

А. Н. Балаш

СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Учебно-методическое пособие
Направление подготовки 51.03.04
«Музеология и охрана объектов
культурного и природного наследия»

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет мировой культуры
Кафедра музеологии и культурного наследия

А. Н. Балаш

**Современная зарубежная
выставочная деятельность**

Учебно-методическое пособие

Направление подготовки 51.03.04
«Музеология и охрана объектов
культурного и природного наследия»

Санкт-Петербург
2022

УДК 069.5(1-87)“20”(07)

ББК 79.24р30

Б20

Учебно-методическое пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Утверждено на заседании Учебно-методического совета Санкт-Петербургского государственного института культуры в качестве учебно-методического пособия. Протокол № 4 от 24.03.2022

Рецензенты

Л. В. Никифорова, доктор культурологии профессор,
профессор кафедры философии, истории и теории искусства
Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Е. Н. Мастеница, кандидат исторических наук, доцент,
заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Б20

Балаш, Александра Николаевна

Современная зарубежная выставочная деятельность : учебно-методическое пособие / А. Н. Балаш ; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. мировой культуры, каф. музеологии и культурного наследия. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2022. – 76 с.

ISBN 978-5-94708-338-5

Учебно-методическое пособие по дисциплине «Современная зарубежная выставочная деятельность» разработано для студентов, обучающихся по направлению 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», профиль «проектирование музейных экспозиций и выставок», квалификация бакалавр. Пособие предназначено для организации самостоятельной работы студентов при подготовке к семинарским занятиям и промежуточной аттестации, направляет информационный поиск, стимулирует к критическому и концептуальному осмыслению профессиональных источников, представляющих основные тенденции современной зарубежной выставочной практики музеев, галерей, культурных фондов и общественных институций.

УДК 069.5(1-87)“20”(07)

ББК 79.24р30

ISBN 978-5-94708-338-5

© А. Н. Балаш, 2022

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

Оглавление

1. Выставочные практики в контексте развития современной культуры. . . .	4
2. Междисциплинарные выставочные проекты, выставки-исследования и диверсификация взаимодействия с музейными коллекциями.	12
3. «Музейный опыт» и мультисенсорные практики показа	21
4. Кураторство культуры и партиципаторные формы развития глобальных и локальных выставочных проектов	30
5. Персональные и трансисторические художественные выставки, выставки-реинакменты.	42
6. «Танцевальные выставки» и развитие цифровой культуры.	54
7. Новые мемориальные музеи и их выставочная практика.	62
8. Методические рекомендации по подготовке к семинарским занятиям . . .	74

1. Выставочные практики в контексте развития современной культуры

«Пересмотреть привычное поведение в музее и действовать по-новому» предлагает зрителю голландский аналитик Йохан Идема, который полагает, что «немного смелости и творческий подход»¹ помогают радикально изменить зрительские стратегии в экспозиционных пространствах. «В новом музее каждый из нас [...] должен быть готов намечать свой собственный путь [...], а не следовать маршрутом, предложенным куратором»². Эти идеи в полной мере соответствуют установкам на креативное переформатирование всех сфер социальной и культурной жизни в поисках вариативных и конструктивных взаимодействий ради решения значимых проблем современности, в которые оказывается интегрирован и музей, и его посетители.

Работы австрийского фотографа Стефана Драшана «Люди/произведения искусства: соответствия», которые публикуются автором в социальных сетях и затем широко расходятся по разным медиа-ресурсам, на первый взгляд кажутся продолжением традиционной темы «музей, выставка и зрители». Эта тема уже неоднократно, начиная с произведений О. Домье и затем у многих других авторов, превращалась в острое социальное высказывание о динамике культуры современности. Но в фотографиях Драшана есть одно важное отличие – люди не просто активно и заинтересованно смотрят на представленные произведения, подчас комментируют свою реакцию жестикულიцией, как это было раньше, но и сам их облик изменился, стал более свободным, разнообразным, творческим, а их отношение к искусству более непредвзятым и позитивным. Фотограф подмечает выразительный характер костюмов, причесок, аксессуаров, и даже жестов современных зрителей, оказавшихся в музейном пространстве, представляя их как элементы современного дизайна – «особого синтетического явления культуры, объединяющего ее материальную и духовную ипостаси и связанного с образом жизни всех членов общества»³, – в котором креативность фиксируется как стиль нашего времени.

Другим важным аспектом является высокий уровень цифровых компетенций и потребностей современного посетителя выставок. Все события современной жизни, в том числе связанные с культурной сферой, обрели новый смысл и значение в связи с интенсивной цифровизацией и персонализацией цифрового опыта в рамках Web 2.0, когда цифровые ресурсы стали платформой социальных взаимодействий, наращивая потенциал получения, хранения и интенсивного обмена информационным контентом и цифровыми артефактами, созданными в том числе с помощью персональных гаджетов. Эти процессы

¹ Идема Й. Перестаньте бродить, действуйте // Идема Й. Как ходить в музей. Советы о том, как сделать музей по-настоящему запоминающимся. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15–16.

² Серота Н. Опыт или интерпретация. Дилемма музеев современного искусства. М.: Арт Гид, 2022. С. 75.

³ Рябов А. Культура / дизайн. Начало XXI века. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 12.

оказали существенное воздействие на музей и музейные практики, очевидным образом изменили многие аспекты экспозиционной и выставочной деятельности, в том числе связанные с трансформацией базовых позиций музейной коммуникации.

Развитие социальных сетей привело к формированию нового типа горизонтальных связей и коллабораций, «новых форм коллективности», и в то же время усилило встречные тенденции к атомизации и разобщению, в которых оказываются люди, в том числе те же участники креативных сообществ⁴. Музей, традиционно институция дисциплинарного знания, постепенно раскрывается к идее общественных мест свободной коммуникации⁵, к которым в современном урбанистическом социуме относятся коворкинги и креативные пространства. Подобные места предполагают особую интонацию, особый стиль, связанный с неформальной общественной жизнью, с непринужденным общением. Эти же интонации все глубже проникают в современные музеи, распространяясь и утверждаясь не только во «входных группах», но и в других музейных локациях и сферах, в том числе в музейных выставочных проектах, обеспечивая процесс культурной инклюзии как важный элемент практик современной музейной репрезентации и коммуникации.



Стефан Драшан (Stefan Drashan). Работы из фотопроекта
«Люди/произведения искусства: соответствия».
Источник: <https://peoplematchingartworks.tumblr.com>

⁴ Будрайтскис. И., Лазарева Е., Першеева А., Шурипа С. Квантовый шепот темных систем, или 2010-е как начало нового века // Художественный журнал. 2021. № 119. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/107/article/2349> (дата обращения 26.06.2022).

⁵ Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 35, 52, 92–93.



Стефан Драшан (Stefan Drashan).

Работы из фотопроекта «Люди/произведения искусства: соответствия»

Источник: <https://peoplematchingartworks.tumblr.com>

Элементом нового интерактивного стиля, который стал возможен благодаря развитию новых технологий, стало участие музейной аудитории в фотофиксировании экспозиций с использованием цифровых камер мобильных устройств, а также публикация отобранных затем снимков в социальных сетях. Как отмечают музейные специалисты, в рамках новых сетевых и технологических возможностей музейная аудитория оказалась привлечена не только к документированию и архивированию впечатлений от произведения искусства, но и от посещения музея в целом. В самом музее цифровую фотографию, выполненную посетителями, перестали рассматривать как угрозу авторскому праву, интерпретируя ее как форму участия сетевой аудитории в деятельности музея⁶. В результате множество простых, разнообразных по своему качеству цифровых изображений музейных экспозиций, экспонатов и музейных событий появляется в пространстве социальных сетей, образуя особый тип репрезентации современного человека как субъекта культуры – «мир массового воспроизводства, связанный с музеями, но не полностью контролируемый ими»⁷.

Подобная вовлеченность зрителя в фиксацию своего опыта посещения музея не могла не повлиять на расширение понимания зрительской аудиторией «технических» вопросов музейной деятельности, связанных с репрезентацией и интерпретацией музейных коллекций, которые ранее исключались

⁶ Henning M. Preface // Museum Media / Ed. M. Henning. 2020. P. 24.

⁷ Ibid. P. 25.

из публичных дискуссий и принадлежали лишь музейным профессионалам. Эта фокусировка зрительского внимания на специфике музейной репрезентации повышает требования к проектному решению экспозиций, но также расширяет возможности для концептуальных и дизайнерских экспериментов с опорой на более развитые медиа-компетенции зрителей.

Музеи перестают быть единственными экспертами по отношению к своим экспонатам: со стороны музея постепенно происходит утрата «кураторского контроля» информации, сетевые медиа делают возможным гибридное кураторство, основанное на сочетании институционального музейного участия и свободных, внеинституциональных социальных связей. Идея большей открытости обществу обсуждается сегодня не только на уровне оцифрованного контента, но и по отношению к самим оригинальным артефактам – музейным предметам и музейным коллекциям. В этой базовой для музея области идея открытости и доступности приобретает наиболее напряженный характер, сталкиваясь с традиционными представлениями о различных режимах доступа к наследию. В дискуссиях о музейной этике формируется новое, более радикальное, понимание доступности музейных коллекций, представление о правах на них со стороны «сообществ создателей» и «сообществ пользователей»⁸. Стремление к более радикальной доступности музейных коллекций обществу порождает эксперименты с альтернативными практиками и пространствами репрезентации, делает более вариативной формы музейной выставочной деятельности, позволяя выстраивать экспозицию с таких позиций современной культуры, как забота и попечительство, «право на интерпретацию» со стороны представителей различных сообществ⁹.

