

УДК 7.069.4 "19/20"

Єлизавета Герман*аспірантка при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА*

Історія дослідження художніх виставок як особливої форми репрезентації мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Анотація. У статті коротко висвітлено історію дослідження художніх виставок як окремого предмета мистецтвознавчого вивчення, запропоновано класифікацію існуючого масиву літератури з цієї теми, подано основні тези окремих її дослідників.

Ключові слова: виставка, куратор, бієнале, музей сучасного мистецтва.

Починаючи з середини 1990-х років і по сьогодні виставка як особлива форма репрезентації мистецтва лишається предметом численних історичних розвідок, критичних досліджень та професійних дискусій в сучасному міжнародному культурологічному дискурсі. Увага дослідників до важливих виставкових проєктів минулого виявляється не лише в теоретичному, але й у практичному вимірі. Так, окремі історичні виставки стають об'єктом архівації та частинами музейних експозицій. Зокрема, в рамках цьогорічної 55-ї Венеційської бієнале мистецька інституція Fondazione Prada представила сучасну версію відомої виставки 1969 року «Коли відношення стають формою» куратора Харальда Зеємана. Виставку було відтворено в її початковому вигляді із залученням оригінальних художніх творів та високим рівнем достовірності їхнього розміщення в нових залах завдяки ретельному дослідженню архівних матеріалів.

Практика реінсталяції важливих виставок минулого або сучас-

на інтерпретація їх через нові проєкти-репліки набула поширення упродовж останніх років. Так, на Першій Брюсельській бієнале в 2008–2009 роках куратори Марія Хлавайова та Чарльз Еше представили виставку «Одного разу не досить» (Once is Nothing), що посилалася на інший проєкт – «Індивідуальні системи» куратора Ігора Забела на Венеційській бієнале 2003 року, та стала її своєрідною присвятою-післямовою, в якій куратори переосмислили основні ідеї та значення першого проєкту в історичній перспективі.

Інший приклад – ще одна сучасна версія вже згаданої виставки «Коли відношення стають формою», створена куратором Йенсом Хофманом в 2012 році для арт-центру Wattis (Сан-Франциско, США). Порівнюючи знаковий для кінця 1960-х років проєкт Харальда Зеємана з роботами молодого покоління митців, куратор Й. Хофманн демонструє характер розвитку мистецтва впродовж останніх 50 років

та акцентує увагу на певній спадковості художніх тенденцій.

Один із провідних дослідників виставок Брюс Альтшулер зазначає, що історично важливі мистецькі експозиції разом із супутньою документацією мають бути включені до музейних колекцій нарівні з автономними творами, причому така практика аж ніяк не заперечуватиме можливості та потреби дослідження самостійних художніх витворів в інших контекстах [33].

З огляду на наведені тенденції, справедливим постає виокремлення історії художніх виставок як самостійного предмета мистецтвознавчого дослідження, результати якого зможуть надати новий оригінальний науковий апарат та методологію для глибшого та різноманітного вивчення історії світового й українського мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Метою статті є загальний огляд головних напрямків дослідження історії художніх виставок у зарубіжному мистецтвознавстві та основних проблем, порушених провідними зарубіжними авторами.

Об'єктом дослідження є історія світового мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Предметом дослідження є окремі праці низки іноземних та вітчизняних авторів, присвячені теоретичним та історичним аспектам виставки як особливої форми репрезентації мистецтва.

Практичне використання поданого в статті матеріалу полягає в можливості його залучення до розробки нового курсу лекцій, присвяченого

історії світових художніх виставок, аналогів якому на сьогодні не існує на мистецтвознавчих факультетах України. Запропонована методологія може також бути застосована для поглибленого дослідження світового мистецтва ХХ ст. в цілому, адже розглянуті праці відкривають цілковито новий кут зору на його історію.

