

УДК 37.014.623:005:316.733(045)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7287-4274>ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4089-3654>

DOI:

## КУРАТОРСЬКИЙ МОДУС ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ

### *Кривошея*

#### **Тетяна Олександрівна**

докторка культурології,  
професорка, Національна  
музична академія України,  
м.Київ  
plato3@ukr.net

### *Гадецька*

#### **Анна Миколаївна**

кандидатка мистецтвознавства,  
в.о.доцентки, Національна  
музична академія України,  
м. Київ  
annagadetska15@gmail.com

### *Tetiana Kryvosheia*

Doctor of Cultural Studies,  
professor, National Music  
Academy of Ukraine,  
Kyiv  
plato3@ukr.net

### *Hanna Hadetska*

Ph.D. in Art History,  
associate professor, National  
Music Academy of Ukraine,  
Kyiv  
annagadetska15@gmail.com

*Анотація.* У статті пропонується осмислення зміни парадигми сприйняття мистецтва, що відбулося внаслідок кураторського повороту й позначилося появою нового типу репрезентативності — мистецького проєкту, що пропонує постання нових структур, «нової соціальності», метою яких є створення активного поля взаємодії різних учасників. Кризь концепції П. Бурдьє, Б. Гройса, С. Голла, М. Фуко та Н. Буріо осмислюються процеси, що їх спонукає запровадження кураторської проєктної діяльності в мистецькій, зокрема, музичній площині: увиразнення «іншості» як однієї з ключових цінностей культурного розмаїття, що в ній альтерність закріплює варіативну необмеженість сучасних практик представлення мистецтва; нівелювання диспозиції митець-організатор, властиве модерній культурі, натомість поява горизонтальних неієрархічних типів взаємозв'язків; тяжіння до нон-фініто результатів у репрезентації мистецького акту, що передбачає розмивання конвенційного функціоналу традиційних професій на користь створення унікальних команд, у яких на рівних взаємодіють професіонали та аматори, внаслідок чого актуалізується концепт «просьюмера» — особи, що одночасно є споживачем та креатором; запит на фігуру куратора, що одночасно як виробляє мистецький продукт, так і продукує естетичні смаки; поява нових соціальних сполук, що в них «нова соціальність» народжується в полі репрезентації мистецького об'єкту.

*Ключові слова:* куратор, проєкт, репрезентативні практики, альтерність, культурний менеджмент, перформативність, візуалізація, подієвість.

*Постановка проблеми.* В орієнтованій на проєктну діяльність прикладній культурології постає проблема виокремлення поміж інших спеціалізацій — менеджерського, програмного, культуртрегерського та просвітницького спрямування — фігури куратора. Кураторський поворот, що виник у просторі візуальних мистецтв наприкінці 60-х років ХХ століття, нині беззаперечно визначає не лише культурно-мистецькі, а й соціально-політичні стратегії сучасного світу, спонукаючи до осмислення культурних практик як діяльності (ба більше — творчості) куратора, що репрезентує весь обшир культурно-мистецьких феноменів.

Подібний аспект проблеми кураторського повороту — проєктне кураторство — актуалізувався в процесі осмислення цілей, що постають перед майбутніми докторами мистецтв

у Національній музичній академії України, адже згідно освітньо-творчої програми аспірант має запропонувати творчий мистецький проєкт, що передбачає презентацію оригінальної виконавської програми або авторського твору в поєднанні з науково-дослідним супроводом як його концептуальним обґрунтуванням. Відтак музикант-виконавець чи то музичний режисер водночас постає в декількох ролях, і першочергово в органіці поєднання власної творчо-мистецької діяльності та кураторства особистого культурно-мистецького проєкту.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Осмислення проблеми «кураторського повороту» відбувається в численних площинах, що відображається в публікаціях різних форматів — від розлогих теоретично концептуалізуючих робіт, як от дослідження Б. Гройса (Groys, 2008) до інтерв'ю, що в них фіксується емпіричний досвід людей, практикуючих як кураторство, так і культурний менеджмент (Гудімов, & Руденко, 2019), а також матеріалах есеїстично-публіцистичного характеру, присвячених огляду діяльності помітних та впливових кураторів сучасності (Barrère, 2025). До цього варто включити доволі широкий спектр джерел з царини філософії, естетики, соціальної антропології тощо, що кожного разу долучаються до досягнення того чи того виміру, проявленого в кураторській діяльності. У цьому випадку задля пошуку особливостей спільного та відмінного в багато чому перехресних діяльностях куратора та культурного менеджера ключовими для осмислення цих проявів стали дослідження французького соціолога і філософа П. Бурдьє (Bourdieu, 1980; 1984), французького філософа та історика М. Фуко (Foucault, 2002), розвідки британського соціолога культури С. Голла (Hall, 1997) та важлива маніфестативна робота одного з найвизначніших теоретиків та практиків кураторства французького філософа, арт-критика та куратора Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002).

