

ИРИНА ЛИСОВЕЦ¹

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО CONTEMPORARY ART: МУЗЕЙ, ГАЛЕРЕЯ, УЛИЦА

Абстракт

В статье рассматриваются особенности пространства, в котором экспонируется и органично существует contemporary art, в отличие от пространства музеефикации fine art.

При первых экспозициях художественного авангарда в художественных галереях в начале 20 века возникло противоречие с находящимися там художественными артефактами и органичным для них пространством. Оказалась очевидной необходимость изменения пространства экспонирования современного искусства. В конце века новые формы современного искусства, многообразные арт-практики выходят за пределы музеев и галерей, и осваивают неожиданные для художественного артефакта пространства: вышедшие из употребления и заброшенные промышленные и городские территории, улицы и площади городов. Но в это же время и в начале третьего тысячелетия современное искусство возвращается к традиционному, хотя и значительно измененному пространству экспонирования, устраиваясь в специально выстроенных галереях и арт-музеях многофункциональных культурных комплексов.

Каково влияние изменяющейся культуры на художественный

¹ Ирина Лисовец — к.ф.н., доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия.

хронотоп contemporary art? Каковы художественно-эстетические основания пространственных трансформаций современного искусства и его позиционирования? И, наконец, как изменяется взаимодействие искусства с публикой в этих условиях? Таковы вопросы, к которым мы обращаемся в статье.

Ключевые слова

Contemporary art, актуальная культура, художественный хронотоп, современный арт-музей и галерея.

Ни один из крупных городов третьего тысячелетия не существует без галереи современного искусства. В начале каждого года из новостей на Артгиде мы узнаем о новых галереях, которые открываются в городах по всему миру и там, где они уже есть, и где раньше их не существовало. Чем определяется такое настойчивое институциональное развитие современного искусства в пространстве городов, культуре и жизни человека третьего тысячелетия? Почему современный город невозможен без современного искусства, представленного не только в галереях, но и практически на всех городских территориях? Как изменилось и продолжает меняться позиционирование искусства, и какими эстетическими и социокультурными параметрами это определяется?

Каждая историческая, национальная, региональная культура имеет свой хронотоп, пространство-время существования, выстраиваемое в соответствии с доминантными ценностями, традициями и перспективами, как и местом человека в ней. Эти параметры культуры достаточно точно определяют искусство, его художественно-эстетический хронотоп и выражаются им. Композиционно-выразительные особенности живописи Возрождения (и итальянского, и северного) в период зарождения культуры Нового времени обусловлены радикальным изменением ценностной доминанты культуры с теоцентрической на антропоцентрическую, возвращением к природе в качестве основы и понима-

нием человека равным Богу-творцу. Живопись новой эпохи могла существовать и развиваться, выстраивая композицию в прямой перспективе как выражении взгляда на мир и особенностей восприятия земного человека.

Пространственно-временные параметры являются основанием разделения искусства на виды. Это разделение определяет особенности воплощения и существования художественного образа. Но доминирование пространства или времени в структуре образа не отменяет целостности художественного хронотопа. Литература и музыка как временные виды искусства не лишены пространственной характеристики образов: возникновение «зримых образов» в литературе и восприятие высоты, глубины и объема музыкального звучания. Пространственные виды искусства — живопись, скульптура и архитектура соответственно обладают и временной характеристикой в зависимости от последовательности развертывания и освоения образа, что представлено в движении зрителя относительно представленного артефакта. В связи с этим, статус искусства, его художественно-эстетическая ценность и адекватное художественное восприятие определяются экспозиционными институциями, которые обеспечивают условия его взаимодействия с публикой.

Экспозиционная история искусства начинается с наскальной живописи в пещерах верхнего палеолита, затем продолжается в пространстве древнегреческих амфитеатров и, наконец, в галереях живописи, возникающих в эпоху итальянского Возрождения в палаццо флорентийских герцогов. Искусство не могло жить вне особой, специально для него созданной среды и более того, становилось искусством, будучи помещенным в эту среду. Этот опыт экспонирования был продолжен в эпоху Просвещения при формировании Лувра как музейного пространства художественных шедевров. Великолепные дворцовые залы, превращенные в музейные комплексы, красотой интерьеров активно поддержива-

ли эстетический статус искусств. Совершенное пространство утверждало красоту живописи и скульптуры, живущей в этих условиях.

