиваля события, которые несколько невнятно и бессистемно размывают границы между театром и визуальным искусством, и не включает в нее такие, которые в полной мере представляли бы и в то же время раздвигали границы самого «перформанса в визуальном искусстве». Перед нам арт-критик, призывающий куратора к ответу и ясно требующий, чтобы его выставка стала «неким аргументом о том, чем является и чем не является искусство перформанса или, точнее, что конституирует особый вид перформанса, который предполагается термином “визуальное искусство”».¹⁹ Что это – честный комментарий по поводу реального недостатка мероприятия, который по сути делят между собой и куратор, и критик, или непонимание критиком кураторского высказывания?

Возможно, если рассмотреть историю проекта Performa, мы обнаружим, что у него есть интересные расхождения с тем, что принято считать «перформансом в визуальном искусстве». Начиная с 2005 года эта биеннале последовательно развивала и углубляла тезис Голдберг о перформансе как о центральном понятии для истории модернистского авангарда и стремилась возродить угасающую энергию той традиции. Достигалось это посредством целенаправленных заказов произведений, тем самым перформансу как практике придавалась визуальная интеллектуальность, материальная ценность, завершенность и эмоциональность, столь заметные в работах многих художников, работающих в жанре видеоинсталляции, например Ширин Нешат или Айзека Джулиана, впитавших дух кинематографической поэтики. Каждый новый фестиваль Performa стремился усложнить эту задачу, сталкивая перформанс с одним или несколькими другими близкими к нему искусствами и возрождая к жизни их историческую связь: современный танец и хеппенинги в 2007 году, архитектуру и футуризм в 2009 году, а в 2011 году – сам театр. Как и на любом экспериментальном событии, особенно если это фестиваль, были и переигрывание, и нестыковки, и провалы. Однако интересным итогом была и по сей день остающаяся новой убедительная гибридная форма, нечто вроде перформативной инсталляции, очертания которой намечают такие работы, как «Я не я, и лошадь не моя» (I Am Not Me, the Horse Is Not Mine) Уильяма Кентриджа, «Фантастический мир, наложенный на реальность» (A Fantastic World Superimposed on Reality) Майка Келли и Марка Бизли (обе – 2009) или «Блаженство» (Bliss) Рагнара Кьяртанссона (2011) – двенадцатичасовой перформанс, состоящий из повторяющегося двухминутного фрагмента финального ансамбля оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. Может быть, Роберте Смит кажется, что этот проект, сколь бы он ни был успешен, вышел за рамки своей изначальной концепции? Или, может быть, в приоритетах арт-критики – всегда недооценивать заложенный в самой сути перформанса инстинкт постоянно выходить за собственные границы, и приближение к театру для перформанса возможно, только если ему удастся обмануть «высокий суд»? Возможно ли, что этот же инстинкт – выходить за собственные границы, – который лежит и в основе театрального искусства, но которым пренебрегают во имя нейтральности или естественности искусства перформанса в позднем модернизме, возвращается, чтобы придать яркости современным перформативным инсталляциям?

¹⁹ Roberta Smith, “So Big, Performa Now Misses the Point”, *New York Times*, November 26, 2011, C1 and C11.

