

СТАНОВЛЕНИЕ КУРАТОРСТВА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ В 1990-Х ГГ. НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ГАЛЕРЕИ «ШЕСТАЯ ЛИНИЯ»

Кенигсберг Е.Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье впервые в отечественном искусствоведении анализируется становление кураторства современного искусства в Беларуси в 1990-х гг. Материал является первым искусствоведческим исследованием проектов галереи «Шестая линия», одной из первых независимых галерей сегодняшнего искусства нашего государства, действовавшей в Минске с 1992 по 1998 год. Изучение сохранившихся архивных материалов галереи, отзывов прессы, интервьюирование кураторов и художников дало возможность осмыслить процессы становления кураторства в Беларуси в 1990-х гг., осмыслить выставки и акции, выявить творческие стратегии художников и кураторов проектов. Исствоведческий анализ наиболее значимых кураторских проектов, осуществленных в галерее, позволил сделать вывод о том, что в галерее «Шестая линия» в 1992–1998 гг. были апробированы новые на тот момент для Беларуси модели проектно-художественной кураторской деятельности: куратор и художник как равноценные авторы проекта, куратор-исствовед как автор идеи, куратор-администратор, куратор-экспозиционер, художник как куратор выставки или проекта.

Ключевые слова: галерея «Шестая линия», куратор, художник, проект, выставка, акция, современное искусство.

(Искусство и культура. – 2020. – № 4(40). – С. 20–28)

SHAPING CONTEMPORARY ART CURATORSHIP IN BELARUS IN THE 1990S ON THE EXAMPLE OF SIXTH LINE GALLERY PROJECTS

Kenigsberg E.Ya.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

In the article E.Ya. Kenigsberg for the first time in the domestic art history analyzes the shaping of contemporary art curatorship in Belarus in the 1990s. The material represents the first art history study of the projects of Sixth Line Gallery, one of the first independent galleries of contemporary art in Belarus, which operated in Minsk between 1992 and 1998. The study of the archival materials of the gallery, press reviews, interviewing curators and artists made it possible to comprehend the processes of shaping curatorship in Belarus in the 1990s, to analyze exhibitions and events, to identify creative strategies of artists and project curators. An art history analysis of the most significant curatorial projects that were carried out in the Gallery allowed us to conclude that the models of project and art curatorial activity new for Belarus at that time: the curator and the artist as equal authors of the project, the art historian curator as the author of the idea, the administrator curator, the exhibitor curator, the artist as the curator of the exhibition or project were tested at Sixth Line Gallery in 1992–1998.

Key words: Sixth Line Gallery, curator, artist, project, exhibition, event, contemporary art.

(Art and Cultur. – 2020. – № 4(40). – P. 20–28)

Становление кураторства современного искусства в Беларуси началось в 1990-х годах, что связано с возникновением первых независимых галерей («Соляные склады» и «У Пушкина» в Витебске, «Шестая линия», «А.В.» в Минске и др.). Кураторами неформальных

выставок, художественных акций и фестивалей, выставок неофициального искусства выступали чаще всего сами художники или искусствоведы. Актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью и отсутствием обобщающих научных

Адрес для корреспонденции: international@bdam.by – Е.Я. Кенигсберг

авангардного направления, задать им вопросы, стать своеобразными соавторами произведений.

В архиве галереи сохранились два машинописных листа с анонимной концепцией акции перманентного искусства «ZEBAR»: «Акция – шанс нарушить священные правила игры, приоткрыть то, что навсегда остается тайной, ввести зрителя в художественное пространство, сделать его свидетелем творчества, превратить художественный процесс в коммуникативный акт. Галерея становится в буквальном смысле художественным пространством: живым, творящим, коммуникативным, существующим по естественным законам, и, как всё живое, оно непредсказуемо и полно неожиданностей, ибо в непредсказуемости путей – возможность рождения направлений будущего» [1].

