

Музейная репрезентация современного искусства

Одним из наиболее актуальных и спорных вопросов российской музейной практики является музейная репрезентация современного искусства. Неоднозначность подходов к этой теме вызвана не только лежащей на поверхности противоречивостью такого сочетания, как «музей и современное искусство», которая была отмечена еще в начале XX века авангардистами, но и самой спецификой отечественной музейной ситуации: отсутствием в советское время свободного художественного и музейного диалога с Европой и США и активной интеграцией России в мировой художественный процесс сегодня.

Репрезентация, в отличие от презентации (то есть просто показа), предполагает выбор, стратегию выявления объектов экспонирования на основе некоей концепции. Так, анализируя экспозицию галереи П. М. Третьякова конца XIX века, трудно говорить о репрезентации. Шпалерная развеска картин неизбежно мешала полноценному восприятию каждого произведения в отдельности и не предполагала иной концепции, кроме стремления показать как можно больше произведений из состава коллекции. В результате нередко звучали жалобы художников, что их «повесили плохо, наверх», то есть единственным критерием оценки организации экспозиции оставалась элементарная доступность экспонатов для обозрения. Те же проблемы вставали и перед участниками парижских Салонов — как официальных, так и неофициальных (Салонов независимых, весенних и осенних Салонов).

Переход от прямой презентации к репрезентации произошел в России примерно в начале XX века, когда одна за другой начали сменять друг друга авангардные выставки, на которых художники нередко выступали одновременно и в качестве кураторов, отбирая и размещая произведения согласно определенной концепции. К числу первых художников-репрезентаторов можно отнести Н. И. Кульбина, К. С. Малевича, В. Е. Татлина.

Один из первых в мире музеев современного искусства был основан в Петрограде в 1918 году под названием Музей художественной культуры (МХК) и преобразован Малевичем в 1924 году в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). В рамках ГИНХУК велась активная исследовательская и педагогическая работа, шли поиски новых методов репрезентации современного искусства. По словам Малевича, сказанным в 1925 году на заседании правления ГИНХУК, «теперь нужно готовиться к новой волне,

к новым выставкам, которые показали бы и другую работу в художественной области, а именно... художественную, исследовательскую и научную работу. Показать то, что еще в области эстетики не осуществлено на Западе и чем сейчас там очень интересуются. <...> Очень важно, что мы впервые установили научно-художественную проблему, ибо это укажет на ход нашего развития»¹. Ярким примером музейной репрезентации современного искусства стала и деятельность основанного Н. Н. Пуниным в 1920-е годы и вскоре закрывшегося Отдела новейших течений в Русском музее. В Москве первый музей современного искусства — Государственный музей нового западного искусства — открылся в 1922 году. Основу его собрания составили национализированные частные коллекции С. И. Щукина и И. А. Морозова, в которых были представлены все художественные течения рубежа XIX–XX веков. Музей закрылся в 1948 году по решению правительства в связи с борьбой с «формализмом» и «космополитизмом».

Со второй половины 1920-х годов музейная репрезентация современного искусства приобрела яркую идеологическую окраску, и место кураторской интерпретации занял социологический критерий. Постепенно нехудожественные критерии оценки искусства привели к ситуации, напоминающей ту, что сложилась в Академии художеств времен Екатерины II, когда, к примеру, художники исторического жанра, который считался ведущим, получали больше привилегий и жалованья, чем другие. Вместо независимой художественной критики существовала система отбора, осуществлявшаяся агентами идеологии: то художниками, то искусствоведами идеологического плана, а то и самой партией. Так, Ученый совет Русского музея, состоявшийся 26 октября 1948 года, определил экспозиционные задачи следующим образом: «Основным критерием при отборе экспонатов является та политико-воспитательная роль, которую они будут играть в залах музея <...> Основное место... должно принадлежать картинам исторического, бытового и портретного жанров <...> Исключаются в экспозиции все формалистические произведения, засоряющие советское искусство, тормозившие его развитие, чуждые советскому народу»². Наметился постепенный, постоянный кризис профессионально-художественной репрезентации. Однако с идеологической точки зрения постоянные экспозиции ГРМ и ГТГ являли собой вполне адекватные репрезентации огосударствленного искусства. Так продолжалось до 1980-х годов, когда советское неофициальное искусство (андеграунд) оказалось востребовано на Западе (и до сих пор остается популярным объектом репрезентации). Одновременно начался процесс постепенного включения России в мировой культурный процесс. Русский музей одним из первых начал активный обмен опы-

