

**Современная художественная выставка как междисциплинарный проект**

Представлен анализ актуальных тенденций выставочной деятельности художественных музеев. Показано, что благодаря внедрению опыта кураторства в музейную практику возникли предпосылки для создания междисциплинарных экспериментальных проектов, которые позволяют музею в качестве институционального куратора стать модератором нового культурного контента и новых социокультурных взаимодействий. На конкретном материале проанализировано, каким образом музейные кураторские проекты выстраивают сложные отношения между медиасредой и аутентичными художественными произведениями, вовлекают зрителя в креативное пространство, основывающееся на взаимодействии принципов музейной экспозиции и художественной инсталляции. Подчеркивается роль художников и дизайнеров выставочных проектов в качестве со-кураторов, в компетенцию которых входит проектирование аффектированного или рационального постижения музейной инсталляции. Междисциплинарное изучение музейных кураторских выставок после их окончания рассматривается как важный завершающий этап самого проекта, его эффективность обусловлена научным потенциалом музеев и независимых музейных исследователей.

Ключевые слова: художественная выставка, музей, музейные исследования, экспозиция, инсталляция, выставочный дизайн, куратор, художественный проект

Aleksandra N. Balash

**Modern art exhibition as interdisciplinary project**

The article provides the analytical data regarding current tendencies in the activity of art museums. Curator's experience applied to the museum's practice became an essential prerequisite for emerged interdisciplinary experimental projects, which bring the museum to a level of institutional curator and moderator of new cultural content and new sociocultural interactions. The author of the article analyses the complex relations formed by the museum's curator's projects between media and authentic artworks. Next to that, the author demonstrates how the museum curator's projects engages a viewer into the creative space which is based on the interplay between museum exposition and artistic installation. A designer of the exhibition project is a co-curator of such a project and is competent in the design of the affected or rationalized comprehension of a museum installation. Interdisciplinary study of the museum curator's exhibitions after their completion is considered as an important final stage of the project itself and its effectiveness is conditioned by scientific potential either of museums or independent museum researchers.

Keywords: art exhibition, museum, museum researchers, exposition, installation, exposition design, curator, art project

DOI 10.30725/2619-0303-2019-2-16-21

Время острых конфликтов и противостояния классических и новых форм искусства ушло в прошлое, современный мир художественной культуры многолик и технологически разнообразен. Представления о ценности произведений искусства и арт-объектов обрели новое значение, вмещающая в себя диаметрально противоположные эстетические системы и творческие стратегии. При этом многие области современной жизни оказались пронизаны влиянием достижений модернистских художественных практик, которые средствами дизайна транслируются в предметную среду и медиасферу, участвуют в формировании личностных приоритетов и эстетических ценностей.

В то же время художественные музеи, и не только современного, но теперь и классиче-

ского искусства, все более активно выступают в роли модераторов новых творческих отношений, ситуаций и событий, нового культурного опыта. В той роли, которая еще недавно принадлежала исключительно художественным галереям и независимым кураторам. Развитие цифровой культуры, виртуализация жизненного мира современного человека делают художественный музей одним из немногих мест прямого, не заслоненного медиаконтентом диалога с артефактами культуры в поисках личностной аутентичности.

Значительную роль в трансформации отношения к выставке как особой культурной форме и художественному событию сыграли кураторские практики, которые выявили и обозначили ведущие тенденции в культуре и искусстве по-

следней трети XX – начала XXI в. Развитие кураторских проектов уже на ранних этапах вышло за пределы художественных музеев, что способствовало формированию институционально самостоятельной выставочной деятельности, осуществляемой «элитной сетью мобильных профессионалов» [1, с. 141] в независимых арт-пространствах. Эволюция кураторской практики привела к качественному изменению содержания кураторского проекта «от простого создания выставки к производству дискурса» [1, с. 141], к формированию особого кураторского нарратива «посредством поиска общих культур-философских символов и мифологем» [2, с. 256]. В начале XXI в. в связи с утверждением стратегии множественного авторства определилась еще одна существенная тенденция – распространение коллективного кураторства, в том числе кураторства художников, которые таким образом смогли объединиться в сложные творческие коллаборации. Выставка стала пространством «постоянного пересмотра со стороны тех, кто в нее вовлечен», местом «дискуссий, событий и перформансов» [1, с. 188–189].