Свободная и творческая атмосфера содействовала спонтанным жестам, острым дискуссиям, совместному творчеству. Так, например, Ольга Сазыкина и Виктор Савченко разделили и в переносном, и в буквальном смысле слова один холст, создав на нем две работы, объединенные общим названием «Стать облаком, или Посвящается всем воздушным змеям, погибшим во время Второй мировой войны». Молодые художники Владимир Зленко, Светлана Зябкина, Андрей Логинов провели акцию «Зачатие», продемонстрировав собственное понимание путей рождения нового и светлого мира будущего через потрясения настоящего.

«Экзистенциально одинокими казались художники, устроившие акцию перманентного творчества в галерее «Шестая линия», демонстрировавшие творческий процесс публике и друг другу. Заметным нюансом оказалась верность художников картине как неприкосновенной форме изобразительного искусства и использование ее возможностей быть инсталляцией, объектом, реди-мейдом и некоей формой, рождающей новое пространство, в котором художник чувствует себя защищенным» – писала О. Копенкина в 1995 году в московском «Художественном журнале» [2, с. 67–68].

Произведения, возникшие в результате акции перманентного творчества, составили экспозицию выставки. Важнейшими характеристиками всего проекта стали единство и различие: единство времени, пространства и действия; различие концептуальных, художественных и коммуникативных высказываний каждого из участников.

Выставка «Мир на квадратных километрах». Важной вехой в современном

искусстве Беларуси стала персональная выставка живописи Шуры Родзима (Александра Родина) «Мир на квадратных километрах» (март 1994). Высказывание А. Родина, приведенное на первой странице черно-белого буклета, выпущенного к выставке, прозвучало как манифест художника: «Погружаясь в тонкие миры структур чистого сознания, преодолевая ошибочные начинания внешних существ, пытаюсь пластически увязать таинственные нити бесформ с трансцендентными неизмеримых состояний бытия» [1]. Как считал Алексей Андреев, написавший текст к буклету выставки, «бесмысленно ставить на путях познания шлагбаумы – они не работают» [1]. Выставка не только представила особые ментальные, структурные и концептуальные связи, поиски и сомнения художника за последние 10–15 лет, но и стала одним из факторов, определившим вектор его дальнейшего движения. При всех сложностях восприятия тогдашним зрителем такой насыщенной экспозиции, перегруженной смыслами и лишенной подсказок в виде подписей к работам и разъясняющих кураторских и (или) искусствоведческих текстов, выставка была воспринята положительно. Соседство почти фотографической точности в изображениях и сознательное гипертрофирование деталей или отдельных структурных элементов, объемность и многозначность, метафоричность и динамичность произведений оказывали завораживающее воздействие.

Именно в буклете этой выставки впервые в документации галереи «Шестая линия» появляется слово «куратор» – им названа Алёна Дорошевич. Ни кураторской концепции, ни кураторского высказывания к данной выставке не сохранилось. В последующих экспозициях этого года – выставке интуитивной живописи Игоря Ермакова «Я свет и тьма» (апрель 1994), персональной выставке Леонида Щемелёва (май 1994), выставке живописи Валерия Песина «Деревья под дождем» (июнь 1994) – лишь в последней указан куратор, и это опять Алёна Дорошевич. Любопытно, что текст для буклета выставки Игоря Ермакова написал Алесь Таранович, выставки Валерия Песина – Ольга Копенкина. При исследовании архивных документов галереи «Шестая линия» не были выявлены кураторские тексты Алёны Дорошевич, таким образом, можно достаточно уверенно утверждать, что она выполняла роль куратора-администратора, отвечавшего за процессы организации и коммуникации.