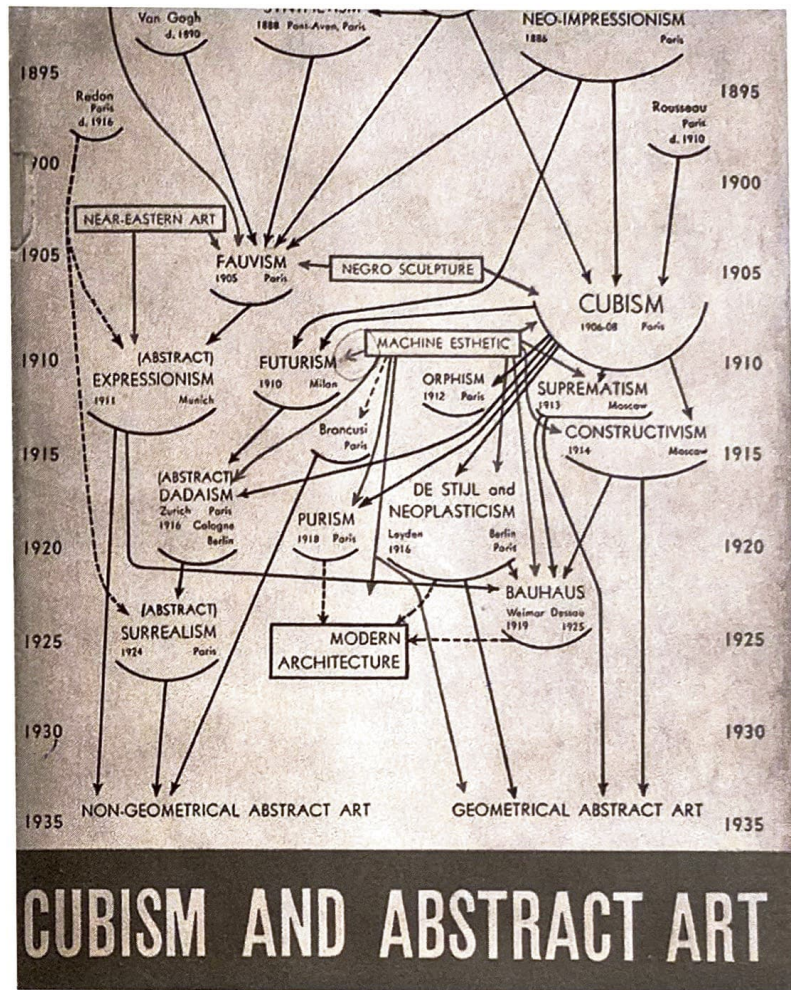


Здание Музея современного искусства в Нью-Йорке
Фотография. 2000-е

том в музейной сфере. В конце 1980-х годов вновь открылся Отдел новейших течений, основной задачей которого стала музейная репрезентация современного отечественного искусства, а в 1995 году был создан «Музей Людвига в Русском музее» с представительной коллекцией международного актуального искусства (contemporary art) — отечественного в контексте мирового. И сегодня при создании и постоянной экспозиции, и временных выставок современного искусства в Русском музее используется интегрированный отечественный и западный опыт репрезентации³.

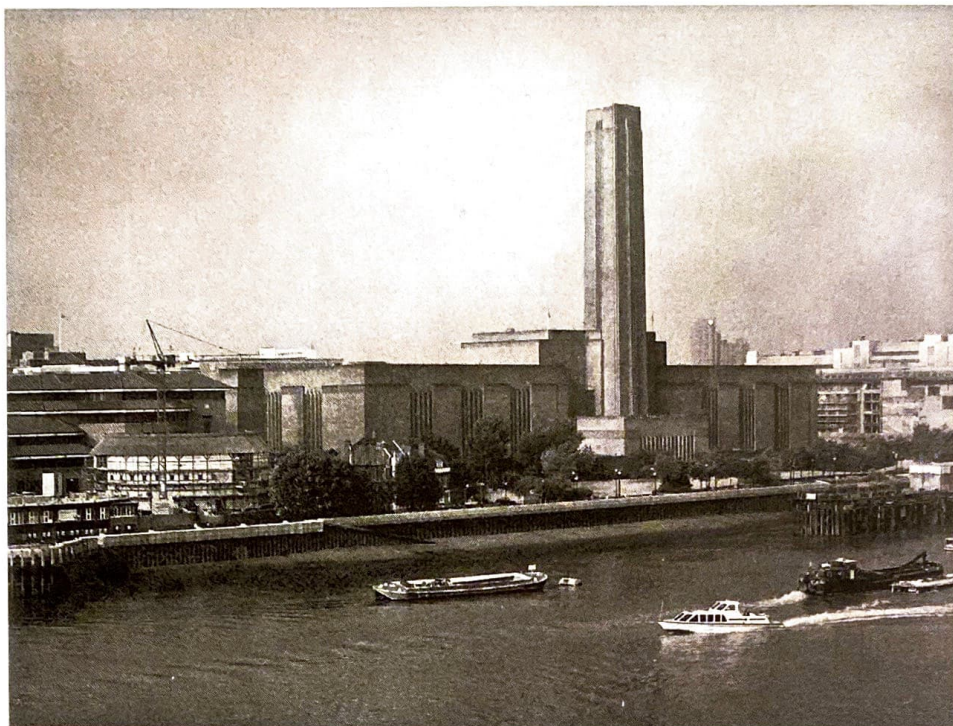
Музейная репрезентация современного искусства в Европе и Америке, имея те же корни, что и отечественная, прошла, начиная с 1920-х годов, мало знакомый российскому зрителю путь развития. Первая треть XX века — время повсеместного распространения музеев современного искусства. В начале 1930-х годов в четырнадцать европейских городах уже имелись музеи, посвященные исключительно современному искусству⁴. В 1929 году в Нью-Йорке был основан Музей современного искусства, который смог составить уникальную коллекцию живописи, скульптуры, графики, книжной иллюстрации, фотографий и дизайна. В 1937 году был основан музей Гуггенхайм