Для современного искусства, начало которого мы обозначим первым авангардом (1910-1920-е годы), его художественный статус поддерживается и так же в значительной степени определяется пространством, в котором оно встречается с публикой. Известный предмет стал художественным артефактом, будучи представлен Марселем Дюшаном в художественной галерее под именем «Фонтан». Здесь сработал эффект автономного поля символических ценностей, которое рассматривал Пьер Бурдьё в своем исследовании рынка символической продукции (Бурдьё П., 1993): обычный предмет превратился в художественный артефакт, благодаря символизации именем и размещению в галерее. Интересно, что Дюшан затем несколько раз «повторил» свой «шедевр» по заказу различных музеев, включая Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду (Ковалев А., 2008, с.78).

Решающее влияние стратегии экспонирования для современного искусства отмечает Б. Гройс, обращаясь к его топологии: «Modern art работало на уровне индивидуальной формы. Contemporary art работает на уровне контекста, формата, фона или новой теоретической интерпретации. Поэтому contemporary art не столько индивидуальная продукция, сколько манифестация индивидуального решения, включить или исключить вещи и образы, анонимно циркулирующие в нашем мире, — дать им новый контекст или лишить его: частный выбор, который одновременно публично доступен и через это манифестирован, представлен, ясно определен» (Гройс Б., 2006, с. 14).

Таким образом, любое искусство и классическое (fine art), и современное (contemporary art) нуждается в особых пространственно-временных условиях коммуникации со зрителем, но современное искусство радикально меняет

традиционную музеефикацию и экспонирование искусства. Такое изменение связано с сущностной и существенной трансформацией современной культуры и выражающего ее искусства. Искусство такой культуры модифицирует все свои параметры: художественное творчество, созданное художественное произведения и, конечно, художественное восприятие.

Для современного искусства характерно радикальное размывание границ, изменение языка, функционирования, что связано, прежде всего, с теми социокультурными трансформациями, которые происходят в XX веке.

Начиная с конца XIX века, формируется культура, которая затем получит именование массовой, популярной, общедоступной и вызовет к жизни институции, в том числе и художественные, которые могли бы обеспечить ее функционирование и развитие. Вместе с этим в культуре начинается выделяться феномен, названный культурой повседневности, который искусство начнет осваивать и представлять. И, конечно, технократическая доминанта культуры начала прошлого века, развиваясь, проникает в художественный мир, активно использующий информационные технологии и технику. Уже в рамках модерна появляются направления в искусстве, отдающие дань превосходству техники и меняющие эстетические ценности и язык в этом направлении. Конструктивизм в пространственных видах искусства, активно развернутый в начале прошлого века, стилистически утвердил доминанту техники, и не случайно вновь активно вспоминается в начале века нынешнего в условиях дальнейших технократических вызовов. Второй художественный авангард (1950-1960-е годы) продолжил техническое «первооружение» искусства и утвердил его обновление на этой основе.

К названным особенностям художественной культуры с начала второго авангарда необходимо добавить ее функционирование в рыночных условиях и переход искусства

на «язык денег» (Б. Гройс), что существенно меняет экспонирование contemporary art в условиях галерей и музеев.

В России рынок художественной культуры начинает развиваться много позже, с 90-х годов прошлого века (Гительман Л. И., 2004). В это время появляются частные галереи, музеи современного искусства, где публика может его видеть, оценить эстетически и как участника рынка «символической продукции» и прицениться в том числе.

На западном арт-рынке с 60-х годов XX века развитие «индустрии галерей» (К. Чухров, 2010) приводит к открытию новых и изменению прежних музеев и галерей современного искусства. Под новое позиционирование искусства меняется функциональная наполненность пространств музеев классического искусства, позволяющая перевести в товар художественный артефакт и выразить в цене его ценность.

