

УДК 7. 072. 3

DOI 10.52575/2712-746X-2025-50-4-951-957

EDN YAYWKV

## Кураторский поворот и арт-критика

Цзян Чаожань

Санкт-Петербургский государственный университет  
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, 2-я линия Васильевского острова, д. 3/2  
[chaoranjiaang@yandex.ru](mailto:chaoranjiaang@yandex.ru)

**Аннотация.** Важную роль в арт-критике играет кураторский поворот, который привел к новому пониманию кураторского проекта – он стал трактоваться как открытая самокритическая практика. В силу того, что влияние кураторского поворота на арт-критику мало изучено, целью исследования является выявление аспектов трансформации критического дискурса под влиянием новой ситуации, сложившейся после кураторского поворота. Исследование проводилось посредством философской рефлексии о поворотах в культуре и метода социокультурного анализа. В результате исследования были выявлены основные тенденции в развитии феномена культурного поворота: критика – важная составляющая кураторского поворота, поскольку кураторский проект стал публичным пространством для выражения новых тенденций, их художественного осмысления и дискуссий широкого формата между художниками, кураторами и зрителями. Однако кураторский поворот также усугубил кризис художественной критики, что заставляет нас переосмыслить взаимоотношения критиков и кураторов современного искусства. Результаты исследования открывают новое теоретическое направление в исследовании вызова, который кураторский поворот бросил деятельности современного арт-критика.

**Ключевые слова:** кураторский поворот, художественная критика, арт-критик, куратор, кураторство

**Для цитирования:** Цзян Ч. 2025. Кураторский поворот и арт-критика. *NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право*, 50(4): 951–957. DOI: 10.52575/2712-746X-2025-50-4-951-957 EDN: YAYWKV

---

## Curatorial Turn and Art Criticism

Jiang Chaoran

St. Petersburg State University,  
3/2 2nd line V.O., St. Petersburg 199034, Russian Federation  
[chaoranjiaang@yandex.ru](mailto:chaoranjiaang@yandex.ru)

**Abstract.** The curatorial turn, which led to a new understanding of the curatorial project, plays an important role in art criticism. After the curatorial turn, the curatorial project began to be interpreted as an open self-critical practice. As this phenomenon has been little researched, this article considers the problem in this formulation for the first time. The aim of this study is to investigate the transformation of critical discourse under the influence of the new situation that emerged after the curatorial turn. The research was conducted on the basis of philosophical reflection on turns in culture and the method of socio-cultural analysis. The research revealed the main trends in the development of the “cultural turn” phenomenon: criticism is an important component of the curatorial turn, as the curatorial project became a public space for the expression of new trends, their artistic reflection, and wide-format discussions between artists, curators and viewers. However, the curatorial turn has also exacerbated the crisis of art criticism, which forces us to rethink the relationship between critics and curators of



contemporary art. The results of this study open a new theoretical direction in exploring the challenge that the curatorial turn has posed to the activities of the contemporary art critic.

**Keywords:** curatorial turn, art criticism, art critic, curator, curating

**For citation:** Jiang C. 2025. Curatorial Turn and Art Criticism. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 50(4): 951–957 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-746X-2025-50-4-951-957 EDN: YAYWKV

## Введение

Кураторский поворот произошел в 1930-е годы и заключался в изменении роли и фигуры куратора в арт-режиме, в котором также работал и арт-критик. Кураторский поворот вызвал новую тенденцию: куратор постепенно становился «критическим», а критик был выгнан из центра мира искусства. Как полагает В. Савчук, термин «поворот» означает, что исследователи «претендуют на онтологическую значимость предмета своих исследований, с которым они работают, так как в случае признания результатов поворотными, их область становится не только первой философской дисциплиной (философией языка, человека, образа, медиа), но и самой злободневной сферой исследования. Давая свой ответ на вопрос “Что есть все”, исследователи определенного направления возводят собственную онтологическую модель до универсального статуса». [Савчук, 2014, с. 56]. Кураторский поворот, таким образом, означает, что институт кураторства поднимается на философский уровень и становится парадигмой мышления.

Арт-критика как парадигма предполагает описание, анализ, оценку и интерпретацию произведения искусства, эти же функции присутствуют и в кураторском проекте. Поэтому кураторский поворот неизбежно привел к столкновению новой парадигмы кураторства с существовавшей парадигмой художественной критики, и напряжение между ними продолжает усиливаться: в определенной степени они сливаются друг с другом, образуя единое пространство. Критика – важная составляющая кураторского поворота, поскольку кураторский проект стал публичным пространством для выражения новых тенденций, их художественного осмысления и дискуссий широкого формата между художниками, кураторами и зрителями, в которых рождаются новые идеи и разрушаются строгие междисциплинарные границы. Таким образом, кураторская выставка существенно отличается от простой персональной выставки художника.

