

УДК 069.5:7.038.5:001.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-25>**Валерій ЗАВЕРШИНСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0003-4672-5851**аспірант кафедри теорії і історії мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) valzaver@gmail.com***Валентина ЧЕЧИК,***orcid.org/0000-0003-1083-9590**кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) valentya.chechuk@yahoo.com*

КУРАТОРСЬКІ СТИЛІ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ МЕТОДОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ КУРАТОРСЬКИХ ПРАКТИК

Ключовою проблемою дослідження є теоретичне осмислення та практична типологізація кураторського стилю індивідуальної методології куратора в умовах сучасної української кураторської практики, яка характеризується розмиванням видових меж та перетворенням мистецтва на інструмент соціального дослідження і критики. Метою роботи є комплексний аналіз та типологізація цих елементів як ключового інструментарію фахівців.

Дослідженням запропоновано типологію кураторських стратегій, що відображає еволюцію їхньої функціональної ролі: «архівісти канону» (академічний стиль), «новатори міждисциплінарного поля» (створення цілісного наративу) та «агенти деконструкції» (провокаційний стиль).

Аналіз підтвердив, що «стиль куратора» є не естетичним вибором, а комплексною методологічною стратегією, що формує виставково-експозиційний наратив. Встановлено, що куратори активно використовують індивідуальні методики для реагування на актуальні соціально-драматичні виклики. Доведено, що універсальні експозиційні методи (систематичний, тематичний) зберігають структуру, але кардинально трансформують зміст при переході від академічного стилю впорядкування до провокативного стилю, наприклад, інсценування травми. Показано, що методологія прозорості та проактивної комунікації (як, наприклад, саморефлексія П. Гудімова у контексті авторської «вікі-моделі») використовується як стратегічний інструмент для контролю над контекстом сприйняття складних мультидисциплінарних проєктів.

Зроблено висновок, що сучасна кураторська практика в Україні – це складна, багатофункціональна авторська позиція, яка динамічно трансформує роль медіатора мистецтва у широкий арсенал соціальних, дослідницьких та творчих функцій, де стиль та методологія є нерозривним і усвідомленим інструментарієм.

Ключові слова: стиль куратора, кураторські стратегії, типологія кураторства, куратор проєктів образотворчого мистецтва, індивідуальні методології кураторства.

Valerii ZAVERSHYNSKYI,*orcid.org/0000-0003-4672-5851**Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) valzaver@gmail.com***Valentyna CHECHUK,***orcid.org/0000-0003-1083-9590**Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) valentya.chechuk@yahoo.com*

CURATORIAL STYLES AND INDIVIDUAL METHODOLOGIES AS INSTRUMENTS OF CURATORIAL PRACTICES

The key research problem is the theoretical comprehension and practical typologization of the curatorial style and individual methodology of the curator within the context of contemporary Ukrainian curatorial practice, which

is characterized by the blurring of genre boundaries and the transformation of art into a tool for social research and critique. The aim of the work is a comprehensive analysis and typologization of these elements as key instruments for professionals.

The research proposes a typology of curatorial strategies that reflects the evolution of their functional role: "archivists of the canon" (academic style), "innovators of the interdisciplinary field" (creation of a holistic narrative), and "agents of deconstruction" (provocative style).

The analysis confirmed that the "curator's style" is not an aesthetic choice but a complex methodological strategy that shapes the exhibition narrative. It is established that curators actively use individual methodologies to respond to current socio-dramatic challenges. It is proven that universal exhibition methods (systematic, thematic) retain their structure but radically transform their content when transitioning from an academic style of ordering to a provocative style, such as the staging of trauma. It is shown that the methodology of transparency and proactive communication (such as P. Hudimov's self-reflection within the context of his proprietary "wiki-model") is used as a strategic tool to control the context of perception for complex multidisciplinary projects.

It is concluded that contemporary curatorial practice in Ukraine is a complex, multifunctional authorial position that dynamically transforms the role of the art mediator into a wide arsenal of social, research, and creative functions, where style and methodology are inseparable and conscious instruments.

Key words: curator's style, curatorial strategies, typology of curatorship, curator of visual arts projects, individual curatorial methodologies.

Постановка проблеми. Кожен куратор має свій підхід, який формується на основі його освіти, досвіду, інтересів, що в кінцевому рахунку виражається в понятті «стиль куратора». Він проявляється у виборі теми, авторів, способу експонування, візуальних рішень та в універсальному повідомленні, яке несе виставка. Стиль куратора відрізняє його від простого організатора виставок і перетворює на справжнього автора концепції, що стоїть за проєктом. У певному сенсі, стиль куратора, це художній «почерк» митця, тільки в кураторській роботі.

Як одна з найважливіших категорій в сучасному мистецтві, проблематика кураторських стилів є актуальним питанням, яке характеризує сутність виставково-експозиційних практик. Кураторська діяльність зазвичай не є нейтральною, так як виставка – це не просто естетичний вибір, як саме і де саме повісити картину. Це, перш за все, методологічна стратегія, яка визначає два аспекти: яке знання чи емоції будуть створені і який досвід отримає кожен відвідувач виставки. Таким чином, неможливо оминати увагою зазначену проблему, тому що саме кураторський стиль формує наратив експозиції, підкреслюючи, яку саме історичну, соціальну чи ідеологічну розповідь подається глядачеві. Більше того, емпіричні дослідження останніх десятиліть переконливо засвідчили, що просторовий стиль аранжування фізично та психологічно впливає на сприйняття та запам'ятовування творів, і часто цей вплив є сильнішим, ніж зміст картини чи художнього об'єкта. Зрештою, стиль є прямим проявом кураторської відповідальності та його претензії на інтерпретацію чи авторство.

Стан вивченості питання та теоретичне підґрунття. Актуалізація проблеми «стилів кура-

торства» простежується з кінця 1980-х рр., коли цей тип мистецької діяльності вже засвідчив свою важливість, сформувавши масштабний ґрунт для узагальнення. Наведемо в якості прикладу дослідження Е. Джонс, присвячене змінам в інтерпретації американського пейзажного живопису XIX ст., коли куратори та мистецтвознавці об'єдналися, щоб розкрити його ідеологічний та соціально-критичний зміст, використовуючи «історичний пейзаж» як методику для розуміння національної історії (Johns, 1989). У зазначеному контексті вперше на академічному рівні прозвучала ідея аналізу «стилів куратора» як фактору інтерпретації ролі та місця художнього твору, автора, сюжетно-тематичного репертуару. За висновком дослідниці, якщо куратор бере на себе відповідальність за розкриття прихованих соціальних чи символічних значень у пейзажі, він автоматично обирає певний стиль кураторства – тематичний або іконографічний підхід, що протистоїть, наприклад, більш раннім хронологічним чи формалістичним стилям виставок (Johns, 1989: 148–149).

На початку «нульових» років проблематика «стилю куратора» остаточно вийшла на концептуальний рівень, спираючись на помітний багаж емпіричних досліджень, накопичених у галереях та виставкових майданчиках.

