

**Клюшина Елена Витальевна**, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, 6. 125993. [elena.klyushina@gmail.com](mailto:elena.klyushina@gmail.com)

**Klyushina, Elena Vitalievna**, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation. [elena.klyushina@gmail.com](mailto:elena.klyushina@gmail.com)

## КУРАТОРСТВО НА СТЫКЕ ИСКУССТВА, ЭКОЛОГИИ И ПОЛИТИКИ: РЕЗОНАНСНЫЕ ПРОЕКТЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. БРЮГГЕ, СТАМБУЛ, МОСКВА<sup>1</sup>

## CURATORSHIP AT THE CROSSROADS OF ART, ECOLOGY, AND POLITICS: NOTABLE PROJECTS OF THE RECENT YEARS. BRUGES, ISTANBUL, MOSCOW

**Аннотация.** Целью исследования является сравнительный анализ кураторских стратегий, использованных при организации крупных культурно-выставочных мероприятий 2018–2019 гг., связанных темой экологии. Кратко обозначив историю вхождения экологической проблематики в кураторский дискурс 2000–2010-х гг., автор подробно разбирает три наиболее резонансные, по его мнению, выставки современного искусства — II Триеннале в Брюгге, XVI Биеннале в Стамбуле и выставку «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100», организованную музеем современного искусства «Гараж» в Москве летом–осенью 2019 г. Адекватность использования кураторских подходов оценивается, исходя из степени их общественного приятия, практической полезности, а также направленности на решение конкретных экологических и других задач, специфических для места проведения выставки. Отдельное внимание в статье уделяется формам реализации идеи демистификации роли куратора, необходимости сохранения прозрачности кураторского нарратива и идейной сверхвидимости выставочной концепции. В связи с этим значительное место в статье уделяется анализу особенностей составления выставочных каталогов, их глоссарного сопровождения, а также реализованных в рамках три- и биеннале образовательных программ.

**Ключевые слова:** кураторство; биеннале; экология; Брюгге; Стамбул; Москва; кураторский подход; кураторский нарратив.

**Abstract.** The purpose of the study was a comparative analysis of the curatorial strategies used in the organization of large cultural and exhibition events in 2018–2019 related to the topic of ecology. Having briefly outlined the history of the entry of environmental issues into the curatorial discourse of the 2000s–2010s, the author examined in detail three most notable, in her opinion, exhibitions of contemporary art. These are the 2nd Bruges Triennial, the 16th Istanbul Biennial, and the exhibition “The Coming World: Ecology as a New Politics 2030–2100”, organized by the Garage Museum of Contemporary Art in Moscow in the summer and autumn of 2019. The author assessed the relevance of curatorial approaches based on the degree of their public acceptance, practical usefulness, as well as focus on solving specific environmental and other typical problems to the exhibition venue. The author particularly analyzed the forms, which the idea of the curator’s role demystification took. The same attention was on the need to preserve the transparency of the curatorial narrative and ideological supervisibility of the exhibition concept. In this regard, a significant part of the article is devoted to the analysis of the traits of exhibition catalogs compilation, their glossary support, as well as educational programs implemented within the framework of the tri- and biennial.

**Keywords:** curatorship; biennial; ecology; Bruges; Istanbul; Moscow; curatorial approach; curatorial narrative.

Еще недавно казалось, что ответы на болезненные вопросы [16; 17] о том, в чем состоит удел куратора [10], каков его путь [4], его положение внутри профессионального сообщества [20], его стратегии и функции [6], найдены и отныне не подлежат пересмотру. За последнюю пару десятилетий кураторство успешно прошло процесс историзации — благодаря усилиям таких исследователей, как Брюс Альтшулер [1; 11; 12] и другие [15], история кураторства, как и история неконвенциональной экспозиционно-выставочной практики, стала неотъемлемой частью истории искусства. На излете 1990-х гг. Карстен Шуберт смело выводил универсальное определение: «Круг служебных обязанностей современного куратора охватывает широчайший спектр направлений: куратор гарантирует аутентичность выражения художника, реализует культурные амбиции политика, способствует развитию музея и расширению его коллекции за