Другим важным аспектом трансформации форм музейной репрезентации в контексте медиакультуры становится развитие интерактивности и адаптивности музейных экспозиций¹⁰. Интерактивность как вовлеченность и участие зрителя в экспозиционных практиках и выставочных событиях тесно связана с повышением мультисенсорности. В то же время появляется и становится все более влиятельной критика тотального погружения и иммерсивных форм выставочных проектов в связи с нарастающей потребностью в аутентичности музейного опыта и музейных взаимодействий.

Другое важнейшее свойство цифровой эпохи – адаптивность – широко используется в выставочных практиках, реализуясь на базе переосмысления и повышения эффективности в смешанной среде реального-виртуального континуума¹¹ традиционных для экспозиционной деятельности принципов многоуровневого показа, что позволяет еще более эффективно и целенаправленно адресовать экспозицию посетителям с различным уровнем знаний, возможностей и потребностями. В то же время можно говорить о другом уровне адаптивности, выстраиваемом по отношению к самим объектам

⁸ Ван Менш П., Мейер Ван-Менш Л. Новые тренды в музеологии. М.: ИД «Перспектива», 2021. С. 19–28.

⁹ Там же. С. 94–111.

¹⁰ Гук Д. Ю. Культурное наследие в цифровом пространстве. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. С. 8–9.

¹¹ Там же. С. 13.

показа, который ранее уже был отработан в актуальных художественных практиках и определяется как сайт-специфичность художественных проектов. Особенность современных форм показа состоит в том, что все большее число объектов, восходящих к одному цифровому прототипу, могут демонстрироваться одновременно в разных местах, и их конкретный облик и конфигурация будут варьироваться в зависимости от нового контекста, дополняться различными приемами экспозиционного дизайна, призванными включить демонстрируемые объекты в конкретные пространственные и смысловые локации.

Яркий пример адаптивности – произведения современного испанского скульптора Жауме Пленсы – вариации женских образов, выполненные по оцифрованным моделям в различных материалах и техниках. В 2019 г. почти одновременно они присутствовали в пространстве Нью-Йорка, Валенсии и Санкт-Петербурга, масштабировав камерный мотив человеческой головы до монументальных форм, соотносимых с классическими, модернистскими и деконструктивистскими архитектурными ансамблями и конкретными задачами выставочных средовых проектов. И те же модели были использованы для создания мелкой пластики из венецианского стекла, представленной в Главном штабе Государственного Эрмитажа в рамках выставки «Glasstress. Окно в будущее» в 2021 г. Таким образом, примерно в одно и то же время в различных частях мира зрители могли видеть один и тот же проект художника, знакомиться с его идеей, порождаящей новые неожиданные смыслы и новые связи в каждом локальном контексте. Подобная возможность, в дополнение к складывающейся сетевой информированности и компетенции, порождает атмосферу открытости и универсальности, преодоления границ и формирования чувства причастности к общему культурному полю, которая является важным и во многом определяющим аспектом современности.



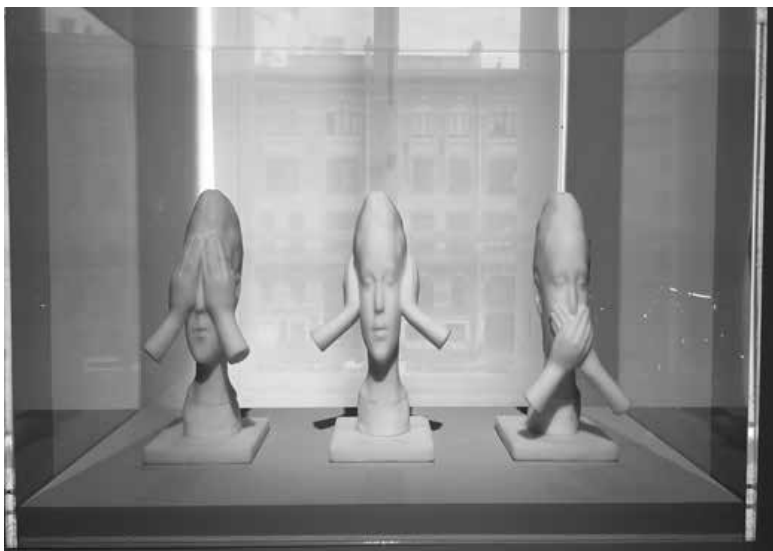
Сайт-специфичность художественных проектов. Объекты Жауме Пленсы. Семь скульптур в Городе искусств и наук в Валенсии (2019)



Сайт-специфичность художественных проектов. Объекты Жауме Пленса.
Экспонирование перед Рокфеллер-центром в Нью-Йорке
в рамках фестиваля Frieze Sculpture (2019)



Сайт-специфичность художественных проектов. Объекты Жауме Пленса.
В рамках проекта «Скульптура в Большом дворе» Государственного Эрмитажа (2019)



Сайт-специфичность художественных проектов. Объекты Жауме Пленса.
На выставке «Glasstres. Окно в будущее» (2021)
в Главном штабе Государственного Эрмитажа

Для систематического получения информации о современной зарубежной выставочной деятельности особое значение приобретает отработка навыков использования профессиональных новостных ресурсов и профессиональной аналитики по вопросам актуальных музейных и внемузейных выставочных проектов, представляющих динамику современной культурной и художественной жизни. Критический отбор информации, ее верификация путем сопоставления различных источников, связанных с организаторами и кураторами проектов и с независимыми исследователями, представляющими их экспертизу, реакция на события со стороны профессиональных СМИ – необходимые профессиональные компетенции, которые отрабатываются путем изучения профессиональных, в настоящее время все больше цифровых, ресурсов. Печатные издания, упоминаемые в ссылках текста этого пособия и в списке литературы, безусловно, являются существенным дополнением и также абсолютно необходимы для углубленного ознакомления с темой.

Среди цифровых медиа следует назвать те ресурсы, которые систематически необходимы для подготовки к практическим занятиям и к итоговой аттестации по курсу: Артгид URL: <https://artguide.com>, The Art Newspaper Russia: <https://www.theartnewspaper.ru>, aroundart <http://aroundart.org>, наиболее влиятельный российский журнал по современному художественным и междисциплинарным практикам «Художественный журнал»: <http://moscowartmagazine.com>, рубрика «Выставочная панорама» журнала «Третьяковская галерея»: <https://www.tg-m.ru>, журнал музея «Гараж»: <https://thegaragejournal.org/ru/issue>, материалы по выставочным практикам в международном журнале Frieze: <https://www.frieze.com>.

Также важным является знакомство с материалами специальных образовательных онлайн-проектов, созданных музейными и образовательными институциями, среди них:

- онлайн платформа New Now, созданная по инициативе ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург) – URL: <https://ru.newnowbymanege.com> – дискуссии «Новое экологическое мышление: арт-инициативы и эоактивизм» (<https://ru.newnowbymanege.com/ecoagenda>), «Трансгуманизм: за гранью человеческого?» (<https://ru.newnowbymanege.com/transhumanism>), в том числе публикации, видео и подкасты, которые указаны в качестве дополнительных материалов на странице дискуссии;

- платформа онлайн-школы дополнительного профессионального и высшего образования «Среда обучения» (<https://sredaobuchenia.ru>), раздел «Современное искусство», записи вебинаров (проект VСреде) (<https://sredaobuchenia.ru/v-srede#!/tab/335489172-2>), «Кураторство. Открытая забастовка» (Терри Смит), «Курируемые культуры» (Дэвид Джослит), «Танцевальные выставки: черный ящик, белый куб и серая зона» (Клер Бишоп), «Все, что вам нужно знать о перформансе» (Марина Абрамович);

- материалы Центра экспериментальной музеологии (Москва), которые анализируют международный опыт выставочной и музейной деятельности: <https://redmuseum.church>; <https://vk.com/experimentalmuseology>.

2. Междисциплинарные выставочные проекты, выставки-исследования и диверсификация взаимодействия с музейными коллекциями

«Музей, особенно музей естествознания, науки и техники, представляет собой архив устаревших знаний, отложившихся в коллекциях, каталогах, системах хранения, особых способах демонстрации и исторически сложившихся установках его зрителей. [...] Они были основаны на коллекциях, сформированных в ходе исследований, и послужили основой для анализа. По мере того, как эти области мигрируют в лаборатории и университеты, в музеях возникает противоречие между исторической ценностью старых коллекций и проблемами представления новых знаний, не основанных на коллекциях»¹², – так оценила одну из важных проблем, представляющую серьезный вызов для современного музея, известная музеолог Барбара Киршемблат-Гимблет. В поисках путей взаимодействия музея с новыми знаниями и новыми познавательными моделями особую важность приобретают экспериментальные междисциплинарные практики, которые становятся важной особенностью в различных прикладных областях музейной деятельности, постепенно переходя и в выставочные проекты. В то же время процесс «миграции знаний» в лаборатории и университеты приводит к необходимости создания новых общественных и институциональных площадок для их репрезентации, принципиально отличающихся от традиционных университетских музеев и классических учебных коллекций.

Новые знания, нематериальные и материальные аспекты жизни, которые стали доступны и осознаны благодаря развитию современных технологий, возможность и необходимость моделирования систем и связей, складывающихся или разрушающихся в результате антропогенного воздействия на окружающий мир с целью минимизировать связанные с этим негативные факторы, – таков круг задач, в представлении и обсуждении которых все чаще используются новые выставочные формы, основанные на междисциплинарных взаимодействиях, способных представить сложные комплексные проблемы.

