УДК [069:7.036]:005"197"

И. А. Куклинова

Музеи современного искусства в исследованиях 1970-х гг.

Исследуются новые тенденции в музейном деле 1970-х гг. и их связь с общественно-политическими изменениями этого десятилетия. Замечается, что для этого периода характерно обостренное восприятие социальной миссии музея. С одной стороны, это проявляется в появлении новых видов локальных музеев, тесно связанных с местными общинами. С другой – в возрастающей потребности крупных музеев в привлечении публики, что находит отражение в активизации выставочной деятельности. Акцент сделан на рефлексии музея современного искусства творческими личностями и арт-критиками. Это ведет к новому осмыслению понимания музея как храма искусства, родившемуся еще в эпоху романтизма. Отныне это сакрализованное пространство функционирует во имя организации досуга и развлечения широких масс. Особое внимание в текстах того периода уделяется использованию музея как идеологического рычага приобщения и навязывания ценностей капиталистического общества.

Ключевые слова: Д. Бюрен, Б. О'Догерти, К. Данкан, А. Уоллоч, музей современного искусства, галерея, белый куб, музей-храм, экспозиция

Irina A. Kuklinova

Museums of modern art in 1970's studies

New trends in the museum practice of the 1970's and their connection with the socio-political changes of this decade are being explored. It is noted that this period is characterized by an acute perception of the social mission of the museum. On the one hand, this is manifested in the emergence of new types of local museums, closely associated with local communities. On the other hand, the growing need of large museums to attract the public, which is reflected in the intensification of exhibition activities. The emphasis is on the reflection of the Museum of Modern Art by creative individuals and art critics. This leads to a new understanding of the museum as a temple of art, born in the era of romanticism. From now on, this sacred space functions in the name of organizing leisure and entertainment for the masses. Particular attention in the texts of that period is paid to the use of the museum as an ideological lever for familiarizing and imposing the values of capitalist society.

Keywords: D. Buren, Br. O'Doherty, C. Duncan, A. Wallach, museum of modern art, gallery, white cube, museum-temple, exposition

Первые послевоенные десятилетия часто оцениваются как период противоречивый для музея как институции. В Европе восстановление после Второй мировой войны оказалось долгим, музеи не были в числе приоритетов европейских политиков, уступив место жилищному строительству, социальному обеспечению, образованию и другим секторам экономики [1, с. 59]. Активно развивались такие виды искусства, как театр, литература, музыка, оставляя традиционный институт наследия на втором плане. Все это дает основание современным исследователям так характеризовать его тогдашнее положение: «никогда раньше в общественном сознании музей настолько не ассоциировался с идеей башни из слоновой кости и исторического пережитка, как в эти послевоенные десятилетия» [1, с. 62]. Зачастую искусство в то время служило целям высокой политики, что воспринималось неоднозначно – в 1948 г. выставка «Картины из музеев Берлина» демонстрировалась в Вашингтоне, а в начале 1960-х гг. США «посетила» «Джоконда» Леонардо да Винчи, вызвав недовольство музейной общественности Франции.

К началу 1970-х гг. произошли коренные изменения в области социально-экономических отношений, имевшие последствия и для культурной сферы, в частности для музеев. В ряду таковых надо отметить: окончание восстановления экономик мировых держав после Второй мировой войны, развитие международного туризма, связанное с ростом благосостояния и увеличением свободного времени, подкрепленное техническими достижениями – в 1970 г. появился знаменитый самолет «Боинг–747», а также волнения 1968 г., потрясшие как Западную Европу, так и Северную Америку [1, с. 63]. Социальные потрясения привели к тому, что многие институты стали предметом пристального внимания специалистов и причиной общественного ре-

зонанса; этот процесс затронул и музей, который нередко в данное десятилетие становился объектом рефлексии и зачастую критики.

При этом именно в 1970-е гг. музей стремительно менялся: музейные сотрудники задумывались о его социальной миссии, привлекая все более разнообразную публику под его своды. Появлялись новые виды музеев – так называемые интегрированные, соседские, средовые, экомузеи, опирающиеся в своей деятельности на общины, на территории проживания которых они и образовывались. Стремительно растет география вновь создаваемых музеев, эти процессы обретают подлинно мировой характер. Множится количество посетителей крупнейших мировых сокровищниц, чему способствует существенное возрастание проводимых там мероприятий. Одной из примет времени становится увеличивающееся с каждым годом количество выставок, именно в анализируемое десятилетие появляются временные экспозиции, представляющие шедевры мирового уровня, при этом сами выставки зачастую имеют характер передвижных. Для их обозначения (как и для других крупных событий в разных видах искусства – кинематографе, театре) рождается особый термин, заимствованный из терминологии Второй мировой войны – блокбастер. Первым опытом в этом жанре можно считать выставку «Сокровища Тутанхамона» (Лондон, Ленинград, Москва, Киев, Вашингтон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Берлин, Кельн, Мюнхен, Гамбург). Дальнейшее развитие получает концепция музея современного искусства. Если до 1970-х гг. главным ориентиром для всех подобных собраний являлся Нью-Йоркский музей современного искусства (МОМА), то в это время были апробированы новые способы презентации искусства XX в. Это и центр Ж. Помпиду в Париже (1977) и Новый музей в Нью-Йорке (1978). Музей современного искусства в центре Ж. Помпиду первым отошел от практики демонстрации современного искусства как череды сменяющих друг друга течений, начав свою деятельность с серии историко-художественных выставок («Париж-Нью-Йорк», «Париж-Берлин», «Париж-Москва», «Париж-Париж»), проявивших глубокий подход к исследованию эпохи модернизма и отличавшихся междисциплинарностью кураторской мысли. Новый музей в Нью-Йорке сосредоточился на актуальном, тем самым одновременно отказавшись от собирания большой постоянной коллекции и сделав акцент на произведениях, бывших слишком маргинальными для более традиционных учреждений, в том числе на работах, имеющих политический контекст [2, с. 19].

Обратившись к 1970-м гг., можем заметить, что художественный музей, в том числе собирающий и представляющий современное искусство, становясь объектом междисциплинарной рефлексии, зачастую продолжает уподобляться храму, сродни своему прародителю эпохи европейского романтизма. Однако сакральность выставочного пространства может служить не только рождению благоговейного чувства по отношению к творениям художников, но и транслировать вполне определенные политические послания, – утверждают критики музея в 1970-е гг. В тот период появляется большое количество ставших ныне классических текстов, по сей день не утерявших своей актуальности, к анализу которых мы и обратимся.

Известен своими письменными высказываниями об искусстве и способах его презентации французский художник-концептуалист Даниэль Бюрен. Уже в октябре 1968 г., организуя свою выставку в галерее «Аполлинер» (Милан), он заклеил вход в нее перемежающимися белыми и зелеными полосами. Таким образом мастер высказался по поводу свободы представления искусства и одновременного лишения его значимости. Этой же теме посвящены и два его эссе – «Функция музея» и «Функция мастерской», относящиеся к 1970–1971 гг. В первом из них, размышляя о предназначении сокровищниц искусства, Бюрен выстраивает следующую последовательную триаду – хранение, коллекционирование, укрытие. Он полагает, что функция сохранения, окончательно оформившись в эпоху романтизма, и по сей день оказывает влияние на представляемое искусство. Музей навязывает произведениям принципы своего пространства, притом имеются в виду как его физические, так и этические измерения [3]. В «Функциях мастерской» Бюрен иллюстрирует эти рассуждения, показывая, каким образом представлены полотна К. Моне и других импрессионистов в двух крупных музеях – парижском Же-де-Пом и Институте искусств Чикаго. В европейском музее шедевры Моне вмонтированы в стены, выкрашенные в светло-розовый цвет, а в американском – вставлены в огромные резные рамы и повешены в один ряд с работами других художников [4]. Автор эссе настаивает на том, что музей вовсе не оберегает уникальность произведения, а попросту ее игнорирует, манипулируя произведением по своему усмотрению, подчиняя его «воле какого-нибудь дежурного хранителя» [4]. В результате стираются все следы рож-

дения и первоначального бытования полотна, в стерильном выставочном пространстве искусство оказывается инсталлировано, а не экспонировано.

Сохранение способствует увековечиванию, что логически ведет Бюрена к следующей функции – коллекционированию. Его следует понимать в том смысле, что музей становится главной (единственной – утверждает французский художник) точкой обзора, откуда можно наблюдать работу. Музей демонстрирует ее по своим правилам, вводя в разнообразные контексты – создавая либо групповую, либо персональную выставку. В обоих случаях, полагает Бюрен, мы являемся свидетелями не только культурного дискурса (иногда предвзятого, порой искаженного), но и экономической составляющей – особым образом расставленные акценты могут способствовать росту цен на определенные полотна. Ведь порой иному музею современного искусства, для того чтобы купить новый шедевр, нужно продать старый, как это делал, например, Томас Кренс в музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Наконец, третьим элементом системы музейных функций является укрытие – это не только физическая сохранность, но и забота о репутации – «защита от всякого рода расспросов и сомнений в свой адрес» [3]. Музей, укрывая произведение, возводит его в ранг идеальной сущности, конструируя «мистическое тело Искусства». Тем самым, полагает Бюрен, он становится идеологическим рычагом буржуазного общества, ставя творение художника «над всеми классами и идеологиями» – лишая его того, в том числе политического, контекста, в котором оно рождалось, утверждая наряду с идеализацией искусства и идею о бессмертном и аполитичном человеке.

Ирландский арт-критик и художник Б. О'Догерти обращается к интересующему нас образу в эссе «Заметки о галерейном пространстве» – одном из трех, опубликованных в 1976 г. в журнале «Артфорум». Для него создание экспозиционного пространства по принципу «белого куба» сродни возведению средневекового храма. Важнейшими характеристиками (как и для Бюрена) становятся отгороженность от внешнего мира и стерильность внутреннего объема. Этого удается достичь окрашиванием стен в белый цвет, затенением окон и использованием возможностей только верхнего освещения. О'Догерти ставит нейтральность экспозиции галереи в один ряд со святостью храма, строгостью зала суда и таинственностью научной лаборатории, говоря о них как о пространствах, где «воспроизведение замкнутой системы ценностей способствует сохранению тех или иных конвенций» [5, с. 20]. При этом наиболее совершенным это пространство выглядит тогда, когда оно лишено публики – О'Догерти обращает наше внимание: идеальным музейный зал становится тогда, когда в нем нет посетителей. Во втором эссе того же периода – «Глаз и Зритель» ирландский арт-критик противопоставляет Зрителя его «кузену-снобу» Глазу [6, с. 54–55]. И вот, когда первый изгнан при фотофиксации экспозиции, единственным ее обитателем становится второй. Когда на фотографии нет человеческих фигур, не остается никаких ориентиров для оценки размеров представленных на ней полотен. Эта безмасшабность сродни изменениям, которым подвергаются произведения искусства на репродукции, отмечает О'Догерти («метаморфоза» в терминологии А. Мальро, разрабатывавшего эти идеи в 1950–1960-е гг.). В наше время мы тоже привыкли к осмотру экспозиции, не присутствуя на ней физически, с помощью виртуальных прогулок, которые предлагают сайты буквально всех музеев [7, с. 221–222].

Арт-критик приходит к формулированию одной из смелых для своего времени идей: воспринимаемое священным экспозиционное пространство сакрализует любой оказавшийся в нем предмет. Тем самым утверждается закон зрелого модернизма: контекст способен превращаться в содержание. Все это настраивает посетителя на сакрализацию любого объекта, встреченного в таком объеме. Оказавшись в музее, воспринимаемом храмом искусства, «искусством становятся обычные предметы» [5, с. 21]. Здесь же О'Догерти дает столь растиражированный в наше время пример: «и пожарный рукав в современном музее выглядит не как пожарный шланг, а как эстетическая головоломка» [5, с. 21]. На линии приятия или непринятия этого постулата лежат звучащие и в наше время обвинения музеев в том, что они представляют произведения, недостойные их статуса: для массового восприятия любой объект, представленный крупным художественным музеем, должен быть подлинным шедевром, контекст обязывает. И это очень устойчивое массовое представление, родившееся многие десятилетия назад: на симпозиуме, посвященном художественным музеям в 1977 г., Ричард Ольденбург, бывший тогда директором нью-йоркского Музея современного искусства (MOMA), свидетельствовал, что большей части публики свойственно «кошмарное представление», что «любое искусство, попавшее в музей, даже на небольшую и краткую выставку, имеет непосредственное отношение

к тому факту, что на втором и третьем этажах в постоянной экспозиции у нас выставлены признанные шедевры» [8].

В 1978 г. была опубликована еще одна знаковая для современной культуры статья. Ее авторы – представители критической музеологии американцы Кэрол Данкан и Алан Уоллак обращаются к анализу музея как институции на примере МОМА (Нью-Йорк), являющегося старейшим и одним из самых богатых собраний такого рода в мире. Исследование также начинается с уподобления музея храму, но производится оно в особых – политических – целях. Авторы утверждают, что церемониальные учреждения (и здесь в одном ряду – храмы, церкви, святилища, некоторые типы дворцов и музеи) имеют архетипические черты на уровне архитектурного образа [9]. Своей роскошью они свидетельствуют о внушительных финансовых вложениях и значительных затратах физического и умственного труда, необходимых для их создания. Все это возможно только благодаря непосредственному участию правящего класса, транслирующего, таким образом, всему обществу свою систему ценностей.

Постоянно возвращаясь к метафоре музей-храм, авторы обращаются и к эпохе ее формирования – в примечаниях цитируется автобиография И.-Ф. Гете, в которой немецкий поэт-романтик говорит о чувстве благоговения, посетившего его в Дрезденской галерее, уподобляя его ощущениям, нисходящим в церкви, но направленным в данном случае на творения художника.

К. Данкан и А. Уоллак подчеркивают воздействие МОМА на всю музейную сферу, сравнивая его с Шартрским собором, ставшим образцом высокой готики. Они отмечают, что это влияние не ограничилось только США, распространившись на весь западный мир. Прогулку по музею авторы уподобляют совершению определенного ритуала, преодолению своеобразного лабиринта, результатом чего становится инициация – посвящение языком искусства в ценности капиталистического общества, главной из которых видится индивидуальная свобода, примиряющая человека в конце совершения ритуала с несовершенным внешним миром. Оказавшись в музее, посетитель испытывает чувство свободы личного выбора, поскольку в нем нет центральной лестницы, посетителя не вовлекает в строго определенный маршрут анфилада залов – ее здесь нет. Однако «музей, как храм или святилище, к разным людям относится по-разному» [8]. И если постоянный посетитель знает, зачем пришел в музей, то новичку лишь предстоит открыть последовательность осмотра экспозиций, пройдя через пространственную дезориентацию и ощущение напряжения. Особого внимания заслуживает и анализ экспозиционной политики музея. Будучи проводником капиталистической идеологии, МОМА практически не демонстрирует образы труда, настаивают Данкан и Уоллак. В некоторых знаковых произведениях искусства, по мнению авторов, отодвинут на второй план их политический смысл. Так, «Герника» П. Пикассо «в этом контексте представляет не столько ужасы Гражданской войны в Испании, сколько неизбежный прогресс от кубизма к сюрреализму». Притом, что современный, уже более взвешенный взгляд на экспозиционную практику МОМА, делает акцент на том, что ее особенностью (и новизной для своего времени) были как раз воплощенные идеи первого директора А. Барра о формальном и биографическом толковании искусства, предполагавшие демонстрацию произведений посетителю как переход от одного течения к другому [1, с. 67].

Критическое отношение к музею как институции господства капиталистического общества затрагивает и оценку его выставочной политики: К. Данкан и А. Уоллак ссылаются на мнение австралийского историка искусств Терри Смита, который, анализируя выставочную активность МОМА (в то время свои шедевры музей привозил в Европу, Южную Америку, Австралию), писал: «Такие выставки, может, и не задумываются как инструменты культурного империализма, но было бы наивно считать, что они не оказывают именно такого действия» [8].

Подведем итоги. Изменения в обществе, произошедшие в предшествующее десятилетие, привели в 1970-е гг. к трансформированию отношения ко многим социальным институтам, и музей в данном случае не стал исключением. В этот период рождаются новые виды музеев, связанные с местным сообществом, более многоликим становится образ художественных сокровищниц, в том числе собраний современного искусства. Понимание своей усиливающейся социальной миссии приводит музеи к расширению форм взаимодействия с аудиторией, интенсификации выставочной деятельности. В связи с тем, что прежде в общественном сознании музей однозначно воспринимался как «аристократическое хранилище элитарной культуры» [2, с. 8], происходящие в обществе социальные сдвиги привели к тому, что в рассматриваемый период особую популярность получает взгляд на него как на идеологический инструмент пропаганды капиталистических ценностей. Его критика, развернувшаяся на

страницах влиятельных журналов и в художественной практике 1970-х гг., привела к серьезным изменениям в его понимании: он трансформировался в учреждение для самой широкой публики. Однако с точки зрения исторической музеологии интересно и то, что он не утратил уподобления сакральному пространству, превратившись из элитарного святилища поклонения творениям художников в «народный» храм досуга и развлечений [2, с. 8]. Достаточно обратить внимание, что в массовой культуре в качестве символа музея как институции утвердилось изображение классического портика с колоннами – даже в детских книгах с наклейками музей всегда обозначается именно так, подобно тому, как цирк ассоциируется с шапито.

Список литературы

1. Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 224 с.

2. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.

3. Бюрен Д. Функция музея // Худож. журн. 2009. № 73/74. URL: http: // moscowartmagazine. com (дата обращения: 25. 04. 2018).

4. Бюрен Д. Функция мастерской // Худож. журн. 2012. № 90. URL: http: // moscowartmagazine. com (дата обращения: 25. 04. 2018).

5. О'Догерти Б. Заметки о галерейном пространстве // О'Догерти Б. Внутри белого куба: идеология галерейного пространства. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 17–44.

6. О'Догерти Б. Глаз и зритель // О'Догерти Б. Внутри белого куба: Идеология галерейного пространства. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 45–80.

7. Мухин А. С. Информационные технологии и будущее художественного музея // В поисках музейного образа: сб. ст. / С.-Петерб. гос. ун-т, каф. музейн. дела и охраны памятников. Санкт-Петербург, 2007. С. 216–223.

8. Данкан К., Уоллак А. Музей современного искусства как ритуал позднего капитализма: иконографический анализ // Разногласия: журн. обществ. и худож. критики. № 2. URL: http: // colta. ru (дата обращения: 25. 04. 2018).

9. Мухин А. С. Архитектура и архетип. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2013. 308 с.

References

1. Schubert K. Curator's lot: concept of museum from Great French Revolution to present day. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 224 (in Russ.).

2. Bishop Cl. Radical museology, or How contemporary art museums are «modern»? Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 96 (in Russ.).

3. Buren D. Function of museum. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2009. 73/74. URL: http: // moscowartmagazine. com ru (accessed: Apr. 24. 2018) (in Russ.).

4. Buren D. Workshop function. *Khudozhestvennyi zhurnal*. 2012. 90. URL: http: // moscowartmagazine. com ru (accessed: Apr. 24. 2018) (in Russ.).

5. O'Doherty Br. Notes on gallery space. *O'Doherty Br. Inside White Cube: ideology of gallery space*. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 17–44 (in Russ.).

6. O'Doherty Br. Eye and viewer. *O'Doherty Br. Inside White Cube: ideology of gallery space*. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 45–80 (in Russ.).

7. Mukhin A. S. Information technologies and future of art museum. *In search of museum image*: coll. of art. / Saint Petersburg State Univ., Dep. of museum and monuments. Saint Petersburg, 2007. 216–223 (in Russ.).

8. Duncan C., Wallach A. Museum of contemporary art as ritual of late capitalism: iconographic. *Raznoglasiya*: j. of public and artistic criticism. 2. URL: http: // colta. ru ru (accessed: Apr. 24. 2018) (in Russ.).

9. Mukhin A. S. Architecture and archetype. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2013. 308 (in Russ.).