счет частных пожертвований, привлекает спонсоров, стараясь при этом сохранить автономию своего института, удовлетворяет образовательные запросы и стремление к развлечению со стороны аудитории. Дипломат, ученый, педагог, фининспектор, преданный слуга и шоумен: трудно найти профессию, которая требовала бы такого же количества разнообразных и изощренных навыков» [10, с. 102–103]. Последние два десятилетия лишь добавили красноречивых эпитетов и расширили уже обозначенный функционал. «Кураторство сегодня, — замечал Пол О’Нил в 2012 г., — артикулируется как постоянно меняющаяся и пластичная дисциплина, которая использует и усваивает унаследованные коды и правила поведения. Существует множество метафор, пытающихся охватить различные режимы практики: от посредника или “комиссионера” до “повитухи” и феномена “куратор как” — куратор как редактор, диджей, техник, агент,

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках НИР СПбГУ «HUM\_2020 – 1 Кураторские практики и стратегии: новые возможности репрезентации современного искусства: 2020 г.», ID проекта в системе PURE 53363805.



**Илл. 1. StudioKCA. Небоскреб. 2018.**  
Металл, рециркулированный пластик. Триеннале в Брюгге.  
Фото Е. В. Ключиной

**Илл. 1а. StudioKCA. Небоскреб. Фрагмент. 2018.**  
Металл, рециркулированный пластик. Триеннале в Брюгге.  
Фото Е. В. Ключиной

менеджер, организатор, промоутер и разведчик талантов, а также более абсурдные варианты — куратор как предсказатель, добрая фея и даже бог» [6, с. 80]. Вкупе с идеей Ханса Ульриха Обриста о кураторской утилитарной функциональности [2] дефинитивность подобных утверждений казалась непреложной и общепринятой.

Однако несколько пандемических месяцев 2020 года продемонстрировали aberrантную хрупкость кураторской номадической конструкции. Общемировое культурное пространство, еще вчера метафорически понимаемое как огромный переосмысленный белый куб, всего за пару недель сжалось до миниатюрных размеров экрана смартфона. Глобализованная действительность оказалась предметом социальной мифологии. В условиях отсутствия публики, запертых музейных дверей и закрытых государственных границ кураторство вынужденно столкнулось (пусть даже временно) с необходимостью кардинального пересмотра своих функций и форм воплощения. Перед куратором остро встал вопрос, как формировать общезначимые смыслы в условиях вынужденной пространственной, национальной, социальной и культурной сегрегации. Сможет ли кураторство сохранить атрибуты номадизма внутри социального поля? Будет ли сам куратор по-прежнему соответствовать — цитируя Пола О'Нила — репутации важнейшего агента в глобальной культурной индустрии, не признающего географических границ и считающего глобализм и «новый интернационализм» центральными для себя вопросами, сбережет ли он





**Илл. 2. NLÉ. МПШ III — Плавающая школа на озере Минне. 2018. Дерево, металл. Триеннале в Брюгге. Фото Е. В. Ключиной**

статус мобильного культурного субъекта, исполняющего роль медиатора между определенными формами репрезентации в рамках конкретного выставочного контекста и надстройки международной культурной экономики? [6, с. 120].

Настоящая статья не ставит своей целью построение прогностических моделей. Ее основная задача заключается в том, чтобы на примере нескольких крупных культурных проектов 2018–2019 гг. проанализировать кураторские стратегии, которые показали себя особенно востребованными, установить степень их общественного приятия и практической жизнеспособности, выявить отдельные принципы современного кураторства, которые потенциально могут оказаться полезны в будущем.

Поскольку в последние годы дискурс явно смещен в сторону медиации искусства, политики и экологии, значимым представляется для начала кратко обрисовать механику вхождения данной проблематики в музейное и биеннальное пространство.

Как принято считать, фаза окончательного размежевания музейной деятельности и кураторской практики на территории Западной Европы и США была пройдена еще в 1960-е гг. Уже тогда куратор-интеллектуал, основное направление деятельности которого выражено немецким *“ausstellungsmacher”* [19], приобрел полуавтономный статус, а сам акт кураторства стал пониматься как «творческая форма производства и медиации выставки» [6, с. 11].

В конце 1980-х гг. мир ощутил потребность в дополнительном переформатировании профессионального кураторского сообщества с помощью открытия образовательных программ.