Известный антрополог Бруно Латур, оказавший большое влияние на современные социальные и гуманитарные науки, в качестве альтернативы процесса модернизации современного общества, усиливающего негативное антропогенное воздействие на мир, предложил идею «экологизации» как иной путь развития, основывающийся на представлении о сложных взаимосвязях между социальными и естественными аспектами современности. Репрезентация возникающих «экологических систем» представляет, по мнению музеолога Феоны Камерон, представляет существенный вызов, обращенный к музею и другим культурным институциям¹³. Важным фактором в поиске оптимальных решений при этом также становятся междисциплинарные взаимодействия.

¹² Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies (1999) // Laboratoire du geste. URL: <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article129> (дата обращения 26.06.2022).

¹³ Cameron F. Theorising more-than human collectives for climate change action in museums // Ecologising Museums.2016. P. 29–32. URL: <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/04-ecologisingmuseums.pdf> (дата обращения 26.06.2022).

Возможности виртуального моделирования, их нарастание по мере развития цифровой культуры, также укрепляют статус междисциплинарных проектов, поскольку позволяют обретать знания путем материализации и масштабирования¹⁴, а также благодаря возможности анализа рассматриваемого объекта или явления с нескольких точек зрения, что неизбежно приводит к необходимости проведения комплекса специальных научных исследований и их визуализации и интерпретации в междисциплинарных проектах.

Одним из пионеров среди современных междисциплинарных проектов стала Галерея науки (Science Gallery) Тринити-колледжа в Дублине, созданная в 2008 г. Ее опыт и организационный ресурс далее был использован при открытии аналогичных проектов в других технических и естественнонаучных университетах по всему миру. Созданные центры объединились в систему, основанную на долгосрочном сотрудничестве и взаимодействии. Среди них научные галереи в Королевском колледже в Лондоне, в университетах Мельбурна, Роттердама, Атланты, Детройда, Берлина. Новые центры становятся площадкой для реализации интернациональных и локальных проектов, объединяющих специалистов в различных областях технического и естественнонаучного знания, в осуществлении которых также участвуют приглашенные дизайнеры. В целом в подобных проектах используется и переосмысливается краткая история сайнс-арта как наиболее радикального движения в междисциплинарных практиках конца XX в.¹⁵, новый этап его развития, который оказался связан уже не с отдельными экспериментами, но с распространением и популяризацией этого направления в связи с диверсификацией естественнонаучного и технического образования в деятельности Галерей сайнс-арта в качестве университетских подразделений и самостоятельных центров науки и медиатехнологий по всему миру.

В некоторых университетских центрах утвердилась практика проведения хакатонов, во время которых создаются прототипы проектов, а победившие идеи в дальнейшем могут быть реализованы как отдельные экспозиции. Хакатон – соревновательная форма, которая возникла в области разработки компьютерных программ и сегодня широко распространяется как способ активизации креативного потенциала молодых специалистов не только в технических и естественнонаучных, но также и в социальных дисциплинах. Под каждый проект, который выбирается для реализации в Галерее Науки Тринити-колледжа в Дублине и связанных с ним институциях, создается междисциплинарная команда, которая сотрудничает с кураторами галереи. Создаются условия для проведения и представления исследований с помощью экспериментальных методов, которые были бы невозможны в научных лабораториях, одновременно продумывается идея представления проекта и вовлечение его в общественные дискуссии и взаимодействия, в связи с чем важным этапом становится сотруд-

¹⁴ Гук Ю.Д. Культурное наследие в цифровом пространстве. С. 6.

¹⁵ Булатов Д. Сайнс арт. Эволюция от кутюр. Лекция в Политехническом музее (2015). URL: <https://polymus.ru/ru/museum/news/eksponat-evolyutsiya-ot-kutyur/> (дата обращения 26.06.2022); Эволюция от кутюр: искусство и наука в эпоху постбиологии. Ч. I. Практика, Ч. II. Теория. Калининград: ГПСИ, 2013, 2015. URL: <https://artguide.com/posts/468> (дата обращения 22.06.2022).

ничество с художниками, дизайнерами, гуманитарными исследователями. Для реализации проекта чаще всего приглашаются волонтеры-медиаторы из числа студентов, которые получают соответствующую подготовку для того, чтобы представить проект аудитории.

Участие в проектах Галереи Науки, как следует из ее миссии, сформулированной на официальном сайте, «позволяет молодым людям развивать навыки, необходимые им в XXI веке, давая возможность преуспеть в экономике знаний с помощью навыков STEAM (наука, технология, инженерия, искусство и математика) и опыта творчества, решения проблем, адаптивности, стрессоустойчивости и коммуникабельности»¹⁶. Таким образом, развитие критического мышления и коммуникабельности молодежи определяет основной смысл деятельности Галереи. Важно также, что другим существенным моментом становится попытка через выставочные проекты галереи расширять взаимодействия университета с городскими сообществами, совместно моделируя значимые проблемы современности и показывая возможные векторы их решения. В настоящее время данная деятельность находится на первом этапе своего развития, критический анализ ее первых результатов представляется задачами ближайшего будущего.



Представление трансдисциплинарной миссии институции на официальном сайте Science Gallery. Тринити колледж, Дублин. 2022. Источник: <https://sciencegallery.org/>

Галерея Науки – это «место для вопросов о том, что будет и может быть, а не место, где можно поделиться тем, что уже известно»¹⁷, поэтому все программы и проекты Галереи нацелены на изучение вариативных возможностей и сценариев будущего. Научная галерея не имеет коллекции и ориентирована на проектную деятельность, основана на систематической выставочной работе и связанных с ней публичных дискуссиях и других интерактивных образовательных мероприятиях. Деятельность галереи ориентирована на молодежь и

¹⁶ What Science Gallery Does. URL: <https://sciencegallery.org/what-sg-does> (дата обращения 20.06.2022).

¹⁷ Idid.

прежде всего на студентов, привлекает их инициативы и идеи для создания новых проектов; каждая программа рассчитана на представление и работу студентов в качестве медиаторов, что помогает молодым людям деятельно развивать критическое мышление и коммуникативные навыки»¹⁸. В своей деятельности Галереи Науки сознательно отделяется от традиционных форм понимания репрезентации и нарративности, свойственных музею: «Мы инвестируем в распространение идей, а не в подиумы, на которых их можно разместить»¹⁹.



Здание Science Gallery. Тринити колледж, Дублин. 2022. Источник: <https://sciencegallery.org/>



Междисциплинарные проекты, работа с университетским сообществом.
Science Gallery. Тринити колледж, Дублин. Источник: <https://sciencegallery.org/about-network>

¹⁸ What Science Gallery Does. URL: <https://sciencegallery.org/what-sg-does> (дата обращения 23.06.2022).

¹⁹ Idid.



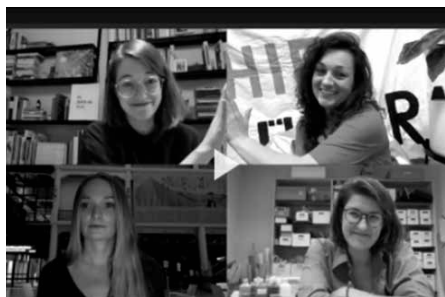
Междисциплинарные проекты, работа с университетским сообществом.
Science Gallery. Тринити колледж, Дублин

Другой важной междисциплинарной выставочной институцией, действующей с 1989 г., является Центр искусства и медиа (ZMK) в Карлсруэ (Германия)²⁰. Сегодня под руководством куратора и художника Питера Вайбеля проекты ZMK создают горизонтальные взаимодействия между специалистами в области медиатехнологий, медиаискусства и дизайна, активно привлекают к осуществлению проектов студентов различных специальностей. Центр размещается в том же здании, что и Национальная академия дизайна Карлсруэ, систематически вступая в коллаборации с данной институцией. Важно, что Центр имеет собственную коллекцию и архив документации по медиаискусству²¹, в которой в настоящее время находится девять тысяч объектов, исследовательские лаборатории, связанные с визуальными медиа, музыкой и акустикой, междисциплинарными исследованиями взаимодействия искусства новых медиа, социологии, экономики и СМИ, научную библиотеку (совместно со школой дизайна), а также образовательные и выставочные пространства, в том числе для представления мультимедийных проектов. Благодаря сотрудничеству и концептуальной поддержке работы Центра Бруно Латуром, выставочные проекты все чаще перемещаются в область экологизации взаимодействий технологий, медиаискусства и социума. В настоящее время Центр активно обратился к экологической проблематике, с помощью мультимедиа и виртуальных проектов создает экспозиции, направленные на развитие критического экологического мышления и эмпатии, на поддержку экологического активизма²².

²⁰ Официальный сайт ZKM. URL: <https://zkm.de/de> (дата обращения 23.06.2022).

²¹ Коллекция и архив ZRM. URL: <https://zkm.de/en/collections-archives>; <https://zkm.de/en/collection-archives/collection> (дата обращения 23.06.2022).

²² Виртуальная экспозиция Critical Zone. URL: <https://critical-zones.zkm.de> (дата обращения 23.06.2022).



Онлайн-перформанс «Музейный сотрудник, экоактивист, музейный посетитель и художник встречаются в Zoom». Центр искусства и медиа-технологий (ZMK). Карлсруэ. 2022. Дискуссия об экотревожности и климатической справедливости. Источник: <https://zkm.de/en/media/video/a-museum-worker-a-climate-activist-a-museum-visitor-and-an-artist-walk-into-a-zoom-meeting>



«Красота ранней жизни. Следы ранней жизни». Центр искусства и медиа-технологий (ZMK). При участии Государственного музея естественной истории. Куратор П. Вайбель. Карлсруэ. 2022. Источник: <https://zkm.de/en/exhibition/2022/03/the-beauty-of-early-life-traces-of-early-life>

В гуманитарных выставочных проектах идеи междисциплинарности реализуются, прежде всего, на базе антропологических и этнографических музейных коллекций в контексте постколониальной критики²³ и преобразований, а также в университетских музеологических и художественных исследованиях на кафедрах ряда европейских вузов.