Современная галерея, где экспонируются и историческое, и современное искусство, как правило, дает возможность купить «сопутствующие» товары разного рода (шарфы, сумки, ручки, закладки и т.п.), которые воспроизводят представленные экспонаты и будут о них напоминать, так же, как и о посещении галереи в повседневной жизни. Такого рода бизнес существует в настоящее время практически во всех галереях и музеях. И это очень важно: купив в Галерее современного искусства Пегги Гутенхайм в Венеции шелковый шарф, где воспроизведена картина Gino Severini «Sea=Dancer» из представленной коллекции, я прочно закрепила этим предметом всю гамму зрительных, эстетических, и тактильных ощущений, пережитых при восприятии изумительного полотна. Эстетическое наполнение моей повседневной жизни, этот шарф, конечно же, изменил.

Во второй половине XX века галерея становится институцией арт-бизнеса и ее цель не просто экспозиция оригинальных художественных артефактов, но развитие экономики художественной культуры за счет расширения круга

потребителей искусства. Галерея становится местом, где широкая публика приобщается к современному, достаточно неожиданному в сравнении с традиционным искусству. Привлечь публику возможно, оснащая современную галерею медийным дополнением и перформативным оснащением представленного артефакта, который превращается в событие. Осмотр экспозиции становится не просто созерцанием, но вовлечением в действие.

Уже в начале прошлого века искусство, активно развиваясь в условиях своей «технической воспроизводимости» (Беньямин В.), предполагает новое экспозиционное бытование, значительно расширяющее коммуникацию с публикой. Галерейные и музейные институции широко реализовали эти возможности, используя в экспозиции современные информационные технологии. В уже наступившем третьем тысячелетии в качестве отдельного экспонирования искусства получили распространение IT перформансы живописи классических музеев и галерей. Оцифрованная и развернутая на экранах живопись от Возрождения до рубежа XIX — XX веков открывается по-новому и привлекает современного зрителя.

Авангард начала 20 века отменил миметичность образа в стремлении убрать посредника между художником и зрителем — видимый мир и обратился к деконструкции эстетической формы, ликвидируя доминанту гармонии и прекрасного, что вполне соответствовало мозаичной и противоречивой культуре века. Разрыв с видимым миром окончательно закрепляется к концу 20 века в развитии таких направлений искусства как арт-брют и трэш арт, экспонирование которых органично в современных галерейных пространствах.

К концу 20 века происходит закрепление деформации материала, языка и публики искусства в культуре постмодернизма. В последнюю треть прошлого XX века главным инструментом и содержанием модернизации культуры для

постмодернизма становится деконструкция всех традиционных ценностей, пространств и отношений, которая определяет новые язык, форму и стиль искусства, что будет наглядно выражено, прежде всего, архитектурой и даст ей имя — деконструктивизм.

Именно архитектура деконструктивизма найдет органичное для современного искусства пространство музея и галереи.

Одна из первых галерей современного искусства — Музей Гугенхайма в Нью-Йорке Фрэнка Ллойд Райта (1956—1959гг.), коллекции беспредметной живописи Соломона Гугенхайма. Архитектор создал здание, точно соответствующее и представляющее современное искусство (Хассел Э., 2010, с. 50—55). Форма здания, напоминающая морскую раковину, раскрывающуюся к небу и стеклянный купол, дают возможность максимальной освещенности естественным светом, а зал, окруженный большой спиральной лестницей, идя по которой посетители разглядывают произведения искусства, становится оптимальным пространством, в котором простор, естественный свет, открытость создают необходимые условия восприятия искусства как бы в естественной для него среде.

Затем до конца 20 века будут созданы шедевры архитектуры деконструктивизма, оптимально соответствующие экспозиции современного искусства: Центр Помпиду в Париже Ричарда Роджерса и Ренцо Пьяно (1972—1976), Музей дизайна «Витра» в Вайль-ам-Рейне (1987—1989) и Музей Гугенхайма в Бильбао (1997) Фрэнка Гэри. В проектировании Музеев и Галерей современного искусства, создании новых и расширении уже существующих, принимали участие практически все звезды архитектуры постмодернизма: Жак Нувель, Норман Фостер, Ренцо Пиано, Заха Хадид.

Самая престижная международная награда в области архитектуры — Притцкеровская премия за 2019 год присуждена японскому архитектору, теоретику искусства и градо-

строителю Арате Исодзаки. 87-летний архитектор за свою творческую жизнь создал более 100 проектов зданий, в числе которых Музей современного искусства в Лос-Анжелесе и Музей центральной академии художеств в Пекине (<http://artguide.com/news/6284> дата обращения 08.03.2019).

