

**мизиано**

**ВИКТОР**

кураторство как нематериальное производство  
система искусства  
грамматика выставки  
между локальным и глобальным  
этика кураторства

**О КУРАТОРСТВЕ**

**ПЯТЬ ЛЕКЦИЙ**

**GARAGE**

Виктор Мизиано

**Пять лекций о кураторстве**

«ВЕБКНИГА»

2021

УДК 7.091.8.072  
ББК 85.101.1

**Мизиано В.**

Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано — «ВЕБКНИГА», 2021

ISBN 978-5-6045382-5-8

Название этой книги – Пять лекций о кураторстве – следует понимать буквально. В марте – апреле 2012 года в московском Институте УНИК мной был прочитан курс Теория кураторства, который и лег в основу настоящей книги. Впрочем, можно уточнить: первая лекция этого курса, Кураторство как нематериальное производство, в основе своей сложилась несколько ранее. В декабре 2009 года она была прочитана в Центре современного искусства РГГУ в качестве введения в мой авторский курс Куратор и его контекст. Опыт авто-реконструкции. Именно тогда я сделал первую попытку дать общее теоретическое определение кураторской практики, которое через три года было представлено мною в УНИКе в более продуманной и уточненной версии. Что касается второй лекции уникавского курса и, соответственно, второй главы настоящей книги – Система искусства, – то у нее еще более давняя история, настолько давняя, что точной даты и места прочтения первой лекции на эту тему восстановить уже не удастся. Предполагаю, что основания к обсуждению феномена художественной системы у меня появились в начале 1990-х годов, то есть к моменту, когда у меня накопился достаточный опыт наблюдения над интернациональной художественной инфраструктурой, чтобы позволить себе первые обобщения. В дальнейшем в течение почти двадцати лет мое понимание феномена системы искусства излагалось многократно на самых разных площадках, значительно модифицируясь, в зависимости от изменения как самой системы, так и моего к ней отношения и моего в ней места. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 7.091.8.072

ББК 85.101.1

ISBN 978-5-6045382-5-8

© Мизиано В., 2021

© ВЕБКНИГА, 2021

## Содержание

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| Предисловие к новому изданию                   | 7  |
| Предисловие автора                             | 9  |
| Лекция первая                                  | 11 |
| Рождение кураторства из духа критики           | 12 |
| Кураторская практика и новая экономика         | 29 |
| Рациональность кураторского производства       | 31 |
| Куратор и демистификация музея                 | 33 |
| Антропологическая природа кураторской практики | 39 |
| Конец ознакомительного фрагмента.              | 40 |

# Виктор Мизиано Пять лекций о кураторстве



- © Музей современного искусства *Гараж*, 2021
- © Фонд развития и поддержки искусства *АЙРИС / IRIS Foundation*, 2021
- © Виктор Мизиано, текст, 2021
- © Кирилл Заев, макет, 2021

## Предисловие к новому изданию

Предисловие к первому изданию этой книги заканчивалось посвящением молодому поколению – поколению слушателей лекций, прочитанных мною в *Институте УНИК* и положенных в основу настоящего издания. Вышла книга в 2014 году, а курс был прочитан на два года раньше, в 2012-м. Минувшее с тех пор десятилетие – срок значительный. Те, кто в 2012-м искали себя в кураторстве, к сегодняшнему дню уже внесли свой вклад в его дальнейшее развитие, скорректировав характер этой профессии. Многие из того, что надо было объяснять и отстаивать, говоря о кураторстве десять лет тому назад, сегодня уже стало очевидным и широко признанным. Значительные трансформации претерпела за это время и российская система искусства – как, разумеется, и не останавливалось развитие глобальной художественной сцены.

Поэтому не всё в проведенном мною на этих страницах анализе может сегодня претендовать на безусловную точность, не все поставленные мной диагнозы исчерпывающе отражают актуальное состояние дел. В этой связи, готовя текст к переизданию, я подверг его некоторым сокращениям и дополнениям. И все-таки от существенных изменений решил отказаться. Исходил я в этом решении из того, что, во-первых, если высказанные мною соображения уже и не в полной мере адекватны дню сегодняшнему, то они вполне созвучны умонастроению и реальности момента, в который были сформулированы. И этим статусом источника, документа, свидетельства они могут быть интересны и ценны.

Во-вторых, трудно отрицать, что обрисованная мной фигура куратора укоренена в кураторском опыте 1990-х годов, который был достаточно специфичным, как и специфичны были породившие его условия. Трудно отрицать и то, что в кураторской практике дня сегодняшнего фигура эта в полной мере себя уже не узнает. В настоящее время разросшаяся и усложнившаяся система искусства, как и художественная и интеллектуальная индустрия, предписывают куратору множество новых траекторий и нормативов. Перформативный куратор, куратор-медиатор или куратор-модератор – как определялась мною эта фигура в настоящей книге, уже не представляет собой всю полноту форм, в которой реализуется кураторская практика в наши дни. Не представляет она и мою собственную кураторскую работу последних десяти лет. Однако значимость этого подхода к кураторству и, следовательно, значимость его всестороннего описания состоит, на мой взгляд, в том, что он отражает некую сокровенную суть кураторской практики, которая может затухать и дополняться новыми правилами и установками, но не может быть изъята полностью, так как в этом случае мы будем иметь дело не с кураторством, а с другим видом деятельности.

Наконец, в-третьих, работа над подготовкой к переизданию *Пяти лекций о кураторстве* подвела меня к мысли, что новые идеи и реалии имеет смысл не встраивать в состоявшийся некогда текст, а посвятить им отдельную книгу. Новый контекст должен найти себя в собственном текстовом формате. И это стало особенно очевидно, когда текст будущей новой книги начал обретать форму.

Наряду с этим хотел бы остановиться на двух моментах, которые могут вызвать вопросы у современного читателя. Один из них связан с той настойчивостью, с которой в описании работы над выставочным проектом разводятся кураторские и менеджерские функции. Мне довелось даже услышать упрек, что моя оценка фигуры менеджера выставочных проектов страдает пренебрежением и высокомерием. Однако при авторской редакции, преисполненный намерением эти места из книги изъять, я, признаться, их в тексте не обнаружил. И меня это не удивило, так как за многие годы работы над подготовкой выставок моей критики заслужили только те координаторы, которые ее и в самом деле персонально заслуживали. Та настойчивость, с которой проводится различие между практиками куратора и менеджера, – как, впрочем, и между практиками куратора и историка искусства или критика, как и различие между

куратором независимым и куратором музейным, – если и в самом деле обращает на себя внимание, связана с тем, что книга писалась в то время, когда фигура куратора в российском обществе оставалась еще в полной мере не признанной, не обрисованной, не кодифицированной. Дать этому новому виду деятельности емкое и исчерпывающее определение было в тот момент крайне актуально.

Более того, хотя специфика кураторства тогда еще не была полностью выявленной, оно тем не менее воспринималось как нечто привлекательное, статусное, модное. И поскольку цеховые границы этой практики оставались еще концептуально не защищенными, на ее территорию начали совершаться вылазки из соседних областей. И хотя потенциально их не следует рассматривать как нечто однозначно невозможное и негативное, на практике это приводило к редуцированию в кураторстве интеллектуальной, творческой, поисковой составляющей. Поэтому настойчивое указание на важность этой составляющей в работе куратора было тогда в России крайне актуально, как актуально оно и поныне.