²³ Decolonizing Museums // L'International Books, 2015. URL: <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf> (дата обращения 23.06.2022).

Наиболее ярким представителем этого направления является мультидисциплинарный куратор и антрополог Клементин Делисс, которая разработала и апробировала на практике модель метаболического музея²⁴ и метаболического музея-университета. Идея ремедиации – переосмысления и новой интерпретации коллекций с позиций постколониальной критики, перформативных практик и художественных исследований – стала ключевой для формулировки представлений о глубинной трансформации связи музея с современным обществом. К. Делисс смогла апробировать эти идеи на посту директора Музея мировых культур (Weltkulturen Museum) Франкфурта-на-Майне в 2010–2015 гг. Этот опыт был обобщен в книге «Метаболический музей», в заключении которой и была разработана идея музея-университета²⁵, а также сформулирован «Манифест права доступа к колониальным коллекциям, вывезенным в Западную Европу»²⁶.

В рамках музейных преобразований К. Делисс сосредоточила свое внимание на создании в музее художественных резиденций и творческих лабораторий, в которые приглашались художники из тех регионов мира, коллекции которых были представлены в музее. Таким образом, именно художники рассматривались ею как представители «сообществ создателей», и их современная практика, соприкоснувшаяся с возможностью работы и взаимодействия с артефактами собственной культуры из собрания музея, позволяла изменить точку зрения на музейную коллекцию, на глубоком уровне интегрировать ее в межкультурные взаимодействия, результатом которых становились выставочные проекты. Важно, что выставки или глобальная ретекпозиция не становились самоцелью для К. Делисс как для музейного куратора; ее внимание оказалось сосредоточено на возможности глубоких преобразований музейной структуры, началом которых могло бы стать создание новых смысловых зон в музейном пространстве – арт-лабораторий, которые сочетали бы в себе функции креативного центра и экспозиционные модули, специально спроектированные для контакта художников-резидентов музея с предметами из музейной коллекции. В целом эта идея направлена на диверсификацию музейных пространств и практик музейного показа.

С концепцией музейной резиденции-лаборатории неразрывно связано требование большей открытости самих музейных фондов, по отношению к которым оцифрованные коллекции музея, цифровые фотографии музейных предметов являются лишь документальным сопровождением, цифровым архивом с большим информационным и экспозиционным потенциалом. К. Делисс в своей музейной практике и в своей книге описывает более радикальную открытость коллекций для изучения и отбора артефактов, указывает на сложности, с которыми она столкнулась со стороны музейных хранителей в понимании возможности и прав сообществ на доступ к музейным коллекциям как к общему наследию.

²⁴ Делисс К. Метаболический музей. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 134 с.

²⁵ Там же. С. 118–127.

²⁶ Там же. С. 127–134.

Следует подчеркнуть, что установка на значительно большую доступность коллекций обществу присутствует и в проектах нового определения музея, обсуждавшихся ИКОМ и Международным комитетом музеологии (ИКОФОМ) в 2018–2022 гг. На практике принятие открытого и доступного статуса музейных коллекций представляет сложный процесс для музейных профессионалов, подкрепленный разработкой идей доступности и культурной инклюзии в музейной этике. К. Делисс критикует также практику открытых фондохранилищ, считая ее компромиссной и не решающей проблему активного взаимодействия общества с разнообразием артефактов культуры, сохраняемых музейными коллекциями.



Арт-лаборатория в Музее мировых культур Фарнкфурга-на-Майне в рамках проекта «Метаболический музей» К. Делисс



Проект К. Делисс «Метаболический музей-университет» (Берлин, 2021/2022)

В настоящее время К. Делисс углубленно разработывает концепцию музея-университета, идею радикальной доступности коллекций в рамках учебных исследований гуманитарных кафедр университетов, полагая, что именно работа с подлинными артефактами и их системами, каковыми являются коллекции, поможет сформировать критическое и креативное мышление при работе с культурным наследием. Эти позиции она отстаивает и представляет как профессор института современного искусства KW в Берлине и как приглашен-

ный профессор в Кембридже²⁷. Музей-университет может разворачиваться как цикл дискуссионных программ, как лаборатория-резиденция, которая может использоваться для совместных художественных и гуманитарных проектов, а также как экспериментальные интервенции в существующее экспозиционное пространство²⁸.

Рекомендованная литература

1. Делисс К. Метаболический музей / К. Делисс. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 134 с.

2. Кирикова А., Петроюсти Л., Даливал С. Новое экологическое мышление: арт-инициативы и эко-активизм. 18.11.2021. – Текст электронный. – URL: <https://ru.newnowbymanege.com/ecoagenda> (дата обращения 18.11.2021).

3. Кисилева О., Фукс Н. Science Art: наука или искусство – нужное подчеркнуть. – Текст электронный // Strelka Mag. – URL: <https://strelkamag.com/ru/article/scienceart> (дата обращения 20.08.2015).

4. Фукс Н. (куратор) Polytech.Science.Art: Наука, искусство, технологии. – Текст электронный. – URL: https://polymus.ru/ru/events/special_projects/polytech.science.art-nauka.-iskusstvo.-tehnologii/ (дата обращения 18.11.2021).

Задания для самостоятельного выполнения

1. Изучите официальные сайты Science Gallery (<https://sciencegallery.org>) и ZMK (<https://zkm.de/de>).

2. Составьте характеристику международных связей, локальных центров, коллабораций и проектов, связанных с деятельностью этих институций.

3. Проведите углубленный анализ одного из выставочных проектов. Подготовьте сообщение и презентацию по данному проекту.

4. Изучите концепцию К. Делисс. Почему автор называет свою идею «метаболическим музеем»? Какова роль экспозиционных практик в данной модели, в каких пространствах здесь возможно использование практик репрезентации? Подготовьте комментарий к одной из глав «Метаболического музея», выберите экспозиции и экспозиционные решения, которые могли бы подтвердить или опровергнуть позиции автора и представьте результаты своей работы в виде доклада на семинаре.

5. Посмотрите трансляцию дискуссии на портале NewNow (<https://ru.newnowbymanege.com/ecoagenda>), расскажите об одном из выставочных проектов, которые были описаны участниками. Подготовьте материал и предложите его в виде дискуссии на семинаре.

²⁷ Clementine Deliss. URL: <https://cambridge.academia.edu/ClementineDeliss>.

²⁸ Deliss C. Exhibition and Empire: decolonizing museums requires a new “Metabolic” Architecture // 032c. August, 11, 2021. URL: <https://032c.com/exhibition-and-empire-curator-clementine-deliss-calls-for-a-decolonial-museum-architecture> (дата обращения 23.06.2022).

3. «Музейный опыт» и мультисенсорные практики показа

Многие исследователи говорят о «сенсорном повороте» в современной культуре, в связи с которым произошло повышение значимости телесных, и прежде всего тактильных ощущений, повысилось значение чувственного мультисенсорного опыта в понимании в том числе и музейных, экспозиционных пространств. Тактильные ощущения в классической экспозиции в значительной степени находятся под запретом в силу объективных причин сохранности представляемых артефактов и символических смыслов, утверждающих ценность дистанции, доминирующую роль зрения в восприятии представляемых экспонатов. В условиях сенсорного поворота ситуация меняется, прежде всего, именно по отношению к возможности прикосновения, касания, осязания, которое прежде всего связано с переживанием телесности. Антропологи отмечают значимость «осязательных» метафор, сложные правила, определяющие в обществе разрешение или запрет на касания, а также то, что «в любом значении «тактильные» слова характеризуют категорию отношений между нами и чем-то другим, будь то события, люди или вещи»²⁹. «Осязание отличается от других чувств тем, что ставит нас в более прямые и непосредственные отношения с окружающим миром»³⁰, в музейном пространстве это обстоятельство способствует формированию особого «музейного опыта» как коммуникативного и «телесного бессознательного опыта»³¹, который приводит к тому, что никакая компьютерная симуляция, даже самая выразительная, не подменит для зрителя получаемые здесь реальные сенсорные ощущения.

Анализируя статус тактильного в современной культуре, исследователи отмечают, что «определяющую роль в таком тактильном восприятии играет отложенное, делегированное касание, посредством зрения, и воображаемое касание»³², что в полной мере относится и к современному музею. По отношению к современным музейным экспозициям, и особенно к экспериментальным выставкам, справедливым будет замечание о том, что «многослойные формы касания обуславливают наши отношения с этими пространствами и хранящимися в них предметами», благодаря которым в восприятии активизируются модусы проецирования, вовлечения и фантазии. Осязание, в том числе «отложенное и смещенное касание»³³, касание посредством взгляда, подкрепленного воспоминанием и аналогиями из чувственного опыта смотрящего, которое в основном и возможно в музейной экспозиции, при целенаправленном акцентировании и переживании этого опыта повышает степень эмоционального воздействия и проживания экспозиции.

В то же время экспозиции с активным физическим прикосновением занимают все большее место (в силу объективных причин сохранности, необходи-

²⁹ Смит Р. Немного о тщательности // Теория моды. 2021. № 4 (62). С. 11.

³⁰ Там же.

³¹ Технологии, чувства и будущее музея. Беседа Н. Левент, Х. Найт, С. Чана и Р. Лозано-Хеммера // Мультисенсорный музей. С. 456.