Признанный новатор архитектуры постмодернизма Заха Хадид участвовала и в конкурсе проектов Музея современного искусства в Перми «PermmuseumXXI Horizon», который проходил в 2008 году. Этот город в первое десятилетие 21 века стал практически уральской столицей современного искусства, в особенности арт-практик — стрит-арта, лэнд-арта, паблик-арта. Так возникла необходимость и идея создать современный музей, используя территорию набережной Камы и здание бывшего речного вокзала. Первое место в этом конкурсе занял московский архитектор Борис Бернаскони. В своем проекте он представил новый графический язык и навигацию в музейном пространстве: начиная от входа, пространство само ведет посетителя, ему остается только выбрать маршрут из предложенных вариантов графической навигации (Б. Бернаскони 2009, с. 42—43). Этот масштабный проект реализован не был по понятным причинам финансового толка, но все-таки идея нового масштабного графически развернутого и точно ориентирующего посетителя пространства получила воплощение. В Екатеринбурге на набережной Исети в 2015 году был открыт многофункциональный культурный комплекс «Ельцин-центр», архитектуру которого «довел» Борис Бернаскони. Одним из масштабных и выразительных пространств этого комплекса является Галерея современного искусства.

Язык современного искусства столь своеобразен, что вступить воспринимающему в коммуникацию, «заговорить» на этом языке возможно при условии, что пространство художественного общения способствует органичному существованию в нем искусства. В отличие от классического искусства, представляющего другую, вторую реальность

и живущего в особом пространстве парадных дворцов, современное искусство, неразрывно связанное с миром повседневности и его языком, совместимо с просторными, нейтральными по колориту и интерьеру, но дающими возможность внимательно осмотреть экспозицию залами.

Важнейшей стратегией музеефикации и музейного экспонирования contemporary art в постсовременной культуре является его встраивание и органичное сосуществование с музеями, концертными залами, магазинами (книжными, сувенирными), ресторанами и кафе в пределах крупных мультифункциональных культурных центров, каковыми являются, например, Центр Жоржа Помпиду в Париже и Ельцин-Центр в Екатеринбурге.

Кроме того, во второй половине прошлого тысячелетия в западном культурном мире появляются художественные проекты, озаглавленные «...стремлением вывести произведение не только из галерейного, выставочного пространства, но и из музея» (К. Чухров, 2010, с. 81), что определяется развитием акционистских художественных практик. В это же время возникает и новое позиционирование развивающегося современного искусства: использование заброшенных производственных территорий, депрессивных городских районов как пространства арт-экспозиции. Для российского актуального искусства такое территориальное перемещение начинается в третьем тысячелетии. Арт-практики и самые неожиданные артефакты, относимые к современному искусству, находясь на границах художественного и профанного миров, хорошо вписываются, например, и в пространство Арсенала на Венецианских Биеннале современного искусства, и в здания бывших заводов и типографий на Уральских Индустриальных Биеннале современного искусства в Екатеринбурге.

Изменение эстетической формы — деконструкция в качестве формообразующего приема практически во всех видах современного искусства, функций — изме-

нение социальных практик, политических отношений, событий в социуме, и языка современного искусства является ответом на новейшие культурные трансформации. Все это определяет и принципы организации пространства арт-галерей и музеев для создания условий актуальной коммуникации современного искусства с публикой.

Ссылки

Бурдые, П. 1993. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. №1/2. С. 49–62.

Бернаскони, Б. 2009. Архитектура — это интерфейс. Бернаскони, 2000–2009 // TATLIN MONO, 1|14|70. С.11–15.

Гройс, Б. 2006. Топология современного искусства // Художественный журнал. 61/62, №1–2. С.11–18.

Гительман, Л.И. 2004. Формирование и современные тенденции развития российского арт-рынка. Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии. СПб.: СПбГУП, 232 с. Гл.2.

Ковалев, А. 2008. Вторичность современного и другие мифы художественного рынка // Арт-хроника. Художник как менеджер. №4. С.76–83.

Чухров, К. 2010. Производство искусства в эпоху contemporary art — генеалогия и ориентиры. Логос, №4 (77), с.72–86.

Хассел, Э., Бойл, Д., Харвуд, Дж. 2010. Современная архитектура. М.: Арт-родник.