Проект «Sequenda». Согласно идее студентки-искусствоведа Белорусской

государственной академии искусств Надежды Короткиной, проект «Sequenda» (октябрь 1995) должен был наглядно продемонстрировать взаимосвязь скульптуры как классического вида искусства и фотографии, которая в Беларуси в середине 1990-х годов еще не всегда понималась как вид искусства. Беломраморная камерная серия «Мраморный человек» и пластическая композиция «Двое» Константина Селиханова отсылали к классическим образцам скульптуры. Пластические объекты мифологических структур «Белое окно», «Дерево жизни», «Начало», «Космос» Игоря Зосимовича, подсвеченные определенным образом, приобретали дополнительное измерение и графичность, не свойственную скульптуре. Черно-белые, фрагментарные, чаще бессюжетные снимки Владимира Парфенка из разных серий («Lucida momenta», «Без названия (из серии “Хокку”», «Без названия. 4/1992», «Причудливой мелодии не достает нашим желанием») напоминали о статике запечатленных моментов и о символической неподвижности пластических объектов. Скульптура и фотография, по утверждению Н. Короткиной [3], впервые и непривычно выставленные в одном пространстве, создавали синтетическую экспозицию, объединенную светом, тенью, пятном, линией.

Перспективной амбициозной целью Надежды Короткиной как куратора-дебютанта, контактировавшего с отдельными представителями минской школы фотографии, было включение белорусской фотографии в контекст современного искусства. Следует заметить, что интерес иностранных кураторов, коллекционеров, галеристов к фотографии СССР, и к белорусским фотографам в частности, стал активно проявляться во время перестройки. С конца 1980-х годов снимки белорусских фотографов экспонировались на крупных зарубежных выставках, среди которых «New Soviet Photography» («Новая советская фотография»; Оденсе, Дания; Стокгольм, Швеция; Хельсинки, Финляндия; 1988–1990), «Photo Manifesto: Photography of Perestroika» («Фотоманифест. Фотография перестройки»; Нью-Йорк, США, 1990), «Aspects of Contemporary Soviet Photography» («Аспекты современной советской фотографии»; Норт Дартмут, США, 1990). После распада СССР началась достаточно активная презентация работ фотографов независимой Беларуси за рубежом: выставка «Современная белорусская фотография» в 1993 году экспонировалась в Варшаве, Кракове, Вроцлаве, Белостоке (Польша), «Three from Minsk» («Трое

из Минска»: Валерий Лобко, Виктор Журавков и Владимир Парфенко) в том же году была показана в Висбю (Швеция), в 1994 году в Сопоте (Польша) была представлена выставка «Nowa Fotografia Bialoruska» («Новая белорусская фотография») и, наконец, выставка «Fotografie aus Minsk» («Фотография из Минска»), кураторами которой выступили Эв Фишер и Барбара Барш, в 1994 году была продемонстрирована в галерее Института связей с зарубежными странами в Берлине (Германия) [4, с. 19–20].

Целеполагание Надежды Короткиной можно объяснить относительной герметичностью искусствоведческой среды Беларуси, едва ли контактировавшей с кураторскими и искусствоведческими сообществами, действовавшими в мировом поле современного искусства.

Выставка «Sequenda» – в переводе с латыни «а затем» – должна была представить новые языки искусства и стать катализатором идей и форм. Проект реализовали в рамках гранта белорусского представительства Фонда Сороса.

Акция «Описание жизни Андрея Воробьева». Акция «Описание жизни Андрея Воробьева» состоялась 13 июня 1996 года. Художник вписал в пространство галереи вытянутый прямоугольник из длинной и узкой бумажной белой ленты, исходящей из деревянного барабана. Ряды бумаги были неплотно размещены в несколько рядов на основе. Конструкция напоминала огромный свиток, размотанный, разорванный кое-где на части и небрежно надставленный прямоугольниками коричневатой или голубой бумаги. Рисунок свитка был везде одинаков: черный – где-то более, где-то менее отчетливый штамп-отпечаток детской фигуры, негативное изображение автора в детстве. Рисунок сопровождался подписями на белорусском языке («мне один год», «мне 10 лет», «Я хорошо себя помню в это время», «мне 18 лет», «Я поступил! Какая радость!», «Пошел в армию», «Свадьба», «Наша группа в мастерской БелАИ», «Я мечтал» и др.), пестрел датами. Неподвижный ребенок как будто бы двигался, забегал на пережеванные ленту разноформатные рисунки разных лет, черно-белые фотографии из семейного альбома, похвальные грамоты, страницы из школьного дневника, объявления. Каждый отпечаток соответствовал прожитому дню. Над очередной фигуркой лента заканчивалась надписью «13.06.1996. Сегодня открытие».