Так, А. Каніарі розглядає два кураторські стилі: «ideas-led» (керований ідеями) та «style of art historical analysis and thinking» (стиль мистецтвознавчого аналізу та мислення). У першому випадку кураторський підхід характеризується увагою до історичного контексту та візуального контенту, а також використанням прикладів як із мистецтва, так і з більш широкого контексту культури у загальному наративі виставки. Натомість другий стиль «мистецтвознавчого аналізу» ґрунтується

на використанні «твердих фактів», отриманих із наукових та актуальних історичних досліджень, які синтезуються та інтерпретуються виставковими засобами, іноді із порушенням лінійності оповіді або встановленої хронології як традиційному критерію експозиційної презентації (Kaniari, 2014: 448).

Кураторська робота, за Т. Смітом, розгортається в межах трьох основних взаємопов'язаних контекстів, які формують так званий «виставковий комплекс візуальних мистецтв». Ці контексти включають *типи виставок* (наприклад, тематичні, монографічні, ретроспективні чи біснале), які визначають масштаб, аудиторію та цілі проєкту. Далі йдуть *формати експонування*, що стосуються фізичного та просторового розміщення робіт, а також наративного дизайну, який впливає на сприйняття глядачами. Нарешті, кураторські стилі, які з точки зору Сміта виглядають як методологічні та концептуальні підходи, які застосовує куратор, щоб надати сенсу, структури та інтерпретації обраному матеріалу, поєднуючи ці елементи в єдине смислове ціле (Smith, 2017: 175–177). Таким чином, ефективне курування вимагає постійної уваги до цієї тріади контекстів, адже разом вони визначають, як мистецтво взаємодіє зі своїм історичним моментом і публікою. Крім того, важливо підкреслити визначення поняття «кураторського стилю» як підходу (методології).

Для визначення сутності «кураторських стилів» та окреслення їхньої відмінності між собою, В. Гронемеєр використовує поняття «кураторський комплекс». З його точки зору, це головний засіб, що описує соціальні виміри виробництва знання у сфері мистецтва. «Комплекс» складається із взаємопов'язаних художніх і кураторських практик, які не просто виставляють об'єкти, а генерують процеси взаємодії. Основна його функція полягає у створенні діалогічних просторів комунікації між ключовими учасниками: кураторами, митцями та їхньою публікою, завдяки чому мистецтво та люди зустрічаються в «кураторській взаємодії». Як і більшість сучасних дослідників, В. Гронемеєр стверджує, що кураторська практика має суспільну функцію, виходячи за межі звичайної парадигми експозиції, так як куратори передусім створюють простори для рефлексії і породження знань, сприймаючи саму виставку як простір дії для публічного залучення, яке виходить за межі пасивного споглядання (Gronemeyer, 2018: 110–111).

Таким чином, кураторський комплекс охоплює не лише традиційні виставкові форми, але й форми взаємодії, де кураторські стилі виступа-

ють як методи, які куратор застосовує для активізації соціальних вимірів виробництва знання про мистецтво. Стиль визначає, яким чином куратор здійснює свою соціальну функцію, перетворюючи художні практики та виставковий простір на діалогічне середовище. Він є рушійною силою, що надає конкретну форму комунікативним, дискурсивним та перформативним елементам, з яких складається експозиційно-виставковий комплекс.

Кураторські стилі «аранжування» розглядаються в проєкті М. Трьондле «The effects of curatorial arrangements» (2014), який вперше в історії швейцарського образотворчого мистецтва досліджував вплив кураторських стилів на сприйняття художнього твору у рамках експозиції. Автори показують, що кураторські стилі, зокрема у контексті просторових рішень не є нейтральними, так як вони активно формують когнітивний та естетичний досвід відвідувачів. Наприклад, розташування картин в галереї (тобто, конкретний кураторський стиль «аранжування») має значний вплив на динаміку та кількість візуальної уваги, поділеної роботам (Tröndle, 2014: 152).

Таким чином, шаблонні (традиційні) та нешаблонні (інноваційні) кураторські стилі чітко розмежовують роль куратора, що упродовж другої половини XX – початку XXI ст. трансформується від медіатора мистецтва до активного творця художнього виставкового дискурсу (Kaniari, 2014: 451). У таких змінах *хронологічний стиль* репрезентації творів образотворчого мистецтва є найбільш шаблонним. В межах цього підходу відбувається експонування творів за лінійною еволюцією, як у постійних експозиціях класичних музеїв, де глядач послідовно проходить епохи. Додатком до цього є *монографічний стиль*, що зосереджується на ідеалізації спадщини одного художника та часто застосовується у великих ретроспективах, які мають на меті підтвердити його місце в мистецькому каноні.

На противагу цьому, нешаблонні стилі виводять куратора на перший план. Приміром, *тематично-дискурсивний стиль* дозволяє поєднати в контексті спільного експонування твори різних епох, жанрів, регіонів з метою для розкриття конкретної ідеї, соціальної проблеми або філософського питання. *Партисипативний стиль* або стиль співучасті, націлюється на створення умов для співтворчості публіки чи митців, де кінцевий вигляд експозиції формується активною взаємодією, а куратор використовує простір як дослідницький інструмент для перевірки інтелектуальної гіпотези (ми зауважували щодо цього на прикладі авторського стилю «Ideas-Led»).

Нарешті, *контекстуальний або site-specific стиль* підкреслює відносини між твором та місцем (контекстом), роблячи архітектуру або історію простору невід'ємною частиною самого мистецького досвіду, що є ключовим для експозиції із акцентом на відносинах між твором і місцем його представлення.

Звернемо увагу, що нешаблонні підходи відповідають ідеї «кураторського комплексу» (за В. Гронемеєром), оскільки вони роблять стиль куратора джерелом для нових знань про мистецтво, виступаючи як аспект мультидисциплінарного дискурсу кураторства. На наш погляд, це пояснює складність чіткої типологізації стилів кураторства.

Наприклад, М. Джексон описує створення нешаблонного виставкового середовища, яке руйнує традиційні наративи та ієрархії, заохочуючи глядачів до «ігор із простором і часом» і дозволяючи здійснювати складну, необмежену інтерпретацію картин через колаж, фрагментацію та нелінійну подачу матеріалу на прикладі т.зв. «берроузіанського» ідеалу простору (The Burroughsian Ideal of Space). Це концепція, виведена з теоретичних поглядів, експериментів зі звуковими плівками В. Берроуза, використана вченим для розробки радикальної кураторської стратегії в аудіальному мистецтві, зосередженої на «повній свободі». Суть полягає у застосуванні методології «нарізок» (cut-up method), а також авторського розуміння Берроузом кубізму та нелінійності до фізичного та часового простору виставки. Фізично це виглядає як вкрай «сумбурна» виставка, де без ролі куратора глядачеві дуже важко зорієнтуватись (Jackson, 2014: 75, 90).