В 2000-е гг. аналоги того, что наметил в 1987 г. Центр искусств в Гренобле [6, с. 7–8], стали появляться повсеместно. Сегодня довольно трудно найти университет в России или за рубежом, где не реализовывалась бы программа по подготовке будущих кураторов. С одной стороны, всеобщая популярность узкопрофильной профессиональной подготовки по данному направлению говорит об общественной полезности, востребованности и потенциально высоком социальном статусе, который в последние полвека закрепился за куратором. С другой стороны — широкое распространение дипломированных специалистов очевидно перегревает рынок будущего трудоустройства (если оно вообще подразумевается в условиях специфики реализации конкретных профессиональных задач) и низводит творческую составляющую кураторской практики до уровня ремесленничества.

В 2000-е и 2010-е гг. общественный интерес к фигуре куратора, кажется, затмил сам продукт его интеллектуально-творческой деятельности — выставку. Как результат, имя куратора, обычно заявляемое задолго до реализации задуманного проекта, будь то музейная выставка или биеннале, стало заранее определять культурное значение и масштаб будущего события. На фоне развития концепции партиципаторного музея и иммерсионных культурных практик широкое распространение получила арт-медиация, в том числе вышедшая в онлайн-формат. Она стала неотъемлемой частью диалога между предметом искусства и зрителем, установление которого стало возможно только при условии распознавания кодовой системы кураторского нарратива. В правомерности последнего тезиса можно легко убедиться, если вспомнить востребованность практики медиации в 2014 г. на «Манифеста» (*“Manifesta 10”*) в Санкт-Петербурге.

В этот же период повышенный публичный интерес к крупным выставочным проектам, их высокая посещаемость и, как следствие, включенность их результатов в информационную повестку позволили куратору опробовать свои силы в расширении дискурсивного поля и выхода за рамки «белого куба» [5] с помощью введения в нарративную матрицу остро-политической и общественно значимой проблематики. Выставочный сторителлинг окончательно перестал быть идеологически нейтральным. Куратор самонадеянно принял на себя новую функцию — медиация искусства, общества, политики, технологии и природы.

В обозначенном контексте не вызывает удивления появление в последние годы большого числа выставочных проектов, в которых зрителя призывают поразмышлять о глобальных проблемах мирового сообщества. Одна из них лежит на поверхности и приблизительно в равной степени востребована как в индустриальном, так и постиндустриальном обществе. Речь идет об экологической проблематике, обладающей большими возможностями для осуществления расширительного толкования. Затрагивая вопросы глобализации, технического прогресса, виртуальных пространств, интеллектуальных технологий и системы искусственного интеллекта, потребительства и антипотребительства, парникового эффекта и глобального потепления, сохранения видового разнообразия, утилизации, рециклинга, переработки и вторичного использования материалов и т. д., тема экологии становится ключом к формированию общезначимых ценностно-смысловых ориентиров.

В 2018–2019 гг. в различных локациях Западной Европы и России открылся ряд резонансных выставок, связанных темой экологии. Несмотря на близость заявленной проблематики, избранные кураторские подходы порою оказывались противоположными. Одни кураторы следовали за искусством и старались максимально дистанцироваться от активного участия в установлении диалога между художником и зрителем, другие, наоборот, испытывали повышенную потребность в открытой демонстрации избранной нарративной стратегии.

В 2018 г. открылась II Триеннале современного искусства в Брюгге. Ее магистральная тема была обозначена словосочетанием *“Liquid city”*, или «Жидкий город», и продолжала проблематику, намеченную за три года до этого, — рассуждение о возможных формах существования современного мегаполиса, его способности быть гибким, подвижным и изменчивым при сохранении исторического прошлого.



**Илл. 3. Ярослав Козакевич. Мост. 2018.  
Металл, парусина. Триеннале в Брюгге.  
Фото Е. В. Ключиной**

Для Брюгге обозначенная полемика обладает высокой актуальностью. Более двух столетий этот город является центром европейского литературного и художественного туризма. Со второй половины XIX в. сюда едут ради живописи Мемлинга, ван Эйка и ван дер Вейдена. В 1890-е гг. благодаря романам Жоржа Роденбаха за городом закрепляется статус архитектурной жемчужины Бельгии (пусть и созданной усилиями реставраторов рубежа XIX–XX вв.), старинная красота которой не подвластна времени. Высокие башни готических соборов, хранящие тишину монастыри, пустынные улицы и дремлющая вода каналов вызывают мечтательные воспоминания о былой Фландрии и бережно сохраняют поэтический образ роденбаховского Мертвого Брюгге. Помещая выставку современного искусства в подобный исторический контекст, кураторы триеннале, с одной стороны, вынужденно подвергают пересмотру базовую мифологию города. С другой стороны, культурно-историческое пространство Брюгге обеспечивает выставке дополнительный эффект, контрастно подчеркивая значительность как прошлого, так и настоящего.