Андрей Воробьев презентовал концептуальное осмысление собственного

жизненного пути. Отпечаток черной фигуры, не увеличивающийся в размере на протяжении многих лет, включенных в описание, обобщал путь и напоминал о последовательности движения вперед. Монотонный сюжет заставлял обращать внимание на авторские комментарии и артефакты, принявшие на себя роль информационного ресурса. Акцию «Описание жизни Андрея Воробьева», инициированную искусствоведом и куратором Михаилом Борозной, можно считать первой коммуникативной моделью концептуальной направленности, связавшей частную биографию художника, историческую хронику и нынешнюю эпоху. Ранее в поле современного искусства Беларуси такого рода коммуникационные процессы и нарративные линии отсутствовали.

Проект «Новые банкноты, или Белорусский реализм». Проект Тимофея Изотова «Новые банкноты, или Белорусский реализм» (октябрь 1996) был осуществлен при поддержке белорусского представительства Фонда Сороса. Автор в ироничной форме обращался к новым денежным знакам, введенным в обращение в 1994 году, заменяя или дополняя по собственному разумению изображения на купюрах. По мнению Ольги Копенкиной, курировавшей проект, выставка была посвящена теме «материальной зависимости художников и искусства» и носила «коммерческий характер, потому что ее темой стали деньги» [3]. Тимофей Изотов создал 13 классических по технике (холст, масло) полотен, каждое из которых имело собственное название («Гусеница», «Куколка», «Насекомое», «Венера», «В жаркий полдень», «Разъезд», «Памятник архитектуры XIX века», «Атланты и кариатиды», «Новый Гулливер», «Ясь», «Канюшина», «Грудной позвонок») и собственный номинал от 10 рублей до 1.000.000. На наклоненных стендах, задрапированных красной или зеленой тканью, были выставлены 12 работ (одна была изъята по цензурным соображениям) на низком подиуме в центре зала хаотично были разбросаны съедобные облатки-монеты. «Эксперимент Тимофея Изотова, на мой взгляд, основан на том, чтобы поменять местами определяемое и определенное: ценность сделанных им банкнот определяется не цифровым номиналом на них, а качеством картинок, которые обычно служат только фоном для денег», – убежден критик Юрась Борисевич. Сам же Тимофей Изотов отнес свои работы к «арт-маразму» [3].

Бумажные банкноты привычно используются каждым человеком, отличающим их

друг от друга по номиналу, размеру, цвету. Изображение на банкноте, сюжет, художественный образ рядовому плательщику интересны, как правило, при появлении новых денег, будь то незнакомые платежные средства той или иной страны или купюры собственной страны, меняющей денежные знаки. Замена или ироническое дополнение объектов на банкнотах, изменение их формата, применение классической техники живописи, выполненные Тимофеем Изотовым, были любопытной, но сильно запоздавшей попыткой искусственной пересадки вариации поп-арта на белорусскую почву.

Проект «По ту сторону банальности». Новый, 1997 год, в галерее «Шестая линия» начался с проекта Игоря Савченко «По ту сторону банальности», созданного в сотрудничестве с молодым искусствоведом Надеждой Короткиной, выполнившей роль идеолога и экспозиционера [3]. Игорь Савченко представил 102 произведения, из которых 82 были черно-белыми фотоработами с авторскими подписями из малоизвестной белорусскому зрителю серии «Комментированные ландшафты» (1994–1995), и 20 так называемых текстовых фотографий, имеющих такие же признаки снимков, как и другие серии, но содержащие только подписи к изображениям, но не само изображение. Все выставленные фотоработы были желатино-серебряными отпечатками на матовой фотобумаге с баритовой подложкой, имели один и тот же размер и были одинаковым способом – без рам, с помощью четырех гвоздей в углах каждой работы – в нелинейном порядке прикреплены к стенам и полу. Небольшой размер снимков (примерно 10,5x16 см), непривычные с точки зрения неискушенной публики сюжеты изображений, угловатый нечеткий почерк Игоря Савченко, сложная схема развески значительно затрудняли визуальное восприятие.