Справедливым, впрочем, будет признать, что в период, когда готовился лекционный курс для *УНИКа*, а затем готовилось первое издание *Пяти лекций о кураторстве*, интеллектуальная составляющая кураторства активно обсуждалась и на международной сцене. Именно тогда теоретики и практики кураторства заговорили об *образовательном повороте*, об интеграции кураторства в исследовательскую деятельность, о терминологическом разведении кураторства как создания выставки и кураторства как создания комплексного художественно-теоретического проекта (*curatorship versus curatorial*). При этом в тексте книги прямая ссылка на эти дискуссии отсутствует, а это и есть второй момент, который может вызвать вопросы осведомленного читателя. Признаться, вернувшись сегодня к тексту прочитанных мною в 2012 году лекций, задался этим вопросом и я. Ведь пафос настоящей книги, как и кураторская практика ее автора, в пафосе этих дискуссий явно прослеживается. Однако тогда, в самом начале 2010-х годов, дискурс *curatorial* пребывал еще в живом становлении, и предметом библиографических ссылок он стал уже после выхода книги.

Наконец, если первое издание *Пяти лекций о кураторстве* было посвящено входившему тогда на художественную сцену поколению, то в новом издании хотелось отдать дань памяти тем, без кого немислима история современного кураторства, о ком много говорится в книге, кого мне посчастливилось знать лично и кто ушел из жизни за минувшие десять лет – **Сету Сигелаубу, Джермано Челанту, Яну Хуту и Окви Энвейзору.**

## Предисловие автора

Название этой книги – *Пять лекций о кураторстве* – следует понимать буквально. В марте – апреле 2012 года в московском *Институте УНИК* мной был прочитан курс *Теория кураторства*, который и лег в основу настоящей книги. Впрочем, можно уточнить: первая лекция этого курса, *Кураторство как нематериальное производство*, в основе своей сложилась несколько ранее. В декабре 2009 года она была прочитана в Центре современного искусства РГГУ в качестве введения в мой авторский курс *Куратор и его контекст. Опыт авто-реконструкции*. Именно тогда я сделал первую попытку дать общее теоретическое определение кураторской практики, которое через три года было представлено мною в УНИКе в более продуманной и уточненной версии. Что касается второй лекции уникавского курса и, соответственно, второй главы настоящей книги – *Система искусства*, – то у нее еще более давняя история, настолько давняя, что точной даты и места прочтения первой лекции на эту тему восстановить уже не удастся. Предполагаю, что основания к обсуждению феномена художественной системы у меня появились в начале 1990-х годов, то есть к моменту, когда у меня накопился достаточный опыт наблюдения над интернациональной художественной инфраструктурой, чтобы позволить себе первые обобщения. В дальнейшем в течение почти двадцати лет мое понимание феномена системы искусства излагалось многократно на самых разных площадках, значительно модифицируясь, в зависимости от изменения как самой системы, так и моего к ней отношения и моего в ней места.

Важно упомянуть и то, что целый ряд идей и концепций, представленных в уникавском курсе, были мною сформулированы в различных теоретических текстах, увидевших свет в разные годы и в разных изданиях, ссылки на которые я даю в настоящей книге. Но более того, многие затронутые в этом курсе сюжеты в этот период, то есть незадолго до его прочтения или же непосредственно после, были мною изложены в различных интервью, публикация которых к моменту работы над настоящей книгой уже состоялась. Когда я перечитал их, мне показалось, что найденные в них формулировки удачнее тех, что были мною предложены в аудитории *УНИКа*. А потому некоторые фрагменты этих интервью я включил в настоящий текст.

Работа по подготовке текста лекций к печати, став процессом живым и увлекательным, привела к тому, что в некоторых случаях я позволил себе включить в него комментарии к фактам и реалиям, состоявшимся после апреля 2012 года. Однако при этом вынужден признать, что минувший с марта – апреля 2012 года период привнес в нашу художественную и социальную жизнь много нового. А потому многое из того, что мною говорилось в уникавском курсе, может быть сегодня несколько скорректировано или даже опровергнуто. Но так далеко в редактуре текста я решил не заходить: пусть он будет документом некогда состоявшегося события, сохранив верность неким месту и времени.

Таким образом, настоящая книга – не монография и не сборник исследовательских статей, а текст лекционного курса. Она может разочаровать тех, кто ждет от нее академической полноты и теоретической фундаментальности. Более того, курс этот намеренно избегал избыточной информационной и теоретической нагрузки, так как рассчитан был на аудиторию, для которой кураторская практика пребывала за пределами интеллектуального и практического опыта. А потому то, что было прочитано мною в *УНИКе*, по жанру было ближе к развернутому мастер-классу, чем к академическим лекциям. Поэтому настоящий текст, хотя и есть результат значительной редактур, но несет отпечаток живой речи и страдает неоднократными повторами. Отсюда же его некоторая артистическая необязательность и многочисленные биографические экскурсы. Не стал я в ходе работы над текстом придавать ему большую систематичность и строгость, как и включать дополнительную информацию, теоретические конструкции и библиографические ссылки, хотя по прошествии времени склонен считать, что их отсутствие

в моем курсе есть явное упущение. Но пусть, в самом деле, эта книга останется документом некогда состоявшегося события, сохранит верность неким месту и времени.

В пользу этого говорит и то, что подобный текстовый формат – описание кураторской практики в форме текста, сохраняющего связь с устной речью, – узнает себя в некоторых ключевых идеях настоящей книги. На протяжении всего своего курса я отстаивал понимание кураторства как живого знания, где теоретическая методология неотторжима от реального опыта, где умозрительные представления находят опору в личной памяти, а интеллектуальный конструкт рождается из эмоционального импульса. Сократовская живая диалогическая речь, наверное, и есть оптимальная форма передачи сокровенной сути кураторского опыта, укорененного в стихии лингвистического производства и языковых игр. Поэтому можно сказать, что эта книга писалась всю мою профессиональную кураторскую жизнь, но была написана только после того, как была проговорена устно. Впрочем, не исключаю, что выдержанный здесь баланс между верностью, с одной стороны, исходному устному слову, а с другой – стандартам книжного письма таков, что текст уступает в выразительности моей живой речи, а стилистически он написан несравненно слабее, чем мои рядовые теоретические сочинения.

К ключевым идеям книги принадлежит также и представление о реляционном, диалогическом характере кураторской практики. Думаю, что это верно не только для выставочного проекта куратора. И книга куратора, и его мастер-класс есть также результат коллективного опыта. А поэтому закономерно, что к соавторам этой книги принадлежат в первую очередь те, кто разделил со мной работу над проектами, то есть художники, в диалоге с которыми сформировалась моя кураторская методология и мое понимание этой деятельности. Многие ссылки в моих лекциях отсылают к публикациям, состоявшимся на страницах *Художественного журнала*. И не важно, кем были эти тексты привнесены в редакционный портфель – мной или коллегами, но важно, что они активно обсуждались в процессе коллективной работы, что позволило им стать фактом моего живого знания. А потому вторая благодарность адресована соратникам по журналу – многие использованные мною в лекциях формулировки и идеи родились в наших коллективных дискуссиях и являются частью нашего *общего интеллекта*. И самую большую благодарность адресую *Институту УНИК*, **Светлане Врубель** и **Елене Любимовой** – прочитанный курс и данная книга есть результат их инициативы и огромной работы. Важную роль в осуществлении этого издания сыграли **Анастасия Митюшина** из *Музея современного искусства Гараж*, а также главный редактор издательства *Ad Marginem* **Александр Иванов**, давший в ходе работы над книгой ряд ценных советов и рекомендаций.