Насамперед зауважимо, що як окремий предмет наукового дослідження художня виставка утвердилася на початку 1990-х років. Однією з передумов активізації уваги до проблеми історичної еволюції виставки стала остаточна професіоналізація кураторства як окремого мистецького фаху. Процес цей пов'язаний з виникненням численних нових культурних інституцій, що обслуговували сферу сучасного мистецтва, та, як наслідок, заснуванням упродовж 1987–1995 років низки навчальних програм та академічних курсів з кураторства, що мали забезпечити ці інституції професійними співробітниками. Основним об'єктом практичної діяльності куратора в 1990-х рр. була художня виставка, а отже, кураторство як академічна дисципліна (curatorial studies) потребувало наукової історизації та актуальної теоретизації цього об'єкта.

Початком серйозного дослідження історії художньої виставки можна вважати ґрунтовну працю американського історика мистецтва Брюса Альтшулера «Авангард на виставці: Нове мистецтво в ХХ сторіччі» (1994) [7]. Спираючись на архівні матеріали музеїв та художніх галерей, приватні архіви та особисті свідчення митців, дослідник

вперше склав детальну хронологію значних художніх подій від початку сторіччя до 1960-х років, тим самим запропонувавши переглянути історію мистецтва шляхом аналізу не окремих напрямків, особистостей чи творів зазначеного періоду, але шляхів публічної репрезентації їх – виставок. У наступному своєму великому виданні «Від Салону до біенале: виставки, що створили історію мистецтва» [8], Б. Альтшулер продовжив та доповнив попереднє дослідження, створивши широку історичну панораму з 24 подій, проведених з 1863 по 1959 рік, що включає як загальновідомі («Остання футуристична виставка 0.10», 1915 та сумнозвісна «Виставка дегенеративного мистецтва», 1937), так і менш досліджені виставки, зокрема перші експозиції творів групи «Блакитний вершник» (1911) чи кола митців-кубістів (1912).

Кожна виставка представлена детальним оглядом, що включає організаційну інформацію (назва виставки, склад учасників, місце й дата проведення), маніфести митців і тексти з каталогів, унікальну фото-документацію, репродукції афіш та буклетів, а також критичні рецензії сучасників. За Б. Альтшулером, історія виставки як самостійної форми експонування мистецтва розпочинається «Салонном відторгнутих» (Париж, 1893), що фактично була першою виставкою, самостійно ініційованою та організованою митцями, які, таким чином, декларативно протиставили свою творчість офіційній політиці тодішньої панівної художньої ін-

ституції – Академії мистецтв. Другий том видання, присвячений 25 виставковим проектам 1962–2002 років, на разі готується до друку.

Основні напрямки подальших досліджень предмета відображені в категоріях, на які ми розподілили існуючий масив літератури з огляду на використану методологію і тематичну спрямованість.

Перший напрямок представлений дослідженнями історичної еволюції художньої виставки (або виставкового проекту) на засадах огляду та аналізу найбільш відомих виставок ХХ–початку ХХІ ст. Серед основних праць – книги та окремі статті Б. Альтшулера [7; 8], статті Д. Ріхтер [28; 29], Р. Грінберг [20; 21], В. Граскампа [15–18]. У фокусі деяких дослідників опиняються окремі специфічні аспекти теорії та історії художньої виставки. Це, наприклад, історія розвитку виставкового дизайну, розглянута А. М. Станішевські на прикладі проектів митців-конструктивістів у 1920–1930-ті роки, різновидах оформлення Всесвітніх виставок, експериментів з дизайном митців та архітекторів кола Баухаузу, а також, принципах оформлення виставок Нью-Йоркського Музею сучасного мистецтва (МоМА) [31].

Інший важливий вимір вивчення історії виставки складає професійна діяльність куратора, постать якого стала центральною в системі мистецтва починаючи з 1960-х років. Серед важливих дослідників-теоретиків кураторства значимо К. Бохорова [2–4], Б. фон Бісмарк [34; 35] та Х.-У. Обріста [24].

Робота останнього автора, куратора й письменника Ханса-Ульріха Обріста «Стисла історія кураторства», вперше опублікована в 2008 році та вже кілька разів перевидана, стала в свій час чи не найбільш успішною та затребуваною публікацією з теми кураторства й привернула увагу нового широкого кола дослідників та поціновувачів мистецтва. Х.-У. Обріст розпочинає відлік історії сучасного кураторства від покоління музейних директорів 1950–1960-х років – «піонерів кураторства», які своїми новаторськими підходами до репрезентації мистецтва заклали певний фаховий еталон на довгі роки вперед. Книга включає 11 інтерв'ю з кураторами Західної Європи та США. Більшість інтерв'ю представляють не зафіксовані в інших джерелах свідчення, що в комплексі становлять важливий історичний архів галерейних та музейних виставок, факти життя й творчості відомих художників, а також особливості мистецької сцени 1950-1990-х років в цілому.