Окремим напрямком концептуалізації проблеми кураторських стилів є встановлення форм розвитку та еволюції цього явища в загальній практиці медіації мистецтва. Значною мірою справедливим є твердження, що автором явища «стиль куратора» є Гаральд Зеєманн (Harald Szeemann), культовий куратор-дослідник, хоча він, ймовірно, не є автором самого терміну. Його діяльність у 1960-х та 1970-х роках, зокрема найбільш гучні проекти «When Attitudes Become Form» (1969) та кассельська documenta 5 (1972), радикально змінила роль куратора. Багато в чому саме його зусиллями професія перетворилась із адміністративної чи музейної функції на креативну, авторську та персоналізовану практику, а куратор вперше став розглядатися як співавтор, що має власну «методологію» та «індивідуальне бачення».

На наш погляд, уся сукупність зазначених вище ознак є сутністю явища «стилю куратора»,

що дозволяє закріпити за практикою Зеєманна першість. До Зеєманна куратор традиційно був зберігачем, істориком або адміністратором. Проте після кассельської documenta 5, модель тематичної, крос-дисциплінарної виставки, де роботи пов'язані не хронологічно чи стилістично, а центральною, часто філософською темою, стала провідним «стилем керування» (Kaniari, 2014: 451). Поступово це перетворило кураторство на суто авторську практику, де сама виставка набула значення самостійного художнього висловлювання. До цього слід додати і те, що Зеєманн, став першим незалежним куратором у сучасному розумінні, заснувавши чимало власних агенцій та псевдо-інституцій. В загальному цілому це наочно показало, що успіх виставки залежить не від потужності інституту, а від особистості та бачення куратора. Гострота цього явища, де стилістика керування набула інструментального та методологічного значення, проявилась на стодевній експозиції documenta 5 (1972, Кассель). В результаті, Зеєманн ввів термін «індивідуальні міфології» для опису робіт, що базуються на особистих, внутрішніх, часто нераціональних системах художників. Хоча сам він стверджував, що це «не стиль, а право людини», цей термін і його застосування фактично легітимізували суб'єктивний, персоналізований підхід до відбору та представлення мистецтва, який неминуче відображав і його власну позицію як куратора.

Виклад основного матеріалу. Аналіз стратегій та кураторських практик українських фахівців має низку особливостей, які відрізняють вітчизняний простір на тлі загальноєвропейського контексту. Українські куратори образотворчого мистецтва у 1990-х рр., на початку становлення кураторської професії, працювали переважно із усталеним видовим репертуаром (живописом, графікою, скульптурою). Така експозиційна робота була сфокусована на візуальних об'єктах, їхній історії, художньому значенні та техніках. Проте вже на початку XXI ст. художні арени України стали все частіше відчувати тенденцію розмиття кордонів між різними видами мистецтва, що актуалізувало роботу на перетині різних дисциплін та спровокувало явище міждисциплінарного та мультидисциплінарного кураторства.

Приміром, проекти П. Гудімова («Лабіринти ЛКСФ», 2020, Львів-Київ) або М. Кузьми («Коло невимовного», 2023, Львів) останнього десятиліття включають не лише традиційні художні форми картини чи скульптури, але й архітектуру, музику, дизайн. Досить часто візуальні об'єкти експонувались із застосуванням дослідницького

фокусу літературу, кіно та набували статусу соціальних досліджень. Образотворче мистецтво у такому випадку ставало однією із візуальних форм розкриття більш масштабних соціальних питань.

Це розмиття меж є важливим для аналізу кураторських стилів в українському сегменті сучасного образотворчого мистецтва. На наш погляд, слід звернути увагу на адаптацію мистецтва до інших медіа, наприклад, у проєктах, де живопис співіснує з відеоартом або інсталяції взаємодіють із музикою. Не менш важливим є пошук відповіді на питання: як кураторські практики впливають на розвиток мистецтва в цілому, особливо в умовах, коли завдячуючи міждисциплінарному підходу, куратори здатні виводити мистецтво з традиційних галерейних просторів і репрезентувати його в несподіваних формах та контекстах.

Ще одним важливим аспектом проблеми, який ми частково розглянули в огляді фахових джерел, пов'язаний із суміжними поняттями «стиль куратора» (Curator's Style) та кураторська «індивідуальна методологія» (Individual Methodology), що є особливо актуальним для українського контексту проблеми (Graham, 2016: 167–170). Самі поняття, дійсно, тісно пов'язані, проте не є синонімами. «Індивідуальна методологія» є більш фундаментальним комплексом правил, який куратор створює для себе, а натомість «стиль куратора», як було показано нами раніше – це те, як зазначені правила виглядають і відчуються ззовні, це їхній публічний прояв та візитівка.

Діяльність української кураторки О. Баршинової, завідувачки відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. у Національному художньому музеї України (NAMU), ілюструє, як індивідуальна методологія формує впізнаваний стиль куратора. Її кураторський метод ґрунтується на глибокій архівній ревізії та деколонізації української історії мистецтва. Вона свідомо використовує музейні фонди, які роками були законсервовані або некоректно класифіковані через радянську ідеологію. Її принципова мета – віднаходити забуті імена, зокрема у жіночому мистецтві та придушеному модернізмі 1920-х років, і відновлювати прогалини в національному наративі. Ця методологія роботи з архівом та критичного переосмислення історичних категорій призводить до формування дуже характерного стилю куратора: історично-критичного та делікатного. Її виставки завжди мають чіткий політичний та історично-критичний підтекст, незалежно від того, про яку епоху йдеться (згадаємо в якості типового прикладу проєкт-виставку «Це коло ти залишиш», 2017, НХМУ). Стиль її презентації – лаконічний, але

глибокий, де кураторські тексти та підписи стають головними інструментами для корекції національної пам'яті. Так, у роботі над феноменом бойчукізму у контексті оновлення експозиції НХМУ, О. Баршинова використовує експозицію як інструмент для розкриття драматичних і складних історій, прихованих за творами (Кашуба-Вольвач, 2021: 265–266). Отже, її методологія архівної ревізії органічно формує стиль історичної та деколоніальної корекції, що є її головною візитівкою у кураторській практиці. Усе вище сказане впливає і на еволюцію самої ролі куратора, що перетворюється з дослідника на творця ідей, який збирає та організовує різні медіа, щоб створити нове цілісне бачення мистецтва.

На наш погляд, практики кураторства можна розділити на *три ключові типи*, кожен з яких має унікальну місію та методологію. У першу чергу, це *куратори традиційного академічного образотворчого мистецтва*, які є, свого роду «архівістами канону», що підтверджує їх ключова зорієнтованість на збереження, дослідження та представлення усталених, класичних і канонічних форм мистецтва. Другим типом є *куратори міждисциплінарного поля*, які представляють міжвидові та мультидисциплінарні простори образотворчого мистецтва. Їхня практика наголошує на здатності поєднувати різні дисципліни, пропонуючи навігацію у цьому складному, гібридному просторі, створюючи нові смислові зв'язки. Насамкінець, третім типом є *куратори провокативних проєктів*, які є агентами деконструкції. У свою чергу, специфіка таких практик фокусується на ролі ініціаторів змін, які деконструють усталені погляди, кидають виклик суспільству, використовують мистецтво як інструмент критики.