И последнее. Настоящий курс читался не по написанному. Хотя и с опорой на заранее составленный план, он был по большей части результатом импровизации. А потому его вдохновителями и соавторами были те, кто провел эти пять вечеров марта и апреля 2012 года в аудитории УНИКа. Тридцать пар внимательных глаз и живые вопросы задали интерактивный режим лекционного курса, предопределив его ход и характер. Среди слушателей был и мой сын Андрей. Ему и его поколению посвящается эта книга.

## Лекция первая

### Кураторство как нематериальное производство

«Когда вас просят объяснить суть вашей профессии, что вы обычно отвечаете?» – с этого вопроса французский социолог искусства **Натали Эник** начала свой диалог с известным куратором **Харальдом Зеemanом**<sup>1</sup>. Разговор этот состоялся в 1988 году, а в 1995-м он увидел свет в виде небольшой книги, в которой за текстом беседы следовал развернутый аналитический комментарий. По сути, это была первая попытка теоретического определения кураторской практики. Свою книгу Эник назвала *Особый случай (Un cas singulier)*, имея в виду, что главный ее герой – Харальд Зеeman – является носителем некоего уникального опыта, который благодаря его индивидуальным усилиям начинает обретать контуры профессиональной деятельности. Добавлю еще две даты. В 1969 году Зеeman организует выставку *Когда отношения становятся формой (When Attitudes Become Form)*, с которой многие связывают формирование кураторства как осознанной практики. Наконец, в 1987 году в Гренобле при местном Центре современного искусства создается школа *École du Magasin*, в которой впервые делается попытка превратить кураторство из *un cas singulier* в предмет профессионального воспроизводства. Таким образом то, что станет предметом нашего дальнейшего обсуждения – куратор и его практика, – в исторической перспективе возникло сравнительно недавно и буквально за жизнь одного поколения сложилось как признанная обществом профессиональная компетенция – со своими профессиональными сферой, критериями, этикой, а также институтами описания и образования.

Полезно будет принять эти даты в расчет. Ведь в поисках определения кураторства – специфики этой профессиональной практики и ее функции в системе искусства – целесообразно присмотреться к обстоятельствам ее появления. Следует принять к сведению условия того исторического момента, когда фигура куратора оказалась востребованной институтами художественной репрезентации. Полезно также учесть трансформации в способах общественного производства, что происходили тогда в странах Запада, где, собственно, впервые и возникло кураторство. Всё это может помочь нам понять: что привело художественные институты – коммерческие и некоммерческие, с присущим им на тот момент разделением труда, – к тому, что показ искусства стал пониматься ими как творческий акт, акт индивидуальный, наделенный самостоятельным профессиональным и авторским статусом? И в самом деле, почему столетия искусство показывали, избегая фигуры куратора, а с какого-то момента миновать его стало казаться невозможным?

---

<sup>1</sup> Heinrich N. **Harald Szeemann. Un cas singulier.** Entretien. Paris, l'Échoppe, 1995.

## Рождение кураторства из духа критики

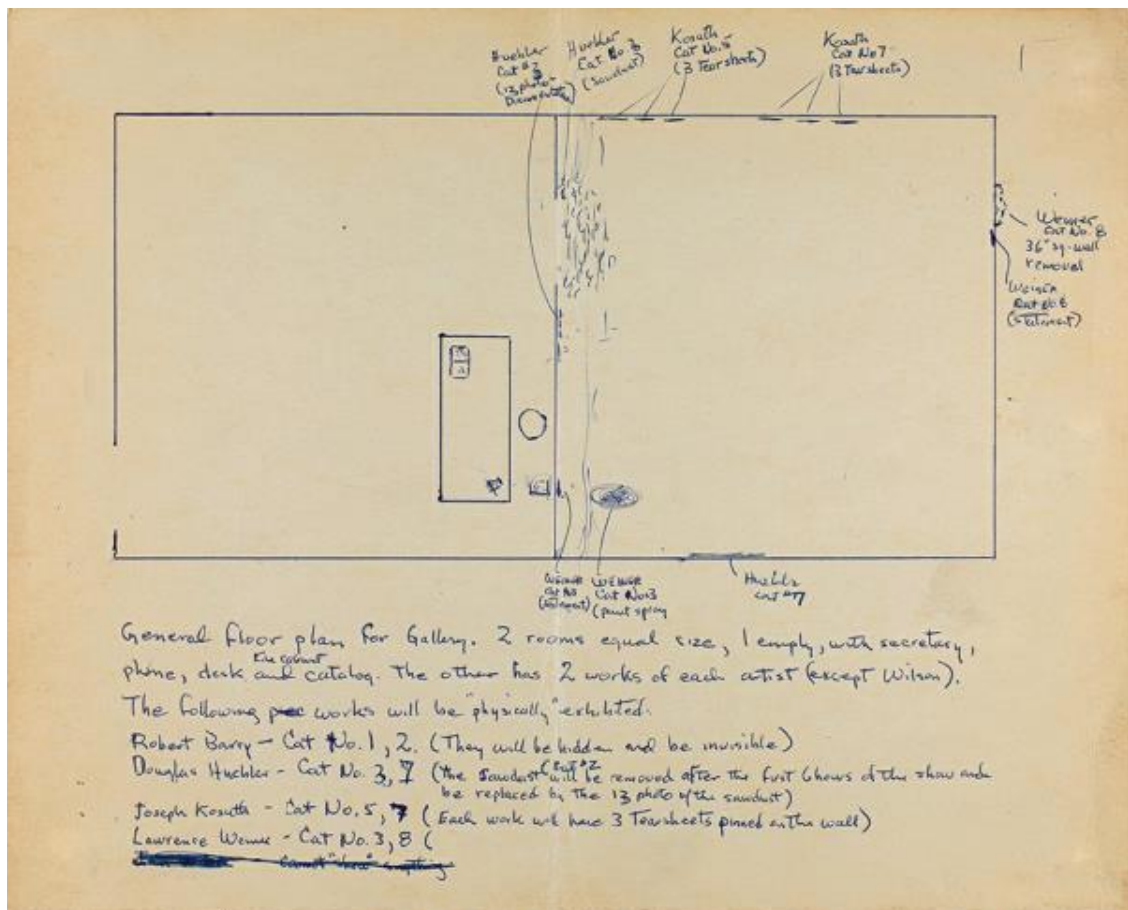
Рождение кураторства как осознанной практики принято возводить к некоторой совокупности художественных событий, состоявшихся в сравнительно короткий период: в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Наиболее каноничным из них стала, пожалуй, уже упомянутая мною выставка **Харальда Зеемана** *Когда отношения становятся формой*, показанная в 1969 году в бернском Кунстхалле. В ней Зеeman объединил широкий круг интернациональных художников, которые обратились к процессуальным и социально-интерактивным формам работы. Экспонаты выставки являли собой не столько самодостаточные артефакты, сколько результат и документ развернутых во времени действий художников. Отсюда же процессуальность – и, следовательно, непредсказуемость и перформативность, стали частью не только выставочных произведений, но и самой выставочной репрезентации. И, наконец, вдумчивое прочтение зеемановской выставки предполагало, что внимание зрителя должно быть направлено не только на репрезентируемые объекты, но и на фигуру организатора выставки, задумавшего это процессуальное событие, выстроившего его драматургию и режиссировавшего его становление (кстати, термины из области театра уместны здесь, в частности, и потому, что в кураторскую практику Зеeman пришел из театральной режиссуры). В результате создатель такой выставки становится фигурой активной, чья авторская воля оказывается проявленной в экспозиционном зрелище, то есть он становится куратором, а выставка здесь оказывается чем-то большим, чем просто расположенной в пространстве последовательностью статичных объектов, – она становится проектом, точнее, кураторским проектом.