Кроме того, кураторский поворот, делая акцент на внимании к концепту художественного проекта, снимает проблему излишней теоретизации академической критики. В выставку включаются диалоги художника и зрителя, круглые столы и доклады, обсуждение конкретных произведений искусства и самого проекта. Критические дебаты, сосредоточенные на кураторской практике, активизировались и, как отмечал Алекс Фаркухарсон, оживили дискуссии, связанные с фигурой куратора, чему свидетельствует вербальное использование слова «кураторство» (которое ранее использовалось в форме существительного) [Farquharson, 2003, p. 7]. Однако кураторский поворот также усугубил кризис художественной критики, что заставляет нас переосмыслить взаимоотношения критиков и кураторов в современном режиме искусства.

## Кураторской проект как парадигма критической практики

Выставки «Когда отношения становятся формой» 1969 года и «Маги Земли» 1989 года кардинально изменили понимание роли кураторской практики. В первом случае художественный музей перестал быть местом демонстрации традиционной живописи и открыл границы выставочных форм и концепций, во втором – впервые появились выставочные режимы «глобализации» и «культурного плюрализма» в современном искусстве. Окви Энвезор – особенно важная фигура в процессе кураторского поворота. На 11-й выставке «Документа» в Касселе 2002 года и 56-й Венецианской биеннале 2015 года

его кураторские концепции и идея открытия выставочного пространства характеризуются производством знаний [Liu, 2013, p. 27]. Энвезор твердо убежден, что мы живем в «эпоху кураторских выставок» [Enwezor, 2020, p. 428]. Кураторство вызывает эстетический опыт, создает открытые пространства, устанавливает социальные связи, демонстрирует восприятие и рефлексии на основе ощущения искусства.

Кураторство как социальная практика связывает произведение искусства с более широкими социальными структурами и контекстами, объединяя визуальную культуру, социальную политику, исторические вопросы и вовлечение общественности. За последние несколько десятилетий с момента своего возникновения кураторство включило форму критического мышления и действия, направленные на постановку вопросов, трансформацию и связь с обществом. Кураторство больше не сводится к доказательству собственных художественных концепций, выставочных моделей, повествовательных стратегий и дискурса куратора. Оно способствует созданию различных мест действия и экспериментированию со способами участия для формирования публичной сферы и открытия «дискурсивного пространства с неограниченными возможностями» [O'Neill, 2003, p. 7]. Со временем концепция кураторства расширилась, включив в себя ряд мероприятий, связанных с выставками, таких как лекции, интервью, мастер-классы, образовательные программы, перформансы и показы с акцентом на «гибкость, временность, мобильность, интерактивность, перформативность и связность» [O'Neill, 2003, p. 7]. Таким образом, кураторство должно рассматриваться как публичное пространство экспериментов с различными способами участия, «дискурсивное пространство с возможностью открытых результатов». Соответственно, вместо того, чтобы рассматривать выставку как отдельную единицу, ее следует изучать как открытый критический проект.

Более подробное обсуждение кураторского поворота представлено в статье куратора Пола О'Нила (Paul O'Neill) «Кураторский поворот: от практики к дискурсу». О'Нил начинает свое рассуждение с описания исторического контекста кураторского поворота в искусстве: в 1960–1990-е годы преобладала тенденция рассматривать кураторские проекты как новую критическую практику для создания диалога в публичном пространстве [O'Neill, 2007, p. 13]. Согласно Фуко, эпоха определяется ее эпистемой, то есть набором отношений между дискурсами, которые стимулируют и выявляют новые тенденции в теориях, практиках и институциях [Foucault, 1994, с. 34–35]. Современные кураторы отказываются от традиционных способов репрезентации и дисциплинарных классификаций в попытке установить критический диалог с институциями и открыть новые пути для отражения времени. Все чаще художественные практики происходят в публичных пространствах, на улицах, в интернете и социальных сетях – пространствах, которые рассматриваются как способные породить творческое несогласие, в противовес ортодоксальности или авторитету, представленным официальной системой и коммерческими художественными организациями, открывая таким образом новый способ дискурсивного производства в изобразительном искусстве.