*Мета.* Осмислити запит на фігуру куратора в сучасному світі, що одночасно як виробляє мистецький продукт, так і продукує естетичні смаки, спонукаючи до появи нових репрезентативних практик, що породжують так звану «нову соціальність» саме в полі репрезентації мистецького об'єкту.

*Виклад основного матеріалу.* Теоретичні рефлексії щодо кураторства розпочалися в мистецтвознавстві, але є актуальними щодо всього контексту сучасних культурних практик. На наш погляд,

особливо це стосується сфери академічної музики, яка значною мірою лишається консервативною та такою, що прагне утримувати «класичність» як виду ідентичності власної унікальності та відмінності. Теоретична ревізія поняття куратора, сенсу та завдань його діяльності, її впливу на розлоге поле сучасної культури інтенсивно відбувається у сферах візуальних та перформативних мистецтв, утім залишаючись не достатньо проявленою в музично-організаторській діяльності, для якої історично обумовленою та «органічною» є постать імпресаріо з відповідним сенсовним навантаженням та традицією. Тож завданням цієї статті є репрезентація концепцій, що в них наявна програма кураторського повороту. Також на тлі окресленої теоретиками та практиками парадигми кураторського повороту актуальним видається осмислення такого феномену кризь призму проєктної діяльності в сучасних культурних практиках. Саме завдяки визначеній рамковості кураторського повороту набуває поглиблення і дискусія щодо демаркації відмінностей між власне кураторською діяльністю та діяльністю культурного менеджера.

Не зайве відзначити, що в самому понятті «куратор» (від лат. curator — «піклувальник», «опікун») закладено сенс екзистенційно орієнтованої взаємодії (на відміну від більш «інструментально» орієнтованої менеджерської діяльності). Боріс Гройс визначає ще одне важливе етимологічне тло цього поняття: «Насправді не випадково слово «куратор» етимологічно пов'язане зі словом «лікувати». Кураторство — це лікування» (Groys, 2008, р. 45).

Особливо такий варіант розуміння сутності кураторської активності унаочнюється в процесі пошуку ідентичності професійним виконавцем, адже він змушений замислюватись та постійно утримувати у фокусі фахових навичок «піклування» про власну творчо-виконавську активність, створення належних для професійного зростання спроможностей щодо конкурентності, необхідність повсякчас актуалізувати власні цікавість та затребуваність, зосереджувати значні організаторські зусилля, щоб не загубитись у строкатих реаліях сучасного артринку. Також кураторство, на наш погляд, знімає радикальність наявного протиставлення, сформованого в модерній культурі в дуальній диспозиції митця (артиста, соліста, виконавця, композитора) та організатора (менеджера, мецената, імпресаріо, продюсера, агента тощо). Крім наведених вище першорядних значень

сенсу кураторства необхідно враховувати й більш контroversійні варіанти атрибуції суб'єктів цієї діяльності, які влучно артикулював П'єр Бурд'є, а саме: «торговець мистецтвом», «культурний банкір», «творець творця», «торговець святим», «відкривач митця» (Bourdieu, 1980). Токсичність таких означень нині очевидна завдяки, зокрема, повсюдному розповсюдженню кураторської проектної діяльності, яка проявила необхідність цілісного уявлення про культурно-мистецькі продукти як такі, що однаково враховують різні за природою чинники, окрім власне креаторських, також менеджерські та промоутерські.

Культурний менеджмент, що часто сприймається як синонімічний до кураторства або як один із його іманентних складників, виник як один із напрямків роботи організаторів та відштовхується, здебільшого, від економічно-логістичних чинників. Внаслідок цього культурно-мистецька сфера ніби втрачає свої унікальні ознаки, уніфікується за прикладом решти галузей менеджерської активності. Тож перманентно постає питання: якою мірою фахівець, що займається саме культурно-мистецькими проектами, має сам бути ангажований мистецтвом та, почасти, ставати творцем, причетним до появи мистецтва?

Культурологія надає необхідний для осмислення «кураторського повороту» інструментарій, маючи в засновку розуміння складності розгалуженої системи взаємодії між всіма учасниками культурно-мистецького проектування (такий принцип Стюарт Голл назвав переходом від структуралізму до культуралізму та описав через категорію «циркуляції культури» (Hall, 1997). Британський культуролог запропонував розглядати культуру з позиції багатоманітності спільнот (субкультур, груп, страт тощо) через проявлені в культурних практиках способи репрезентації власної унікальності. Притому (і це є вкрай відмінним від інших підходів до принципу культуротворення) ці групи водночас є і споживачами, і творцями таких текстів. Як результат, сформована Голлом репрезентативна парадигма культуротворення концептуалізує культуру як таку, що пронизує всі соціальні практики, які, своєю чергою, уособлюють розмаїття форм людської діяльності.