В наше время достижения кураторских практик вернулись в классический художественный музей: аккумулированный в кураторстве концептуальный опыт и конкретные методы создания выставочного проекта были интегрированы в музейную выставочную деятельность, что существенно стимулировало ее развитие. В первую очередь это позволило персонализировать роль музейных кураторов и пересмотреть коммуникативную модель музейных художественных выставок. Более того, возник прецедент, благодаря которому музей в целом, как институция, начал представлять себя концептуальным коллективным куратором своих выставочных проектов [3]. По мнению аналитиков, эта практика «перешла из разряда редких исключений в самый распространенный вариант институциональной сборки крупных выставок, претендующих на концептуальное новаторство и соответствие духу времени» [4]. Случаи институционального музейного кураторства вызывают подчас скептическое отношение арт-мира: в этом контексте показательны мнения, которые были высказаны после объявления о кураторстве Государственного Эрмитажа над российским павильоном Венецианской биеннале 2019 г. В то же время тенденция вовлечения кураторов в создание музейных выставок способствует развитию креативных методов экспонирования, дает возможность отходить от дифференцированного научного подхода к синтетическим мифическим концептам, к экспериментальным жестам, в том числе при ре-

презентации классического искусства, исторических артефактов и коллекций.

В значительной мере изменению подходов к созданию выставок способствовало признание и распространение в последней трети XX в. художественных практик концептуализма, которому свойственна сосредоточенность на идее, замысле произведения как авторского проекта, вариативность возможностей его реализации. Ведущий теоретик и историк современного искусства Р. Краусс предложила мыслить концептуальное произведение в «расширенном поле» [5, с. 272], рассматривая трансформацию его смыслов в различных культурных контекстах и пространственных локациях. Восприятие произведения как авторского проекта превращается в диалог с другим и далее в прямое взаимодействие, предполагающее соучастие зрителя в реализации авторского замысла. Зритель оказывается непосредственно вовлечен в осуществление произведения как художественного события, обретает личностный опыт его постижения и интерпретации.

Эти подходы определили развитие современных принципов и методов репрезентации новейших арт-практик (в том числе саунд-арта, сайнс-арта, видео-арта и цифрового искусства). Сегодня они также влияют на экспонирование произведений классического искусства в поисках альтернативных сценариев выставочных проектов, соответствующих ментальному и эмоциональному статусу современной культуры. Как замечал один из ведущих художников и теоретиков концептуализма Д. Кошут, «причина, почему различные мастера прошлого вдруг снова „оживают“, состоит в том, что какие-то аспекты их творчества начинают использоваться ныне живущими» [6]. В этой ситуации неизменно возрастает роль художника, который привлечен и участвует в создании экспозиции, становится не оформителем, но со-куратором проекта, организует выставочное пространство как пространство потенциальных взаимодействий.

Показательный пример разработки выставочного проекта музейными и институциональными кураторами, а также успешный опыт интерполяции практик современного искусства в область экспонирования уникального художественного и историко-культурного материала представляют две значимые выставки, состоявшиеся в начале 2019 г. в Петербурге. Это экспозиции «Пьеро делла Франческа. Монарх живописи» (7 декабря 2018 г. – 10 марта 2019 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и «Христос в темнице» (16 января – 10 февраля 2019 г., ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург). В первом случае куратором экспозиции стала ведущий