Дослідження з історії виставок представлені також текстами різних авторів у таких тематичних спеціалізованих часописах, як *The Exhibitionist*, *Manifesta Journal*, Інтернет-часописі on-curating.org тощо. Більшість згаданих авторів об'єднує схожий критичний підхід, у фокусі опиняються не просто окремі твори, а, перш за все, методи репрезентації їх. Серед суттєвих здобутків такого підходу – можливість детальнішого вивчення окремих творів в історичному контексті, зумовленому сучасним для

них мистецьким світом. Серед недоліків – подекуди занадто стисла інформація про самі художні твори, без розуміння яких неможливо скласти адекватне уявлення про успіх або недоречність обраних для їхнього експонування методів. До вад цього підходу віднесемо також часом перебільшену увагу дослідників саме до постаті куратора як головного та одноосібного автора виставки та деяке нехтування значенням художників, що виражається у недостатньому аналізі самих мистецьких творів.

Ще один напрямок дослідження – історія розвитку музеїв у ХХ ст., зокрема, деяких визначних музейних виставок та інноваційної діяльності таких директорів і кураторів, як Вільгельм Боде, Александр Дорнер, Альфред Барр, Вім Беерен. Один з важливих аспектів цього напрямку – поява музеїв сучасного мистецтва та пов'язане з ними вироблення нових експозиційних рішень. Серед перших таких інституцій: Музей нового західного мистецтва в Москві (1923), Музей сучасного мистецтва (МоМА) в Нью-Йорку (1929), Музей міжнародного сучасного мистецтва / Колекція групи а.г. (сучасна назва – Музей мистецтв міста Лодзь, 1931).

Особливий інтерес являють прецеденти запрошення авангардних митців до створення музейних виставкових просторів. Найвідоміші з них – «Абстрактний кабінет» (1928) Ель Лисицького та «Кімната сучасності» (1930) Ласло Моголі-Надя для Провінційного музею міста Гановер, створені на запрошення його тодішнього директора Александра Дорнера.

Важливе місце в теорії сучасного музею посідає дослідження Тоні Бенетта, викладене в монографії «Зародження музею: історія, теорія, політика» (1995). Автор аналізує виставку поза суто мистецькою проблематикою та переносить її в ширший соціально-політичний дискурс. Спираючись на теорію Мішеля Фуко про «суспільство контролю», Т. Бенетт визначає одну з головних тез, згідно з якою сформований упродовж XIX ст. формат музею та подібних йому культурно-просвітницьких інституцій (наприклад Всесвітніх виставок) є таким самим інструментом дисциплінуючої регуляції суспільства, як і деякі інші державні установи (школа, лікарня, в'язниця) [9; 59–86].

Цікавий матеріал для переосмислення історії музейної репрезентації представлений у статтях Н. Яворської [6] та М. Аксененко [1], присвячених першим східноєвропейським колекціям мистецтва модернізму та їхній інституційній долі на теренах СРСР. У переважній більшості відомих нам іноземних джерел як перший музей, що програмно колекціонував, зберігав та виставляв сучасне мистецтво свого часу, завжди згадується заснований у Нью-Йорку в 1929 році Музей сучасного мистецтва, відомий як МоМА. Зазначені статті частково спростовують цю думку й припускають, що історично першим (якщо не брати до уваги фактор безперервності функціонування) музеєм, присвяченим новому мистецтву на зламі століть, був так званий Музей нового західного мистецтва (МНЗМ), заснований у Москві в 1923 році на базі приватних колекцій промисловців та

колекціонерів С. Шукіна та І. Морозова, націоналізованих в 1918 році. Музей, зібрання якого було на той час абсолютно унікальним у світі за кількістю та значущістю мистецьких творів, внаслідок анти-модерністської політики радянської влади був поступово реорганізований, та відтак, остаточно ліквідований в 1948 році. Твори з колекцій були розподілені між іншими художніми музеями Росії, а історія музею лишалася тривалий час маловідомою.