Запропонована класифікація, хоч і є умовною, допомагає краще зрозуміти, що кураторство сьогодні представляє собою не просто роботу з картинами або об'єктами, натомість розвиваючись у напрямку активної авторської позиції. В її межах сама центральна постать «оператора мистецтва», «медіатора-посередника» або «оповідача» від імені авторського мистецтва трансформується в набагато більш широкий арсенал можливостей, ролей та просторів (історика, дослідника, експерта тощо).

В контексті розвитку *першого типу кураторських практик (куратори традиційного академічного образотворчого мистецтва)*, який пов'язаний із специфічним набором стилів виставкового аранжування та експозиційної семантики, згадаємо Д. Горбачова – відомого українського вченого-мистецтвознавця, що спеціалізується на

досліджені українського авангарду. (Голуб, 2024: с. 86–90). В якості куратора важлива його особиста оцінка своєї ролі як куратора традиційного образотворчого мистецтва. Його проекти виразно аналітичні, сфокусовані на конкретних періодах і авторах, переважно пов'язаних із українським мистецтвом початку ХХ ст. В якості прикладу згадаємо серію досліджень-експозицій «Український авангард», які на початку 1990-х рр. репрезентували цей феномен вітчизняного мистецтва у Загребі (1990), Мюнхені та Тулузі (1993).

У подібному контексті працює і Д. Ключко, мистецтвознавиця та кураторка, яка звертається і до історичних, і до актуальних сучасних проблем, проте її підхід при цьому однаково глибоко укорінений в академічному аналізі візуальних форм (Боровик, 2025: 389–390). У цьому сенсі важливим прикладом її роботи є концепція виставкового циклу «Проект Енеїда. Візуальна історія легендарної поеми» (2017), втіленого разом із П. Ліміною на двох майданчиках «Я Галереї» та НХМУ.

Варто згадати у межах першого типу практики і кураторський доробок О. Соловйова. В більшості випадків, які розглянуті нами у контексті дослідження, він працює із сучасним мистецтвом, проте його методологія та підхід до систематизації є, скоріше, академічним. Назвемо в якості прикладу виставки «Прощавай, зброє!» (2004) та «Перевірка реальності» (2005, «Український дім»), які стали канонічними прецедентами сучасних у концептуальному сенсі проєктів, представлених в академічній манері (дослідження, наратив, просвітницька місія).

Можна підсумувати, що куратори, типологізовані в межах такого підходу, є фундаторами. Виразність їхнього кураторського академічного стилю проявляється у глибокому розумінні історії мистецтва. Проте зворотною стороною цього є зосередженість на «об'єктах» образотворчого мистецтва (картинах, скульптурах, графіці), що дозволяє будувати експозиційні ретроспективи, пропонувати широкі панорамні огляди періодів.

На противагу цьому типу *куратори міждисциплінарного поля* є новаторами за формою та змістом. Досить часто така позиція актуалізує бачення мистецтва не в якості самоцілі, а як інструменту для дослідження, що дозволяє поєднувати ролі, наприклад, митця та куратора. Так, О. Ройтбурд, за його власними спогадами, намагався через синергію обох станів митця і медіатора проявляти мистецьку сутність твору, використовуючи в якості знаменника властивість художнього простору галереї актуалізувати і художні, і соціальні значення. За його словами, перевага «еросу креа-

тивності» (художник) над химерою «інтелектуальної абстракції» (куратор) стало своєрідним «актом капітуляції», який засвідчив проблемність співіснування цих двох ролей, але показав якісно нову «планку цінності мистецтв» (Герман, 2014: 32).

Окрім цього, поєднання функцій художника та куратора, міждисциплінарна парадигма націлена на залучення глядача до ширшої розмови про світ, суспільство чи майбутнє, що мистецтво здатне показати власними символічними способами. Тому збираючи разом різні медіа для створення єдиного, цілісного наративу (наприклад, образотворче мистецтво, відео, перформанс, звук та архітектура), такі виставкові проєкти автоматично виходять за рамки суто «об'єктного» експонування.

Третім типом є *куратори-провокатори*. Їхня виставково-експозиційна діяльність спрямована на опрацювання контroversійних тем і залучення до галерейних просторів радикальних форм мистецтва, що нерідко балансують на межі суспільного табу або політичної ангажованості. Важливою ознакою таких проєктів є зміщення фокусу репрезентації з естетичного на соціальний, коли прагнення викликати дискусію, стимулювати критичне мислення та вивести аудиторію із зони комфорту стає важливішим за художньо-естетичні мотиви.

Показовим прикладом формування кураторського концептуального простору навколо теми тілесності є проєкт «LET'S QUEER – LET'S ART», реалізований кураторкою Є. Герман. У ньому провокативна стилістика проявляється через радикальне переосмислення тілесності, що стає основним інструментом кураторської позиції. Кураторський добір зосереджений на мистецьких практиках, які розглядають тіло як політичну, соціальну або травматичну категорію, а не як об'єкт естетичної насолоди чи ідеалізованого зображення. У виставковому просторі таким чином з'являються «дискомфортні» теми: тіло як жертва соціальних стереотипів, як осередок насильства й страждання або як об'єкт відвертого дослідження інтимного та маргіналізованого.

Такий стиль є провокативним, оскільки він прямо заявляє про зміну парадигми українських кураторських виставок, відмовляючись від конвенційних тем на користь актуальних суспільних процесів. Тобто, куратор не просто показує картини, а створює наратив, де ці «складні» зображення тіла інтегруються, щоб шокувати, змусити задуматися і відкрити публічну дискусію. Проблема репрезентації тіла тут прямо пов'язана з стилем, адже тіло виступає ключовим матеріалом

і каталізатором для кураторської провокації. Тіло використовується як «індикатор» – індикатор гендеру, індикатор насильства, індикатор політичних змін – і саме цей незручний, спосіб репрезентації в просторі робить кураторський підхід не просто сміливим, а саме провокативним, оскільки він ламає очікування глядача та кидає виклик усталеним нормам сприйняття мистецтва та суспільства.

Наведемо фрагмент із міркувань кураторки Є. Герман: «Для визначення художнього потенціалу тіла як мистецького об'єкту важливим видається не саме лише дослідження його через призму матеріального втілення, але також через спосіб його репрезентації в просторі художньої виставки. Інтеграція тіла в загальний виставковий наратив, нове розуміння тілесної проблематики на тлі актуальних суспільних процесів України та пов'язані з цим трансформації способу мистецької репрезентації, маркують зміну парадигми українських кураторських виставок» (Герман, 2015: 31).

Згадаємо ще один приклад, який ілюструє, як українська кураторка Т. Міронова намагається систематизувати підходи до створення експозиції, що є цілком логічним кроком для формування власної «індивідуальної методики», особливо в рамках академічного стилю кураторства.