Три источника света точечно освещали галерею в строго определенных местах. Необходимо было сделать ряд усилий, чтобы попытаться понять экспозицию, напоминавшую прямоугольные сотовые конструкции, рассыпанные по залу звучащей музыкой Вагнера. Выбор фрагмента «Полет Валькирии» из знаменитой оперы «Валькирия» не был случаен. «Сложное взаимодействие индивидуального и коллективного мифов в искусстве, условность граней, разделяющих обыденное и гениальное начала, и, наконец, элементы абсурда как дань настоящему моменту истории – именно в этом ареале следует искать

закономерность», – гласил текст-эпиграф к либретто, прикрепленному к стене [1]. От прямоугольника либретто узким веером к противоположной стене тянулся широкий веер нитей, словно лучи солнца от нарочито желтой лампы, подсвечивающей текст.

«Комментированные ландшафты» – пограничная фотосерия Игоря Савченко, ознаменовавшая постепенный отказ автора от фотографирования. Сюжеты снимков, сделанных фотоаппаратами «Вилия» и «Зоркий» вблизи Минска – в Ждановичах, на Минском море, в Дроздах, кажутся случайными, как будто бы автор по рассеянности нажал на затвор, не особо задумываясь о результате и качестве съемки. Так, торопясь, на бегу, но все же подробно в последний раз снимают дорогу к дому, который скоро будет покинут навсегда. Перелески, край отбойника на заснеженном шоссе, река в зеленой кайме деревьев, столб на пустыре, рельсы, сужающиеся вдаль... Кажется, что важен не сюжет, а текст – воспоминание о том, что было, чего не было или не будет: «Та, которая сейчас откроет свое окно ему навстречу», «Луна, которая сегодня ночью будет стоять прямо над этой дорогой», «Попытка перехватить обессилевший солнечный свет, который устремился к ее окну в надежде найти там пристанище до завтрашнего утра». Но для Савченко важны и примитивность камер, и особый тончайший побудительный момент конкретного мгновения, вызвавший стремление взять в руки именно этот фотоаппарат и нажать на кнопку спуска именно в этой точке, и настроение момента рождения текста к кадру.

«По ту сторону банальности» – проект не о банальности, если понимать под банальностью высказывание, лишенное оригинальности. Антоним банальности, ее противоположность – незаурядность. Но Игорь Савченко не показывает ни подавляющую рутинность повседневных действий, ни выдающуюся незаурядность гениальных поступков, он демонстрирует результаты практического эксперимента по поэтизации остановленного мгновения. Вербализация визуального крайне важна для И. Савченко, таким образом он создает авторскую идентичность, структурирует собственную реальность, формирует новые смыслы.

В своем биографическом списке Игорь Савченко позиционирует «По ту сторону банальности» как персональную выставку, замечая в скобках «совместный проект с Надеждой Короткиной» [5]. По словам Н. Короткиной, «идея сделать проект» возникла у нее «на основании изображений», выбор

которых был «обусловлен хронологическими причинами» [3]. «Комментированные ландшафты» – серия продуманная, цельный и самодостаточный проект. История кураторства знает немало примеров использования серий и даже выставок художников в крупных, тщательно выверенных кураторских проектах. В данном конкретном случае, поскольку архивный поиск не выявил ни четкой кураторской концепции, ни текстов к проекту авторства Н. Короткиной, необходимо согласиться с ее позиционированием себя как экспозиционера [3]. Проект «По ту сторону банальности» стал наглядным примером превалирования нарративного мышления художника над усилиями начинающего куратора.

Выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов». В последний день февраля 1997 года в галерее открылась выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», задуманная как персональная экспозиция Тодара Копши, яркого представителя белорусского авангарда, творчество которого до сих пор недостаточно изучено. Кураторские функции выполнял во многом определявший политику галереи художник и перформер Виктор Петров, друживший с Копшей. Во время трехдневного монтажа стало понятно, что «малевидлы» Тодара Копши, как их назвал поэт Алесь Рязанов в буклете к выставке, занимают не весь объем галереи. По взаимному согласию в экспозицию была включена живопись Виктора Петрова, и «Путешествие с фонарем в глубину замыслов» стало выставкой двух авторов.