Серед публікацій про МНЗМ – написані з різницею майже в десятиліття – згадані статті наукових співробітниць Державного музею образотворчого мистецтва ім. О.С. Пушкіна. Спираючись на ще донедавна не доступні архівні матеріали та зафіксовані свідчення старших музейних колег, автори реконструюють історію музею. Окремо в наведених публікаціях йдеться про характер експозиції робіт та принципи їхнього розміщення й інтеграції в інтер'єри двох початкових будівель музею – маєтків засновників колекцій.

Детальніше вивчення першого російського музею може стати приводом для дискусії про необхідність перегляду історії музейництва поза усталеними в мистецтвознавстві США і Західної Європи канонами та загальноприйнятою фактографією.

Окремий напрямок дослідження виставок складають теоретичні розвідки стосовно еволюції ідеологічних та фізичних параметрів, яких набувала художня виставка упродовж XX ст. Важливою віхою в дослідженні цього напрямку є 1976 рік, коли у впливо-

вому журналі ArtForum вперше була опублікована серія статей художника та критика Брайана О'Догерті, перевиданих в 1999 році окремою збіркою під назвою «Всередині білого куба: ідеологія галерейного простору» [25]. Автор критично аналізує концепцію так званого білого куба— стерильно-білого простору без зайвого декору, з чіткими геометричними лініями в основі архітектурного планування, ідеально придатного для експонування мистецтва модернізму. Сформований у 1940–1950-х роках виставковий простір за типом білого куба передбачав нейтралізацію впливу середовища (сторонніх звуків, освітлення) та створення особливої аури споглядання експонованого твору, що зосереджувала б увагу глядача на його формальних естетичних принадах. На ідеологічному рівні така репрезентаційна стратегія відповідала концепції автономії мистецького твору, виробленої в 1940-ві роки впливовим американським дослідником і теоретиком модернізму Климентом Грінбергом, котрий вважав, що цінність живописного твору полягає в досконалості формальних якостей обраного виду мистецтва (в даному випадку живопису) та не залежить від впливу суспільних смаків або нав'язуваних мистецтву соціальних ідеологій [19].

Висунуті Б. О'Догерті тези ілюструють притаманну поколінню митців 1960–1970-х років тенденцію пошуку альтернативних, неконвенціональних, ідеологічно протилежних концепцій «білого куба» просторів для демонстрації власного мистецтва та взаємодії з аудиторією. Заданий Б. О'Догерті вектор дискусії

(як і сам термін «білий куб») досі не втратив своєї теоретичної та практичної актуальності й отримав продовження у деяких текстах останніх років, зокрема: Є. Філіпович «Глобальний Білий куб» [14], С. Шейх «Позитивно переглянутий білий куб» [30]; В. Граскамп «Біла стіна — передісторія «Білого куба» [18].

Окремий корпус матеріалів з історії виставок сфокусовано на дослідженні біенале як феномена масштабної періодичної події, що дістала надзвичайного поширення упродовж 1990–2000-х років. Його основна проблематика докладно опрацьована в текстах авторів різних років (від 1968 до 2010), об'єднаних у виданні «Хрестоматія біенале: антологія великоформатних періодичних виставок сучасного мистецтва» (2010) [32]. 3-поміж основних аспектів дослідження біенале виокремимо наступні: історія становлення формату періодичної виставки та її генеалогічна спорідненість із всесвітніми виставками другої половини XIX ст. [26; 27]; глобалізація сучасного мистецтва в контексті нових біенале, заснованих в 1990–2000-х роках у колишніх периферійних точках світової мистецької мапи [11; 12; 23]; біенале як платформа для впровадження нових кураторських та освітніх стратегій [13; 22] тощо.