Еще одной опорной точкой в разговоре о рождении кураторства может быть деятельность американского художественного активиста **Сета Сигелауба**. Если Зеeman, представив в выставочном зале различные формы процессуальности, разрушил таким образом фундаментальный для классической выставки принцип единства времени, то Сигелауб отказался от отождествления выставки с общим для представленных в ней произведений пространственным контекстом, то есть он отказался от единства места. Свою работу в тот период Сигелауб связал с художниками, которые были тогда увлечены дематериализацией произведения, а свои выставки – к примеру, *Июль август сентябрь 1969 (July August September 1969)* – он стал разворачивать в разных точках планеты с тем, чтобы единственным местом их сборки становилась публикация. Вновь, таким образом, выставочное событие не может быть сведено к экспозиционному ряду: будучи рожденным из проектного усилия куратора выставки, оно предполагает также и проектное соучастие зрителя.

Наконец, в той мере, в какой организация выставки становится проектной работой, то есть начинает обладать очевидным авторским характером, она сталкивается с практикой художественной. В 1968 году бельгийский художник **Марсель Бротарс** приступил к осуществлению своего проекта *Музей современного искусства, отдел орлов (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)*. Первоначально он был экспонирован в брюссельской квартире художника, а затем, в 1970 году, занял все выставочные площади дюссельдорфского Кунстхалле с тем, чтобы в новой версии быть показанным в 1972 году на кассельской *Документе 5* (куратором которой был как раз Харальд Зеeman). По сути, Бротарса в этом проекте интересовало продолжение работы **Марселя Дюшана** по деконструкции репрезентации. Дюшан критически тематизировал выставочный показ, внося в него обыденный предмет (*найденный объект* или реди-мейд), который в этом контексте терял свои, как любит говорить теоретик искусства **Борис Гройс**, профанные качества и получал статус искусства, а у Бротарса реди-мейдом и, следовательно, в конечном счете произведением искусства становилась вся выставка. Как известно, то, что было названо им *Музей современного искусства, отдел орлов*, являло собой собрание, материалом которого были многочисленные *найденные объекты*, объединен-

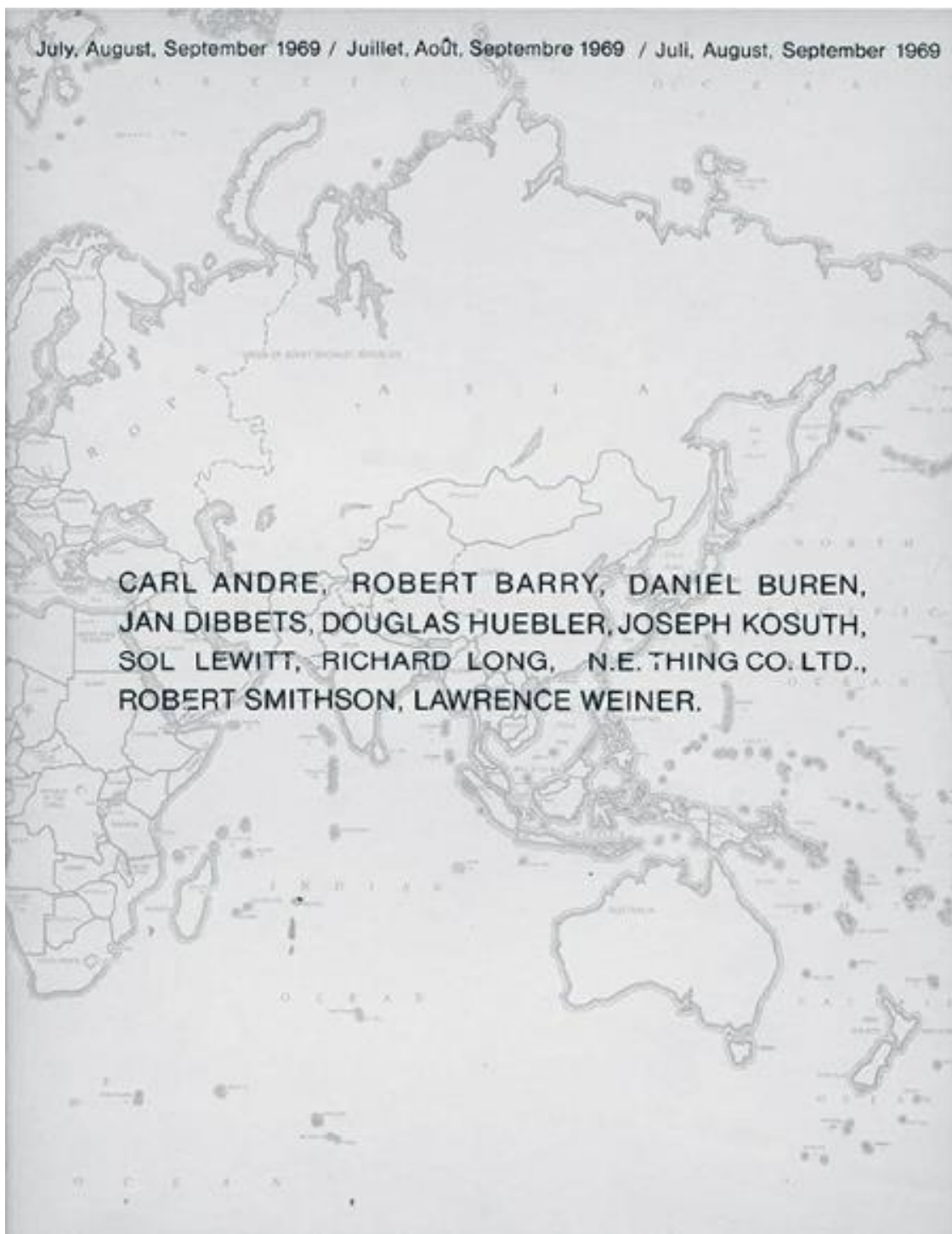
ные лишь одним общим иконографическим мотивом – орлом. Так, уже на первом публичном показе *Музея* (осуществленном, кстати, по приглашению и при участии куратора дюссельдорфского Кунстхалле **Юргена Хартена**) этот мотив был представлен живописными полотнами и скульптурами, изображениями на банкнотах, бутылочных этикетках и почтовых марках, но также и чучелами, геральдическими эмблемами, нашивками на различных униформах и прочим. Подобный показ, выстроенный со всей строгостью музейной науки – он был систематизированным, инвентаризированным, разбитым по разделам и темам, – носил характер грандиозной пародии. Таким образом, если выставочная экспозиция в эпоху рождения кураторства сохраняла свои традиционные пространственно-временные параметры, то она становилась предметом – как бы сказал **Виктор Шкловский** – остранения, (иронической) рефлексии и деконструкции.

...Свою работу в тот период **Сигелауб** связал с художниками, которые были тогда увлечены дематериализацией произведения, а свои выставки – к примеру, *Июль август сентябрь 1969 (July August September 1969)*, он стал разворачивать в разных точках планеты с тем, чтобы единственным местом их сборки становилась публикация.





2





4



5

...В 1968 году бельгийский художник **Марсель Бротарс** приступил к осуществлению своего проекта *Музей современного искусства, отдел орлов (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles)*.