Тодар Копша представил живописные произведения сюрреалистического характера и коллажи в стилистике оп-арта, созданные чаще всего из журнальных цветных репродукций. В манифесте к выставке он писал: «Искусство общественно необходимо и обязательно. Цивилизация без мечты (а живопись одна из форм мечты – миф) должна закостенеть и замереть; мечты художника владеют даром забегать вперед, дальше, чем завтра и послезавтра, именно потому, что они не предвидены и не связаны с дискурсивной мыслью, конкретной необходимостью. (...) Мое творчество держится на трех китах – сила, тайна, печаль. Сила – это несогласие, сила – это против, сила – это наступление. Это состояние, когда движешься вперед, не обращая внимания на град пуль, когда смеешься в лицо убийце. Тайна, таинство – не имеет формы и содержание нельзя увидеть, услышать, потрогать или понюхать. Это невыразимая задача. Бесконечная печаль – грусть – одиночество – один на один с кошмаром (...)» [1].

Для Тодара Копши, ограниченного физически, основополагающими были интеллектуальный подход, эмоциональный настрой, логическое построение формы и образа, поэтическое осмысление реальности. Его работы раскрывали живой интерес художника к окружающему миру, образность мышления, демонстрировали индивидуальные методы познания и переработки информации, способы передачи творческого импульса и формирования энергетического поля произведений.

Виктор Петров именно на этой выставке впервые экспонировал работу «Монахи Дзэн», позже названную им «Апокалипсис. Предупреждение» – объемное произведение размером 430x445 см, выполненное маслом на бумаге. Это творение, нигде не показывавшееся после 1997 года, а также несколько малоформатных монохромных живописных произведений, представленных на выставке «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», были включены куратором Михаилом Борозной в проект «Kodex» Павильона Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале в 2011 году [6].

На открытии Виктор Петров выступил с перформансом, играла музыкальная группа NRM [7, с. 9]. Выставка «Путешествие с фонарем в глубину замыслов», с 28 февраля по 21 марта 1997 года презентовавшая индивидуальные миры и мифологии Тодара Копши и Виктора Петрова, стала одной из самых заметных творческих акций современного искусства Беларуси конца 1990-х годов.

Выставка «Традиции и эксперименты». С 23 мая по 20 июня 1997 года в «Шестой линии» можно было увидеть выставку «Традиции и эксперименты», имевшую подзаголовок «Международная выставка проектов современного искусства». Экспозиция была организована при поддержке Польского института в Минске. Идея совместной выставки появилась во время фестиваля «In-Formation'96», проходившего в Витебске в 1996 году, где были представлены обширная коллекция работ художников Флюксуса, произведения художника мейл-арта, теоретика современного искусства Анастасия Богдана Вишневого и последователей его теории так называемого «тейп-арта» – художников Анджея Домбека, Тадеуша Мысловского, Нины Дунина, Леопольда Деки, Грейс Кольч, Эулалии Домановской [8, с. 89–90].

Эулалия Домановска, имевшая опыт кураторской деятельности в международных проектах, отвечала за интернациональную составляющую выставки «Традиции и

эксперименты». Ее кураторская стратегия заключалась во введении в контекст мирового искусства имен сегодняшних польских авторов. Основополагающей частью экспозиции стали документация работ и произведения известных художников – представителей международного течения Флюксус Бена Вотье (Франция), Ларри Миллера (США), Джеффри Хендрикса (США); участника международной выставки Construction in Process III (Лодзь, Польша, 1990) Луиджи Пасотелли (Италия), работавшего в визуальной поэзии; художника, издателя, куратора Юргена О. Ольбриха (Германия), представителя конкретной и визуальной поэзии, мейл-арта и копи-арта, участника всемирной выставки современного искусства «documenta 8» (1987); поэта и художницы сюрреалистического направления Эрны Розенштейн (Польша). Им вторили концептуально близкие работы нынешних польских художников Ришарда Луговского, Анджея Домбека, Анджея Урбаньского, Эулалии Домановской, Веслава Лучая, Павла Новака и американских авторов польского происхождения Тадеуша Мысловского, Катажины Черпак, Леопольда Деки, Грейс Кольч. Таким образом, был показан интернациональный контекст современного искусства Польши и создана международная компонента выставки. Куратор Эулалия Домановска настаивала на том, что отличительной чертой «Традиций и экспериментов» является «то, что объекты традиционного искусства, такие, как живописные полотна, графика и скульптура, составляют только незначительную ее часть. Большинство работ, представленных в экспозиции, можно назвать экспериментальными в самом широком значении этого слова» [1].