³² Сэмпсон Э. Тело за пределами тела: хранилища, тактильность и схема тела // Теория моды. 2021. № 4 (62). С. 99.

³³ Там же.

мости защитить аутентичные музейные объекты от разрушения, никогда не доминирующее) – в форме непосредственных взаимодействий на интерактивных выставках или в контекстуальных (сопровождающих) элементах музейного дизайна, в проектах для слепых и слабовидящих.

Характерным примером обыгрывания стремления к тактильному контакту с экспонируемым объектом можно назвать представление работы современного бельгийского художника Ханса Оп де Бека «Всадник» в Большом дворе Государственного Эрмитажа. В этом произведении современный человек предстает в образе кочевника, восстанавливающего связи и аксиологические смыслы, которые метафорически представлены в виде разнообразных предметов, прикрепленных к его седлу. Поверхность скульптуры благодаря напылению синтетического серого материала (полиамида) выглядела поглощающей свет, нивелирующей в то же время тактильно интригующей и притягательной. Демонстрация объекта сопровождалась экспликацией, выполненной на отдельном металлическом попирте, где также был размещен фрагмент напыления с предложением потрогать и тем самым тактильно воспринять поверхность статуи.



Ханс Оп де Бек. Всадник. 2020. В рамках проекта «Скульптура в Большом дворе». Государственный Эрмитаж. 25.05.2021 – 03.10.2021

Другой значимый аспект современных экспозиций, который позволяет судить о современном музее как о мультисенсорном феномене, – это ольфакторный компонент. В настоящее время наблюдается все более частое обращение к запахам, которые восстанавливаются и воспроизводятся, как правило, на временных экспериментальных экспозициях. В современной парфюмерной индустрии известно направление авангардных запахов, которые вызывают ассоциации с повседневной материальностью, индустриальные запахи, или же, наоборот, парфюмерные композиции, воспроизводящие запах старой бумаги и библиотеки. Этот опыт и интерес к истории запахов, воспринимаемых как феномен культуры, породил разнообразные попытки их реконструкции и демонстрации в интерактивных экспозициях музеев. В одном из недавних исследований музейных экспериментов с ольфакторным восприятием указывается несколько причин использования запахов в экспозиции: с целью создания ощущения присутствия (этот фактор называется основным), с целью пробудить во взрослых посетителях яркие воспоминания о детстве; при необходимости вызвать негативные эмоции посетителя (в качестве одного из примеров здесь приводится «запах дыма, плесени и сажи, [который] помогает воссоздать атмосферу бомбардировок» в интерактивном музее «Британия Уинстона Черчилля в годы войны» в Лондоне); с целью воздействия на более глубокий, во многом бессознательный, уровень ощущений посетителей³⁴.

Наряду с возможностью создания дополнительных и даже весьма радикальных смыслов, ольфакторный компонент позволяет обрести новый взгляд, уточнить специфику восприятия запахов по отношению к классической культуре и искусству. Возможность «услышать» запахи классической живописи, которые присутствуют на полотнах старых мастеров, позволяют некоторые современные выставочные междисциплинарные проекты. Весной 2022 г. на выставке «Суть картины. Ольфакторная выставка» в музее Прадо в Мадриде была предпринята попытка дешифровать запахи, которым была посвящена картина Яна Брейгеля Бархатного «Аллегория обоняния» (1617–1618). В рамках временной экспозиции картину разместили рядом с информационными панелями, на которых находилась информация о свойствах и запахах всех цветов и растений, изображенных художником вокруг аллегорической фигуры, вдыхающей аромат. Здесь же расположили специально разработанные для данного проекта диспенсеры, которые распыляли парфюмерные композиции, представлявшие запахи растений, а также запах цибетина – мускуса, выделяемого железами африканской циветты, также изображенной художником. Цибетин традиционно использовался в европейской парфюмерии для закрепления и усиления запаха, что важно и для понимания смысла картины. В сотрудничестве с одним из парфюмерных домов было составлено десять специальных композиций: девять цветочных ароматов на основе природных компонентов и синтетический аналог для моделирования запаха и свойств цибетина³⁵. Выставка была рас-

³⁴ Стивенсон Р. Дж. Забытое чувство: обоняние в музейном контексте с точки зрения нейробиологии // Мультисенсорный музей. С. 206–208.

³⁵ The Essence of a Painting. An Olfactory Exhibition. 04.04.2022–03.07.2022. Museo Del Prado. Madrid. URL: <https://youtu.be/0toAIMOfb5Y> (дата обращения 23.06.2022).

считана на интерактивное взаимодействие зрителя с мультимедийной программой, которая управляла диффузором, позволяя «услышать» аромат отдельных фрагментов картины. Следует отметить, что здесь, как и в случае со скульптурой Ханса Оп де Бека, важнейшая роль в моделировании и создании предпосылок зрительного опыта принадлежит выставочному дизайну, продуманному и уникальному решению всего оборудования, которое вовлечено в процесс показа.



«Эссенция картины. Ольфакторная выставка». Прадо. Мадрид. 2022

Иммерсивную среду с активным ольфакторным компонентом, интенсивно вовлеченным в формирование зрительского опыта, представляют интересные проекты английской междисциплинарной художницы и исследователя Александры Дейзи Гинзбург. В частности, работа «Возвращение возвышенного» (2019) – ольфакторная иммерсивная инсталляция, созданная совместно с художницей и исследовательницей запахов Сиссель Толлас и междисциплинарной группой исследователей и инженеров. Как сказано в представлении проекта на сайте художницы³⁶: используя ДНК, извлеченные из образцов растений в Гербариях Гарвадского университета, команда синтезировала последовательность генов, которые могут кодировать фер-

³⁶ Ginsberg A. D. Resurrecting the Sublime. URL: <https://www.daisyginsberg.com/work/resurrecting-the-sublime> (дата обращения 23.06.2022).

менты, производящие аромат цветов, вымерших в результате воздействия человеческой деятельности на природные ландшафты. На основании этих данных методом аналогии была осуществлена реконструкция запаха цветов, произраставших на вулканическом склоне одного из Гавайских островов, на берегу реки Огайо, в горах Южной Африки. При создании иммерсивной инсталляции использовался диф, используя ольфакторный душ, геологический образец (камни с тех мест, в которых произрастали растения) и цифровая реконструкция изначального ландшафта. Художница подчеркивает условность подобного моделирования и в то же время роль зрителя, в восприятии которого синтезируются и обретают целостность отдельные элементы реконструируемой реальности: «потерянный ландшафт сводится к его геологии и запаху цветов, человек соединяет их, и [...] тоже становится экспонатом»³⁷. Важнейшим компонентом инсталляции становится восприятие зрителя, целостный эстетический опыт, который и определяется как «Возвращение возвышенного». Однако этот опыт имеет и вполне конкретные цели, дает возможность «обдумать наши действия и потенциально изменить их в будущем»³⁸.

Другой проект художницы – «Машинные прорицания» (*Machine Auguries* (2019, Сомерсет Хаус, Лондон)), возможно, аллюзия на название и отдельные мотивы известного стихотворения В. Блейка «Прорицания Невинного» (*Auguries of Innocence*), – иммерсивная многоканальная саунд-инсталляция, которая исследует воздействие светового и звукового загрязнения города на популяции птиц и их естественное поведение. Этот анализ производится с привлечением самообучающегося искусственного интеллекта, воспроизводящего и затем моделирующего изменения птичьего пения на восходе солнца (в упомянутом стихотворении Блейка присутствует мотив восхода солнца и птиц, который отмечен тревогой перед миром, полным неоднозначных изменений, – в каком-то смысле данную инсталляцию можно назвать визуализацией поэзии и продолжением начатого в стихотворении критического исследования изменения мира)³⁹. В данной системе человек оказывается зрителем и причиной происходящих изменений, что также заставляет его думать о последствиях и дальних результатах своей деятельности, ее влиянии на живую среду и на окружающие звуковые ландшафты. В данном случае технологии компьютерного обучения, естественнонаучные исследования и практики саунд-арта вступают во взаимодействие в иммерсивном экспозиционном пространстве. Отметим также характерную особенность современного искусства, которую можно зафиксировать в работах А. Гинзбург, – средством пластической выразительности здесь становятся сами практики репрезентации, формы белого куба и черного ящика, которые развивались в неоавангардных художественных практиках второй половины XX – начала XXI в.

³⁷ Ginsberg A. D. *Resurrecting the Sublime*.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ginsberg A. D. *Machine Auguries*. URL: <https://www.daisyginsberg.com/work/machine-auguries> (дата обращения 23.06.2022).



Проекты Александры Дейзи Гинзберг. Возвращение возвышенного (La Fabrique du Vivant, Центр Помпиду, Париж, 2019), Машинные прорицания (Machine Auguries, Сомерсет Хаус, Лондон, 2019). Источник: <https://www.daisyginsberg.com/work>

Важным свойством иммерсивных проектов, которые могут включать в себя различные медиа и междисциплинарные взаимодействия, является создание целостной атмосферы происходящего, в которую неотделимо вовлечен зритель. Атмосфера, – концептуальное понятие современной философии новых медиа, – становится средой формирования и реализации мультисенсорного опыта, определяет антропологические закономерности восприятия и активного, деятельного, а точнее, перформативного переживания и проживания современным зрителем экспозиционного пространства как пространства культуры.