6



7

Итак, попытаемся из этого краткого анализа трех дебютов кураторской практики сделать первые выводы. Во-первых, становится очевидным, что становлению кураторства сопутствует критическое сомнение в традиционном акте репрезентации. Выставочный показ во всех трех случаях деконструируется в его субстанциональных параметрах: репрезентация лишается единства места и времени, а смысл и ценность репрезентационного акта – прямого тождества с репрезентируемым материалом. Во-вторых, утрата выставочным показом своих ранее казавшихся незыблемыми параметров привела к тому, что отныне организатор выставки – то есть куратор – должен вырабатывать новый язык репрезентации, с новыми, специально конструируемыми пространственно-временными параметрами, адекватными показываемому материалу. Отсюда любой репрезентационный акт начинает предполагать некое авторское проектное усилие, а выставка начинает называться проектом. В-третьих, инновация и творческое воображение становятся неотъемлемыми качествами выставочной практики. Из этого следует, что кураторская практика неизбежно формирует авторский стиль работы, подходы и приемы приобретают собственную поэтику. Наконец, в-четвертых, проектный и рефлексивный характер кураторской практики стал возможен в силу того, что и самой художественной практике сопутствует отныне критическое сомнение в традиционном акте репрезентации. Свои усилия по выработке новых параметров репрезентационного акта куратор разделяет с художниками: выставочный показ и его пространственно-временное измерение отныне суть совместная диалогическая работа куратора и художника.

Конечно же, эти три канонических примера не исчерпывают всех проявлений того, что может быть названо *кураторским поворотом*. Выставка в этот период становилась кураторским проектом в самых разных частях мира: от Сан-Паулу в экспериментальной работе **Вальтера Занини** до Варшавы в выставочной программе галереи **Фоксал**. Любой канон создается в результате упрощения богатства и сложности реальных обстоятельств. А потому закономерно, что любая канонизация приводит в действие попытки ее оспаривания, введения и рассмотрения новых, во многом не менее значимых фактов и фигур. И даже если в конечном счете канон оказывается развенчанным, сам факт его появления в некий момент симптоматичен. Задавая норму, канон стягивает на себя некие ранее несвязанные между собой события и смыслы, конструируя реальность<sup>2</sup>.

Возможно, именно поэтому в 2013 году **Джермано Челант** – фигура, разделяющая с **Зееманом** роль основателя профессии, осуществил реэнактмент – то есть повторение или воссоздание – зеемановской выставки 1969 года в венецианском выставочном пространстве **Фонда Прада**. Этим жестом **Челант** одновременно подтвердил каноничность выставки *Когда отношения становятся формой* и сделал ее фактом критической интерпретации, поскольку в рамках кураторской практики репрезентация и критика суть тождество. Так становление кураторства, как и его рождение, происходит из *духа критики*.

...Возможно, именно поэтому в 2013 году **Джермано Челант** – фигура, разделяющая с **Зееманом** роль основателя профессии, осуществил реэнактмент – то есть повторение или воссоздание – зеемановской выставки 1969 года в венецианском выставочном пространстве **Фонда Прада**.

---

<sup>2</sup> О кураторском каноне см.: **The Canon of Curating** // Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship, Amsterdam-Milano, Silvana Editoriale. № 11. 2011.



8



9



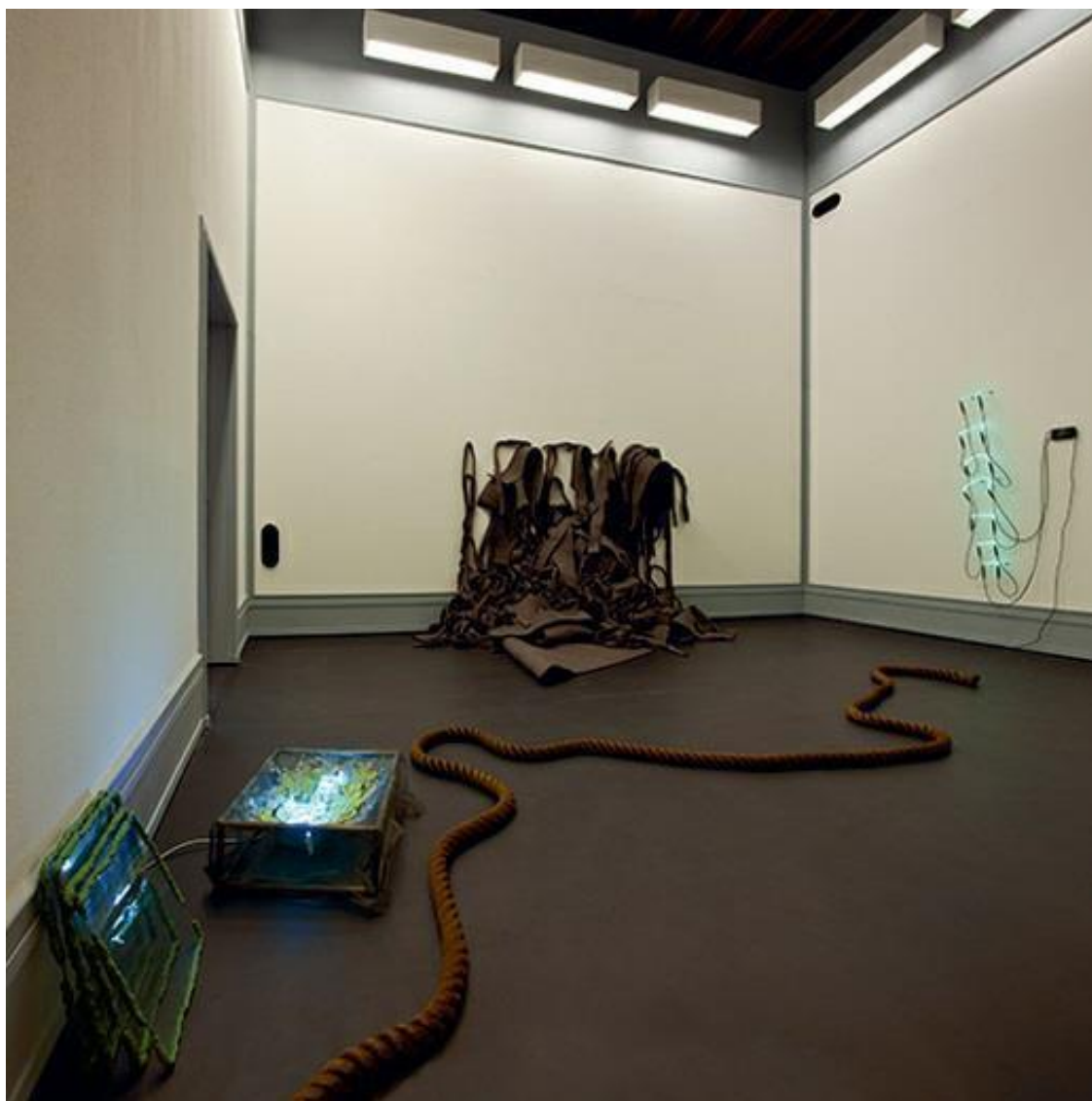
10



11



12



13



14



15



16



## Кураторская практика и новая экономика

Однако почему *кураторский поворот* пришелся именно на конец 1960-х – начало 1970-х? Думаю, один из возможных ответов на этот вопрос можно получить, поискав соответствия между изменениями в производстве выставочного показа и тем, что происходило в эти годы в общественном производстве в целом. Сошлюсь в качестве примера на несколько источников, достаточно произвольных, но в этом случае, несомненно, канонических.