Как локальная часть вошли произведения белорусских художников Людмилы Русовой, Ольги Сазыкиной, Игоря Савченко, Сергея Бабарико и Витольда Левчени. Следует отметить, что тяга к эксперименту, стремление к созданию синтетических произведений, концептуальный подход в высшей степени присущи, например, Людмиле Русовой и Ольге Сазыкиной. Так, в этой выставке проектов современного искусства Ольга Сазыкина презентовала проект «Единица персонального измерения», ставший точкой отсчета в работе художницы с личными посланиями как художественными медиа и постижением времени с их помощью. Инсталляция представляла собой ткацкий станок, восстановленный по памяти народным умельцем из Гродненской области. Возле станка располагалась лавка и корзина с рабочим материалом – письмами

и ножницами. Бесконечное движение руки ткачихи похоже на движение руки при письме, а процесс создания тканого полотна подобен переписке с внешним миром. Эти аналогии О. Сазыкина положила в основу проекта. Из сохраненных старых писем друзей и близких, разрезанных на длинные ленты, ткалось вполне читабельное полотно – переплетенные нити мыслей, смыслов, идей. Рандомно вплетенные части писем на разных языках сформировали новый международный контекст, использующий исторический аспект ремесленных умений, утилитарные предметы, обыденные события в концептуальном мире современного искусства. Осмысление рукописных посланий как медиа можно проследить в дальнейшем творчестве О. Сазыкиной – инсталляции «Диалог, или Скатерть из лепестков» (1997), проекте «Бременский дневник» (1998) и других проектах [9, с. 70–73].

Людмила Русова показала заключительную часть проекта «Мумифицированное письмо». Проект, насыщенный ритмами, графическими структурами, событийными элементами, продемонстрировал перформативность видения художницы. Вербальная работа Игоря Савченко – текстовые фрагменты и фразы на прозрачной бумаге, закрепленные на стеклах огромных окон галереи, создавали иную реальность, акцентировали кратковременность события на фоне постоянной изменчивости природных явлений.

Международная выставка проектов современного искусства «Традиции и эксперименты» – удачный опыт интернационализации интеллектуальных составляющих нынешнего искусства.

Проекты молодых художников. Любопытным событием стал проект Инны Каюты «Тропою Креса», экспонировавшийся в галерее «Шестая линия» в ноябре 1997 года. По словам куратора Ольги Копенкиной, проект «находится в русле традиционных дискуссий авангарда XX века об истоках творчества, его началах и концах, оригинальности и повторяемости произведения, его пути от рождения идеи до воплощения в материальном знаке, о необходимости или исчерпанности этого знака, о вечной новизне творческого акта, реализуемого в живописном священнодействии, и его воспроизводимости» [1]. Инна Каюта попыталась развить идею о жизни человека как отражении пути в пространственных лабиринтах. Метафизические и спиритуальные связи пути и пространства художница выразила в геометрической фигуре каркаса пирамидальной

формы и в распечатанных на цветном принтере фрагментах работ из серии «Тропою Креса». Путь, закодированный в пространстве, терялся в повторах и проявлялся неожиданными отрезками в полной темноте, при выключенном свете. Инна Каюта показала то, что она понимала как единственно верное направление движения художника в пространстве. Авторская концепция и художественное воплощение проекта были недостаточно поддержаны кураторской составляющей, что привело к неубедительному высказыванию, плохо считываемому зрителем.