В 2018 г. успешность подобной кураторской стратегии особенно остро ощущалась на площади Яна ван Эйка. Из канала Шпигельрей, вид на который открывается сразу за памятником великому фламандскому мастеру XV в., выныривала гигантская скульптура синего кита, созданного американской StudioKCA и названного «Небоскреб» (Илл. 1). Фигура крупнейшего морского млекопитающего была воссоздана в масштабе 1:1 из 5 тон голубого и белого пластикового мусора, собранного за четыре месяца у берегов Гавайев, Нью-Йорка и Зебрюгге. Представители StudioKCA так объясняли свой замысел: «[После получения

приглашения от организаторов Триеннале в Брюгге] Наша первая мысль привела нас к размышлениям о самом большом жидком городе на планете — океане, о том, как он связывает всех нас и как отходы, производимые и потребляемые в наших городах, в частности пластиковые отходы, попадают в океан» [7]. В проекте StudioKCA идея текучести вышла далеко за пределы предложенной кураторами темы и была воспринята в контексте острой проблемы загрязнения Мирового океана. Пластиковый кит, расположенный в сердце экологически чистого Брюгге, призвал каждого зрителя к немедленному индивидуальному усилию в разрешении сложившейся ситуации. «Небоскреб — это физический пример того, почему нам уже сегодня нужно изменить отношение к нашему использованию и распространению пластика в мире», — постулировали StudioKCA.

Глобальная экологическая проблема, вызванная изменением климата, нашла свое отражение в работе нидерландской группы архитекторов NLÉ «МПШ III — Плавающая школа на озере Минне» (Илл. 2). Разработка плавучего культурно-образовательного пространства была изначально ориентирована на решение урбанистических нужд района Макоко в Лагосе (Нигерия). Однако найденный образ быстро вышел на более универсальный семантический уровень. В Брюгге «Плавающая школа» стала инновационным образовательным и исследовательским пространством, местом творческой коллаборации.

Тема экологии прямо или косвенно затронула большинство объектов, представленных на триеннале. Она настойчиво ощущалась в работе «Мост» Ярослава Козакевича (Илл. 3), в проекте о значении тишины в современном цифровом мире под названием «Б.О.Г.» от RUIMTEVELDWERK, в инсталляции

«Что ест китайский мохнаторукий краб?» брюссельской команды ROTOR, в «Доме времени» немецкой архитектурной группы RAUMLABOR и т. д.

Однако при всей важности рассмотрения отдельных арт-объектов, участвовавших в брюггском фестивале современного искусства, важно вернуться к разговору о кураторской стратегии, которая была избрана для его осуществления.

В тизере, снятом ранней весной 2018 г., кураторы триеннале Мишель Девильд и Тиль-Холгер Боршерт заявляли, что предложенная тема текучести является «символом перемен, социальных, политических, экономических, символом того, что находится в состоянии постоянного изменения содержания и формы, того, что, составляя основу европейской культуры, одновременно является частью глобальной структуры, того, что подмечал Зигмунд Бауман. <...> Успехом для нас будет, если зритель примет эти работы... если мы сумеем добавить социальных и символических значений, если люди начнут мыслить и видеть город по-другому... и на национальном и международном уровне смогут привезти эти идеи домой» [14]. Концепция кураторского невмешательства, деликатной отстраненности, превратила зрителя в самого значимого актора, самостоятельно творящего смыслы по мере продвижения по Брюгге. Нарратив отныне формировался не основными участниками преобразований — куратором и художником, а зрителем. Автор статьи мог на собственном примере убедиться в результативности избранной кураторской стратегии при личном общении с Мишелем Девильдом в июле 2018 г. Прогуливаясь с группой международных исследователей бельгийского искусства по узким улицам Брюгге, Девильд старательно ограничивался короткими емкими ком-

ментариями о произведениях, формирующих метафизическое пространство триеннале. Складывалось впечатление, что ему интереснее было наблюдать за тем, как научно-познавательный энтузиазм нашей группы, поначалу атаковавшей его многочисленными вопросами, постепенно уступает место созерцательной тишине, как каждый из нас, раскачиваясь на канатах «Плавучего острова» группы Obba или растянувшись на дощатом пляже павильона SELGASCANO (Илл. 4), постепенно поддается текучести воды и собственных мыслей.