В 1967 году, то есть фактически синхронно с перечисленными выше проектами **Зеемана**, **Сигелауба** и **Бротарса**, увидела свет книга *Новое индустриальное общество* знаменитого экономиста и социолога **Джона Кеннета Гэлбрейта**<sup>3</sup>. В своем анализе изменений параметров общественного производства Гэлбрейт констатировал: активным субъектом производства становятся ныне знание, наука, критическая рефлексия. Из этого он выводил перспективу: в скором времени промышленные корпорации станут приложением к университетским кафедрам и лабораториям. И хотя в реальности эта гипотеза осуществилась с точностью до наоборот – сегодня корпорации скупают университеты, как, впрочем, и музеи, и выставочные центры, – но, по сути, вектор развития был им предсказан верно. Аванпостом современного производства является так называемая когнитивная индустрия, или индустрия знаний. Таким образом, если искусство начинает производить рефлексия об искусстве, а выставка начинает показывать критику репрезентации, то аналогично и в области общественного производства – производиться начинают не столько осязаемые вещи, сколько производственные идеи.

В 1973 году американский социолог **Дэниел Белл** вводит понятие *постиндустриальное общество*. Термин этот присутствует уже в названии его знаменитой книги – *Грядущее постиндустриальное общество*<sup>4</sup>. Из предложенного в ней очень комплексного анализа постиндустриальности важным в контексте данного разговора является, в частности, то, что культура понимается **Беллом** – используем здесь марксистские термины – не столько некой благородной и избыточной *надстройкой*, сколько движущей силой производственного *базиса*. Отсюда следует предложенное Беллом определение постиндустриального труда, смысл которого сводится к следующему: «В прошлом люди преимущественно взаимодействовали с природой, затем с машинами. Теперь они взаимодействуют между собой. Тот факт, что люди сегодня общаются с другими людьми, а не взаимодействуют с машинами, является фундаментальной характеристикой труда в постиндустриальном обществе. Для новых отношений характерно общение и диалог личностей, игры между людьми»<sup>5</sup>. Ключевыми здесь являются два взаимосвязанных момента. Делая шаг навстречу тому, что позднее было названо реляционной теорией, то есть раскрытием производственного потенциала человеческого общения, Белл фактически социологизирует экономические процессы с тем, чтобы затем, сломав классическое, восходящее к Шиллеру разделение игры и труда, их эстетизировать.

Отсюда, в свою очередь, следует, что, если организатор выставок в постиндустриальную эпоху начинает понимать себя не просто администратором, функционером, менеджером (если пользоваться современным лексиконом), а фигурой игровой и артистической, то это найдет отражение в общественных процессах и производственных преобразованиях тех лет. Организатор выставки – это уже и не знаток, ученый-исследователь, который выстраивает экспозиционные ряды из готовых произведений, следуя тем или иным научным методикам. Ныне он,

---

<sup>3</sup> Гэлбрейт Дж. К. *Новое индустриальное общество*. Москва, АСТ, 2004.

<sup>4</sup> Белл Д. *Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования*. Москва, Academia, 1999.

<sup>5</sup> Белл Д. *Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования*. Москва, Academia, 1999.

скорее, носитель живого знания. Познавательная ценность создаваемого им продукта рождается из стихии его творческого диалога с художником, а созданный им продукт – это уже не столько экспозиционный показ в строгом смысле этого слова, сколько выставочное событие. Нетрудно, наконец, следуя за Беллом, сделать еще один вывод: в ситуации лидерства культуры в общественном производстве и его подчинения реляционной и игровой концепциям именно куратор – такой, каким он явил себя в описанных нами инновационных выставочных проектах тех лет, – оказывается фигурой, наиболее емко и полно репрезентирующей новый тип производства и производственных отношений. Главным аргументом в пользу справедливости этого тезиса является то, что именно в этот период, который описывает Белл в своей книге и в который она, собственно, и создавалась, мы констатируем появление фигуры куратора.

И, наконец, если продолжить попытки вывести рождение кураторства из общественных и производственных трансформаций, то полезной может оказаться еще одна референция из области общественной теории. Речь идет о так называемых теоретиках-постопераистах, чьи идеи во многом определили интеллектуальную дискуссию последних лет. Знаменательна в контексте нашего разговора уже приставка *пост-*, отсылающая к исходному явлению – операизму, происхождение которого нисходит ко всё тем же 1960–1970-м годам. В целом же идейная программа операизма развивалась и развивается цельной группой интеллектуалов, из которых для нашего разговора наиболее важным представляется **Паоло Вирно** с его книгой 2004 года *Грамматика множества*<sup>6</sup>.

Если с именем Белла связан ставший общеупотребимым термин *постиндустриальный*, то с операизмом связан столь же утвердившийся ныне термин *постфордизм*. По сути, оба эти термина обозначают близкие явления – реалии новой сервисной и когнитивной экономики, отказавшейся от индустриального конвейерного производства. Игровой и реляционный характер современной трудовой деятельности также оказался в фокусе внимания операистов, что позволило определить современное производство и труд как нематериальные, то есть производящие не предметы, а идеи и отношения.

Кураторская практика представляется адекватной определению нематериального производства почти в буквальном смысле этого слова. Разумеется, выставка, даже самая эфемерная, представляет нечто, имеющее материальное бытование, но только произведено оно не куратором, а художником. В остальном же всё, что вложено куратором в выставку, – его идеи, интеллектуальный багаж и авторская субъективность, как и концепция, тематика, состав художников, – с трудом сводится к материальным осязаемым формам. Однако именно эта когнитивно-коммуникационная деятельность и есть сокровенная суть того, к чему применяются все перечисленные нами термины – *постиндустриальное*, или *постфордистское*, производство.

---

<sup>6</sup> Вирно П. *Грамматика множества. К анализу форм современной жизни*. Москва, Ad Marginem, 2012.

## Рациональность кураторского производства

Признав кураторскую практику за факт нового постиндустриального или постфордистского производства, оправданно задаться вопросом ее описания. В самом деле, если материальное производство имеет богатую традицию различных типологий и описательных подходов, то что можно сказать о производстве, не оставляющем после себя физических результатов? Какова рациональность этой своеобразной трудовой деятельности?

Для начала следует признать, что в той мере, в какой кураторская практика как частный случай нематериального труда укоренена в коммуникации, посредничестве, ее успешность зависит от того, насколько виртуозно владеет куратор коммуникационными навыками. Готов свидетельствовать: практическая осуществимость любого кураторского проекта неотделима от огромных коммуникационных инвестиций. И хотя подробнее технологии и этапы осуществления кураторского проекта мы будем обсуждать позднее, но уже сейчас можно сказать, что труд куратора в очень большой мере состоит из интенсивного общения и коммуникации. Так, куратор ведет постоянную переписку по e-mail, проводит часы в телефонных переговорах и скайп-конференциях. В ходе работы куратор должен коммуницировать с художниками и быть посредником в их коммуникации между собой; он непременно общается с коллегами и экспертами, получая от них необходимую для концептуализации и осуществления его проекта информацию; в то же время он встроен в общение с принимающей проект институцией, представляющими художников галеристами, спонсорами, прессой, публикой и также организует их общение между собой. Отсюда то, что можно назвать социальным обаянием, является не просто чертой характера, которой куратору следует обладать, и не только его профессиональным атрибутом, а чем-то большим. Для куратора это рабочий инструмент.

Такому труду, направленному на производство эмоциональных реакций, постопераисты дали определение аффективного производства. **Вирно** в *Грамматике множества*, объясняя это понятие, приводит пример приветливой улыбки официанта, которая суть неременная составляющая профессиональной деятельности в сервисной экономике и наряду с другими ее компонентами подлежит оплате работодателем. Применительно к кураторской практике речь, разумеется, не идет о том, что в ходе общения с различными вовлеченными в кураторский процесс субъектами автор выставки должен непременно их очаровывать и располагать к себе. Хотя справедливости ради признаю: именно технологии соблазна являются ныне в художественной коммуникации, да и не только в ней, наиболее распространенными и даже почти нормативными. Обаяние кураторского субъекта может быть и негативным. Главное то, что к достижению своих профессиональных целей он следует через создание особого эмоционального режима общения, который представляется ему наиболее эффективным и адекватным условиям проекта.