Безусловно, «производство новых видов опыта»⁴⁰ в экспозиционном пространстве оказывается непосредственно связано со стремлением зрителя к аутентичности музейных взаимодействий и собственных реакций, основанных на уверенности в том, что в музейных экспозициях представлены именно подлинные, истинные предметы и свидетельства. «Подлинность имеет решающее значение в отношении между [...] музеем и посетителем. Исследования показывают, что концепция «истинных», «реальных», «настоящих» объектов важна для аудитории [...] Все, что заставляло публику чувствовать себя обманутой относительно подлинности объектов, возмущало ее»⁴¹. Критерии аутентичности структурируют и упорядочивают средства, которые используют современные художники и музейные кураторы, планируя мультисенсорные взаимодействия, акцентируя чувственные каналы восприятия, подключающие всю полноту телесного опыта зрителя в музейных и выставочных пространствах.

Интересные и дискуссионные примеры иммерсивных проектов в формате тотальной инсталляции были представлены в рамках Парижского фестиваля «Monumenta», проходившего в Гранд Пале в 2008–2013 гг. В значительной мере этот проект имел сайт-специфичную форму: многие элементы изготавливались именно для него и обретали свой законченный облик только на месте демонстрации, что в целом характерно для выставок-инсталляций. В более академической форме ретроспектива становления иммерсивных практик в современном искусстве в 2018 г. была представлена в Мартин-Гропиус-Бау в Берлине в рамках выставки «Мир без внешнего. Иммерсивные пространства с 1960-х годов»⁴². Выставка обозначала эволюцию мультисенсорных художественных режимов от аналоговых к цифровым медиа, а также взаимосвязи между художественными и нехудожественными практиками, сосредоточенными на вопросах восприятия и телесности. Новый проект Гранд Пале, нацеленный на создание иммерсивных цифровых экспозиций, заявленный в 2022 г., обозначает вектор развития мультисенсорности в современной культуре и формирует новый блок вопросов, связанный с возможностями мультимедиа

⁴⁰ Henning M. Preface // *Museum Media* / Ed. M. Henning. 2020. P. 22.

⁴¹ Левент Н., Линн Мак Рейни Д. Осозание и нарратив в художественных и исторических музеях // *Мультисенсорный музей*. Москва: Гараж, 2022. С. 125.

⁴² Welt ohne Außen. Immersive Spaces since the 1960s. URL: https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_237909.html (дата обращения 23.06.2022); Кисилева-Аффлербах Е. И. От «гаптического» зрения к «осозательной эстетике» // *Новое искусствознание*. 2021. № 3. С. 102.

создавать сложные цифровые пространства и новые цифровые объекты⁴³, обладающие особой эмотивной убедительностью и аутентичностью для новых поколений музейных посетителей.

Рекомендованная литература

1. Венкова А. В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр. – Текст : электронный // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2020. – № 10. – С. 649–654. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_45667055_44274270.pdf (дата обращения 25.06.2022).

2. Кисилева-Аффлербах Е. И. От «гаггического» зрения к «осязательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках. – Текст : электронный // Новое искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 100–105. – URL: <https://www.newartstudies.ru/content/pictures/435/231/5/4a3eacd5b2d31be5/40bf2e89b244eec4.pdf> (дата обращения 25.06.2022).

3. Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. – Текст : электронный / сост. Н. Левент, А. Паскуаль-Леоне. – Москва: Гараж, 2022. – 496 с. – URL: <https://garagemca.org/ru/programs/publishing/the-multisensory-museum-cross-disciplinary-perspectives-on-touch-sound-smell-memory-and-space-edited-by-nina-levent-and-alvaro-pascual-leone> (дата обращения 25.06.2022).

4. Стивенсон Р. Дж. Забытое чувство: обоняние в музейном контексте с точки зрения нейробиологии. – Текст : электронный // Мультисенсорный музей. – Москва: Гараж, 2022. – С. 205–225. URL: <https://knife.media/multi-museum/> (дата обращения 25.06.2022).

5. Семпсон Э. Тело за пределами тела: хранилища, тактильность и схема тела. – Текст : электронный // Теория моды. – 2021. – № 4 (32). – С. 10–23. URL: <https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/209/Сэмпсон.pdf> (дата обращения 25.06.2022).

Задания для самостоятельного выполнения

1. Опираясь на рекомендованную литературу, дайте свое определение понятий «музейный опыт», перформативное восприятие, атмосфера, иммерсивная инсталляция, подлинность (аутентичность) зрительского опыта.

2. Проанализируйте выставочную программу Парижского Гранд Пале в конце 2000–2010-х гг. (выставки в рамках фестиваля «Монумента (Monumenta)» Кристиана Болтански, Ричарда Серы, Ансельма Кифера и Аниш Капура, Даниэля Бюрена и Ильи Кабакова; создание Гранд-Пале-Эфемер (2021–2024, Гранд Пале Эфемер (Временный Большой дворец) по проекту Ж.-М. Вильмонтта), выставку А. Кифера в Гранд Пале Эфемер в 2021 г. и проект Grand Palais Immersif – концепт иммерсивных выставок в историческом здании Гранд Пале после его реконструкции).

⁴³ Haidy G. Museum Object Lessons for the Digital Age. URL: <https://ucldigitalpress.co.uk/Book/Article/50/75/3702/> (дата обращения 23.06.2022); Lloyd-Baynes F. When ‘Digital’ meets Collection: How do (traditional) museums Manage? URL: <https://www.museum-next.com/article/when-digital-meets-collection-how-do-traditional-museums-manage/> (дата обращения 23.06.2022).

3. Для выполнения задания познакомьтесь с рекомендованной литературой и сообщениями профессиональных порталов:

- Грабузова Ю. Аниш Капур в Гранд Пале. – Текст : электронный // Aroundart. 12.06.2011. URL: <http://aroundart.org/2011/06/12/anish-kapur-v-grand-pale/> (дата обращения 26.06.2022).

- Гранд Пале (Grand Palais) : официальный сайт. – Париж. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://www.grandpalais.fr/fr> (дата обращения 26.06.2022).

- Сэмпсон Э. Тело за пределами тела: хранилища, тактильность и схема текала // Теория моды. – 2022. – С. 97–113.

- Харрис Г. Парижский Гран-пале намерен сделать ставку на иммерсивные выставки. – Текст : электронный // Ene Art Newspaper Russia. – 2022. – Март. – № 99. – URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220315-bekq/> (дата обращения 26.06.2022).

- Anselm Kiefer. Pour Paul Celan. – Текст : электронный. – URL: <https://www.grandpalais.fr/en/event/anselm-kiefer> (дата обращения 26.06.2022).

- Monumenta 2012-2013: Бюрен, Илья и Эмилия Кабаковы. – Текст : электронный. – URL: <https://baibakovartprojectsrus.wordpress.com/2012/05/24/monumenta-2012/ kiefer> (дата обращения 26.06.2022).

4. Представьте в формате доклада с презентацией анализ выставок Monumenta, нового проекта иммерсивных экспозиций, аргументируйте свое мнение о происходивших и планируемых выставочных программах.

4. Кураторство культуры и партиципаторные формы развития глобальных и локальных выставочных проектов

Масштабная выставочная практика, крупные регулярные выставочные формы (биеннале, триеннале) были и остаются важным элементом современной культурной жизни. Так выглядит рейтинг влиятельных художественных институций, вовлеченных в представление современного искусства, составленный платформой «ArtFacts.net» в 2022 г.: Музей современного искусства (МоМа), Нью-Йорк; Венецианская биеннале, Центр Помпиду, Франция; Центр искусств и технологий ЗКМ, Карлсруэ; Музей современного искусства Витни⁴⁴. Этот список показывает, что Венецианская биеннале, не смотря на критику, которая нарастала в 2000–2010-х гг., смогла найти эффективные стратегии, чтобы сохранить свои позиции в современной культуре.

Важной основой деятельности масштабных выставок в последнее десятилетие XX в. стали кураторские проекты, приглашение значимых внеинституциональных кураторов для организации выставочных событий, что придало существенный импульс их развитию и распространению практики крупных периодических событий по всему миру. Вслед за тем к практике приглашения внеинституциональных кураторов обратились и другие выставочные институции, что способствовало активному развитию выставочной сети – «экспозиционному комплексу», в терминологии известного куратора и исследователя Терри Смита – на международном, национальном и локальном уровне. В целом кураторство принесло в экспозиционные институциональные практики не только принципы междисциплинарности, концептуальной ясности и креативности мышления, но и установку на более открытые и активные взаимодействия выставочного проекта со зрителем.



Открытая лекция Т. Смита «Осмысляя современное кураторство». 2015. Презентация лектора, на слайде – структура экспозиционного комплекса. Музей современного искусства «Гараж», Москва. Источник: <https://theoryandpractice.ru/videos/874-terri-smit-osmyslyaya-sovremennoe-kuratorstvo>)

⁴⁴ MZK among the top 5 World Museums. URL: <https://zkm.de/de/zkm-unter-den-top-5-der-weltmuseen> (дата обращения 23.06.2022).