Насправді, описані нею методи – *систематичний, ансамблевий та тематичний* – є базовими для експозиційно-виставкової діяльності і в цілому відповідають академічному стилю кураторства. Академічне кураторство, яке традиційно домінує на інституційному рівні, ґрунтується на дослідницькій строгості, логіці, історичній хронології та типології. Систематичний метод – це і є квінтесенція академізму: він вимагає впорядкування за чіткими, об'єктивними ознаками (час, тип, автор), що дозволяє відстежувати еволюцію, традицію та розвиток (Міронова, 2021: 87). Як вважає Т. Сміт, така стилістика кураторства нагадує історико-мистецьке дослідження, яке репрезентується виставковими засобами (Smith, 2017: 172).

Як зазначає Т. Міронова, ансамблевий метод є глибоко академічним, оскільки зосереджується на реконструкції оригінального середовища на основі документів. Його мета – створити точний, достовірний історичний контекст, що є пріоритетом для меморіальних проєктів або виставок-ретроспектив.

Нарешті, тематичний метод є більш гнучким, але в академічному сенсі він все одно вибудовує систему взаємопов'язаних частин навколо спільної ідеї. Його академічність полягає в логічному доповненні та порівнянні матеріалів для розкриття певного концепту (Міронова, 2021: 87).

Водночас, цілком погоджуючись із оцінками і самої схеми Т. Міронової, і меж та напрямків застосування її кураторського інструментарію, наголосимо на універсальності окреслених вченою методів. Так, усю групу методів можна застосувати не лише для академічного стилю, в якому працює сама Міронова, але й для провокативного кураторства, проте за умови кардинальної зміни акцентів та змісту. Ми вже зазначали, що провокативний стиль кураторства, на відміну від академічного, не прагне до нейтральної чи об'єктивної репрезентації; його метою є продукування виклику, конфлікту, переосмислення та реакції. Проте, щоб його «провокація» була зрозумілою, зазначений стиль також потребує структурної складової.

Натомість, ансамблевий метод у провокативному стилі здатен перетворитися на інсценування травми або абсурду, коли замість реконструкції «типової селянської хати» створюється реконструкція «типової сцени насильства» або «типового кітчевого середовища» для критики, що можна простежити у проєктах «жлоб-арту» А.Мухарського та І. Семесюка (Шалінський, 2016: 194–186). Тобто, метод відтворення середовища зберігається, але об'єктом відтворення стає болісна чи політично заряджена ситуація (Боднар, 2018: 274–275).

Зрештою, тематичний метод є найбільш гнучким для провокації. Куратор так само обирає «маяк», наприклад, скандальний твір, і навмисно групує навколо нього матеріали, які створюють напругу, парадокс або гостру критику. Тобто, він використовує логіку взаємопов'язаних розділів, але для формування критичного чи шокуючого художнього образу, який, як зазначає авторка, і є головним, незалежно від стилю (Стуз, 2019: 184–185).

Таким чином, запропонована Т. Міроновою методологія є лише інструментарієм, який куратори академічного стилю використовують для впорядкування та дослідження, а, наприклад, куратори провокативного стилю – для синергії художніх змістів на ґрунті конфлікту, трансформації ідей.

Розглянемо у цьому контексті кураторський стиль Є. Котляра, що впливає з його погляду на проєкти «Автопортрет із яблуком» (2019) (Автопортрет, 2019) та «Щастя в квадраті» (2021–2023) (Котляр, 2021), реалізовані на арт-майданчиках як в Україні, так і за кордоном. Його кураторський стиль є соціально ангажованим, так як націлений на використання мистецтва в якості інструменту творчого опору та психологічної мобілізації суспільства, що є прямою реакцією на драматичні

виклики пандемії та війни (Котляр, 2024: 94–99). Такий напрямок зумовлює використання конкретних методів медіації, серед яких звертає на себе увагу кураторська техніка створення концептуального фрейму проєктів. Наприклад, у проєкті «Щастя в квадраті» це формат творів «метр на метр», який стимулює митців до візуалізації особистих, але водночас «архетипних», історій, які кураторськими засобами структуруються у єдиний ланцюг модусів (очікування, набуття, трансгресія). При цьому має особливе символічне значення закладена експозиційна форма виставки, які поєднуються із символізмом образного жесту: художники, що через пандемію були змушені зачинитись в власному «квадраті» фізичного існування виходять за його рамки в творчих сентенціях (Котляр, 2021: 156–157).

Важливою характеристикою авторського стилю Є. Котляра стала міжгалузєва синергія та інтеграція технологій, яка проявилась у поєднанні традиційного живопису із естетикою доповненої реальності, збагачуючи досвід глядача діалогом між живописом та дизайном. Ми вже неодноразово зазначали, наскільки важливим для становлення кураторського стилю є аспект мультимедійності, що в результаті створює цілісний, багат шаровий мистецький простір, де фізичний твір взаємодіє з віртуальним, перетворюючи пасивне споглядання на активну участь.

У проєкті «Автопортрет із яблуком» стилістика кураторської режисури демонструє використання центральної художньої ідеї семіозису яблука, як провокації, що змушує митців вступати в діалог із широкими історичними та міфологічними символічними системами, створюючи універсальне плетиво соціокультурного контексту. Таким чином, куратор виступає як режисер, що формує моделі сприйняття мистецтва, забезпечуючи комфортність наративної складової для обох сторін – і для художника, і для аудиторії (Тарасов, 2020: 122–124).

Елементом авторської стилістики є й висока адаптивність та мобільність проєктів. Так, у проєкті «Щастя в квадраті» Є. Котляр зумів проявити масштабну проблему «переміщення» творів мистецтва, пов'язану із війною, як художній виклик. Використавши можливості цифрового друку репродукцій на полотні, а також засоби мультимедійної експозиційної презентації, він зробив виставку гнучкішою, малобюджетною та легко масштабованою для пересувних експозицій, зокрема у регіональних музеях та нетрадиційних виставкових просторах, актуалізованих лихоліттям війни (згадаємо експозицію у харківському

метрополітені). Кінцевою метою такої кураторської стратегії стала не лише мистецька репрезентація, але й моральна підтримка спільноти засобами мистецтва (Котляр, 2024: 94–99).

Отже, кураторський стиль Є. Котляра відзначається гострою реакцією на актуальні соціально-драматичні виклики, що дозволяє охарактеризувати його як соціально спрямований (Соколюк, 2023).

Надзвичайно важливі приклади надає аналіз кураторського стилю та індивідуальної методології Павла Гудімова. Кураторська методика П. Гудімова неодноразово декларована у інтерв'ю та публічних виступах, що дозволяє підсумувати її як з точки зору авторської самопрезентації, так і з погляду стороннього аналізу. На наш погляд, як рефлексуючий дослідник, він торкається тонкої грані між особистісними рисами митця/куратора та професійним методом. У випадку П. Гудімова, як і багатьох інших впливових діячів культури, ці дві складові нерозривно переплетені й живлять одна одну, формуючи авторський кураторський стиль.