Для Голла культура здійснюється через артикулювання «відмінностей» («іншостей») — мовних, соціокультурних, психологічних тощо. Водночас наголошується, що культурна «іншість» оприявнюється через власний амбівалентний характер: «іншість»

— це не про встановлення норми, а про розгортання можливостей множинних репрезентацій — норм/ідеалів/цінностей/практик — через діалог як базове комунікаційне налаштування. Репрезентативний модус проявляє «видовище іншості» — поняття зі словника Голла, що закріплює варіативність та неієрархічність сучасних практик представлення мистецтва. Постає питання як «іншість» стає чи не ключовим культурним капіталом, особливо в мистецтві, його репрезентаційних практиках та формуванні актуального мистецького дискурсивного простору?

Саме численні репрезентативні практики — сфера сучасного побутування художньої культури. Відтак в основі творчості вже закладений чинник репрезентації (і в цьому також помітною є принципова відмінність модерної культури, що в ній вищі щаблі ієрархічної драбини посідало мистецтво заради мистецтва, мистецтво для обраних). За таким баченням культурно-мистецький проєкт визначаємо як створення куратором нетоксичних умов та можливостей репрезентації всіх імовірнісних іншостей. Це зовсім не метафорична, а необхідна тотальність альтерності, у якій перманентно динамізується процес події-репрезентації, не замикаючись на необхідності умови закінченості та завершеності. У репрезентативній логіці твір/подія/проєкт апріорно будуть незавершеними, адже на етапі їхньої первинної концептуалізації та «збирання» куратором уже формуватимуться наступні проєкти, що передбачає подібні організаційні зусилля. Наприклад, для кураторів є перманентною ситуація, пов'язана зі специфікою мультипроєктного таймінгу: коли процес підготовки певної події (прем'єра опери, проведення музичного фестивалю тощо) збігається з робочими процесами інших проєктів та накладається на них, що за часом презентації існують як майже паралельно, так і в середній чи віддаленій часових перспективах. Виникаюча внаслідок цього певна універсальність розуміння і відчуття часу стає однією з ознак індивідуального кураторського мислення, що проявляє специфічність підходу того чи того куратора. Одним із виразних прикладів такої мультипроєктності характеризувалась діяльність П'єра Оді (Pierre Audi) — авторитетного музичного куратора/інтенданта в царині музичного театру та театрального перформансу загалом (Barrière, 2025).

Описана репрезентативна логіка, на наш погляд, увиразнює можливості та прояви нового синкретизму в мистецтві. Голл, конкретизуючи цю

ситуацію, пропонує власну термінологію. Він називає новий синкретизм репрезентативною практикою фетишизму:

«Фетишизм спрямовує нас у царину, де фантазія втручається в репрезентацію, у ситуацію, де те, що показано в репрезентації можна зрозуміти лише у зв'язку із тим, що ми не можемо побачити або почути» (Hall, 1997, p. 266).

Ця тенденція варіативності, непередбачуваності та тяжіння до нон-фініто результатів у репрезентації як додаткового поля (часто незапрограмованого, непрорахованого, із багатьма невідомими) найбільш точно артикулюється радикальною зміною статусу «професіонала» в сучасній художній культурі та актуальних мистецьких практиках. Традиційні конвенції щодо «професійних навичок» професійного композитора, професійного звуко-режисера, професійного куратора, професійного виконавця тощо в часі розгортання мистецького проєкту щоразу апробовуються фактично заново, залежно від специфіки цілей та поставленої мети. З огляду на зазначене, сформована на засадах нетоксичної рівноцінної та рівнозначимої колективної творчості команда стає ключовою запорукою вдалого результату. Відтак на перший план висувається не тільки та не стільки певний загальний професійний стандарт, як конкретний індивідуальний та унікальний задум кураторів, що формує вимоги до учасників проєкту. До прикладу, для певних проєктів команди шукають «непрофесійних» акторів (як-от проєкт «Худну з понеділка» «Дикого театру», підтриманий Українським Жіночим Фондом (Wild Theatre, 2025)), танцівників, аматорські музичні колективи (як-от semi-stage постановка semi-opera «King Arthur: гра/реальність», здійснена мистецькою платформою Open Opera Ukraine за підтримки грантової ініціативи Kyiv Contemporary Music Days, що поєднала учасників аматорського хору «Б.А.Х» та професійних інструменталістів (Facebook) тощо. Також запрошені артисти та виконавці стають і першими «споживачами», перетворюючись на аудиторію, яка дає змогу проєктантам зрозуміти зворотній бік майбутньої події, скорегувавши за потреби задум або способи втілення.