Схема построения экспозиции временной выставки «Кубизм и абстрактное искусство» в Музее современного искусства в Нью-Йорке 1936



в Нью-Йорке. Институциональное выделение современного искусства в качестве самостоятельного объекта музейной репрезентации в Европе и США, — в то время, как в СССР вынуждены были закрыться Государственный музей нового западного искусства, ГИНХУК, Отдел новейших течений Русского музея, — послужило началом длительного разрыва между отечественным и западным музейным опытом.

В каждом европейском и американском музее современного искусства обычно присутствует определенная логика экспонирования. Организационный принцип, который оказался доминирующим при экспонировании большинства мировых коллекций искусства модернизма, был впервые применен в 1936 году директором Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфредом Барром. Он создал ставшую впоследствии знаменитой схему, согласно которой была построена экспозиция временной выставки «Кубизм и абстрактное искусство». Схема сопровождала выставку и помогала зрителю понять впервые предложенный новый способ репрезентации современного искусства. Вместо традиционного хронологического показа Барр предложил концепцию эволюции «измов», в результате смены которых искусство совер-



Вид здания
электростанции
на берегу Темзы
до реконструкции

шило путь от фигуративности к абстракции. Такое понимание развития искусства XX века и, соответственно, репрезентации современного искусства (modern art и contemporary art) доминировало в музейной практике вплоть до конца XX века. Согласно этой концепции, modern art (термин, принятый в западном искусствоведении и употребляющийся преимущественно для обозначения искусства первой половины XX века) шло по пути все большей эстетизации и эмансипации, то есть развивалась скорее форма, чем содержание и искусство не подвергалось при этом существенным внешним влияниям. Этот принцип репрезентации до сих пор остается доминирующим при создании выставок и временных экспозиций искусства модернизма, ибо вполне отвечает демиургическим интенциям модернизма. При этом индивидуальная художественная практика вписывается в некие направления и течения, которые связаны между собой и имеют определенные хронологические рамки⁵.

Принципиально иной подход лег в основу постоянной экспозиции галереи Тейт Модерн в Лондоне. Поиски и попытки новых способов репрезентации, соответствующей постмодернистскому этапу развития культуры, продолжались на протяжении второй половины XX века при организации временных выставок современного искусства. Но создание постоянной экспозиции одного из крупнейших мировых музеев согласно принципиально новой концепции, в которой кураторы полностью отказались от схемы Барра, относится к 2000 году, когда после длительной перестройки здания бывшей электростанции на берегу Темзы открыла двери для посетителей галерея Тейт Модерн. Коллекция Тейт, формировавшаяся к тому времени на протяжении уже