Звертають на себе увагу нарочиті намагання П. Гудімова пояснювати та досліджувати проєктний досвід як частину власного кураторського стилю. Якщо розглядати його відкриту саморефлексію та прагнення до пояснення, то це виглядає як стратегічний вибір, що є частиною його методу кураторства, де активна позиція використовується для досягнення цілей проєкту. У дослідницькому розумінні (незалежно до того, чи осмислює це саме так сам П. Гудімов), це можна віднести до методології *прозорості та проактивної комунікації*, описану ще на початку «нульових» років (Burns, 2024: 12). Замість того, аби чекати на критику чи незрозуміння, що часто трапляється зі складними інноваційними проєктами, він превентивно пропонує власну інтерпретацію, задає рамки для обговорення та, як слушно зазначає А. Фаркуарсон, «витискає сторонні та неправильні точки зору» (Farquharson, 2003: 13). Це є інструментом контролю над контекстом сприйняття виставки, виглядаючи як запрошення аудиторію та критиків у свою «кухню» для демонстрації логіки процесів, що в кінцевому підсумку сприймається як *освітня місія куратора*.

Як вважає О. Оленев, «мультидисциплінарний характер кураторського методу П. Гудімова» не може не звертати на себе увагу, так як проєкти Гудімова «не працюють одноосібно або ізольована, а є частиною більш системного художнього цілого, який має назву «Гудімов Арт Проєкт». Основна кураторська платформа – «Я Галерея»,

спирається на розгалужену видавничу та дослідницьку сферу, і має пряму репрезентацію у мережі авторських майстерень (архітектурних, вантажних тощо). Усе це взяте разом дозволяє практично будь-який кураторський проект створювати як універсальний» (Оленев, 2014: 112). О. Оленев відносить до таких проектів кураторську співпрацю із інституціями та окремими авторськими локаціями, які так само прагнуть до універсалізації художнього простору галереї. Наприклад, спільна експозиція із кураторами Вільнюської академії мистецтв «Titanikas/Тітанікас» (2010), або співпраця з художнім музеєм у Дніпрі (проект «Нові старі майстри», 2011).

Прагнення виховувати свою аудиторію перед складним проектом є не менш важливим прикладом стратегічного кураторства, який показує, що П. Гудімов розглядає комунікацію не постфактум, а як невід'ємну частину самого арт-проекту. Аудиторія, яка пройшла таку підготовку, з більшою ймовірністю зрозуміє складні ідеї або, принаймні, буде готова до діалогу, а не до категоричного заперечення, що, безумовно, знижує ризик непорозуміння і переводить фокус з виправдань на обговорення сенсів.

Зазначений підхід можна простежити і в авторській системі П. Гудімова, який вважає, що виставково-експозиційні простори не тільки «артикулюють речі та цінності, які присутні у певному культурному середовищі», але й дозволяють встановити абсолютно інший рівень комунікації із аудиторіями, та навіть «розмовляти однією мовою з культурним середовищем» (Уварова, 2024: 597), що є важливою умовою для довіри до мистецького продукту галереї.

У контексті конкретики індивідуально методології, зазначена властивість простежується у створенні етапності проектів, про що П. Гудімов неодноразово заявляв у публічних виступах. Л. Обух наводить такий переказ його самоаналізу експозиції, структурований навколо тези, що «кураторський проект – це етапи». В даному разі йдеться про етапність реалізації, що є формально трійчастою та складається з: 1) апробації (тут в залежності від концепції виставки виникає потреба у превентивних дослідженнях спільноти або вивченні цільової аудиторії); 2) підготовки чи етапу «до-продакшн», який, по суті, є процесом технологічного менеджменту, та власне, 3) етапу реалізації, поєднаний із «діями пост-продакшн» (обслуговування проекту під час та після завершення) (Обух, 2019: 94).

За словами Гудімова, на його особисте становлення як куратора вплинули існуючі кураторські

стилі та методики, серед яких він виділяє три ключові. Важливо, що Гудімов розглядає їх як «кураторські моделі», підкреслюючи тим самим інструментальних характер методології кураторства. Наведемо фрагмент з його академічного інтерв'ю. «Перша – це модель Ж. Ю. Мартена», – зазначає Гудімов. «В основі його творчого методу лежить оксюморон – поєднання непоєднуваного. На щастя, я особисто знайомий з Юбером, відвідував декілька його проектів, що дозволило тонше зрозуміти хід його кураторської думки. Другий цікавий підхід – це «нова музеологія». Її суть полягає в інноваційній трансформації музейницького середовища загалом, не лише кураторів. У першу чергу, це стосується впровадження маркетингового мислення в музейній сфері. Третя модель має більше відношення до кінематографа. Вона полягає в утвердженні концепцій П. Грінуея та С. Бодеке в музейницькій і кураторській творчості. Я б назвав цю виставкову модель гіперемоційною. Відповідно до цієї моделі куратор режисує емоційний стан відвідувача. Застосувати цю модель мені вдалося у проекті «Тіні забутих предків» (Гудімов, 2019: 41).

Таким чином, «мартенівська, кіношна та ново-музеологічна моделі», як підкреслює Гудімов, сформували його кураторський методологічний репертуар, який у подальшому став простором для залучення більш масштабних методів (Гудімов, 2019: 42). Їх Гудімов описує як процес створення прецедентів та інституціоналізацію власного досвіду шляхом перетворення на кейс-стаді, що здатні бути відкритими для стороннього аналізу.

В остаточному рахунку П. Гудімов підсумовує власні авторські методи кураторства як «метафоричні» але концептуально загострені, визначаючи їх як «вітер», «заперечення» та «вікі-модель» (Гудімов, 2019: 42). Ми вже зазначали з приводу останньої, яка є відкритим, дослідницьким методом, що відповідає сучасному тренду на постмодерне та процесуальне кураторство. Куратор тут виступає не як суддя, а як дослідник та модератор знань, що навмисно визнає власну версію інтерпретації як тимчасову, що лише спонукає, а не остаточно розв'язує.

Натомість метод «вітер» є способом глибокого занурення та спів-креації, що ґрунтується на діалозі між куратором і художниками. Це основа кураторства персональних проектів в принципі. Будь-який куратор, що прагне створити автентичну виставку, мусить вільно спілкуватися з митцем, виявляючи спільні теми, тобто це стандартний, хоча й критично важливий, інструмент. Хоча П. Гудімов поширює його і на експозиційні прин-

ципи. Для прикладу процитуємо його точку зору: «Для більшої ясності уявімо виставку, присвячену натюрмортам. Для того, щоб розкрити тему, недостатньо продемонструвати картини цього жанру. Варто розкрити не лише мистецьку сторону, а також історичне, філософське підґрунтя. Для цього ми залучаємо речі, що не є художніми творами, але ми їх наділяємо новим змістом, що дає можливість краще зрозуміти експоноване мистецтво. Мова йде про реді-мейди – своєрідне поєднання дадаїзму та академічного кураторства» (Гудімов, 2019: 42).