Така синкретична «розмитість» функцій у сучасних мистецьких проєктах відобразилась у концепті «просьюмера» — особи, що одночасно є спо-

живачем та креатором. У такому контексті сучасна творчість демонструє радикальну зміну ролей щодо створення та споживання мистецтва та/або мистецького продукту, що найбільш повно відбулася під впливом ситуації мистецтва в добу його технічного відтворення (за В. Беньяміном). Закономірно, що домінування таких культуротворчих чинників призводить до трансформації уявлень про культурного менеджера як куратора, який має бути відповідним до такого бачення про професійні навички та якості людини, що перетворює її на певний ідеал та абсолют. Адже нині це передбачає «знання про все» та «вміння всього» в межах власної діяльності (не тільки та не стільки організаторської). Ця здатність до «магічних» дій, що перетворюють подію на сакральне дійство, а артоб'єкти на мистецькі твори є одним із важливих видимих проявів кураторсько-менеджерської проєктної діяльності. Одним із показових прикладів таких професіоналів в Україні є куратор, культурний менеджер та власник мистецьких галерей Павло Гудімов, чий численні проєкти демонструють означену синкретичність, розмитість професійних функцій та сприйняття результатів, що визначальним емоційним модусом для них виступає саме «магічна» ірреальність здійсненого однією людиною (Гудімов, & Руденко, 2019).

Не зайве зазначити, що концепти зі словника архаїчної культури (магія, фетишизм) виникають у дискурсі актуальних культурно-мистецьких практик не випадково. Подібними аналогіями зі словника архаїчної культури, наприклад, просякнута розвідка П. Бурд'є «Виробництво віри. Внесок в економіку символічних благ» (Bourdieu, 1980). Дослідник аналізує сферу сучасного мистецтва як універсум віри, що в ньому кожний мистецький проєкт усвідомлюється як магічний акт, здійснений магом (митцем, артистом, менеджером — усіма причетними), аби бути якнайдорожче проданим, щоб отримати «символічний капітал» (за П. Бурд'є). Відповідно, символічний капітал акумулює ресурси символічної влади та символічного маніпулювання бажаннями. Парадоксальним та небанальним водночас постає питання щодо того, хто ж власне творить самого креатора, митця, художника? Адже в логіці економіки культури П. Бурд'є це не історія про Творіння, а у виразненні моделі актуальних репрезентативних практик мистецтва, що в них креатором постає менеджер, куратор, імпресаріо — саме той, хто і народжує творця,

забезпечуючи «віру в цінність твору мистецтва як харизматичну ідеологію» (Bourdieu, 1980, p. 263).

У репрезентативних формах сучасної культури й митець, і виконавець, і глядач/слухач опиняються в ситуації, коли саме репрезентативність стає основним способом продукування мистецтва, набуваючи значення його сутності. Відтак реалізацією мистецької діяльності є не що інше, як представництво мистецтва (представляти, репрезентувати). Через це й зміщуються акценти — з виняткової постаті організатора на репрезентативність власне мистецького продукту (від задуму до кінцевого продукту — концерту, вистави тощо). У західноєвропейській та американській культурології набуває розвитку та поширення й поняття «культурного посередника» (cultural intermediaries). Такий концепт у теоретичний дискурс увів П. Бурд'є в роботі «Розрізнення. Соціальна критика судження смаку» (Bourdieu, 1984). Аналізуючи постать культурного посередника, що виступає медіумом між художником та споживачем, мистецтвом та аудиторією, народженням твору та його «споживанням», П. Бурд'є наголошує на запиті в сучасній культурі саме на таку фігуру, що відображає у своїй діяльності як статус того, хто виробляє продукти, так і статус того, хто продукує смаки. За такого посередництва куратор може знайти власне місце, на відміну від менеджера, який до такої категорії не належить, адже обмежений функціоналом фінансово-організаційних потреб, і не фокусується на проблемах естетичних вподобань та стратегіях їхнього формування. Ці процеси в музичній культурі позначають постаті медійно помітних популярних експертів галузі: музичних журналістів та культурних критиків, блогерів та інфлюенсерів соціальних мереж, які не лише висвітлюють та коментують ті чи ті культурні явища та події, але й одночасно формують смаки та очікування щодо наступних проєктів. Маємо, врешті, приклади, коли ініціатор фан-клубу артиста набував затребуваності власне в цього артиста, у такий спосіб змінюючи власний статус — з організатора на учасника подій.

П. Бурд'є наголошує також на важливій характеристиці, що реалізує певний соціальний ідеал (консенсус) сучасних репрезентативних мистецьких практик — це їхня незацікавленість. Завдяки цьому кантіанська дефініція про «незацікавленість» мистецтва переорієнтовується на сучасне поле його репрезентативності. Саме фактор «за-

цікавленої» присутності та участі стає необхідною складовою художнього процесу:

««Прочитання» мистецтва як співтворчості приховує засоби псевдорозкриття, яке часто спостерігається в галузі віри, що твір створюється не два рази, але сто, тисячу разів всіма, хто ним цікавиться, хто матеріально або символічно зацікавлений у тому, аби читати його, систематизувати, розбирати, коментувати, відтворювати, критикувати, боротись, досліджувати та володіти ним» (Bourdieu, 1980, p. 293).