В XXI веке все больше кураторов стали организовывать выставки коллективно, формируя новый способ производства, который ставит под сомнение само понятие кураторства. Они относятся к кураторству как к опыту, жесту и постепенно превращают его в художественную практику, направленную на создание условий для диалога и коммуникации. В каком-то смысле выставка стала для художников инструментом самореализации и эффективным способом создания мест и пространств, в которых происходит диалог художника, куратора и зрителя. Кураторский поворот заставил мир искусства задуматься о выставочном стиле «авторского манифеста» куратора и попытаться найти новую форму искусства, более эгалитарную [Liu, 2013, p. 27]. Концепция «глобальности» меняет правила и стандарты Европы и критически смещает кураторскую практику в сторону более всеобъемлющей, сложной и тонкой перспективы.

[Liu, 2013, p. 27] Производство знаний привело к более глубокой взаимоинтеграции кураторства и критики с точки зрения не только их функций, но и их включения в более широкую практику производства гуманистического знания как средства реконструкции существующей системы ценностей, разрушенной постмодернизмом. Выставка (какую бы форму она ни принимала) всегда идеологична, но в то же время она и продуктивна, а кураторство – самая интеллектуальная работа в обороте искусства. [Liu, 2013, p. 27] Практика куратора по реализации через художников собственных идей превращается в творческую критическую силу в дискурсе, формируя эффективные смыслы в экосистеме искусства с производством знаний.

### **Взаимоотношения куратора и арт-критика**

Кураторский поворот не является уникальным продуктом современной эпохи; когда критика еще только формировалась в ситуации модерна, появление фигуры критика стало следствием публичных выставок [Верещагина, 2004, с. 8]. В работе «Истории художественной критики» Лионелло Вентури (Lionello Venturi) подробно описывает, как появление выставок в XVIII веке сформировало художественную критику: «В XVIII веке были созданы такие дисциплины, как искусствоведение и художественная критика. До этого времени деятельность критиков осуществлялась в монографиях по искусству и биографиях художников. Но с появлением художественных выставок, особенно во Франции, в XVIII веке появилась возможность для критических публикаций; художественная критика стала уже не оценкой, зажатой между соответствующими фактами и правилами, а личным взглядом на группу произведений и группу художников. Эти критики – современники художников, и поэтому они обязаны избавиться от общих принципов, исходить из непосредственного впечатления от произведения, проверить истинность принципов на примере произведения, понять произведение через общее восприятие личности художника и понять личность в контексте многообразия современных интересов; другими словами, он обязан найти связь между целостным произведением искусства и всеми элементами, составляющими произведение искусства» [Venturi, 1964, p. 137]. Выставка создает публичное пространство, в котором находится критик, и в то же время освобождает его от прежней функции служения художнику и искусствоведческих исследований, возлагая на него новую миссию – сосредоточиться на современниках и вопросах, актуальных тенденциям настоящего времени.

Так, А. Верещагина делает вывод: «Художественная критика – это явление общественной жизни, один из главных путей общения публики и художников. Для нее необходимо наличие публичных выставок, ибо когда их нет, а произведения скрыты во дворцах и частных собраниях, нет нужды в художественной критике. Только выставки дают возможность публике познакомиться с важнейшими явлениями в искусстве» [Верещагина, 2004, с. 8]. Отсюда ясно: критика и выставки были тесно связаны уже в XVIII веке, и, можно сказать, что без выставок не было бы критики в современном понимании этого слова. Поэтому кураторский поворот, произошедший в 1930-е годы, изменил не столько отношения между критиками и кураторами, сколько роли тех и других в социальной и художественной системе, что напрямую связано со сменой парадигмы производства знания в современном мышлении.

Вдохновленный Жилем Делезом, Окви Энвезор использовал термины «резонансы» и «интерференции» в своем кураторском тексте к 11-й «Документе» в Касселе (Германия), чтобы «создать связи между различными дисциплинами и областями в смысле концепции Делеза» [Rajchman, 2003, p. 64]. Это событие продемонстрировало связь между областями критики и кураторства. Кроме того, существует множество других примеров ситуаций, когда критики занимались кураторством: такие известные критики, как Гринберг и Лиотар, курировали крупные художественные выставки: первый в 1964 году – выставку

«Постживописная абстракция» (Post-painterly Abstraction), а второй в 1985 году – выставку «Нематериальное» (Les immatériaux).

Кроме того, кураторский поворот привел к изменению объекта художественной критики. Традиционно объектом художественной критики является произведение искусства, а художники и выставки выступают лишь как контекст для понимания произведения [Верецагина, 2004, с. 5]. Китайский критик Пэн Фэн строго ограничивает объект критики самим произведением искусства, мотивируя это тем, что «художник играет множество различных ролей и выполняет различные социальные функции, а его функция, связанная с искусством, может быть полностью воплощена в произведении искусства, поэтому сужение рамок до произведения искусства поможет сделать нашу дискуссию более целенаправленной и более объективной» [Peng, 2013, p. 35]. В его рассуждении дискуссия о выставке отсутствует полностью, как будто она находится вне поля зрения критика. Предвзятость Пэн Фэна проистекает из непонимания самой критики, то есть восприятия ее как инструмента, помогающего понять произведение.