В основе кураторской концепции Девильда и Боршерта лежит свобода зрительской воли и идейный плюрализм. Куратор — не ментор, не воспитатель, не «повитуха» и не предсказатель. Его роль и принципы работы скрыты в темных водах каналов Брюгге. Зритель оставлен наедине с самим собой. Свобода и содействующее ей уединение составляют основу для осуществления самостоятельного акта смыслообразования (Илл. 5). Поясняя свою позицию, в одном из интервью Девильд заявил: «...стремление к жидкому городу или миру — все дело в выборе. Мы можем сделать выбор в отношении воздействия глобального урбанизма на нашу планету и деятельности человека, в которой доминируют силы глобальной рыночной экономики. А можем не делать и продолжить спать дальше. Поэтому, да, часть человечества может продолжать жить в своем потребительском миреже, процветать в своем пузыре с кондиционированным воздухом и избегать земных реалий, оставаясь в цифровых, вообразимых мирах. По-прежнему застраивать, конструировать, оккупировать и эксплуатировать... Другие, меньшинство, задаются вопросом, что делать с новой архитектурой и дальнейшим стимулированием безудержного глобального урбанизма... Об-



Илл. 4. SELGASCANO. Павильон SELGASCANO. 2018. Металл, дерево, пластик. Триеннале в Брюгге. Фото Е. В. Ключиной



**Илл. 5. Питер ван Дриссе — Atelier 4. Infiniti. 2018.**  
**Фанера, металл. Триеннале в Брюгге.**  
**Фото Е. В. Ключиной**

новлять, повторно использовать то, что возможно, в корне менять наши представления об архитектуре и градостроительстве. Здесь я также добавляю критику [Бруно] Латура и других специалистов в области био- и геотехники, которые все еще верят и заставляют других поверить в то, что они могут спасти планету или каким-то образом уберечь ее от экологических катастроф, которые мы производим» [18].

Несмотря на молодость и сайт-специфичность Триеннале в Брюгге, предложенные Бошертом и Девильдем подходы оказались положительно встречены зрителем. Мало кого смущали и пластиковый кит за спиной ван Эйка, и острые металлоконструкции разбросанных по городу инсталляций. Мертвый Брюгге оказался как никогда живым и побуждающим к действию, к индивидуальному усилию во имя улучшения мировой экологической ситуации.

В 2019 г. к исследованию проблем экологии обратились сразу несколько крупных биеннальных площадок и музеев.

Осенью 2019 г. открылась XVI Стамбульская биеннале. Ее куратором выступил Николя Буррио. Факт его назначения стал большим событием в художественном мире и еще в мае 2018 г. вызвал большой ажиотаж. Буррио предложил будущим участникам биеннале поразмышлять на философско-экологическую тему «Седьмой континент», прямо отсылающую к проблеме Большого тихоокеанского мусорного пятна.

Биеннале задумывалась с большим размахом и должна была занять сразу три площадки — Музей Пера в Бейоглу, остров Бююкаде и верфи Золотого Рога. Но, как известно, за месяц до открытия случилось непредвиденное — в доках была обнаружена асбестовая пыль. В итоге самая большая часть

экспозиции, занимающая чуть менее 5 тысяч квадратных метров, переместилась в готовящийся к официальному открытию Музей живописи и скульптуры Университета Мимара Синана. Спешный перенос запер биеннале в районе бурной застройки, что добавило актуальности магистральной экологической теме и повысило резкость заглавного высказывания — «Только через постоянную деколонизацию мы сможем преодолеть проблемы антропоцена».