Чем интересны такие примеры для нашей задачи определить качества, присущие кураторской мысли? Предварительно и условно мы можем утверждать, что искусствоведческое мышление в типичном случае стремится определить интересы, техники и смыслы, которыми обусловлена форма произведения искусства, созданного в данное время и в данном месте, и которые связывают это произведение с социальными характеристиками данных времени и места (как они возникли из времени и места и что могут времени и месту дать). Говорить в искусствоведческом ключе означает постоянно оценивать значимость каждого произведения или группы произведений, сравнивая их с предшественниками и последователями, чтобы определить особенности эпохи через присущие ей большие и малые формы, стили и тенденции. Далее, мы можем заявить – тоже весьма условно, – что художественно-критическое мышление стремится зафиксировать то, какими путями в конкретных произведениях искусства форма превращается в смысл в тот момент, когда это произведение впервые видит критик, сравнить эти непосредственные впечатления с воспоминаниями об особенностях более ранних работ того же художника, с другими недавними работами его современников и, если нужно, с более ранним искусством. Если такие упрощенные характеристики (условно) приемлемы, то мы, наверное, можем сказать, что кураторское мышление об искусстве нашего или какого-либо другого времени стремится сделать очевидными те же элементы, что занимают искусствоведов и критиков, но отличается отношение куратора к ним. Прежде всего кураторство стремится продемонстрировать художественные произведения, сделать их видимыми для публики – для этого куратор или отбирает уже существующие работы для выставки, или заказывает новые произведения, чтобы незаинтересованная публика получила возможность либо увидеть их впервые, либо увидеть иначе благодаря тому, как именно работы будут представлены. В этой идеальной воображаемой модели кураторство появляется вслед за тем, как произведение художника оценит его ближайшее окружение, а чаще всего и люди, заинтересованные в том, чтобы его продать или купить (отсюда слово «незаинтересованная» в предыдущем предложении), но прежде, чем напишут свои отзывы арт-критики, оценит публика и, возможно, искусствоведы вынесут вердикт о месте художника в истории искусства.



Уильям Кентридж. Я не я, и лошадь не моя. 2010. Документация перформанса в Музее современного искусства, Нью-Йорк

© 2015 The Museum of Modern Art/Scala, Florence © Photo SCALA, Florence © 2010 William Kentridge

Конечно, все эти практики глубоко взаимосвязаны. Если мы можем утверждать, что с 1940-х до 1960-х такие критики, как Клемент Гринберг и Харольд Розенберг, постепенно переходили от работы преимущественно в литературном жанре – беллетристики, эссеистики, комментариев к текущим событиям и книжных рецензий – к регулярным отзывам на выставки, которые представляли (можно даже с оглядкой сказать – курировали) арт-дилеры, определявшие молодую коммерческую галерейную сцену Нью-Йорка, то можно и сказать, что Роберт Хьюс достиг высот своего письма, не покладая рук критикуя выставки-блокбастеры, которые показывались в главных галереях города в 1970-х и 1980-х, конкретно – выставки таких кураторов, как Уильям Рубин, Уолтер Хоппс и Генри Гельдцалер. Критики, начавшие работу после тех времен и стремящиеся, чтобы их непосредственные отзывы попали в более широкий, развивающийся контекст, сосредотачиваются в основном на биеннале и интернационализации современного искусства (которая может и должна включать в себя и оценку регионального и локального творчества на фоне этих расширяющихся горизонтов). Многие другие пишущие об искусстве довольствуются тем, чтобы служить рупором спектакуляризации искусства, которую продвигает арт-рынок с аукционными домами во главе. К сожалению, такой тип письма сегодня преобладает в большинстве художественных изданий. К счастью, на него нападают со всех сторон: здесь можно отметить и нарастающее внимание к историческим отсылкам в современном искусстве, и все более широкий интерес к искусству и визуальному творчеству, постоянно растущий в общественных СМИ. Если первый тип письма неотделим от критичности, во втором она редкая гостья. Здесь возникает интересная задача для кураторов: мыслить за рамками предложений, которые сегодня делает им капитал – предложений помогать в некритическом посредничестве между субъектами потребления (в той самой хваленой интерактивности, которую Славой Жижек справедливо и издевательски назвал «интерпассивностью»), – и курировать такие виды опыта, в которых субъекты сами становятся творческими, как того требует их современность.

В этом контексте выставка – предложение специально отобранных произведений искусства публике, будущему искусства и грядущему миру. Куратор помогает не столько созданию произведений искусства (хотя и так бывает все чаще), сколько возникновению их аудитории за рамками узкого круга ценителей, вхождению в мир искусства, а значит и вхождению в мир в целом. Кураторам следует быть более осторожными, относиться с большей, чем искусствоведам, долей условности к своим идеям насчет того, что в искусстве важно (и быть в меньшей, но все же значительной степени, чем арт-критики), быть настороженнее в вопросах оценки значимости искусства. У них наверняка может возникнуть сильное ощущение, что это произведение искусства важно, но как именно оно возникает, еще только предстоит понять. Сторр пишет об этом так:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.