До характеристик зацікавленості та присутності С. Голл додає ще один дослідницький вектор аналізу сучасних мистецьких проєктів — подієвість. Подієвість перетворює глядача/слухача як реципієнта на публіку, що активно «переживає» музичну подію, стаючи її співавтором/співтворцем. Подібний тип відносин деактуалізує сформований у провідних культурних теоріях ХХ ст. (Х. Ортега-і-Гассет, Т. Адорно, В. Беньямін) погляд на другорядність та підпорядкованість публіки, її структурованість щодо відповідного соціального статусу за критики людиною натовпу, маси як пасивного споживача.

Також важливим чинником нової репрезентативності виступає її *візуалізація*. Тим більш цікавим є цей чинник у музичному контексті, адже музика поступово опановувала та значною мірою підкорювала аудіальність, приборкуючи «культурний» слух та створюючи його конвенційні культурні моделі з власним складним словником, перекладами та тлумаченнями. Ця важлива для осмислення проблема репрезентативності в сучасних культурних практиках є такою, що потребує окремих розвідок культурологів, естетиків, музикознавців, психологів, антропологів.

Характеристика події/подієвості (особливої події, навіть коли йдеться про звичайну репертуарну постановку, концерт тощо) увиразнює й наявну дискусійну полеміку щодо надмірності та, переважно, невинуватості овацій на сучасних мистецьких майданчиках, адже чи не кожна подія завершується нині гучними аплодисментами стоячи. Видається, що причини цього не варто шукати в характеристиках публіки, вдаючись до її означень як «непрофесійної», «непідготовленої», «не розуміючої». Навпаки, саме фактор подієвості будь-якого — кожного — мистецького проєкту вже

іманентно містить релевантну реакцією на нього. За інших обставин це перестає бути подією або проектом, натомість перетворюючись на подію, що не змогла статися-відбутися (і чи не з причин некомпетентного кураторства?). Ця тема закодованих культурою схвальних реакцій публіки на мистецьку подію також видається цікавою для подальшого розгляду музичними культурологами, естетиками, філософами мистецтва. У цьому контексті варто згадати важливе для обґрунтування такої проблеми дослідження вітчизняного музикознавця Богдана Сютя «Парамузикознавство» (Сюта, 2010), що в ньому автор аналізує реакції публіки на музику в її різних соціокультурних регістрах (академічна музика, поп, рок-музика, масові видовища тощо).

Проблему репрезентації у культурі розширює Мішель Фуко. У його баченні значення текстів культури як результатів репрезентації формуються в дискурсі, тобто культурою та культурними практиками. Дискурс визначає сам модус «говоріння» як творення текстів культури. Прикладом для випробовування потенціалу дискурсивного простору репрезентації слугував для філософа розгляд відомої картини Веласкеса «Меніни» (Foucault, 2002). Аналізуючи це знакове для європейської культури полотно, Фуко зосереджується саме на зміні способу репрезентації: коли на перший план висувається не запит «про що?» картина або «що зображено?» на ній, а поки що не проявлений (але вже зафіксований — мовить про добу бароко) погляд глядача/публіки.

В аспекті репрезентації музики такий підхід дозволяє запитати — у який спосіб сам дискурс впливає на зміст та порядок ідей, що будуть актуалізуватися/втілюватися в проектах, здійснених спільними зусиллями кількох його учасників/організацій/інституцій? Спільність такої реалізації має у Фуко інший змістовний відповідник — епістема. Це те, що в класичній культурі відбивалось у понятті «схоплення ідеї» генієм, майстром, митцем. У дискурсивності ситуації репрезентації відбувається об'єднання ідеї та дії, теорії та практики, що перетворює простір «красних» мистецтв на простір культурно-мистецьких практик.

Так само, як і у вище наведеній системі відмінностей, тут черговий раз нівелюється напруга між елітарним та масовим мистецтвами, адже в актуальному дискурсі будь-які репрезентативні практики максимально спрямовані на артикуляцію «інакшості», минаючи кордони більш звичних

для модерності культурних ієрархічних структур. Відтак і звичні культурі структури (інституції, спільноти з властивими статусами та функціями) в логіці репрезентативних практик актуалізуються як потокові рухи, що в них спрацьовує не модель утримання цілого, а радше траєкторії окремих культурних практик. Як результат, мистецькі проекти як сучасні репрезентативні практики «збираються»/«конструюються» в точці біфуркації декількох/багатьох суб'єктів, тяжіючи до нелінійної взаємодії не системи, а траєкторії.