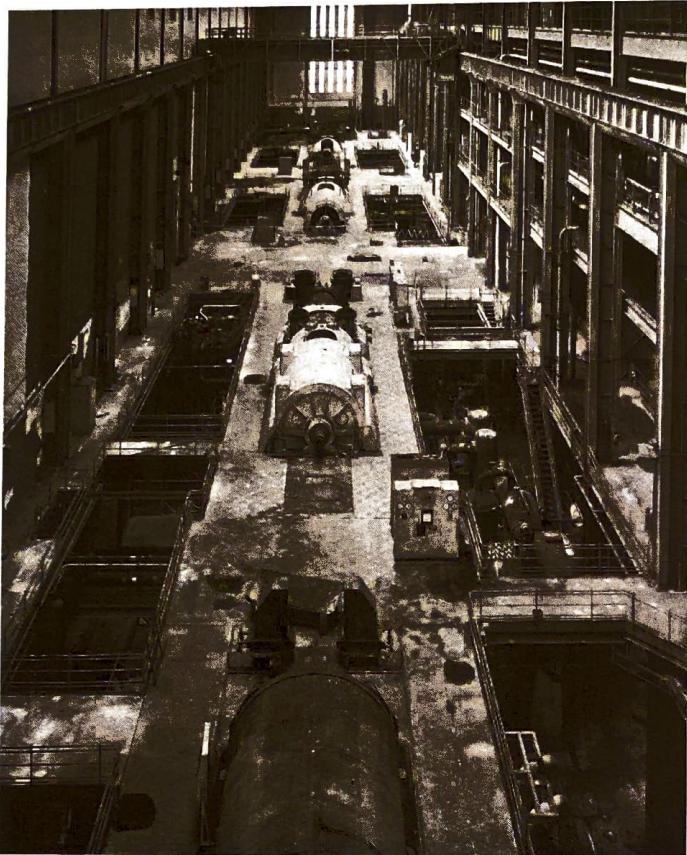
**Здание галереи Тейт
Модерн в Лондоне**
Фотография. 2000-е



более ста лет, была разделена на две части: британское искусство с конца XVI века по сегодняшний день (Тейт Британ) и современное международное искусство с 1900 года по сегодняшний день (Тейт Модерн). Вторая часть собрания, представленная преимущественно западноевропейским и североамериканским искусством, заняла выставочные пространства нового здания.

Созданию новой экспозиции предшествовали длительные дискуссии, в которых, кроме сотрудников музея, приняли участие художники, искусствоведы, критики и музейные педагоги. Несколько лет продолжались обсуждения проекта нового музея, главной целью которых было изобретение нового способа репрезентации современного искусства. Необходимо было выработать такие схемы, с помощью которых можно было бы создать экспозицию, соответствующую как современному этапу развития искусствоведения, так и новейшим музейным требованиям. Музей начала XXI века уже не может отказываться от таких характеристик, как привлекательность для публики (аттрактивность), «открытость» и «подвижность» экспозиции.

Особое влияние на создание концепции экспозиции Тейт Модерн оказывали и объективные условия – архитектура бывшего промышленного здания. Если в галерее Тейт Британ экспозиция занимает только один этаж, где расположение смежных комнат как будто создано для хронологического показа, то в Тейт Модерн для экспонирования отведены два этажа, к тому же все выставочное пространство разделено на четыре больших блока. Каждый блок представляет собой серию галерей вокруг одного или двух больших центральных залов, и блоки разделены огромным вестибюлем. Сами галереи очень разнообразны:



Внутреннее пространство электростанции на берегу Темзы до реконструкции

одни соответствуют представлениям о нейтральном музейном пространстве («белый куб»), из окон других открываются головокружительные виды Лондона. Поэтому и сама сложная планировка здания диктовала новый подход к организации экспозиции. Например, учитывая отдаленность блоков друг от друга, необходимо было принимать во внимание, что значительная часть посетителей может ограничиться посещением только одного из этажей⁶.

В связи со всеми требованиями теоретического и практического характера было принято решение: в каждом блоке должна быть представлена некая законченная картина искусства XX века, где вся история искусства этого периода воспринималась бы сквозь призму современности. То есть необходимо было создать или четыре отдельные экспозиции согласно хронологическому принципу, или четыре тематические экспозиции. От хронологического принципа сразу отказались, и встала задача выбора тем, которые должны были быть достаточно широки, актуальны и впоследствии открыты изменениям и при этом охватить все искусство XX века. При их обсуждении поднимались такие ключевые вопросы, как: «можно ли отделять искусство от истории, как это делалось до сих пор?», «можно ли выделить такие темы, которые охватили бы все течения и периоды, то есть нечто над временем и конкретной художественной практикой?», «следует ли принять за основу классификации форму или содержание?» и другие⁷.