Стамбульская биеннале поражала многообразием поднятых проблем и тем. Футуристические прогнозы, рисующие мрачную картину трансформированного человеком нового мира, соседствовали с вопросами эмиграции, регенеративной медицины, биоинженерии, конструирования истории и исторической памяти, с обсуждением современных социально-политических проблем, взятых как в глобальном, так и локальном срезе. Тематическое разнообразие возникло из заранее определенного кураторского подхода, при котором делалась попытка совместить искусство с философским пониманием антропологии, предложенным Тимом Ингольдом, и новым видением истории Вальтера Беньямина. Поясняя свою мысль, Николя Буррио заявлял: «Наш мир становится все более и более молекулярным, и как антропология, так и искусство отражают эрозию старых массовых систем — социологических, этнических, сексуальных или политических. Каждое национальное государство дает убежище субкультурам и микрокультурам, потокам сингулярностей извне, миграции и рекультурации, ведущим к постоянному состоянию внутренней реконфигурации. По мере того как мы вступаем в антропоцен (или, скорее, в капиталоцен), который напрямую связывает доминирующую экономику с окружающей



**Илл. 6. Норман Дейли. Цивилизации Ллхуроса. 1972. Экспозиция Стамбульской биеннале 2019 г. Источник: <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/norman-daly>**

средой, в которой мы живем, сегодняшняя антропология больше не может быть сосредоточена на человеческом виде. В этом децентрализованном мире и антропология, и искусство должны взаимодействовать с множеством точек зрения и — выходя за рамки западного видения “прогресса” — изобретать настоящий “перспективизм” (Вивейрос де Кастро). <...> Каждого художника можно считать “иностранцем” или “дикарем”, который спонтанно становится антропологом, погруженным в неизвестное ему общество. Искусство — особая зона, где эти чужаки могут взаимно опьялять друг друга. Это то, что я называю “ксенологией”: описание реальности как множества отличий, сингулярностей и различий — обновленное понятие “экзотики”, рассматриваемое здесь как расширенная идея разнообразия, почти молекулярно-го разнообразия» [13].

Глубоко философский кураторский нарратив, единодушно поддержанный участниками Стамбульской биеннале, для зрителя не всегда оказывался внятными. Смысловая многослойность работ, созданных художником-антропологом, исследователем новых миров и творцом истории (например, истории полностью выдуманной «Цивилизации Ллхуроса» (Илл. 6)), была доступна для понимания только при условии двойного комментирования. Для облегчения зрительской задачи к каталогу выставки был дополнительно разработан глоссарий, устраняющий терминологическую неподготовленность публики. В результате в 2019 г. Стамбульская биеннале (возможно, незаметно для самих организаторов) превратилась в глобальный образовательный проект, значение которого для будущей экологической политики Турции и мира трудно переоценить.

Параллельно с XVI Стамбульской биеннале в 2019 г. в Москве проходила выставка-блокбастер «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100». Ее кураторами выступили Снежана Кръстева и Екатерина Лазарева. Под реализацию проекта было выделено все пространство музея «Гараж». 53 художника из разных стран мира предлагали посетителям опыт совместного моделирования фантастического мира будущего с учетом климатического кризиса современности. Проблема спекулятивности совместно рождаемых построений снималась хронологическими рамками, выведенными в названии проекта — 2030–2100. Заранее артикулированная направленность в отдаленное будущее усиливала значение действий, которые зрители совершали здесь и сейчас, непосредственно в экспозиции музея или за его пределами.

В отличие от Брюгге или Стамбула, организаторы московской выставки видели свою задачу в решении конкретных сайт-специфических проблем Москвы и других крупных городов

России. Экологическая повестка была развернута вокруг двух основных тем — охраны окружающей среды и расширительного понимания экологии. Под первой кураторы понимали вопросы изменения климата, исчезновения биологических видов, загрязнения, перенаселения и т. д., то есть те, которые должны приобрести решающее значение в политике повседневности. Под второй — тесную связь биологических, технологических, социальных и политических экосистем, то есть (пользуясь предположенной кураторами терминологией) «экологию в действии» [8].

Честность кураторской позиции в отношении поднимаемых экологических проблем нашла отражение в самой выставочной практике. Организаторы отмечали, что «архитектура выставки построена на принципе переработки архитектурных конструкций от предыдущих экспозиций. В стремлении снизить оставленный выставкой углеродный след кураторы отказались от транспортировки произведений там, где это было возможно, и часть работ воссоздана по инструкциям художников (Марта Рослер, Тита Салина). <...> Ответственно подходу к печатной продукции, команда проекта отказалась от печатных буклетов, однако к выставке подготовлен цифровой каталог, мобильный и аудиогиды, а также разработанный инклюзивным отделом Музея видеословарь экотерминов на русском жестовом языке» [8].

Образовательная миссия «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» была широко реализована через публичные лекции, подкаст НОРМ, эко-манифест Ивана Дорна, продвижение работы Тимоти Мортон [3] и даже через обложку журнала «Elle» [9], прямо отсылающую к работе «Привой» дуэта Allora & Calzadilla из Пуэрто-Рико (Илл. 7).