Зважаючи на те, що М. Фуко інспірував теорію дискурсу незадовго до появи парадигми сучасної інформаційної культури, на засадах дискурсу видається прийнятним абсорбувати ті ідеї, які наразі набувають актуалізації. Зокрема, фактор перенасиченості та надмірності джерел/текстів як культурної надлишковості. Або оприявлення разом з новими технологіями нових сенсів, оскільки, очевидно, що способи організації культурних практик автоматично змінюються зі зміною засобів їхньої ретрансляції. Як наслідок, факт репрезентації музичного проекту складається з нашарувань інформаційного вертикального та горизонтального (просторового) розповсюдження, створення події, яку помітять та відзначать, до якої долучаються, стаючи її співучасниками, співавторами, акторами. Також зміни в представленні культурних практик у цифрову епоху призводять до продукування симулякрів, що, як відомо за Ж. Бодріаром, є репрезентантами реальності, якої не існує, або ж є такими, що демонструють необмежені нашарування з різноманітних вербальних, візуальних, аудіальних значень, стереотипів, кодів, посилянь на інші тексти культури.

М. Фуко вживає поняття «видиме тіло», аби підкреслити, як змінюються дискурсивні практики в історичній площині. «Щось», «будь-що» як речі в історії культури існували завжди, але «щось» робиться в певному дискурсі невидимим або, навпаки, помітним та знаковим, перетворюючись на культурний автоматизм або стереотип. Наведемо приклади інтерпретацій «помічених» речей як дискурсивних конструктів. Зокрема, візуальна (само)презентація сучасного інтелектуала (викладача, науковця, письменника тощо) майже завжди відбувається на тлі відкритих книжкових полиць із численними книжками, а фортепіанний речиталь у стереотипній афіші-симулякрі презентується як зображення квітки (найчастіше троянди) на відкритих нотах та кла-

вішах роялю. Звідки ці образи репрезентації? Що свідомо чи несвідомо вони ретранслюють? Відповіддю за М. Фуко може бути інтерпретація дискурсу через панівну епістему як владу, що легітимізує певні культурні практики (Foucault, 2002).

Чинник культурного контексту як дискурсивного поля сучасних культурних практик аналізується й у програмному творі про кураторський поворот та роль куратора Б. Гройса (Groys, 2008). Мистецтвознавець та культуролог зазначає, що

«фетишизація мистецтва відбувається поза музеєм, поза зоною, у якій куратор традиційно здійснює владу. Художні твори наразі стають знаковими не в результаті їхнього експонування в музеї, а завдяки їхньому поширенню на арт-ринку та в засобах масової інформації. За цих обставин кураторство твору мистецтва означає його повернення до історії, перетворення автономного твору мистецтва знову на ілюстрацію — ілюстрацію, цінність якої не міститься в ній самій, а є зовнішньою, пов'язаною з історичним нарративом» (Groys, 2008, p. 46).

Діяльність куратора як альтернативи стосовно до діяльності культурного менеджера піддається розрізненню за опертя на концепцію французького дослідника та відомого організатора мистецьких програм Ніколя Буріо в його програмному творі «Естетика взаємодії» (*Esthétique relationnelle*, 1995). Як зазначає Н. Буріо, традиційні підходи репрезентації мистецтва в історії культури визначались способами комунікації: людина-Бог, людина-світ, людина-людина. Наразі, можемо побачити принципово інакший зв'язок через долучення мистецтва. Це — міжособистісний зв'язок на засадах створених (у нашому варіанті — куратором) нових соціальних сполук та перетинів між людьми. Платформою, що на ній відбувається «нова соціальність», стає мистецький об'єкт. Подібну трансформацію Н. Буріо описує так: «Будь-яка репрезентація <...> стосується цінностей, які можна перенести в суспільство» (Bourriaud, 2002, p.7). Така думка особливо важлива в контексті реалій сьогодення, що природно загострили співвідношення та кореляцію цінностей із власне художнім виміром того чи того твору/проекту. Зокрема, це проявилось в експонованій виставці всесвітньо відомого художника Ай Вейвєя «Три досконало пропорційні сфери та військовий камуф-

ляж, пофарбований у біле», презентованій у одному з павільйонів київського ВДНГ від вересня до кінця листопада 2025 року. Артикульований розрив у формулюванні цінностей, що їх комунікує митець, засвідчили дискусії художника із Сергієм Жаданом та Максимом Буткевичем (Ай Вейвєй у Харкові, 2025; Розмова художника Ая Вейвєя з журналістом, 2025).