После кураторского поворота выставка как важный способ художественной коммуникации стала самостоятельным объектом внимания критиков, и привлекают их часто не произведения, а личность куратора, кураторская концепция, макет выставки, критерии отбора произведений и так далее. Например, американский исследователь Хоми К. Бхабха, анализируя постмодернизм и постколониализм, выбрал в качестве примера две репрезентативные выставки – «Маги Земли» в 1989 году и «1492 год: искусство в эпоху великих открытий» (Circa 1492: Art in the Age of Exploration) в 1992 году. Выбор данных выставок обосновывается тем, что «они демонстрируют плюрализм культурного производства и занимают центральное место в дебатах вокруг кризиса постмодерна» [Bhabha, 2010, p. 445]. Кроме того, Бхабха пишет, что «именно имея в виду процесс воспроизводства, я обращаюсь к своему конечному объекту – выставке или ярмарке искусства – как к постмодернистскому или постструктуралистскому объекту критического исследования» [Bhabha, 2010, p. 446]. На этом примере видно, как кураторский поворот влияет на критику: выставка постепенно становится независимым от контекста произведения объектом критики, и в конечном счете сама «выставка» в макроскопическом смысле, то есть выставочный режим, становится объектом критики.

### **Вызовы кураторского поворота критикам**

Кураторский поворот настолько углубил кризис, в котором оказались критики в мире современного искусства, что возглас «критика умерла» раздается бесконечно [Baker et al., 2002]. Критики были оттеснены на второй план в результате того, что кураторы де-факто имели власть над критикой. О'Нил даже предположил, что за 30 лет между 1960-ми и 1990-ми годами критики были постепенно полностью вытеснены кураторами [O'Neill, 2007, p. 13]. По мнению О'Нила, в 1960-е годы исследовательская критика двигалась в направлении кураторской критики, статус выставочного пространства становился все более важным, чем статус произведения искусства, а основной дискурс художественных выставок начал отходить от форм критики. В отличие от традиционных форм западной художественной критики в кураторском дискурсе (т. е. ассоциативной современности), кураторская критика и ее предмет вышли за рамки дискуссий, связанных с художниками и арт-объектами, и включили в себя экспозиции и роль куратора выставки [O'Neill, 2007].

Возникновение новой формы кураторства в 1990-е годы также сделало эту тему возможным направлением в плане дискуссий, критики и дебатов, в связи с чем отстраненная роль критика в параллельных культурных дискурсах была заменена новыми пространствами кураторской критики. В этот период кураторы и художники реагировали на «новое состояние критики» и вступали с ним в контакт, расширяя границы выставочной формы, чтобы включить в нее более инференциальные, неформальные и геополитические способы обсуждения, ориентированные на выставку [O'Neill, 2007, p. 13].



Кураторский поворот, несомненно, является серьезным вызовом для роли критика, и, как заявляет О'Нил, возвышение куратора привело к шаткому положению критика в мире искусства, где его авторитет и надежность все чаще подвергаются сомнению.

После 1990-х годов кураторский поворот усилился еще больше, но новой тенденцией стало не столько уничтожение критики кураторством, сколько их слияние. О'Нил предполагает, что доминирование этой «кураторской ситуации» в 1990-е годы (а также профессионализация современного кураторства) утвердило практику кураторства как возможное критическое пространство. Сегодня «новый критический куратор» занял место традиционного критика [O'Neill, 2007, p. 13]. Лиам Гиллик (Liam Gillick) отмечает, что его участие в критическом пространстве – это результат ослабления полуавтономной критической ситуации, и одна из причин этого в том, что кураторство стало динамичным процессом. По его мнению, многие критики уже превратились в кураторов, тем не менее «умные люди» продолжают постепенно присоединяться к этому процессу трансформации в координаторов, продюсеров, коммуникаторов и новых критиков [O'Neill, 2007, p. 14]. О'Нил неоднократно отмечал, что место, занимаемое критиками в мире искусства, постепенно вытесняется кураторами, потому что выставки постепенно приобретают все большее значение. Однако здесь важно найти основную функцию критика, которая заключается в том, чтобы критиковать: прояснять, вписывать в художественный контекст, интерпретировать...