У свою чергу метод «заперечення» відноситься до класичних інструментів провокації, дослідження альтернатив або деконструкції усталених наративів, що вимагає експерименту. Цей підхід використовується, коли куратор прагне кинути виклик очікуванням, особливо у контексті роботи із суперечливим матеріалом, нетиповим простором або несподіваними поєднаннями.

Звернемо увагу на те, що моделі, які окреслює П. Гудімов, є авторськими у формулюванні, але універсальними за суттю та цілком доступними для використання іншими кураторами. Самі по собі ці підходи відображають фундаментальні процеси в кураторській практиці, які отримали у Гудімова влучні та метафоричні визначення.

Висновки. Проведений аналіз показує важливість концепції «стилю куратора», яка є центральною теоретичною проблемою в сучасному мистецтвознавстві і в Україні, і на Заході. Поняття «стиль куратора» виходить далеко за рамки есте-

тичного вибору і є комплексною методологічною стратегією, яка формує наратив, визначає досвід відвідувача та навіть фізично й психологічно впливає на сприйняття творів. Актуалізація цієї проблематики з кінця 1980-х років зусиллями Г. Зеєманна легітимізувала авторський, персоналізований підхід. Вадливо, що дослідники розглядають кураторський стиль як невід’ємну частину виставкового комплексу, що охоплює типи виставок, формати експонування та є головним засобом для генерації нових знань і діалогічних просторів комунікації. На матеріалі українських кураторських практик з’ясовано, що стиль куратора може бути як умовно шаблонним (хронологічним, монографічним), так і акцидентним, особливо у розрізі тематичного розмаїття та концепції залучення глядача.

У вітчизняній практиці кураторства ця проблематика розгортається на перетині «стилю» та «індивідуальної методології», наприклад, у архівних ревізіях-дослідженнях О. Баршинової або міждисциплінарності підходів П. Гудімова. Для більш точного аналізу нами запропонована класифікація на «архівістів канону» (академічний стиль), «новаторів міждисциплінарного поля» (новаторський стиль) та «агентів деконструкції» (провокативний стиль). Таким чином, кураторська практика сьогодні – це складна і достатньо розгалужена авторська позиція, яка динамічно трансформує роль медіатора мистецтва у широкий арсенал соціальних, дослідницьких та творчих функцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / куратор проекту, [авт. тексту] Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с.
2. Боднар, Г. Через творчість та на барикадах. Митці в протестних акціях осені 2013–зими 2014 років: особливості сприйняття і самопрезентації. *Proceedings of History Faculty of Lviv University*. 2018 (19-20). С. 273-307.
3. Боровик, Д. Постать Віталія Куликова у контексті художньої культури Харківщини початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія)*. 2025. №. 50. С. 388-393.
4. Герман Є. С. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постать Олександра Ройтбурда. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. №. 3. С. 27-32.
5. Герман Є. Тіло як художній об’єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. №. 4. С. 29-33.
6. Голуб, О. Презентація українських митців у Торенському художньому музеї (США). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2024. №. 20. С. 85-94.
7. Гудімов П., Руденко С. Концептуалізація кураторських методів П. Гудімова (професійно-академічне інтерв’ю). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам’яткознавство*. 2019. Т. 2. №. 1. С. 37-49.
8. Кашуба-Вольвач, О. Модернізм в Україні: 1900-ті–1930-ті роки (Тези до оновленої експозиції НХМУ). *Мистецтво. Музей. Діалоги: наук. щорічник*. 2021. №1. С. 258-267.
9. Котляр, Є. О. Виставковий проєкт «щастя в квадраті» як мистецький досвід спротиву. *Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення: збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф.*, м. Київ, 29-30.05.2024 / [упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024. С. 94-99.
10. Котляр, Є. Квадрати щастя в колі пандемії: виставковий проєкт харківських монументалістів. *Образотворче мистецтво*. 2021. №. 3 (116). С. 140-141; №. 4 (117). С. 156-157.

11. Котляр, Є. Щастя в квадраті. Каталог виставки. Кураторський проєкт Євгена Котляра. Харків: ХДАДМ. 2023. URL: <https://www.academia.edu/116622601> (дата звернення 21.11.2025).
12. Міронова, Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (Напрямок: Мистецтвознавство). 2021. №. 37. С. 86-92.
13. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «Музичний проєкт академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89-103.
14. Оленев О. Цифрові технології початку XXI століття: від відеомистецтва до нет-арту. *Сучасне мистецтво*. 2014. №. 10. С. 109-116.
15. Соколюк Л. Мистецькі виставки у Харкові під час війни. *Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. 15-16.11. 2023. Київ: ІПСМ НАМУ. 2023. С. 109-110.
16. Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука / Рец. на проєкт Є.Котляра «автопортрет з яблуком». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. №. 3. С. 122-126.
17. Уварова Т. Культура і менеджмент у вітчизняному освітньому просторі: стан, виклики, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок культурологія). 2024. №. 49. С. 593-604.
18. Шалінський, І. Жлоб-арт як мистецький і культуротворчий феномен. *Сучасне мистецтво*. 2016. №. 12. С. 193-202.
19. Burns, H., Caldrone, S., & Narlock, M. Curation is Communal: Transparency, Trust, and (In) visible Labour. *International Journal of Digital Curation*. 2024. Vol. 18. No. 1. P. 1-15.
20. Cruz, M. T. Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2019. Vol. 15. No. 2. P. 183-196.
21. Farquharson, A. Features: Curator and Artist. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005). 2003. No. 270. P. 13.
22. Graham, B. Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. In *Art Practice in a Digital Culture*. Routledge. 2016. P. 165-174.
23. Gronemeyer, W. The curatorial complex: Social dimensions of knowledge production. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 264 p.
24. Jackson, Mark. Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art / Submitted as requirement for the degree of Doctor of Philosophy, London : London College of Communication University of the Arts, 2014. 222 p.
25. Johns, Elizabeth. Art, History, and Curatorial Responsibility. *American Quarterly*. 1989. Vol. 41. No. 1. P. 143-154.
26. Kaniari, A. Curatorial style and art historical thinking: Exhibitions as objects of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2014. No. 147. P. 446-452.
27. Smith, T. Mapping the Contexts of Contemporary Curating: The Visual Arts Exhibitionary Complex. *Journal of curatorial studies*. 2017. Vol. 6. No. 2. P. 170-180
28. Tröndle, M., Greenwood, S., Bitterli, K., & van den Berg, K. The effects of curatorial arrangements. *Museum Management and Curatorship*. 2014. Vol. 29. No. 2. P. 140-173.