В то же время некоторые музеи, по мнению В. Мизиано⁴⁵, в начале XXI в. вернули себе решающую культурную инициативу, став влиятельными кураторами в области современного искусства, а также представляя свою деятельность в более широкой перспективе кураторства культуры⁴⁶. Важным событием в этом контексте было создание Европейской музейной конфедерации L'Internationale⁴⁷, объединившей семь институций: музей Ван Аббе (Эйндховен, Нидерланды), Музей королевы Софии (Мадрид, Испания), музей современного искусства Метелково (Любляна, Словения), музей современного искусства Антверпена, музей современного искусства в Варшаве, исследовательский центр по современному искусству SALT в Стамбуле и Анкаре (Турция), Академия Валанда (Гетеборг, Швеция) и Национальный колледж искусства и дизайна (Дублин, Ирландия). Три музея из этого списка – музей Ван Аббе, музей королевы Софии и Метелково, – были проанализированы в книге К. Бишоп «Радикальная музеология» как институции, которые «представляют новую категорию современности», «предлагают переосмысление современного искусства через призму особого отношения к истории», что «обусловлено чуткостью к злободневным социальным и политическим проблемам» и привело к существенным новшествам в музейной практике⁴⁸. На сайте музея Ван Аббе указывается, что L'Internationale «предлагает пространство для искусства в рамках неиерархического и децентрализованного интернационализма, основанного на ценностях различия и горизонтального обмена между созвездием культурных агентов, локально укорененных и глобально связанных»⁴⁹. Организация реализует программу «Наши многие Европы» («Our Many Europes»), которая финансируется в рамках программы Европейского союза «Креативная Европа». Организация осуществляет координацию выставочных практик, семинаров и воркшопов, ведет активную издательскую деятельность, в том числе электронных книг по музейным практикам, которые находятся в открытом доступе⁵⁰.

Опыт кураторских институциональных проектов во многом способствовал реформированию экспозиционной деятельности современных музеев, определились новые тенденции, которые в разной мере выявлены в деятельности конкретных музейных институций, но в целом имеют боль-

⁴⁵ Мизиано В. Куратор: попытка определения // Еврейский музей и центр толерантности. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fAITiGhRNZA> (дата обращения 26.06.2022).

⁴⁶ О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем пресс, 2015. С. 142–209.

⁴⁷ L'International. Официальный сайт. URL: <https://www.internationaleonline.org> (дата обращения 26.06.2022).

⁴⁸ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 32–33.

⁴⁹ Информация о деятельности L'International на официальном сайте музея Ван Аббе в Эйндховене. URL: <https://vanabbemuseum.nl/en/about-the-museum/support-and-partners/linternationale/> (дата обращения 26.06.2022).

⁵⁰ L'International Online Library. URL: <https://www.internationaleonline.org/library/> (дата обращения 26.06.2022).

шое и перспективное значение. Время постоянных экспозиций в контексте динамично меняющейся современности становится все более коротким, некоторые музеи отдают предпочтение новой модели экспозиционной деятельности, построенной исключительно на сменяемых актуальных в своей тематике выставочных проектах, в которые оказываются вовлечены музейные коллекции, или проблематизируют и заостряют показ постоянной коллекции, выбирая достаточно протяженный, но четко обозначенный период и экспериментальную тему. В качестве примера кураторской концепции постоянной экспозиции, отвечающей современным тенденциям и подходам, а также рассчитанной на продолжительное, но все же ограниченное время показа, можно привести экспозиционную работу музея Ван Аббе, и в частности, их новую реэкспозицию «Удаленные и возобновленные ссылки. Мультисенсорный показ коллекции» (18.09.2021 – 07.01.2024). В рамках данной реэкспозиции, созданной конкретной кураторской командой и локализованной в определенном хронологическом интервале, музей экспериментирует и более интенсивно работает с мультисенсорными факторами, уже обозначенными ранее как важнейший аспект современного музея, сопрягая их с представлением коллекций модернизма и неоавангарда.



Музей Ван Аббе. Эндховен, Нидерланды. 2022.

Проект «DELINKING AND RELINKING. Multi-sensory collection display».

Источник: <https://vanabbeuseum.nl/en/programme/programme/delinking-and-relinking/>

В плане профессионального эксперимента директор музея Тейт Модерн в 1998–2016 гг. Н. Серота предлагал модель, при которой современные музеи могут и должны сохранять ядро постоянной экспозиции, создавая вокруг него тематические кураторские проекты, с целью «стимулировать различные способы и уровни „интерпретации“ благодаря тонким сопоставлениям восприятий». При этом «некоторые залы и произведения будут неизменными – как Полярная звезда, вокруг которой вращаются все остальные»⁵¹. Данная схема неизбежно является достаточно условной, но она ярко иллюстрирует суть новых подходов.

Рейтинг 2021 г., который был приведен в начале данного раздела, свидетельствует, что крупные международные проекты, и в частности, Венецианская биеннале, смогли сохранить и даже развить свой статус значимых элементов мирового «экспозиционного комплекса». Во многом это произошло благодаря тому, что они использовали опыт диверсификации культурного пространства, выработанный в локальных художественных институциях, в значительной степени ушли обращенную к ним институциональную критику, справедливо рассматривающую крупные международные проекты в контексте «репрезентистских» (К. Бишоп) культурных индустрий современности. Следует отметить, что сегодня этот процесс носит незавершенный характер, находится в стадии новых изменений и отложенных результатов.

В качестве характерного и значимого примера можно назвать проект 58 Венецианской биеннале (2019). Тема, заявленная куратором основной программы биеннале Ральфом Ругговым, имитировала традиционное китайское пожелание. Но ее негативная формулировка: «Чтоб вы жили в эпоху перемен», – заставляла задуматься о поиске идентичности в современном мире, о глобальных конфликтах, экологии, развитии технологий и искусственного интеллекта, о вопросах этики, социального неравенства и бедности. Отвечая на эту проблематику основной экспозиции сокураторы проектов в национальных павильонах представили свое видение темы, среди которых наиболее выразительной оказалась версия в павильоне Литвы – опера-перформанс «Солнце и море (Марина)», куратором которого стала Л. Пьетроутси (галерея Серпентайн, Лондон) в сотрудничестве с литовскими театральными деятелями и оперными исполнителями⁵².

Выставка в помещениях склада, принадлежавшего военно-морскому флоту Италии (Magina Militare), стала неординарным высказыванием об экологии и вовлеченности рутин повседневности в актуальную экологическую повестку. Сайт-специфичная опера-перформанс, впервые исполнявшаяся на литовском языке в Вильнюсской Национальной галере, в Венеции была представлена на английском с привлечением к исполнению не только литовских, но и итальянских оперных певцов, которые вступали в монологи на пляже, осуществлявшиеся все время работы экспозиции. В пер-

⁵¹ Серота Н. Опыт или интерпретация. дилемма музеев современного искусства. М.: Арт Гид, 2022. С. 75.

⁵² Посохова О. Солнце и море Венецианской биеннале современного искусства // ArtУзел. 05.06.2019. URL: <http://artuzel.com/content/solnce-i-more-venecijskoy-biennale-sovremennogo-iskusstva> (дата обращения 22.06.2022).

формансе в качестве волонтеров участвовали жители Венеции, которые приняли на себя функции артистов миманса, что более активно связывало проект с предоставленной для него локацией. Гибридная форма этого проекта, которую можно было бы назвать «опера-перформанс» и «опера-выставка», непосредственно связана с тенденциями современной культуры, которые будут рассмотрены далее в связи с еще более распространенными сегодня «танцевальными выставками». В данном случае важно отметить и экспериментальную форму проекта, и его значимое социальное содержание, которое было реализовано как взаимодействие глобальных и локальных культурных импульсов.

Специфично было также участие зрителей в этом проекте, которое было тонко увязано куратором с архитектурными возможностями данной локации, позволявшей соблюсти дистанцию, существующую между публикой и исполнителями в музыкальном театре, и одновременно дающую возможность прохода, осмотра по периметру с различных точек зрения на локальные сцены, из которых состоял проект, своим перемещением выражая степень заинтересованности в происходящем, что связано с классическими формами восприятия именно в экспозиционном пространстве.



Опера-перформанс «Солнце и море (Марина)». Павильон Литвы.
58 Венецианская биеннале. 2019

По отношению к современному искусству выставки могут быть интерпретированы как попытка ответить на вопрос: является ли представляемое художественным объектом (почему это искусство, что такое современное искусство)? Этот вопрос задавал известный американский теоретик Артур Данто, описывая в одноименной книге свое удивление и даже некоторое

замешательство перед работами Э. Уорхола в нью-йоркской Stable Gallery в 1964 г., этот же вопрос стал причиной его участия в перформансе М. Абрамович «В присутствии художника» (2012, МоМа), а также в одноименном документальном фильме, снятом по материалам этой выставки. В целом вопрос «почему это искусство?» неизменно повторяется по отношению к новым практикам и в профессиональной сфере имеет созидательный характер, становится импульсом для их обоснования как явления современной художественной культуры. В настоящее время этот вопрос обращен к цифровому искусству (которое не случайно также определяется как «нет-арт» и «не-арт»), уличному искусству, по отношению к творчеству людей, подвергнутых стигме в силу своего социального, гендерного, психического статуса. Выставки – в институциональных пространствах, в альтернативных городских или природных ландшафтных зонах, в цифровом пространстве, – представляют попытку ответа на этот вопрос.

Среди экспозиций цифрового искусства одной из наиболее амбициозных является Биеннале цифрового искусства The Wrong, учрежденная в 2013 г., которая организована как всемирный проект, основанный на принципах пратиципации и предполагающий свободное участие. Деятельность биеннале структурирована как система онлайн «павильонов» и «ассамблей» (последние введены в проект 2021/22 г. и представляют собой платформы для общения цифровых художников) и офлайн «посольств», располагающихся в локальных галереях по всему миру, количество которых существенно меньше, чем виртуальных проектов. В прошлых проектах для курирования «посольств» приглашался цифровой художник, который разрабатывал пространство и размещал в нем работы выбранных им участников. Последнее мероприятие представляет собой систему ссылок на значительное число проектов, в создании которых участвовали коллаборации цифровых художников (более 140 павильонов и посольств, более 2400 участников)⁵³. При этом действовал и действует принцип, согласно которому работы и ссылки на проекты могут дополняться в течение всего периода, на который объявлена биеннале. После ее завершения все ссылки станут недоступными и лишь некоторые из них в виде цифрового следа можно будет выявить в сети при помощи тематического поиска. Все представленные здесь проекты в большей мере нацелены на обсуждение в рамках заинтересованных сообществ, которые интенсивно расширяются в связи с развитием цифровых технологий и цифрового дизайна. Возможно, именно поэтому в новой версии биеннале появились «ассамблеи», связанные с идеей горизонтальных коммуникаций и взаимодействий. Организаторы проекта отмечают его как эффективную форму в контексте пост-пандемической эпохи, называя себя альтернативой Венецианской биеннале в современной медиакультуре⁵⁴.