Тема художніх виставок та кураторської практики в українському сучасному мистецтві розкривається лише в декількох текстах. Так, О. Островська-Люта в статті «Кураторська позиція» розглядає різні кураторські підходи, використані у важливих художніх проектах ча-

сів Незалежності та аналізує саме поняття куратора в контексті українського мистецтва [5]. На думку автора, кураторська професія від початку мала в Україні дещо «імпортований» характер, сприймалася як зовнішня, не залучений до досвіду більшої частини місцевої художньої сцени тип практики та асоціювалася переважно з діяльністю перших західних фахівців, які тимчасово працювали в країні (зокрема кураторів Центру сучасного мистецтва Сороса Марти Кузьми та Юрія Онуха).

Інший важливий текст з цього приводу – «Біг по колу» К. Боганової [10] – фокусується на негативному характері інституційних умов виставкової практики в Україні. Автор розглядає низку важливих проєктів 1990–2000-х років, які були, не зважаючи на визнання їхнього високого рівня професійною спільнотою, цензуровані, передчасно закриті або навіть зруйновані («Київські мистецькі зустрічі» 1994 року, «Нова історія» 2009 року, «Українське тіло» 2012 року тощо). Аналізуючи причини нетерпимості до проєктів сучасного мистецтва на

рівні офіційних установ, автор акцентує увагу на загальному незадовільному стані державної культурної політики, що робить актуальну виставкову практику вкрай проблематичною та гальмує її поступ на ті міжнародної ситуації.

Загалом, розглянуті джерела у сукупності з низкою інших текстів, присвячених важливим аспектам мистецького процесу ХХ ст. (зокрема тексти Б. Гройса, Н. Бурію, К. Бішоп та ін.) складають достатньо ґрунтовну дослідницьку платформу для подальших розвідок у сфері сучасного мистецтва із залученням актуальних здобутків теорії та історії виставок. Вироблена на засадах викладених матеріалів методологія може бути використана для адекватного аналізу нових проєктів таких мистецьких інституцій, як Національний художній музей України (Київ), Фундація «Центр сучасного мистецтва» (Київ), «Мистецький Арсенал» (Київ), PinchukArtCentre (Київ), «Ізоляція» (Донецьк), «Єрмілов Центр» (Харків), проєктна діяльність яких сьогодні формує образ сучасної культурної ситуації в Україні.

1. *Аксененко М.* Как закрывали Сезанна и Матисса // Мир Музеев. – 1998. – №6–7(164–165). – С. 42–48.
2. *Бохоров К.* Курирование в современном искусстве: История вопроса // ДИ. – 2010. – № 1. – С. 54–59.
3. *Бохоров К.* Репрезентативные политики 1970–1980-х // ДИ. – 2010. – № 3. – С. 60–65.
4. *Бохоров К.* Кураторство и эволюция к политстратегиям // ДИ. – 2010. – № 4 – С. 56–59.
5. *Островська-Люта О.* Кураторська позиція // korydor.in.ua. – 15.02.2012, режим постійного доступу: <http://korydor.in.ua/texts/934-kuratorska-pozitsiya>.
6. *Яворская Н.* Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства // ДИ СССР. – 1988. – №7(368). – С. 12–13
7. *Altshuler B.* The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th century / Bruce Altshuler. – New York: Harry N. Abrams, 1994. – 288 p.