REFERENCES

1. Avtoportret z yablukom. Samoprezentatsiia mifu : kataloh vystavky / kurator proektu, [avt. tekstu] Ye. Kotliar. (2019). [Self-portrait with an apple. Self-presentation of the myth: exhibition catalogue / project curator, [author of the text] Ye. Kotliar]. Kharkiv : KhDADU : Tsentr Skhodoznavstva KhDADU. [in Ukrainian].
2. Bodnar, H. (2019). Cherez tvorchist ta na barykadakh. Mytsti v protestnykh aktsiiakh oseni 2013–zmy 2014 rokiv: osoblyvosti spryiniattia i samoprezentatsii. [Through creativity and on the barricades. Artists in protest actions in the autumn of 2013 – winter of 2014: features of perception and self-presentation]. *Proceedings of History Faculty of Lviv University*, 2018(19-20), 273-307. [in Ukrainian].
3. Borovyk, D. (2025). Postat Vitaliia Kulykova u konteksti khudozhnoi kultury Kharkivshchyny pochatku XXI stolittia. [The figure of Vitaliy Kulykov in the context of the artistic culture of Kharkiv region at the beginning of the XXI century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia)*, (50), 388-393. [in Ukrainian].
4. Herman, Ye. S. (2014). Ukrainske kuratorstvo pershoi polovyny 1990-kh rr. ta postat Oleksandra Roitburda. [Ukrainian curatorship of the first half of the 1990s and the figure of Oleksandr Roitburd]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, (3), 27-32. [in Ukrainian].
5. Herman, Ye. (2015). Tilo yak khudozhnii ob'ekt v dyskursi kuratorskykh vystavok suchasnoho mystetstva Ukrainy. [The body as an art object in the discourse of curatorial exhibitions of contemporary art in Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (4), 29-33. [in Ukrainian].
6. Holub, O. (2024). Prezentatsiia ukrainskykh myttstv u Torenskomu khudozhnomu muzei (SShA). [Presentation of Ukrainian artists in the Torense Art Museum (USA)]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, (20), 85-94. [in Ukrainian].
7. Hudimov P., & Rudenko S. (2019). Kontseptualizatsiia kuratorskykh metodiv P. Hudimova (profesiino-akademichne intervju). [Conceptualization of curatorial methods of P. Hudimov (professional and academic interview)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzeieznavstvo i pamiatkoznavstvo*, 2(1), 37-49. [in Ukrainian].
8. Kashuba-Volvach, O. (2021). Modernizm v Ukraini: 1900-ti–1930-ti roky (Tezy do onovlenoi ekspozitsii NKHMU). [Modernism in Ukraine: 1900s–1930s (Theses for the updated exposition of the National Art Museum of Ukraine)]. *Mystetstvo. Muzei. Dialohy: nauk. shchorichnyk*, 1, 258-267. [in Ukrainian].

9. Kotliar, Ye. O. (2024). Vystavkovyi proiekt «shchastia v kvadrati» yak mystetskyi dosvid sprotyvu. [Exhibition project "happiness squared" as an artistic experience of resistance]. U M. Poliakova (Uporiad.), *Kultura i mystetstvo v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: khudozhni stratehii, dyskursyvni praktyky, vektory osmyslennia: zbirn. mater. Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf.*, m. Kyiv, 29–30.05.2024. Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. [in Ukrainian].
10. Kotliar, Ye. (2021). Kvadraty shchastia v koli pandemii: vystavkovyi proiekt kharkivskykh monumentalistiv. [Squares of happiness in the circle of the pandemic: exhibition project of Kharkiv monumentalists]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3(116), 140-141; 4(117), 156-157. [in Ukrainian].
11. Kotliar, Ye. (2023). Shchastia v kvadrati. Kataloh vystavky. Kuratorskyi proiekt Yevhena Kotliara. [Happiness squared. Exhibition catalogue. Curatorial project of Yevhen Kotliar]. Kharkiv: KhDADU. Retrieved from <https://www.academia.edu/116622601> [in Ukrainian].
12. Mironova, T. (2021). Khudozhni ekspozytsiini praktyky: tradytsiini i suchasni. Problemy isnuvannia suchasnoho mystetstva v ekspozytsiinykh prostorakh. [Artistic exposition practices: tradition and modernity. Problems of the existence of contemporary art in exposition spaces]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (Napriam: *Mystetstvoznavstvo*), (37), 86-92. [in Ukrainian].
13. Obukh, L. V. (2019). Kontseptualizatsiia poniattia «Muzychnyi proiekt akademichnoho mystetstva». [Conceptualization of the concept "Musical project of academic art"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (125), 89-103. [in Ukrainian].
14. Olienev, O. (2014). Tsyfrovi tekhnologii pochatku XXI stolittia: vid videomystetstva do net-artu. [Digital technologies of the early XXI century: from video art to net art]. *Suchasne mystetstvo*, (10), 109-116. [in Ukrainian].
15. Sokoliuk, L. (2023). Mystetski vystavky u Kharkovi pid chas viiny. [Art exhibitions in Kharkiv during the war]. *Zbirnyk materialiv V Mizhnarodnoi naukovi konferentsii «Problemy metodologii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturologii»* (S. 109-110). IP SM NAMU. [in Ukrainian].
16. Tarasov, V. (2020). Bibliiniy symbolizm navkolo niutonivskoho yabluka / Rets. na proiekt Ye. Kotliara «avtoportret z yablukom». [Biblical symbolism around Newton's apple / Review of the project by Ye. Kotliar "Self-portrait with an apple"]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (3), 122-126. [in Ukrainian].
17. Uvarova, T. (2024). Kultura i menedzhment u vitchyznianomu osvithomu prostori: stan, vyklyky, perspektyvy. [Culture and management in the domestic educational space: state, challenges, prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (napriam kulturologiia), (49), 593-604. [in Ukrainian].
18. Shalynskyi, I. (2016). Zhlob-art yak mystetskyi i kulturotvorchyi fenomen. [Zhlob-art as an artistic and culture-creating phenomenon]. *Suchasne mystetstvo*, (12), 193-202. [in Ukrainian].
19. Burns, H., Caldron, S., & Narlock, M. (2024). Curation is Communal: Transparency, Trust, and (In) visible Labour. *International Journal of Digital Curation*, 18(1), 1-15.
20. Cruz, M. T. (2019). Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 15(2), 183-196.
21. Farquharson, A. (2003). Features: Curator and Artist. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005), (270), 13.
22. Graham, B. (2016). Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. *Y Art Practice in a Digital Culture* (pp. 165-174). Routledge.
23. Gronemeyer, W. (2018). The curatorial complex: Social dimensions of knowledge production. Wilhelm Fink.
24. Jackson, M. (2014). Nothing Short of Complete Liberation: The Burroughsian Ideal of Space as Curatorial Strategy in Audial Art. *London College of Communication University of the Arts*.
25. Johns, E. (1989). Art, History, and Curatorial Responsibility. *American Quarterly*, 41(1), 143-154.
26. Kaniari, A. (2014). Curatorial style and art historical thinking: Exhibitions as objects of knowledge. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 147, 446-452.
27. Smith, T. (2017). Mapping the Contexts of Contemporary Curating: The Visual Arts Exhibitionary Complex. *Journal of curatorial studies*, 6(2), 170-180.
28. Tröndle, M., Greenwood, S., Bitterli, K., & van den Berg, K. (2014). The effects of curatorial arrangements. *Museum Management and Curatorship*, 29(2), 140-173.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025