В результате в модифицированном виде лучшей формой классификации оказалась классическая — жанровая. Были выделены четыре жанра: натюрморт, пейзаж, человеческая фигура (включая портрет и обнаженную натуру) и исторический жанр (включая аллегорический). Когда искусство XX века рассмотрели с этой точки зрения, выяснилось, что аналогии этим жанрам существуют, но определить их следует более широко. Таким образом появились названия четырех отделов экспозиции Тейт Модерн: «Окружающая среда» (вместо «пейзажа»), «Тело» (вместо «человеческой фигуры»), «Реальная жизнь» (вместо «натюрморта»), «Общество» (вместо «исторического жанра»). Столь широкие темы неизбежно пересекаются, и многие работы можно отнести более чем к одной теме. Это вполне соответствует задачам кураторов: экспозиция музея открыта изменениям. Музей не претендует на статичную, жестко зафиксированную репрезентацию работ. Предполагается, что работы могут периодически перемещаться в пространстве Тейт Модерн и демонстрироваться в любом из четырех блоков. Кроме того, программная открытость экспозиции (при наличии четко сформулированной концепции) предполагает возможность сосуществования в пространстве Тейт Модерн различных типов экспозиций — это может быть и репрезентация творчества отдельного художника, отдельной работы в контексте определенного направления, и тематическая экспозиция, в которой объединяются самые разные художники XX столетия⁸.

Способ репрезентации современного искусства, предложенный галереей Тейт Модерн, представляется вполне соответствующим искусствоведческой и музееведческой науке начала XXI века и, наряду с деятельностью других мировых музеев современного искусства, активно используется в практике создания временных выставок современного искусства в Русском музее.

Сегодня перед отечественным музеем современного искусства стоит двоякая задача. С одной стороны, он должен использовать в своей практике разра-



Внутреннее пространство галереи Тейт Модерн в Лондоне

Фотография. 2000-е

ботанные на Западе новейшие стратегии музейной репрезентации, стремиться к активной и творческой интеграции в мировой музейный и художественный процесс. Последняя треть XX — начало XXI века — это время небывалого роста музеев современного искусства: один за другим открываются ставшие уже всемирно известными Новая национальная галерея в Берлине (1967), Центр Помпиду в Париже (1977), Гамбургский вокзал — Музей современности в Берлине (1996), Музей королевы Софии в Мадриде (1993), в каждом из которых применяются как традиционные, так и экспериментальные способы репрезентации. С другой стороны, при создании временных выставок и постоянных экспозиций современного искусства необходимо учитывать специфику отечественной истории музейной репрезентации. Отсутствие у российского зрителя опыта восприятия и понимания международного современного искусства часто диктует иные, более доступные неподготовленной публике способы репрезентации. Кроме того, сложившаяся ситуация длительной изолированности отечественной музейной мысли предоставляет возможность для более объективной оценки и критики западного опыта и, следовательно, создания собственных альтернативных способов репрезентации.

-
- ¹ ЦГАЛИ СПб, ф. 244, оп. 1, д. 53, л. 207 об. Цит. по: Карасик И. Н. «Современная нам форма в искусстве — исследовательский институт...» // В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920-х — 1950-х / Каталог. СПб, 2000. С. 111.
 - ² Цит. по: Антонова А. К. Из истории экспозиции советской живописи. Конец 1940-х — 1960-е годы // Государственный Русский музей. Из истории музея / Сб. ст. и публ. СПб, 1995. С. 55.
 - ³ См.: Боровский А. Д. Музей Людвига в Русском музее // Отдел новейших течений. 1991–2001. История. Коллекции. Выставки. СПб, 2004. С. 19–21.
 - ⁴ См.: Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 342.
 - ⁵ См.: Art in Our Time. The Chronicle of The Museum of Modern Art. New York, 2004. P. 44–45.
 - ⁶ См.: Blazwick I., Wilson S. Showing the Twentieth Century // Tate Modern. The Handbook. London, 2000. P. 29–39.
 - ⁷ Ibid.
 - ⁸ Ibid.

РУССКИЙ МУЗЕЙ

**СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА**

XV

Сборник статей по материалам научной конференции
(Русский музей, Санкт-Петербург, 2007)

Санкт-Петербург
2009

Печатается по решению
Ученого совета Русского музея

Директор Русского музея
В. А. Гусев

Научный руководитель
Е. Н. Петрова

Общая подготовка издания
Е. Г. Красикова
Т. И. Мельник

Редактор
А. А. Рудакова

Корректор
Т. А. Румянцева

Компьютерная подготовка макета
Н. Н. Ремизова

Художественный руководитель
издательства
Й. Киблицкий

Русский музей представляет:
Страницы истории отечественного искусства / Альманах. Вып. 246
СПб: Palace Editions, 2009

© ФГУК «Государственный Русский музей»
© Palace Editions

ISBN 978-5-93332-321-1 (Россия)
Printed in Italy