Однако важно обозначить еще одну особенность, выделяющую кураторский подход Снежаны Кръстевой и Екатерины Лазаревой. Рефреном к московской выставке звучало слово «экотравма». Еще перед открытием кураторы утверждали: «Грядущий мир» позволяет осознать экологический дисбаланс, который по большей части создан деятельностью человека и который многие из нас стараются не замечать в силу его абстрактно-огромного масштаба и безлично-далекого измерения. Предлагая встретиться с ним лицом к лицу, выставка, с одной стороны, работает с этим вытеснением, обнаруживая его симптомы в разных стадиях тревожности или отрицания, и вместе с тем предлагает своеобразную проработку и терапию нашей общей “экотравмы»» [8].

Таким образом, из всех возможных ролей, которые попеременно примеряет на себя современный куратор, Кръстевой и Лазаревой оказалась наиболее близка роль психолога. Глухота к проблемам экологии интерпретировалась ими как



**Илл. 7. Иван Ерофеев. Фотография инсталляции Allora & Calzadilla «Привой». 2019. Вид инсталляции на Площади искусств Музея современного искусства «Гараж», Москва. Источник: <https://www.admagazine.ru/events/grvaduschij-mir-ekologiya-kak-novaya-politika-2030-2100-vystavka-v-muzee-garazh>**

повреждение. Зрителю и обществу в целом заранее ставился диагноз и предлагалось лечение. В обозначенном контексте искусство принимало на себя дополнительную функцию — выявить болезненные зоны, справиться с чувством вины, помочь разобраться не столько в глобальных экологических проблемах, политике, элементарных правилах сортировки и т. д., а в самом себе. В условиях реализации подобного терапевтического подхода нет ничего удивительного, что одной из самых востребованных объектов выставки стала работа «Вы не могли бы передать мне соль?» Анастасии Потемкиной, представляющая собой большую соляную пещеру.

Краткое сравнение экологических выставок в Брюгге, Стамбуле и Москве говорит об актуальности кураторского дискурса, оформившегося еще в 1990-е гг., когда идея демисти-

фикации роли куратора, максимальной прозрачности кураторского нарратива и идейной сверхвидимости выставочной концепции были крайне востребованы. В условиях постфордизма куратор нуждается в обладании высокоразвитыми вербальными навыками, выраженными в умении убеждать, пояснять и коммуницировать. Это делает особенно ценными образовательные программы, которые сопровождают выставки-блокбастеры и биеннале. Отсутствие пояснения, намеренно избранная стратегия бережного сохранения тишины и интеллектуального уединения (при всей ее высокой результативности) хотя и создает пространство для формирования экологии сознания, тем не менее рискует оставить смысловые пустоты, разрушающие зрительское восприятие как отдельных предметов, так и общей кураторской концепции в целом.

#### Список литературы:

1. *Альтшулер Б.* Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 304 с.
2. *Митюшина А.* Интервью с Хансом Ульрихом Обристом // Афиша город. 6 июля 2010. URL: [https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans\\_solo/](https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans_solo/) (дата обращения: 15.07.2020).
3. *Мортон Т.* Статья экологичным. М.: Ад Маргинем, 2019. 240 с.
4. *Обрист Х. У.* Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.
5. *О’Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.
6. *О’Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 270 с.
7. Описание проекта «Небоскреб» творческой команды StudioKCA на краудфандинговой платформе Kickstarter. URL: <https://www.kickstarter.com/projects/studiokca/skyscraper-the-bruges-whale> (дата обращения: 15.07.2020).
8. Официальная страница выставки «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» на сайте Музея современного



- искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (дата обращения: 15.07.2020).
9. Что общего у Музея современного искусства «Гараж» и ELLE? Любовь и уважение к нашей планете и июльский номер журнала // Elle. 18 июля 2019. URL: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/events/chto-obshego-u-muzeya-sovremennogo-iskusstva-garazh-i-elle-id6831153/> (дата обращения: 15.07.2020).
10. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой Французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 270 с.
11. Altshuler B. *Salon to Biennial — Exhibitions that Made Art History, Volume I: 1863–1959*. New York: Phaidon Press, 2008. 364 p.
12. Altshuler B. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962–2002*. New York: Phaidon Press, 2013. 412 p.
13. Bourriaud N. Curator's Statement. Istanbul Biennial Official Website. URL: <https://biental.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/curator-s-statement> (дата обращения: 15.07.2020).
14. Curatorial team statement. The Bruges Triennial 2018. URL: <https://triennalebrugge2018.be/en/about> (дата обращения: 15.07.2020).
15. Graciano A. *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display*. London: Routledge, 2015. 328 p.
16. *Grasping the World: The Idea of the Museum / Cl. J. Farago, D. Preziosi* (ed.). Aldershot: Ashgate, 2004. 608 p.
17. Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // *October*. 1990. Vol. 54. P. 3–17.
18. Liquid City, Liquid Life: Major Identity Shift of the Homo Sapiens and Total De-growth. Interview with curator Michel Dewilde, 6th of May 2018, Triennial Bruges. Part II. URL: <https://micheldewildecurator.wordpress.com/> (дата обращения: 15.07.2020).
19. Müller H.-J. Harald Szeemann. *Ausstellungsmacher*. Stuttgart: Hatje-Cantz-Verlag, 2006. 168 S.
20. *The Two Art Histories: The Museum and the University / W. Charles* (ed.). London; New Haven: Yale University Press, 2002. 224 p.

#### References:

- Altshuler B. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962–2002*. New York, Phaidon Press Publ., 2013. 412 p.
- Altshuler B. *Salon to Biennial — Exhibitions that Made Art History, Volume I: 1863–1959*. New York, Phaidon Press Publ., 2008. 364 p.
- Altshuler B. *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20<sup>th</sup> Century*. New York, Harry N. Abrams Publ., 1994. 288 p.
- Bourriaud N. Curator's Statement. *Istanbul Biennial Official Website*. Available at: <https://biental.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/curator-s-statement> (accessed: 15.07.2020).
- Charles W. (ed.). *The Two Art Histories: The Museum and the University*. London; New Haven, Yale University Press Publ., 2002. 224 p.
- Curatorial Team Statement. Triennale Brugge 2018. Available at: <https://triennalebrugge2018.be/en/about> (accessed: 15.07.2020).
- Description of the “Skyscraper” project by StudioKCA. *Kickstarter.com*. Available at: <https://www.kickstarter.com/projects/studiokca/skyscraper-the-bruges-whale> (accessed: 15.07.2020).
- Farago Cl. J.; Preziosi D. (ed.). *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Aldershot, Ashgate Publ., 2004. 608 p.
- Graciano A. *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display*. London, Routledge Publ., 2015. 328 p.
- Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 1990, vol. 54, pp. 3–17.
- Liquid City, Liquid Life: Major Identity Shift of the Homo Sapiens and Total De-growth. Interview with curator Michel Dewilde, 6th of May 2018, Triennial Bruges. Part II. Available at: <https://micheldewildecurator.wordpress.com/> (accessed: 15.07.2020).
- Mitiushina A. Interview with Hans Ulrich Obrist. *Afisha gorod (Afisha City)*. July 6, 2010. Available at: [https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans\\_solo/](https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/hans_solo/) (accessed: 15.07.2020). (in Russian)
- Morton T. *Being Ecological*. London, Pelican Books Publ., 2018. 240 p.
- Müller H.-J. *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*. Stuttgart, Hatje-Cantz-Verlag Publ., 2006. 168 S. (in German)
- O'Doherty B. *Inside the White Cube. The Ideology of Gallery Space*. Berkeley, California University of California Press Publ., 2000. 120 p.
- O'Neill P. *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge, The MIT Press Publ., 2012. 194 p.
- Obrist H. U. *Ways of Curating*. New York, Farrar, Straus and Giroux Publ., 2014. 192 p.
- Official page of the exhibition “The Coming World: Ecology as a New Politics 2030–2100” on the website of the Garage Museum of Contemporary Art. Available at: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (accessed: 15.07.2020). (in Russian)
- Schubert K. *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London, Ridinghouse Publ., 2009. 192 p.
- What do Garage Museum of Contemporary Art and ELLE have in Common? Love and Respect for Our Planet and the July Issue of the Magazine. *Elle*. 18 July, 2019. Available at: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/events/chto-obshego-u-muzeya-sovremennogo-iskusstva-garazh-i-elle-id6831153/> (accessed: 15.07.2020). (in Russian)