научный сотрудник Музея Т. К. Кустодиева, а дизайнером – А. Шелютто, в последнее время систематически сотрудничающий с Государственным Эрмитажем. Куратором выставки в Манеже выступил ректор Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, комиссар российского павильона Венецианской биеннале С. И. Михайловский. Творческую команду возглавил архитектор А. Горланов, для которого эта экспозиция была первым опытом проектирования масштабной художественной экспозиции. Выставка, посвященная Пьеро делла Франческа, необычайно хорошо принятая профессиональным сообществом, может быть истолкована не только как результат серьезного кураторского собрания уникальных объектов (что является основным ее достижением в научном плане), но так же как сложная визуальная интерпретация творческого наследия ренессансного мастера, как характерный образец рафинированной дизайнерской рефлексии над процессами восприятия и трансляции классического образа в современной культуре. Выставка в Манеже, наоборот, аккумулировала тактильный, чувственный, пограничный экзистенциальный опыт зрителя, работая с темами оставленности, одиночества, смерти и воскрешения, давая свою, заостренную интерпретацию оригинальных памятников русской религиозной скульптуры («пермских богов») как достаточно сложной и маргинальной области национально-культурного наследия. Обе экспозиции акцентировали различные грани субъектно-объектных отношений, «движения к аффективности» [7, с. 410] или, наоборот, ограничения чувственного опыта зрителя, которые определяют аутентичность контакта с культурными артефактами в современном музейном пространстве.

Достаточно компактная кураторская концепция экспозиции «Христос в темнице» и креативно развивавший ее дизайн были направлены на создание тотальной выставочной инсталляции как события, в которое вовлекается каждый зритель. Всего в Манеже было представлено тридцать три скульптуры из коллекций четырнадцати музеев России, объединенные одной иконографией («Спас полунощный»). Драматургия и концептуальное решение экспозиционного пространства лишали памятники религиозного искусства локального исторического контекста, акцентировали универсальные аспекты экспонируемых произведений, соотносимые с актуальными в наше время проблемами. Лейтмотивом здесь стало состояние одиночества, которое может сегодня трактоваться и как эк-

зистенциальная уединенность, заброшенность и в то же время как «одиночество в сети», привычное для современного человека.

Следует отметить «экологическое» художественное решение: выставочные стенды были превращены в войлочные завесы, которые отделили пространственно аванзала и зонировали нижний этаж экспозиции. В аванзале сдвинутые близко стенды образовали подобие экрана, на который проецировалась инсталляция заснеженного северного леса, напоминая о дереве как о материале, из которого были вырезаны представленные на экспозиции статуи. Искусственный войлок, наслаивающийся несколькими рядами, собранными в отдельные ширмы-шпалеры, являлся безусловной отсылкой к работам Й. Бойса с войлоком как материалом укрытия и защиты в его мифической концепции выживания и возрождения.

В то же время фактура войлока, хорошо читаемая визуально, создавала насыщенный образ темницы-подземелья на первом этаже выставки, где в отдельных «войлочных» нишах были представлены статуи, вырезанные в полный рост. Особое значение приобрели здесь также оригинальные подиумы, сделанные из крупной металлической сетки и заполненные камнями. Камень стал еще одним важным материалом экспозиции, который обрел здесь не только техническое значение, но и метафорическое звучание. Соотношение статуи и подиума, ее расположение по отношению к нему, определялись пластической выразительностью каждой фигуры, что придавало множество смысловых оттенков и ритмическую выразительность академическому ряду – классическому экспозиционному приему, который был положен в основу всей выставки.

Металлические сетки-решетки стали лейтмотивом экспозиции на верхнем этаже выставочного зала. Методом конструирования из них был создан двойной лабиринт, в котором были сделаны ниши для размещения статуй меньше натуральной величины, представленных в данном разделе экспозиции. Здесь тюрьма была трактована как клетка, в которую оказываются заключены деревянные статуи, и лишь одна из них оказалась укрыта в центре лабиринта в подлинной деревянной «темничке», указывая на место Полунощного Спаса в отдельных приделах в пространстве православного храма. Наряду с современными ассоциациями, которые может вызывать решетчатый лабиринт, общее сочетание верхнего и нижнего этажей выставочного зала соотносится, прежде всего, с подлинным сохранившимся местом – Преторией, тюрьмой, в которой содержался Иисус Христос

в Иерусалиме: ее верхнее помещение забрано решетками, а нижняя каменная яма погружена в глубокий мрак [8]. Образ Претории стал прототипом всей экспозиции, его конструирующее значение точнее всего можно было бы описать исходя из концепции «образа-парадигмы», «разворачивающегося в пространстве во множестве динамически меняющихся форм» [9, с. 292], включающего в себя зрителя «наряду с различными изображениями и световыми эффектами, жестами и звуками» [9, с. 291]. Эта концепция, разработанная А. М. Лидовым, предполагает возможность ее использования при анализе современных художественных практик, в том числе мультимедийных инсталляций.

Прототип Претории определил использованные режимы освещенности, особую драматургию света в экспозиции, происходившей в полумраке, в котором направленный свет выделял лишь экспонируемые статуи. Этот прием, драматичный по своему характеру, был последовательно реализован на всей выставке, отдельные места которой оказались сильно затемнены, в результате чего не все тексты, и особенно этикетаж, были различимы для чтения. Функциональность и информативные аспекты в некоторых случаях отчетливо приносились в жертву образному решению пространства. В нижней части экспозиции, в войлочных нишах, за головами статуй были сделаны неоновые нимбы, которые, на первый взгляд, могли показаться наиболее радикальным нововведением по отношению к представляемым памятникам религиозной скульптуры. Этот прием был непосредственно связан с практикой использования неоновых надписей в современном искусстве, к которой одним из первых в 1960-е гг. обратился Д. Кошут. Примечательно, что современные работы этого художника, выполненные из неона, – надписи из цикла «*Maxima Proposito (Ovidio) #*», – были представлены на выставке «Овидий. Любовь, мифы и другие истории» (17 октября 2018 г. – 20 января 2019 г.) в пространстве выставочного зала *Scuderie del Quirinale* в Риме наряду с произведениями античной и классической европейской скульптуры и живописи. Также и белые неоновые нимбы за головами оказались частью сложной художественной среды, которая окружала экспонируемые статуи, взаимодействуя с потоками направленного света, выхватывавшего их выразительные ракурсы.

В контексте всей экспозиции нашли свое место введенные в нее видео- и саунд-инсталляции. Типичный прием видеoarта был использован для создания многоканального видео, которое было снято таким образом, чтобы у зрителей

создавалась иллюзия трансляции в режиме реального времени. Эта видеоинсталляция имитировала пункт наблюдения в пенитенциарных учреждениях, что можно рассматривать как попытку соотносения архетипа темницы и современных реалий. В целом все решение экспозиции заставляло вспомнить слова М. Фуко о том, что в культуре «наказание постепенно перестает быть театром» [10], и признать, что в манежной выставке-инсталляции это движение получило свой обратный ход, возвращаясь к театру и его сценографии.

Благодаря архитектурному решению экспозиции, последовательному обращению к приемам средового дизайна, было создано пространство для обретения искомого современным человеком чувственного опыта, который в данном случае помогал зрителю не только ощущать, но также и размышлять об экзистенциальных ценностях человеческого существования. Следует отметить значимое участие православных священников – протоиерея Г. В. Полякова и иерея Д. Ю. Лушников, заведующего кафедрой богословия Санкт-Петербургской духовной академии, которыми были созданы две основные экспликации к выставке, представлявшие собой не просто дополнение к изложенному отдельно кураторскому концепту, но самостоятельные по своему значению и глубине тексты, обращенные к молодой, думающей и ищущей аудитории.

Другая выставка – «Пьеро делла Франческа. Король живописи», параллельно проходившая в Государственном Эрмитаже, также стала примером сложного художественного решения экспозиционного пространства, сознательно лишенного какой-либо чувственности, нацеленного на актуализацию умопытельной силы взгляда как инструмента созерцания и познания. Уникальная монографическая экспозиция, объединившая одиннадцать живописных произведений и манускрипты с теоретическими трактатами одного из ведущих мастеров северной живописи кватроченто, работы которого не представлены в России, стала возможна в результате сложных межмузейных взаимодействий [11]. В то же время реализация этого проекта продемонстрировала определенный параллелизм и самостоятельность научной концепции и художественного решения пространства экспозиции: нарратив и визуальная составляющая скорее дополняли друг друга, не вступая в синергию, тем самым лишая выставку дидактичности и эмоциональной экспрессии, оставляя смысловой зазор как возможность для индивидуальных размышлений и наблюдений.