И всё же основным инструментом работы куратора является, конечно же, язык: именно с помощью устной речи или письменной формы осуществляется коммуникационная деятельность. Самое знаменательное состоит в том, что инструмент этот – язык человеческого общения – в отличие от классических инструментов материального производства: станков, машин, приборов и тому подобного – не находится и не может находиться в собственности одного человека или группы лиц. Язык по определению принадлежит всем: ведь если бы куратор, как и любой работник нематериального труда, не разделял его с другими субъектами, то его коммуникационная деятельность стала бы практически невозможной. Подобная деятельность, или, как ее называет Вирно, лингвистическое производство, причастна, с его точки зрения, к так называемому *всеобщему интеллекту (general intellect)*. Этот термин итальянский философ позаимствовал из *Экономических рукописей 1857–1859 годов Карла Маркса*, который, в свою очередь, связывал с ним совокупность неких научных и логических абстракций, лежа-

щих в основе современного производства. Причем укоренены эти абстракции в производственной практике настолько глубоко, что уже перестают осознаваться как некая интеллектуальная условность – они являются своего рода мыслительной предпосылкой нашей способности эту практику осуществлять. Маркс, конечно, имел в виду современное ему машинное промышленное производство, в то время как Вирно переносит этот термин на современное нематериальное производство. *Всеобщий интеллект* мы усматриваем не в абстракциях, управляющих машинами, станками, приборами, поточными линиями и тому подобным, а в структурах языка, которые мы используем в общении с другими людьми, которые мы с ними разделяем и которые модифицируем и создаем в ходе коммуникации. Можно, таким образом, сказать, что лингвистическое производство есть средство производства, которое, выдавая на выходе языковые акты, производит, по сути, новые средства производства.

И, наконец, в заключение еще одна отмеченная постопераистами крайне важная в контексте нашего разговора особенность нематериального труда. Раз труд этот сводится к оперированию эмоциями и языком – в том числе и языком жестов, мимики и так далее, – то носителем рабочего инструментария становится теперь сам человек. Нематериальная трудовая практика происходит из самой способности субъекта к коммуникации и эмоциональным реакциям, то есть ее природа – в *родовых свойствах человека*.

## Куратор и демистификация музея

Все эти теоретические рассуждения могут показаться слишком отвлеченными. Однако они и в самом деле помогут нам вновь вернуться к реальным обстоятельствам возникновения кураторской практики. Зададимся вопросом: как кураторство узнает себя в том тезисе постопераистов, что машиной нематериального производства является язык и носителем его является сам субъект производства? Думается, что в случае кураторской практики эквивалентом машины или промышленного предприятия является стационарная институция – музей, выставочный центр и тому подобное. И раз природа кураторства коренится в *родовых свойствах человека*, то он уже не может отождествлять ее с некими институциональными посредниками, внутри которых и через которые осуществляется на практике его профессиональная деятельность. Говоря иначе, возникновение кураторства предполагало эмансипаторный жест сведения счетов с музеем.

В самом деле, уже упоминавшийся мною **Сет Сигелауб**, обозначая в 1960–1970-е годы горизонты кураторства, провозгласил задачу *демистификации музея*. Кстати, эта установка на преодоление музея осуществилась де-факто в судьбе еще одного героя нашего сегодняшнего разговора – **Харальда Зеемана**. Его первые кураторские проекты были реализованы в бернском *Кунстхалле*, художественным директором которого он, собственно, и являлся целых девять лет. Здесь он и осуществил свою выставку *Когда отношения становятся формой*, и именно после нее в ответ на суровую критику этого новаторского проекта культурными чиновниками Зееман подал в добровольную отставку. После этого он никогда более не являлся сотрудником какого-либо музея или выставочного центра. Единственная институция, с которой он себя связал, – *Музей одержимости*, располагавшийся у него дома в кантоне Тичино и, по сути, являвшийся метафорой его собственной кураторской практики. И хотя он постарался придать этой институции статус юридического лица, само ее название носило программно антиинституциональный характер. Харальд Зееман был носителем этой институции, ее природа проистекала из его *родовых свойств*.

Могу привести еще один канонический пример *демистификации музея*. Уже упоминавшийся мною бразильский куратор и директор Музея современного искусства в Сан-Паулу **Вальтер Занини** в 1972 году, на волне обострения в стране протестных движений, передал периодическую, шестую по счету, Выставку современного искусства в коллективное управление художникам-участникам. Этим жестом он символически отрекся от статуса директора музея, но именно таким образом он, собственно, и стал куратором. И, наконец, в заключение позволю себе сослаться на коллизии собственной биографии. Летом 1989 года я создал свою первую кураторскую выставку, *Москва – Третий Рим*. В декабре того же года подал заявление об уходе из *Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина*, где проработал до этого десять лет. Этим примером я не то чтобы ставлю себя в один ряд с отцами-основателями профессии, но лишь подтверждаю закономерность. Сокровенная природа кураторской практики не столько даже антиинституциональна, сколько внеинституциональна.

Впрочем, тезис этот нуждается в прояснении. Внеинституциональность кураторства не означает, что куратор не может сделать выставку в музее. Большая часть кураторских проектов, конечно же, делается в институциях, в том числе и в музеях. Но только созданная в музее кураторская выставка воспринимается в первую очередь как авторское высказывание ее создателя, а потом уже как факт культурной политики институции. Опять сошлюсь на пример из собственной практики. Мои созданные в России кураторские проекты неоднократно выдвигались на национальную премию *Инновация* и три раза были даже удостоены этой премии. Все они создавались на территории конкретных институций – *Государственного центра современного искусства, Московского музея современного искусства* и других, которые внесли

в осуществление этих выставок огромный вклад, – но все-таки на премию были выдвинуты как кураторские проекты **Виктора Мизиано**, а не как институциональные достижения этих институций.

Еще один, на этот раз диаметральный пример. В 1991 году в Нью-Йорке, в *Музее современного искусства (МОМА)* мне довелось посмотреть великолепную выставку *Dislocations*. Значительно позднее, уже в 2004 году, готовя к публикации материалы проведенной мною в Москве конференции *Большой проект для России*, я стал подбирать иллюстративный ряд к выступлению американского куратора **Роберта Сторра**. Среди присланной мне из Нью-Йорка документации созданных Сторром выставок я узнал экспозицию *Dislocations*. При этом я прекрасно знал, что Сторр в течение многих лет был главным куратором МОМА, но мне не приходило в голову связать эту выставку с его кураторским авторством. Музей поглощает куратора! И даже если авторство Сторра наверняка стояло в пресс-релизе и каталоге, то для меня, как, думаю, и для многих, это была в первую очередь выставка в МОМА. Зато, храня в своей памяти образы *Венецианской биеннале* разных лет, я сортирую их не по годам проведения и не по темам, а по фигурам возглавивших их кураторов. Среди них есть и биеннале Роберта Сторра...