8. *Altshuler B.* Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959/ Bruce Altshuler. — London: Phaidon Press, 2008. — 410 p.
9. *Bennett T.* The Birth of the Museum: History, Theory, Politics / Tony Bennett. — London: Routledge, 1995. — 288 p.
10. *Botanova K.* The Caucus-Race// Report on the Condition of Culture and NGOs in Ukraine (executive editor: Paweł Laufer, editorial board: Mykola Riabchuk, Andriy Saweneć). — Lublin : Fundacja Open Culture, 2012. — pp. 102-113
11. *Bydler C.* The Global Artworld, Inc.: On The Globalization Of Contemporary Art // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 378-405.
12. *Enwezor O.* Mega-exhibitions and the antinomies of a transnational global form // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 426-445.
13. *Ferguson B. W., Hoegsberg M. M.* Talking and thinking about biennials: the potential of discursivity // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 360-375.
14. *Filipovic E.* The global white cube // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen : Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 322-345.
15. *Grasskamp W.* “Degenerate Art” and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed / Sherman D. J., Rogoff I. (eds.) Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles. — London : Routledge, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. — 320 p.
16. *Grasskamp W.* For example documenta or how art was produced? / Greenberg R., Nairne S, Ferguson B. W.(eds.) Thinking About Exhibitions. — New York: Routledge, 1996. — P. 48-56.
17. *Grasskamp W.* Landmark Exhibitions Issue. To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example) // Tate Papers. — 2009. — Issue 12, режим доступу: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/be-continued-periodic-exhibitions-documenta-example>
18. *Grasskamp W.* The White Wall – On The Prehistory of the „White Cube” // [oncurating.org](http://www.oncurating.org). — 2011. — № 9. — P. 78-89, режим доступу: http://www.oncurating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf
19. *Greenberg C.* Towards a Newer Laocoon // Partisan Review. — July-August, 1940. — № 7. — P. 296-310.
20. *Greenberg R.* The Exhibited Redistributed: A Case for Reassessing Space // Exhibited, New York: Bard College, Annadale-on Hudson, 1994. — P. 17-38, режим доступу: http://www.yorku.ca/geerden/Publications/EXHIBITEDREDISTRIBUTED_the_exhibited_redistributed.html
21. *Greenberg R.* Identity exhibitions: from Magicians de la Terre to documenta 11 // Art Journal. — Spring 2005. — Vol.64, No.1. — P. 90-94
22. *Hlavajova M.* How to Biennial? The biennial in relation to the art institution // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 292-305
23. *McEvilley T.* Arrivederci, Venice: on Third World biennials // The Biennial Reader. The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). — Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. — P. 406-415.
24. *Obrist H.-U.* A Brief History of Curating. — Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. — 246 p

25. *O'Doherty B.* Inside the White Cube: the ideology of gallery space / Brian O'Doherty. – San Francisco: First University Of California Press edition, 1999. – 113 p.
26. *Pastor Roses M.* Crystal Palace exhibitions // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 30–65.
27. *Preziosi D.* The crystalline veil and the phallographic imaginary // The Biennial Reader. Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 30–49.
28. *Richter D.* A brief outline of the history of exhibition-making // on-curating.org. – 2010. – №6. – P. 28–37, режим доступу: http://www.oncurating.org/documents/oncurating_issue_0610.pdf
29. *Richter D.* Exhibitions as cultural practices of showing// oncurating.org. – 2011. – № 9. – P. 47–54, режим доступу: http://www.oncurating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf
30. *Sheikh S.* Positively White Cube Revisited // e-flux journal. – 02/2009. – № 3, режим доступу: <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>
31. *Staniszewski M. A.* The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art / Staniszewski, Mary Anne – Cambridge (MA): MIT Press, 1998. – 371 p.
32. *The Biennial Reader.* Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art // Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (eds.). – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. – 512 p.
33. *The Missing History of Curating,* Francesco Manacorda interview with Bruce Altshuler//Archive: Memory of the Show, Manifesta Journal №6//Manifesta Journal №4-6 / ed. by Miziano V., Zabel I. –Milano: Silvana Editoriale Spa, 2008 (reprint). – P. 328–333
34. *Von Bismarck B.* Unfounded Exhibiting: Policies of Artistic Curating / Michalka M. (ed.) The Artist as – Vienna: Museum Moderner Kunst Ernst Ludwig Stiftung Wien, 2007. – P. 31–44
35. *Von Bismarck B.* Criticality – on the role of freelance curators in the field of contemporary art // oncurating.org. – 2011. – № 9. – P. 19–23, режим доступу: http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Елизавета Герман

Аннотация. В статье кратко освещается история исследования художественных выставок как отдельного предмета искусствоведческого изучения, предложена классификация существующего массива литературы по этой теме, изложены основные тезисы отдельных ее исследователей.

Ключевые слова: выставка, куратор, биеннале, музей современного искусства.

THE STUDY OF ART EXHIBITIONS OF XX – EARLY XXI CENTURY

Ielyzaveta German

Annotation. The paper gives an overview of art exhibitions as an independent subject of art study. It classifies related literature as well as gives an overview of key points of selected researches.

Key words: exhibition, curator, biennial, museum of contemporary art.