Проект Виталия Трофимова «GRAFFITI», продемонстрированный с 3 января по 13 февраля 1998 года, был результатом совместной работы трех студентов Белорусской государственной академии искусств: художника-сценографа Виталия Трофимова и искусствоведов, начинающих кураторов Дениса Романовского и Ольги Позняк. Обращение к теме граффити, популярному явлению молодежной субкультуры Запада, выглядело закономерным. Художник представил серию холстов разного размера, каждый из которых назывался «Фрагмент». Фрагменты, содержащие надписи, линии, рисунки, указатели, странные портреты, остатки небрежно сорванных афиш, а также разбросанные по залу раскрашенные автомобильные шины создавали городское пространство, открытое для всех. На вернисаже Виталий Трофимов выступил в роли типичной для туристических мест крупных европейских городов живой скульптуры, меняющей позу через определенный промежуток времени, и провел акцию, характерную для работников белорусских жилищных служб, закрасив белой, в тон стены, краской, одну из работ. На закрасленном произведении появилась табличка «Писать на стенах запрещается», на которую сбоку крупным шрифтом была добавлена частица «Не», отчего надпись приобрела противоположный смысл. По утверждению кураторов, выставка представляла «иллюзию во фрагментах» и последовательно выдавала желаемое за действительное [3]. Сам же художник ставил вопросы о том, почему рисуют или не рисуют на стенах, и его выставка стала аллюзией на тему городских пространств.

Заключение. Современный кураторский дискурс начал формироваться за рубежом во второй половине XX в. С конца 1960-х гг. выставочное пространство становится не просто помещением, где экспонируется то или иное произведение искусства, но благодаря

деятельности первых независимых кураторов «местом, в котором это произведение адаптировалось и изменялось в соответствии с контекстом каждой конкретной выставки» [10, с. 25]. В 1990-х гг. куратор становится признанной и значимой фигурой современного искусства.

В Беларуси кураторство начало развиваться после обретения республикой независимости в 1991 году. Так, в галерее «Шестая линия» в 1992–1998 гг. были апробированы новые на тот момент для страны модели проектно-художественной кураторской деятельности: куратор и художник как равноценные авторы проекта, куратор-искусствовед как автор идеи, куратор-администратор, куратор-экспозиционер, художник как куратор выставки или проекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е.Я. Галерея «6-я линия». 1992–1998 [Электронный ресурс] / Е.Я. Кенигсберг // Творческое объединение «Студенческий центр современного искусства "Alla prima"». –

Режим доступа: <http://allaprima.by/галерея-6-я-линия-1992-1998/>. – Дата доступа: 24.03.2015.

2. Копенкина, О. Неизвестная Европа, или Оправдание пустоты / О. Копенкина // Художественный журнал. – 1995. – № 6. – С. 67–68.

3. Art-Gallery 6. Line [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UCDvEJ_H4cUA4vMSA8X3CvWQ/videos?view=0&sort=dd&shelf_id=0&pbjreload=10/. – Дата доступа: 29.07.2019.

4. Кенигсберг, Е.Я. Выставочный проект в современном изобразительном искусстве Беларуси (на примере белорусско-немецких выставочных проектов 1990-х – 2010 г.): монография / Е.Я. Кенигсберг. – Минск: БГАИ, 2013. – 160 с.

5. Игорь Савченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://igor-savchenko.com/frames.htm>. – Дата доступа: 24.07.2019.

6. Проект «Kodex». Павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011. – Минск, 2011. – 56 с.

7. Віктар Пятроў: “Жыву пакуль тут”... // Наша Ніва. – 1997. – 7 крас. – С. 9.

8. Копенкина, О. Выставки / О. Копенкина // Художественный журнал. – 1996. – № 13. – С. 89–90.

9. Кенигсберг, К. Галоўная ідэя тварэння – творчасць (канцэптуальныя праекты Вольгі Сазыкінай) / К. Кенігсберг // рARTisan. – 2004. – № 3. – С. 70–73.

10. О’Нил, П. «Культура кураторства и кураторство культур(ы)» / П. О’Нил. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.

Поступила в редакцию 26.02.2020