Естетика взаємодії за Н. Буріо є реакцією на зміну парадигми «споживання» мистецтва: від парадигми мистецтва як товару до парадигми мистецтва як послуги. Куратор/митець долучається до сфери виробництва послуги, реалізуючи певну розмитість між утилітарною та естетико-художньою функціями власної діяльності. «Ідеальний куратор<sup>1</sup>» — це «геній зв'язку», який має звести різні «інгредієнти» події, перемішати їх та дати можливість утворитись чомусь, що пізніше маркуватиметься як мистецька подія. Відтак сам акт представлення легітимізує об'єкт як об'єкт мистецтва. Куратор не «виставляє» мистецтво в просторі (театрі, філармонії, галереї, музеї, храмі), адже сучасний мистецький простір більш динамічний, гнучкий, варіативний. Куратор — це людина, що формує просторовість за допомогою комбінаторики людської уваги. Куратор потребує уваги, натомість співтворці події отримують враження. Як бачимо, це не пошук нових просторів та синтезів, а створення умов для зустрічі.

Такий принцип діяльності куратора пропонує культурно-мистецьку подію як спів-спільність. Отже, мистецький проект у кураторській парадигмі відіграє роль твору мистецтва саме в місці перетину всіх учасників «зустрічі», де в спільній подієвості народжуються її означення — сенси, цінності, символічна та матеріальна вартості. У такій ідеї Н. Буріо реалізується програма створення куратором «моментів» спільності та об'єктів, що утворюють цю спільність.

Менеджмент натомість відбувається як посередництво між «виробником» культури (мистецтва) та «споживачем» культури (мистецтва). Відповідно, менеджер — медіум, що допомагає їм «зустрітись» та взаємодіяти. Кураторство ж передбачає співав-

<sup>1</sup> Нагадаємо, що в програмному для розуміння кураторського повороту творі Б. Гройса «On the Curatorship», ідеальне кураторство — це «нульове кураторство» як непомітне, а ідеальний куратор як сучасний спадкоємець художника — це той, хто створює ідеальну зустріч, яка відбувається неначе не вимушено, без втручання. Ідеальний куратор у категоріях Б. Гройса — це серединний шлях художника/організатора між позицією «іконоборства» та «іконофілії» (Groys, 2008).

торство (а не співпрацю, коли дії відбуваються паралельно). Кураторство визначається власне самим актом співтворчості — народженням спільної ідеї.

Як результат, аналізуючи кураторство у сфері культури, доходимо до висновку, що це діяльність, спрямована на інституалізацію певного культурно-мистецького проєкту шляхом створення релевантних форм зв'язків, які після його реалізації продукують народження, збереження та посилення комунікативного поля для реалізації наступних культурно-мистецьких програм. Куратор — це креатор культурно-мистецьких просторів, альтернативних сталим, конвенційним, вкоріненим у наявні соціокультурні традиції. Куратору не потрібно «створювати» театри, філармонії, галереї тощо. Його діяльність — *ініціювати* театр, філармонію, галерею тощо, *працюючи* на їхні задум та ідею. Як бачимо, спостерігаємо зміну статусності самого куратора-митця. На відміну від менеджера, який працює в царині більш-менш сталих культурно-мистецьких форм (концерт, івент, фестиваль, музей, публічна лекція тощо), куратор як проєктувальник у кожно-

му окремому задумі-проєкті працює на об'єднання структур. Така децентралізація проєктування нівелює значущість та цінність структур вже наявних культурно-мистецьких інституцій.

*Висновки з дослідження.* У контексті кураторського повороту найбільш відповідною формою кураторської діяльності стає культурно-мистецький проєкт. Проєктна репрезентація мистецтва як події (на відміну від традиційних інституційно встановлених форм) динамізує мистецький простір, перетворюючи його на поле зустрічі та взаємодії. Також із зміною правил у медіа кураторські репрезентації спрямовуються на «проявлення» мистецької події зі стійким інформаційним шлейфом. Отже, у моделях культурно-мистецьких репрезентацій куратор стає першопричиною події, перебираючи на себе роль митця/творця. Культурна репрезентація стає простором виробництва культурного продукту, що на ньому відбувається дискурс численних, залучених у процесі соціальної взаємодії та консенсусу щодо символічного капіталу світоглядних ціннісних ідей та орієнтирів.

#### Література:

- Ай Вейвей у Харкові: «Немає такого поняття як свобода»: інтерв'ю Сергія Жадана для проєкту «Кругова оборона на радіо Хартія». (2025). Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=B9EDSpnU2Rs>
- Гудімов, П., & Руденко, С. (2019). Концептуалізація кураторських методів П. Гудімова (професійно-академічне інтерв'ю). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство*. Т. 2, № 1. С. 37–49. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7943.2.1.2019.172517>
- Розмова художника Ая Вейвея з журналістом, правозахисником і ветераном Максимом Буткевичем: подія в рамках публічної програми виставки «Три досконалопропорційні сфери та військовий камуфляж, пофарбований у біле». (2025). Відновлено з <https://www.instagram.com/p/DOgqF1xDFBD/>
- Сюта, Б. (2010). *Основи парамузикознавства*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 176 с.
- Barrière, A. (n. d.). The director as curator: Remembering Pierre Audi (1957–2025). Retrieved from <https://aleksibarriere.org/2025/05/04/the-director-as-curator-remembering-pierre-audi-1957-2025/>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 614 p.
- Bourdieu, P. (1980). The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. *Media, Culture and Society*. № 2(3). Pp. 261–293.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presses du reel. 125 p.
- Facebook. Фото. (n. d.). Відновлено з <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1482168762762691&set=a.754227712223470>
- Foucault, M. (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London; New York: Routledge Classic, 422 p.
- Groys, B. (2008). *On the Curatorship. Art Power*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Pp. 43–52.
- Hall, S. (1997). *The spectacle of the "other". Representation: Cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University. Pp. 265–290.
- Wild Theatre. Афіша. (n. d.). Відновлено з <https://wild-t.com.ua/afisha/hudny/>