Даже если критик вынужден отойти от своего прошлого имиджа или предпочитает носить несколько шляп и развиваться одновременно в нескольких областях, его основная функция остается неизменной – посмотрим на тезис О'Нила – выставка становится новым пространством для критики, а куратор – новым субъектом критики. Таким образом, кураторы становятся критиками или берут на себя часть работы критиков. С этой точки зрения легко понять, что сенсационный тезис современного критика Бенямина Бухло: «художественная критика больше не нужна» [Baker et al., 2002, p. 10], – не выдерживает критики. Бухло утверждает, что современные художественные институции, такие как галереи, решили возвращать собственных критиков и кураторов из соображений выгоды, в результате чего независимым критикам не осталось места, и, следовательно, критика больше не нужна. Он ошибочно рассматривает независимость как неперемное условие критики, и здесь полезно вспомнить принцип модернистской критики, который сосредоточивается на самокритичной, саморегулирующейся позиции, и на сегодняшний день потерял свою актуальность одновременно с тем, как модернизм ушел в прошлое. Другими словами, кто бы ни критиковал, пока он критикует, он берет на себя функцию критика; недостаточно независимый, лицемерный субъект критики, который служит капиталу или власти, – плохой критик, но он все равно критик, просто идеологизированный.

### Заключение

Понятие кураторства сегодня прочно укоренилось в системе философского, гуманитарного, социокультурного и других типов научного знания. Его появление в научном, философском, социокультурном дискурсе продемонстрировало становление новой парадигмы в понимании природы человека и общества, роли культуры в развитии человечества, поведения человека и различных социальных образований. Кураторский поворот обозначает новый подход к пониманию кураторства, которое все больше и больше превращается в открытую критическую социо-практику. Данная работа предлагает аргументы в пользу критического характера кураторского поворота, а также выделяет ряд проблемных точек на стыке кураторской и арт-критической деятельности, концептуально связанной с кураторским поворотом. Результаты исследования открывают новое теоретическое направление в исследовании вызова, который бросил кураторский поворот деятельности современного арт-критика.

## Список литературы References

- Верецагина А.Г. 2004. Критики и искусство. М., Прогресс-Традиция, 744 с.  
Vereshchagina A.G. 2004. Kritiki i iskusstvo [criticism and art]. Moscow, Progress-Traditsiia, 744 p.  
Савчук В.В. 2014. Медиафилософия: приступ реальности. СПб., Изд-во РХГА, 192 с.  
Savchuk V.V. 2014. Mediafilosofii: pristup real'nosti [Media philosophy: the onset of reality]. St Petersburg, Publ. RKhGA, 192 p.  
Фуко М. 1994. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. СПб., А-кад, 395 с. (Michel Foucault. 1966. Paris CALLIMARD).  
Foucault Michel. 1994. Slova i veshchi. Arkheologiya humanitarnykh nauk [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. Translated from the French. St Petersburg, Publ. A-cad, 395 p. (Michel Foucault. 1966. Paris CALLIMARD).  
Baker G., Krauss R., Buchloh B., Fraser A., Joselit D., Meyer J., ... & Molesworth H. 2002. Round table: The present conditions of art criticism. *October*, 100: 201–228.  
Bhabha H. 2010. Postmodernism/Postcolonialism. in Nelson R., Shiff R. (Eds.). Critical terms for art history. Chicago, University of Chicago Press, pp. 435–452.  
Enwezor O. 2020. the black box. *Oncurating*, 428–435.  
Farquharson A. 2003. Features: I curate, you curate, we curate. *Art Monthly*, 269: 7–10.  
O'Neill P. 2003. Features: Curating U-Topics. *Art Monthly*, 272: 7–10.  
O'Neill P. 2007. The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, 25: 13–28.  
Rajchman J. 2003. Unhappy returns: the po-mo decade. *Artforum*, 8 (41): 61–64.  
Venturi L. 1964. History of art criticism. Boston, Dutton.  
Liu Yan. 2013. Curatorial practices and boundaries as knowledge production. *Meishu guanacha*, 12: 27–28 (in Chinese).  
Peng Feng. 2013. What is art criticism. *Wenyi yanjiu*, 7: 34–41 (in Chinese).

**Конфликт интересов:** о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.  
**Conflict of interest:** no potential conflict of interest has been reported.

Поступила в редакцию 28.04.2025

Поступила после рецензирования 28.07.2025

Принята к публикации 29.11.2025

Received April 28, 2025

Revised July 28, 2025

Accepted November 29, 2025

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Цзян Чжаожань**, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**Jiang Chaoran**, Postgraduate Student of the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia.