

предисловие

Кафедра музейного дела
и охраны памятников

Одна из реалий российской культуры последнего

Современное искусство и художественный музей: комментарии

Учебно-методическое пособие
Санкт-Петербург, 2008

ISBN 978-5-288-04758-8

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2008

Кафедра музейного дела и охраны памятников
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург, 2008

Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, 2008

Кафедра музейного дела и охраны памятников
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург, 2008

Санкт-Петербург, 2008

ББК 85.101

С56

Редакционная коллегия:

М.Б. Пиотровский (председатель), М.В. Бирюкова, А.В. Ляшко (отв. редактор),
А.А. Никонова, Е.Г. Соколов

Рекомендовано к печати

Редакционно-издательским Советом факультета философии и политологии СПбГУ

Современное искусство и художественный музей: комментарии.
С56СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного
университета, 2008. – 188 с.

Издание представляет материалы двух круглых столов по теме «Современное искусство в пространстве художественного музея», проведенных по инициативе Кафедры музейного дела и охраны памятников СПбГУ совместно с Отделом новейших течений Государственного Русского музея (январь 2007 г.) и Государственного Эрмитажа (июнь 2007 г.). Также в книгу вошли статьи и интервью специалистов в области современного искусства. Издание адресовано музейным работникам, музейоведам, историкам и культурологам.

ISBN 978-5-288-04768-8

ББК 85.101

*Издание подготовлено при финансовой поддержке Российского Гуманитарного
Научного Фонда Проект № 08-04-00370а.*

Редакционная коллегия выражает благодарность А.И. Карловой, М. Оганесянц,
Е.Ю. Чудновской, И.Б. Соколовой за помощь в подготовке сборника к изданию.

© Авторы статей, 2008

ISBN 978-5-288-04768-8

© Кафедра музейного дела и охраны памятников СПбГУ, 2008

**Интервью с заведующим Отделом новейших течений
Государственного Русского музея
Александром Давидовичем Боровским**

Что на ваш взгляд происходит с музеем, когда в его пространство вторгается/приходит современное искусство?

Наверное, в этом вопросе подразумевается музей исторического типа, как Русский музей. Здесь уже почти 20 лет как появился Отдел новейших течений, который, как я считаю, повлиял на музей в значительной степени. Его можно сравнить с пропеллером, приделанном к большому киту: он дает ускорение, новые экспозиционные и вообще репрезентативные идеи. Если вспомнить музеи 1960-х – 1970-х гг. – там были отличные выставки исторического плана, были революционные выставки в плане показа новых вещей. Но вот сама экспозиция, то, что можно назвать репрезентацией (показом показа, как говорит Брехт), – этим занимались мало. Современное искусство настолько само по себе активно образует пространство, что это не могут не учитывать даже традиционные выставки. Уже на первых постперестроечных больших выставках, типа «Агитации за счастье», были использованы приемы современного актуального искусства. И, конечно, осознанно или нет, но современное искусство влияет и на показ старого. Традиционный исторический показ часто оказывается нудным, и, хотя у музейщиков старого типа есть свои интересы, им, естественно, безумно интересно показать «всех малых сих», ими все чаще используется оптика современного искусства.

Кроме пространственного аспекта, современное искусство погружено в социологические вопросы, феминистские, гендерные. Эти новые ракурсы влияют на музейный показ. Я уверен, что когда организуются такие выставки, как «Женщина в русском искусстве XVIII века», «Стиль» и т.д., здесь запали в память уроки современного искусства (вообще, феномен современного искусства в старом музее довольно редок, все-таки музеи стараются разделяться, строятся специальные здания для «современного». Хотя, в европейских музеях наблюдается и такой симбиоз). Пример подобного взаимодействия – Венский музей прикладного искусства, где собран материал с античных времен. Но при этом он построен под воздействием концептуального искусства. Крупнейшим современным ху-

дожникам дали возможность сделать экспозицию из мебели, светильников, экспозицию как произведение искусства.

Сегодня большие музеи все чаще делают не только и не столько художественные выставки, а выставки с набором социальных моделей. Пионером этого направления был Гуггенхайм. В Венеции в каком-то палаццо я видел выставку «Время как искусство». Там брали любой материал – мозаику, старые вещи, старую живопись, современные вещи, которые комбинировались и создавался совершенно новый эффект. А чисто хронологические экспозиции, во-первых, уже надоели, а во-вторых, из них уже мало что можно вынести.

Что происходит с современным искусством, когда оно покидает привычное пространство выставочных залов, галерей и экспонируется в музее?

— Надо сказать, что это новый аспект, потому что чем больше я отслеживаю современные выставки и новые современные музеи (например, K21 в Дюссельдорфе), то я вижу, что современное искусство все больше обретает материальный план. Если в 1970-е гг. оно могло работать с гарбиджом, отбросами, то сейчас гарбидж – это бронза. И гарбидж из мрамора. Т.е. даже если они артикулируют сор, мусор, отходы, то они их валоризируют. Такой план музеефикации уже заложен в голову современного художника. Это надо тоже иметь ввиду. Недаром, когда Демиен Херст делает свой череп, но с огромным бриллиантом, то это провокация, но музейного толка. Т.е. современное искусство имеет уже в голове некий музейный план, который тоже участвует в построении образа. Художник не может без музея. Как ни ругали музей, ни говорили о его смерти, потом всегда старались в него попасть. Потому что музей – это матрица, архив, бессмертие, единственный вариант художника как-то пре-зойти границы своего бытия. Потому что, конечно, и частные коллекции, и все способы бытования искусства кончаются музеем.

В чем разница бытования современного искусства в галерее и бытования в музее?

Во-первых, как начинались галереи? Они начинались с обычной развески. Была везде одинаковая развеска – в музее, в галерее. И то, и другое пространство имело функцию светского общения.

Потом галерейное пространство стало меняться, и в 1950-е – 1960-е гг. это были белые стены – *White Cube*. Образ аскетизма современной галереи потом переняли музеи. Сейчас существует обратный процесс: далеко не все галереи делают *White Cube*, не все этого хотят и ведут новые самостоятельные поиски. У галереи своя ниша, своя деятельность.

Галерея может быть мини-музеем. Недаром крупные галеристы часто создают свои музеи. Иногда галерея – это ступень к музею, как галереи Саатчи, Пегги Гуггенхайм. Но не всегда. Это может быть ступень к созданию фонда. Есть и галеристы, которые ощущают себя в авангарде мирового процесса, и их роль – быть буксиром для художника авангардного плана. В 1960-е гг. очень многие, например, поддерживали поп-арт. Кастелли не сделал музея, но его роль в продвижении определенной группы художников очевидна. Я думаю, что в истории русского искусства останутся люди 1990-х гг. – и Марат Гельман, и Айдан Салахова, и «Галерея XL», которые не только продвигали искусство, но и собственно были арт-деятелями.

Может ли музей влиять на современный художественный процесс? Если да, то какие механизмы этого влияния музея на современное искусство вы можете обозначить?

Да, без сомнения. Механизмов много. Все зависит от компетентности отделов современного искусства и их кураторов, потому что сегодня самый простой механизм – создание временных выставок. Кураторы используют определенные экспозиционные и инсталляционные идеи, авторские способы репрезентации. Художник как бы становится соавтором, «подтягивается» под эти идеи. И если куратор интересен, многомерен, то он, естественно, дает импульс художнику. Точно также можно навредить художнику, если куратор слишком активен. Кстати, музейные кураторы, на мой взгляд, гораздо более тактичны, в отличие от «фри-ланс» кураторов. Когда за тобой огромный музей, то не нужно особенно самореализовываться. Второй способ – это влияние на художественный процесс самим выбором художника, верификацией художника. Третий – сами музейные выставки с их текстами, около-выставочной программой, помогают самоидентификации художника. С помощью музея – матрицы, архива – он сам как бы понимает кто он, оказывается способен выйти за рамки собственной идентичности.

Музей современного искусства. Охарактеризуйте этот феномен современной музейной культуры. Ваше отношение к петербургским проектам музея современного искусства.

Музей современного искусства как институция начался незадолго до Второй мировой войны. Это Музей современного искусства в Нью-Йорке, МоМА, который сразу отрефлексовал себя как музей современного искусства в своей специфике. И эта специфика – не заслуженность художника, не признанность художника, а именно актуальность идей, которые он репрезентирует. У нас до 1980-х гг. в музейной практике вообще не было понятия современного искусства. Или все художники были современные – и дедушки академики, и их ученики, и аутсайдеры, и уставшие от жизни великолепные художники, начинавшие в 1920-е и доживавшие в 1980-е гг., и то, что называлось андерграундом, вторым русским авангардом. На самом деле, понятие «современный художник» – это не оценочное понятие. Бывает художник старый, художник академический, реалистический, но по качеству, масштабу значительно превышающий художника, так сказать, актуального. Этому не понимают часто ни старики, ни молодые художники. Им кажется, что если маленькая девочка как куратор дала им звание современного художника, то они уже могут замахиваться на стариков. Это совершенно не правильно. Например, американский художник Девенпорт, постимпрессионист по типу, входит в сонм великих американских художников. И есть молодежь, которая делает все, чтобы быть актуальными, а стоит три копейки. То есть это «современное искусство» – это не оценочный термин, он характеризует соответствие типа художника каким-то актуальным процессам художественного мышления. Не более того.

Музей современного искусства – это музей, который репрезентирует определенные идеи, а потом они совершенно спокойно переходят в разряд классического искусства. Так и будет. Но что для этого нужно? Для этого нужен бэкграунд. Современный процесс транснационален. На последней Документе я вижу прекрасных иранских художников 1970-х гг., турецких. Зал африканского искусства сейчас в Венеции был одним из лучших. На самом деле, нет современного искусства в отдельно взятом городе или стране. Поэтому я всегда боюсь названия «Музей современного искусства» в нашем контексте, потому что это местечковость. Я приветствую музей ЛОСХа или МОСХа, я приветствую, если будет самостоятельный музей, я приветствую музей соцреализма, я приветствую музей художников объединения «Великая Мга» и т.п. Все эти художники нужны, и музеи нужны локальные, это очень интересно. Когда видишь в маленьком городке музей местного искусства где-нибудь во Франции, это

гораздо привлекательнее, чем одинаковые музеи современного искусства. Но должно быть и понимание транснациональности процесса. Этого в России пока нет.

Все хотят, чтобы был музей современного искусства в Санкт-Петербурге. А его по определению быть не может, потому что с 1918 г. практически не покупалось современное искусство – ни западное, ни восточное. Поменялся контекст. У нас было свое прекрасное искусство, и «засохло» оно не только из-за диктатуры. «Засохло» оно во многом из-за отсутствия контактов. Единственный музей, где есть современное искусство – это Музей Людвига в Русском музее, где есть западные фонды, причем прекрасные. Если мы опять перестанем покупать, то оно опять «засохнет». Всегда нужен контекст, нужен фон, нужны вот эти взаимопроникновения. Это во-первых. Во-вторых, нужны профессионалы, кураторы, которые имеют западные связи, которые знают, что покупать. Их нет. Потому что возьмите десять художников. Каждый из них убедит любого губернатора, что нужно их музей делать как музей современного искусства. Хотя музей Митьков вполне может быть. Но не надо называть это музеем современного искусства. Пока нет возможности покупать серьезные вещи, это местный музей, его надо называть как-то по-другому, а не музеем современного искусства. И даже Уитни, музей чисто американского современного искусства, теперь покупает европейские вещи. Потому что по-другому уже не получается, нет четкого разделения на страны. Уже китайцы на мировом арт-рынке играют одну из ведущих ролей. Какой может быть, например, музей современного шведского искусства? Конечно, нужен основной акцент на шведских художниках, но 5-10% – обязательно каких-то самых важных имен, иначе потеряется масштаб. Это не значит, что мы не должны создавать фонд местного, локального искусства, – это всегда очень интересно.

Учитывая, что отношения в сфере культуры в настоящее время...

Как, по вашим оценкам, строятся сегодня в отечественной культуре взаимоотношения «художник-музей»? Какова реальная ситуация и какими они, по-вашему, должны быть?

Отношения, по-моему, нормальные. Если брать Санкт-Петербург, наш отдел, наш музей, все мало-мальски перспективное и способное мы рассматриваем и показали. Пока нет закоряченности. Мы начали 15 лет назад, и я думаю, что все поколения находятся под каким-то «пржектором» нашего музея. Это задача таких институций, как Отдел новейших течений – смотреть молодежь. Задача художников – просто работать. Меня сейчас заботят провинциальные музеи. Раньше существовала отработанная система: в Союзе Художников, в Министерстве культуры представители художественной элиты

ездили на места, отбирали художников, поддерживали их, кстати, довольно эффективно. Но, естественно, художников одного типа. Левый ЛОСХ, левый МОСХ были пределом левизны, пределом поисков.

Каким образом в настоящее время формируются фонды современного искусства художественных музеев? Какие действуют (внутри музея и вне него) опосредующие инстанции и правила? Как, на ваш взгляд, эта работа должна проводиться (в идеале)?

Я считаю, что формирование музейной современной коллекции — дело вкуса, компетентности и кругозора куратора. Другого пути нет. Никакие инстанции и правила здесь не нужны. Если ты компетентен, если ты видишь широко, если у тебя есть не только наш, но и западный опыт, если у тебя нет личных особенных воинствующих намерений подчинить себе и дрессировать художников, если ты давно работаешь в музее — старый опыт тоже помогает, — то ты имеешь контекст, не только современный, но и музейный, то ты более или менее объективен. Никакого другого способа ни один музей мира не может придумать. При этом я должен сказать, что у людей, которые во всем мире занимаются современным искусством, примерно одни критерии. Почему-то получается так, что профессионалы понимают друг друга в своем отборочном качестве. Большие ошибки трудно себе представить. Трудно представить, например, что профессионал, и наш, и западный, выберет Никоса Сафронова, салон, это невозможно.

Какова роль художественной галереи во взаимоотношениях музей — современное искусство? Ваше отношение к мнению, что в практике презентации современного искусства музей нередко исполняет функции галереи?

В принципе, это верно, и это неправильно. Потому что музей — это конечная инстанция. И нормальная система отбора, функционирования, бытования искусства такова: художник — арт-дилер — галерея, пресса, критики, кураторы, определенное профессиональное сообщество, профессиональное мнение — и затем музей. Обычно музейные кураторы работают с галереями или с арт-дилерами, а не с художниками, хотя и это иногда нарушается. Но так как в 1990-е гг. эта система еще не работала в России, то наш отдел, в частности, опекал художников как галерея. И это неправильно, потому

что музей должен работать с галеристами, с уже апробированным материалом. Когда мы работаем с Маратом Гельманом, мы покупаем вещи давно отрефлексированные, известные и с определенным контекстом. Его дар музею неслучаен. Галереи дарят музею определенные вещи под определенные идеи. И если нас удовлетворяют эти идеи и качество вещей, то мы очень благодарны за такую донацию. Также было с даром Людвига.

Когда насаждается такая система, все работает нормально. Потому что на каждом уровне есть своя компетенция, свои интересы, в том числе материальные. Галерист очень много затрачивает денег на художника. Он заинтересован в прессе, он заинтересован в том, чтобы художник много работал. И когда музей выбирает художника, то растет и его цена, и привлекательность для галериста. Это совершенно правильный нормальный процесс. Так будет и у нас. Есть уже художники «Галереи XL», художники Гельмана, художники Айдан Салаховой, которых вывозят, показывают, вкладывают в них деньги. Попасть в собрание западного музея – это для них очень престижно. Здесь тоже престижно, но не так, потому что мы слишком много их опекали. Но это был временный, вынужденный период.

Были бы художники. Музейная репрезентация будет.

январь 2008 г., беседовала А.И. Карлова