## References:

- Ai Weivei u Kharkovi: "Nemaie takoho poniattia yak svoboda": interv'iu Serhii Zhadana dlia proiektu "Kruhova oborona na radio Khartiia" [Ai Weiwei in Kharkiv: "There is no such thing as freedom": Serhiy Zhadan's interview for the project "Circular Defense on Charter Radio"]. (2025). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=B9EDSpnU2Rs> (in Ukrainian)
- Barrière, A. (n. d.). The director as curator: Remembering Pierre Audi (1957–2025). Retrieved from <https://aleksibarriere.org/2025/05/04/the-director-as-curator-remembering-pierre-audi-1957-2025/>
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 614 p.
- Bourdieu, P. (1980). The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. *Media, Culture and Society*. № 2(3). Pp. 261–293.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel, 125 p.
- Facebook. Foto [Photo]. (n. d.). Retrieved from <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1482168762762691&set=a.754227712223470> (in Ukrainian)
- Foucault, M. (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London; New York: Routledge Classic, 422 p.
- Groys, B. (2008). *On the Curatorship. Art Power*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 43–52.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the "other". *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, pp. 265–290.
- Hudimov, P., & Rudenko, S. (2019). Kontseptualizatsiia kuratorskykh metodiv P. Hudimova (profesiino-akademichne interv'iu) [Conceptualization of curatorial methods by P. Gudimov (professional-academic interview)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzeieznavstvo i pamiatknavstvo*. V. 2, № 1. Pp. 37–49. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7943.2.1.2019.172517> [in Ukrainian]
- Rozмова khudozhnyka Aia Veiveia z zhurnalistom, pravozakhysnykom i veteranom Maksymom Butkevychem: podiia v ramkakh publichnoi prohramy vystavky "Try doskonaloproportsiini sfery ta viiskovy kamufliazh, pofarboovanyi u bile" [Artist Ai Weiwei's conversation with journalist, human rights activist and veteran Maksym Butkevich: an event within the public program of the exhibition "Three Perfectly Proportioned Spheres and Military Camouflage Painted in White"]. (2025). Retrieved from <https://www.instagram.com/p/DOgqF1xDFBD/> (in Ukrainian)
- Siuta, B. (2010). *Osnovy paramuzykoznavstva [Basics of paramusicology]*. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, 176 p. (in Ukrainian)
- Wild Theatre. Afisha [Poster]. (n.d.). Retrieved from <https://wild-t.com.ua/afisha/hudny/> (in Ukrainian)

**Tetiana Kryvosheia, Hanna Hadetska**

**Curatorial mode of project activity in contemporary cultural practices**

*Abstract.* The article proposes an understanding of the paradigm shift in the perception of art, which occurred as a result of the curatorial turn and was marked by the emergence of a new type of representativeness — an artistic project, which suggests the emergence of new structures, "new sociality", the purpose of which is to create an active field of interaction between different participants. Through the concepts of P. Bourdieu, B. Groys, S. Hall, M. Foucault and N. Bourriaud, the processes that are prompted by the introduction of curatorial project activity in the artistic, in particular, musical, plane are understood: the expression of "otherness" as one of the key values of cultural diversity, in which alterity fixes the variable unlimitedness of modern practices of art representation; the leveling of the artist-organizer disposition, characteristic of modern culture, and instead the emergence of horizontal non-hierarchical types of relationships; the attraction to non-finite results in the representation of the artistic act, which involves the erosion of the conventional functionality of traditional professions in favor of the creation of unique teams in which professionals and amateurs interact on an equal footing, as a result of which the concept of the "prosumer" is actualized — a person who is both a consumer and a creator; the demand for the figure of the curator, who simultaneously produces an artistic product and aesthetic tastes; the emergence of new social connections, in which a "new sociality" is born in the field of representation of an artistic object.

*Keywords:* curator, project, representative practices, alterity, cultural management, performativity, visualization, eventfulness.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025.

Стаття прийнята до друку після рецензування 19.11.2025

Стаття оприлюднена 31.12.2025