Говоря иначе, идентичность независимого куратора идет поперек институций, в которых осуществляется его авторская биография, в то время как биография музейного куратора в значительной мере растворяется в институции, которая становится для него профессиональным пристанищем. Тут мне хотелось бы внести терминологические уточнения. В английской лексике сложилось разделение на *independent curator* и *museum curator*, то есть на независимого куратора и музейного куратора. Во французском, итальянском, немецком языках, как и в русском, музейные сотрудники называются, соответственно, *conservateur*, *conservatore*, *Konservator*, то есть адекватно русскому – *хранитель*. Когда я работал в *Пушкинском музее*, я, собственно, и был музейным хранителем. Причем во все эти языки вошло как самостоятельное понятие *куратор*, которое описывает как раз деятельность независимого куратора (даже французы с их лингвистической англофобией уже не настаивают на своем эквиваленте *commissaire*). Более того, даже в английском, используя слово *curator*, преимущественно имеют в виду автора выставок, существующего в прекарном режиме, то есть фрилансера, не связанного службой в какой-либо институции. Иначе говоря, в музее по преимуществу хранят произведения (*консервируют*), в то время как куратор соучаствует в их создании.

Не понаслышке знаю: отношения между независимым куратором и музейным далеко не простые. Институция дает куратору стабильность и корпоративную защиту, но независимый куратор оперативнее, он не связан рутинной и обязательствами, хотя и обречен на постоянную неуверенность в перспективе. Куратор завидует музейщику из-за имеющихся у него властных и материальных ресурсов, в то время как музейщик уязвлен харизмой и успехом, который окружает куратора (впрочем, не каждого куратора, а лишь некоторых). При этом их единоборство неизменно предполагает и диалог. Независимому куратору нужен ресурс и площадка для осуществления его проектов, в то время как музейному куратору нужна свежая информация и острые идеи, которыми его рутинная институциональная жизнь чревата значительно меньше. А потому музейщик хочет попользоваться харизмой куратора, но склонен заплатить ему поменьше, в то время как куратор склонен выторговать для себя лучшие условия, шантажируя имеющимися у него альтернативными предложениями (что иногда правда, а чаще всего – блеф).

...В 1991 году в Нью-Йорке, в *Музее современного искусства (МОМА)* мне довелось посмотреть великолепную выставку *Dislocations*. Значительно позднее, уже в 2004 году, готовя к публикации материалы проведенной мною в Москве конференции *Большой проект для России*, я стал подбирать иллюстративный ряд к выступлению американского куратора

**Роберта Сторра.** Среди присланной мне из Нью-Йорка документации созданных Сторром выставок я узнал экспозицию *Dislocations*.



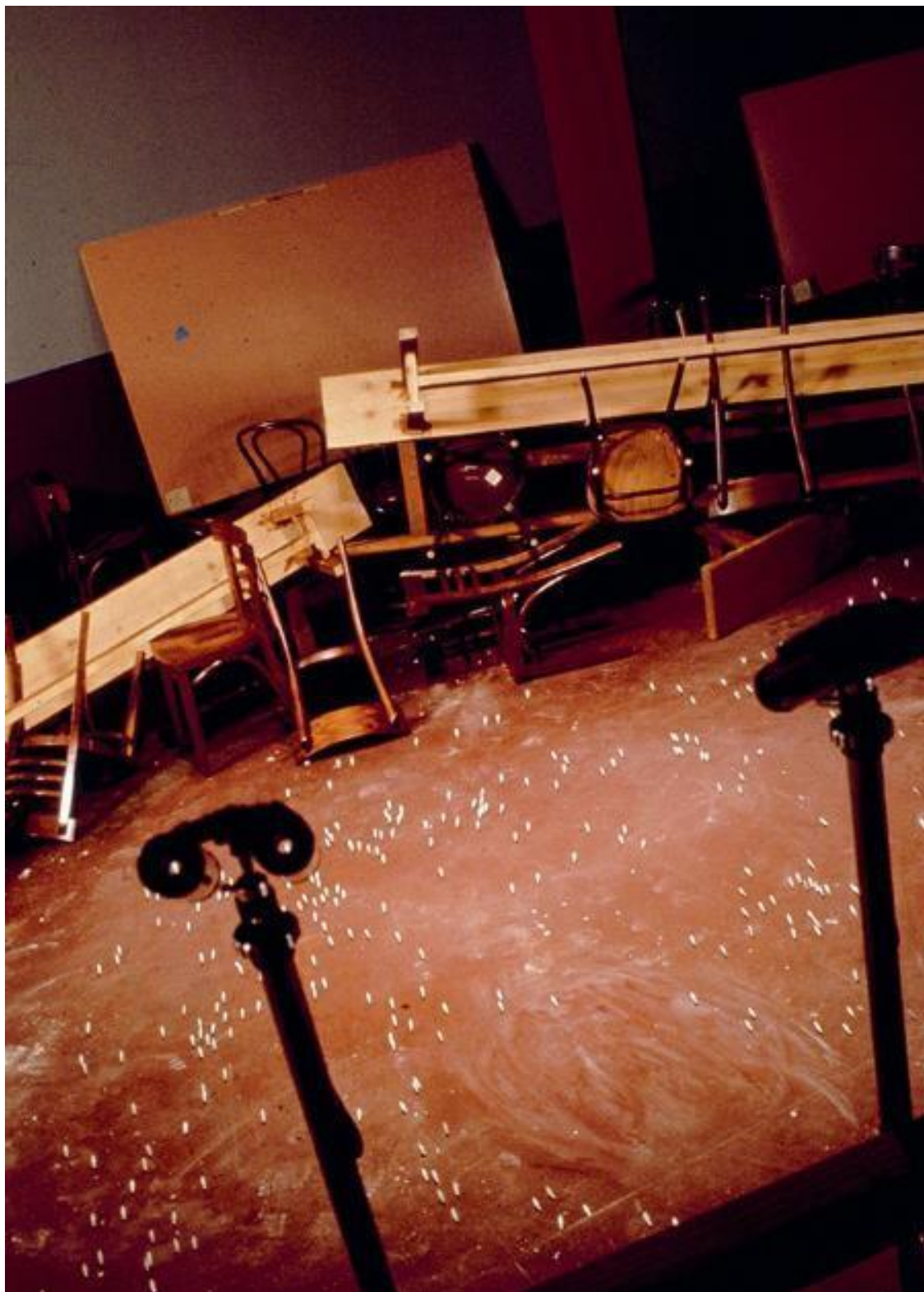
18



19



20



21

Впрочем, демистификация куратором музея лишь ненадолго оставила его во внеинституциональном поле. Несколько забегая вперед, оговорю: достаточно оперативно под независимого куратора начала создаваться новая инфраструктура – биеннале, триеннале и прочие фестивальные инициативы, то есть инфраструктура эфемерная, гибкая, свободная от чрезмерных институциональных обязательств, предлагающая ему не постоянную ставку, а контрактные отношения. А позднее и музеи, особенно новые и специализирующиеся на материале

актуального искусства, стали всё меньше посвящать себя хранению произведений и комплекции коллекции, а больше – производству выставочных событий. А потому сегодня многие кураторы, и далеко не обязательно уже состоявшиеся и поистратившие кураж и инновативный ресурс, находят себе место в музее.

## **Антропологическая природа кураторской практики**

Помнится, в те дни, когда мне довелось совершать жизненный выбор между музейным и независимым кураторством, я переживал глубокие сомнения. Статус независимого куратора был в России тех лет чем-то совершенно неопределенным: хотя в стране уже начались политические изменения, но, по сути, всё еще глубоко корпоративное советское общество не задавало фигуре куратора никакого социального пространства. Выбрать путь независимого кураторства казалось в тот момент чистой авантюрой. За советом я обратился к поэту и художнику **Дмитрию Александровичу Пригову**

## **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.