Экспозиция находилась в Пикетном зале Зимнего дворца (арх. В. П. Стасов, 1838), что само по себе накладывало существенные ограничения и локализовало возможные дизайнерские приемы. И все же при помощи второго пола (схожая конструкция уже была использована в музее в 2011 г. на выставке Э. Гормли «Во весь рост» (2011), проходившей в зале Диониса в Новом Эрмитаже) и фиксированных на нем металлических каркасных ширм, затянутых полупрозрачной белой тканью, притенившей скульптурный декор, внутри исторического памятника было построено новое экспозиционное пространство. Каркас временных стендов, имевших арочную форму, уподобил его храму с несколькими капеллами. Возможно, такое решение было подсказано перспективными построениями на вершиях полиптиха Св. Антония со сценой Благовещения (1465–1470, Национальная галерея Умбрии, Перуджа), которое экспонировалось как центральное произведение всей выставки. Поэтому проектное решение оказалось направлено не столько на моделирование конкретных архитектурных форм, сколько на интерпретацию их изображений в живописи, что и определило умоглядный характер всего экспозиционного пространства. Другим важным аспектом, поддержавшим ирреальность создаваемой среды, стал рассеянный белый свет, который мягко озарял поверхность живописных изображений. Избранный экспозиционный прием был также обусловлен своеобразием живописи Пьеро делла Франческа, уникальностью «сияющего воздуха» [12, с. 239] в его картинах и фресках, придающего «легкость... неприглушенному тенями» [12, с. 241] колориту живописи, что на выставке наиболее ясно демонстрировала одна из поздних работ мастера – «Мадонна Сенигаллия» (1474, галерея Марке, Урбино).

В то же время полупрозрачные экспозиционные стенды образовывали пространство, представлявшее аллюзию на идею модернистского белого куба, который в наше время стал не только признанной формой экспонирования современного искусства, но также используется как один из вариантов демонстрации классических произведений. В данном случае построение полупрозрачных белых стен в историческом зале являлось скорее указанием на модернистскую экспозиционную эстетику, фикцией, одним из возможных вариантов прочтения выставочного пространства, предполагающего существование умоглядной структуры – «решетки» [5, с. 19–32], в ячейки которой размещаются демонстрируемые произведения. Продолже-

нием этого приема можно назвать и сложные, на первый взгляд почти что избыточные, металлические конструкции, которые использовались для демонстрации экспонатов. Каждое произведение было зафиксировано на металлической стойке, напоминавшей мольберт. Для выделения небольших по формату картин в боковых зонах были созданы специальные металлические ограждения, которые совмещали в себе функции преграды и обрамления, обозначая позицию зрителя. Геометрический орнамент на полу, основанный на построениях самого художника в его трактате «О перспективе в живописи», также указывал определенные точки, предполагавшие наиболее удачное для восприятия живописи положение зрителя.

Созданное средствами дизайнера экспозиционное пространство в целом соответствовало поэтике живописного языка Пьеро делла Франческа, основывающегося на созерцательности и «объективной отстраненности... от предмета изображения» [12, с. 259]. В то же время примененные дизайнерами экспозиции приемы уместно рассматривать в общем контексте современного медиадизайна, опирающегося на восходящие к модернизму представления об отстраняющей дистанции и создаваемом ею аура-тическом эффекте при восприятии произведения. С позиций современной медиафилософии примечательными кажутся также дополнительные смыслы, которые можно было различить в металлических обрамлениях, обозначавших виртуальные границы подсвеченной ровным рассеянным светом плоскости, на поверхности которой оказывались экспонируемые картины. Этот прием создавал эффект экрана, уподобляя экспонирование проецированию. Усилиями дизайнеров произведения Пьеро делла Франческа и их зритель оказались погружены в разновременные пространства, сочетающиеся по принципу гетерохронности, свойственной стилистике трансмодерна, отчетливо проявившейся в эрмитажной экспозиции.

Таким образом, выставочная практика, наиболее значимым достижением которой сегодня стал междисциплинарный кураторский проект, предназначенный для реализации в музее, создает прецедент для широкого социокультурного диалога по знаковым проблемам современности, для формирования новых коммуникативных стратегий, обеспечивающих развитие и расширение современного гуманитарного пространства в целом. В этом контексте очевидно необходимость изучения и интерпретации результатов подобных проектов, предметного анализа их эффективности и концептуального осмысления



базовой идеи и форм ее реализации. На фоне все более явного расширения аффецированной среды современной медиакультуры значимым становится вопрос о качестве выставочного события, о длительности и осмысленности зрительского опыта, который формируется в экспозиционном пространстве. В связи с чем продолжение исследований результатов выставочных проектов и в расширенном в настоящее время формате научных конференций, и в форме специальных научных проектов, и в рамках междисциплинарных и собственно музеелогических исследований, представляется необычайно перспективным и необходимым.

### Список литературы

1. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
2. Бирюкова М. В. Философия кураторства. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2018. 336 с.
3. Пиотровский М. Б. Эрмитаж: от скифов до Кифера: 50 выставок за 25 лет. Санкт-Петербург: Арка, 2018. 256 с.
4. Дьяков В. Коллективизация кураторства: случай Эрмитажа и Documenta 15 // Артгид. URL: <http://artguide.com> (дата обращения: 2019–04–19).
5. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва: Худож. журн., 2003. 318 с.
6. Кошут Д. Искусство после философии. URL: <http://vcsi.ru> (дата обращения: 2019–04–19).
7. Ямпольский М. Лекция XII // Ямпольский М. Изображения: курс лекций. Москва: Новое лит. обозрение, 2019. С. 378–412.
8. Христос в темнице // Храм Сретения Господня на Гражданском проспекте / Православная местная религиозная организация. Санкт-Петербург, 2019. 16 февр. URL: <http://sretenie.spb.ru> (дата обращения: 2019–04–19).
9. Лидов А. М. «Образы-парадигмы» как теория визуальной культуры // Лидов А. М. Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в Византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009. С. 289–303.
10. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. URL: <http://gumer.info> (дата обращения: 2019–04–19).
11. Кустодиева Т. К. Живопись Пьеро делла Франческа – одна из высочайших точек Ренессанса // The Art Newspaper Russia. URL: <http://theartnewspaper.ru> (дата обращения: 2019–04–19).
12. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения, Италия, XIV–XV вв. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 504 с.

### References

1. O'Neill P. Culture of curating and curating of culture(s). Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 272 (in Russ.).
2. Biryukova M. V. Curator's philosophy. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2018. 336 (in Russ.).
3. Piotrovskii M. B. Hermitage: from Scythians to Kiefer: 50 exhibitions in 25 years. Saint Petersburg: Arka, 2018. 256 (in Russ.).
4. D'yakov V. Collectivization of curatorial work: case of Hermitage and Documenta 15. *Artgid*. URL: <http://artguide.com> (accessed: 2019–04–19) (in Russ.).
5. Krauss R. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal, 2003. 318 (in Russ.).
6. Kosuth J. Art after philosophy. URL: <http://vcsi.ru> (accessed: 2019–04–19) (in Russ.).
7. Yampol'skii M. Lecture XII. *Yampol'skii M. Images*: lecture course. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 378–412 (in Russ.).
8. Christ in prison. *Church of Presentation of Lord on Grazhdansky Avenue / Orthodox Local Religious Organization*. Saint Petersburg, 2019. Febr. 16. URL: <http://sretenie.spb.ru> (accessed: 2019–04–19) (in Russ.).
9. Lidov A. M. «Images-paradigms» as theory of visual culture. *Lidov A. M. Hierotopy: spatial icons and images-paradigms in Byzantine culture*. Moscow: Dizain. Informatsiya. Kartografiya, 2009. 289–303 (in Russ.).
10. Foucault M. Oversee and punish: birth of prison. URL: <https://gumer.info> (accessed: 2019–04–19) (in Russ.).
11. Kustodieva T. K. Painting by Piero della Francesca – one of highest points of Renaissance. *The Art Newspaper Russia*. URL: <http://theartnewspaper.ru> (accessed: 2019–04–19) (in Russ.).
12. Stepanov A. V. Art of Renaissance, Italy, 14th–15th centuries. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 504 (in Russ.).