⁵³ Официальный сайт Цифровой биеннале The Wrong. URL: <https://thewrong.org>

⁵⁴ Там же.



thewrongbiennale enter ↩

november 1st 2021
to ~~march 1st 2022~~ may 1st 2022

2300+ artists and curators, 130+ pavilions and embassies, and always open for new embassies, pavilions and artists to join until the last day

celebrating digital culture since 2013, **the wrong** is a collaborative effort harnessing the potential of the internet, shaped as a decentralized global art biennale and tv

pavilions & embassies

137 ego circular spaces
136 like a new world
135 scam me a qr code
134 diaphragm
133 second glance
132 ahang
131 no media
130 réseaux-mondes
129 cursor
128 pan tilt zoom
127 club zodiac
126 transition
125 crypto portrait
124 material conditions
123 browser music
122 non funaible

Биеннале цифрового искусства The Wrong. 2021/22. Источник: <https://thewrong.org>

В настоящее время подчеркнутое внимание к медиуму выставок и музейных экспозиций (к концептуальным методам и художественным средствам их построения) сменяется другим вектором: важным оказывается не то, как показывать, но «что показывать и кого представлять. Попытки дать ответ на эти вопросы потребовали фундаментального пересмотра репрезентации гендера, этнической принадлежности и географии»⁵⁵. С этим мнением Н. Сероты со-

⁵⁵ Серота Н. Опыт или интерпретация. дилемма музеев современного искусства. М.: Арт Гид, 2022. С. 9.

гласна и К. Бишоп: «...сегодня появляется более радикальная модель музея: он больше экспериментирует, меньше зависит от архитектуры и выражает более политизированный взгляд на современную историческую действительность»⁵⁶ и более радикальное понимание современности, которое акцентирует необходимость поиска ответственных решений, связывающих настоящее и будущее, в том числе в пространстве экспериментальных выставок музея и партиципаторных трансформаций биеннале и других выставочных институций, составляющих «экспозиционный комплекс». Так, крупнейшая концептуальная выставка Европы – Кассельская «documenta», которая проходит раз в пять лет, в 2022 г. (documenta-15⁵⁷) планируется как проект, подготовленный коллективом кураторов – арт-группы Ruangrupa из Индонезии, деятельность и концепция которых строится на идее взаимодействий и устойчивого коллективного использования ресурсов, который для кураторов символизирует важный элемент традиционной индонезийской культуры – рисовый сарай. Общая концепция проекта, заявленная кураторами, акцентирует идею ответственных взаимодействий на разных уровнях: «Мы должны дальше пойти в создании сетевых моделей и в вопросе о том, как сделать малые и средние арт-инициативы устойчивыми, нам нужно осмыслить, что такое художественная практика и создание событий, какими они могут и должны быть»⁵⁸. Кураторы пригласили к участию в проекте представителей локальных арт-групп, активно взаимодействующих с актуальными социальными проблемами; список участников основного проекта documenta-15, приглашенных из различных регионов мира, был объявлен через публикацию в журнале, посвященном проблемам бездомных⁵⁹. Таким образом, в выставочных проектах обретает влияние идея «пересборки» социальных связей, которая была высказана Бруно Латуром и развита в многочисленных исследованиях современного общества и его культурных институций.

Особенно эффективной формой, которая возникла в экспериментальных художественных практиках и затем переместилась в область широко понимаемого кураторства культуры, стал коллективный перформанс. Его игровой и моделирующий потенциал стал особенно значим для партиципаторных музейных, в том числе экспозиционных, практик и для широко понимаемой культурной инклюзии, которая представляет важную задачу для современного общества. Важно, что в партиципаторных выставочных проектах, как и в перформансах, визуальная выразительность и очевидность построения уходят на второй план или вовсе отступают перед динамической структурой происходящего события и взаимодействий, которые различаются по своей насыщенности, масштабу, степени вовлеченности участников. И все же идея показа, демонстрации как формы утверждения значимости происходящего составляет важный, формообразующий момент данных событий. Коллективное действие

⁵⁶ Бишоп К. Радикальная музеология. С. 8.

⁵⁷ Официальный сайт documenta-15. URL: <https://documenta-fifteen.de> (дата обращения 26.06.2022).

⁵⁸ Темой documenta15 станет lumbung, символизирующий солидарность // Артгид. 23.06.2020. URL: <https://artguide.com/news/7282> (дата обращения 26.06.2022).

⁵⁹ documenta-15 объявила участников основного проекта // Артгид. 04.10.2021. URL: <https://artguide.com/news/8036> (дата обращения 26.06.2022).

«демонстрируется», каждый участник становится элементом сложной системы репрезентаций, при которых самые рутинные практики и взаимодействия, а также обыденные предметы, используемые для трансляции определенных идей, становятся частью концептуального опыта.



Мария Линд. Проекты художественного объединения Kunstverein, Мюнхен. 2002–2004.
По материалам лекции М. Линд «Зачем заниматься кураторством?» на портале
«Среда обучения» 21.02.2022



Партиципаторные выставки могут рассматриваться как альтернатива иммерсивности, как «новый критический подход», а также «социальная сценография», более всего позволяющая «захватить перформативный аспект выставок»⁶⁰. Их действие всегда разворачивается в «пространстве настоящего», благодаря им «появилось множество новых ролей для обслуживания расширенного поля музейной и кураторской практики – от независимого «критического» куратора и сценографа до [...] гражданского куратора»⁶¹. Важным и постоянно подвергаемым критическому анализу становится сама позиция партиципаторности, коллективного действия и коллективного кураторства. «Сотрудничество – это ответ, – заметил по поводу партиципаторных практик известный куратор Ханс Ульрих Обрист, – Но в чем вопрос?»⁶². Необходимость четкого осознания цели взаимодействий, их содержательных аспектов необычайно важна и определяет качество партиципаторных выставочных проектов⁶³ и Community Art Projects, задачи которых состоят в объединении местных сообществ средствами искусства, воспринимаемого как часть локальной экосистемы⁶⁴.



Выставка Джиллиан Уэринг «Носить маску» (Wearing Masks) в Музее Соломона Гуттенхайма. 2021. Нью-Йорк. Участие волонтеров в осуществлении проекта художницы, посвященного социальным связям и отношениям

⁶⁰ Henning M. Preface // Museum Media / Ed. M. Henning. 2020. P. 23.

⁶¹ Ibid.

⁶² Цит.по: Фостер Х. Хвала актуальности // Художественный журнал. 2017. № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1351> (дата обращения 20.06.2022).

⁶³ Бишоп К. Этический поворот // Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-F-C press, 2018. С. 34–47 (дата обращения 26.06.2022).

⁶⁴ Guggenheim Social Practice. URL: <https://www.guggenheim.org/guggenheim-social-practice> (дата обращения 26.06.2022).

Следует также отметить и обратное движение – использование социальной сценографии и арт-медиации в персональных творческих проектах современных художников, причем не только на рубеже XX–XXI в. в рамках «искусства взаимодействия»⁶⁵, но и сегодня, когда вновь обрели особый смысл вопросы эмпатии⁶⁶, способности чувствовать и понимать другого, адаптируясь к новым обстоятельствам перенасыщенного различными медиа социального и культурного пространства.

Рекомендованная литература

1. Бишоп К. Социальный поворот: неудовлетворенность коллаборацией // Бишоп К. Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства / К. Бишоп. – Москва: V-A-C press, 2018. – С. 23–66.

2. Бишоп К. Радикальная музология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? – Текст : электронный / К. Бишоп. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. – URL: https://monoskop.org/images/0/08/Bishop_Kler_Radikalnaya_muzeologiya_2014.pdf (дата обращения 23.06.2022).

3. Краусс Р. Культурная логика позднекапиталистического музея. – Текст : электронный // Художественный журнал. – 2021. – № 117. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/105/article/2310> (дата обращения 23.06.2022).

4. Мизиано В. Куратор: попытка определения. – [Видеоклип] // Еврейский музей и центр толерантности. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fAITiGhRNZA> (дата обращения 23.06.2022).

5. Серота Н. Опыт или интерпретация. дилемма музеев современного искусства / Н. Серота. – Москва: Арт Гид, 2022. – 84 с.

6. Смит Т. Кураторство. Открытая забастовка. – [Видеоклип] // Среда обучения. Открытая лекция. 9.10.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=maWC1wOv8o> (дата обращения 23.06.2022).

7. Смит Т. Осмысляя современное кураторство / Т. Смит. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.

8. Терри Смит: «Осмысляя современное кураторство». – [Видеоклип] // Музей современного искусства «Гараж» URL: <https://theoryandpractice.ru/videos/874-terri-smit-osmyslyaya-sovremennoe-kuratorstvo> (дата обращения 23.06.2022).

Задания для самостоятельного выполнения

1. Прочитайте манифест К. Бишоп «Радикальна музология», какими свойствами обладает «репрезентистская модель» музея? Каково может быть здесь место выставочных практик? Сопоставьте характеристику этой модели с тем, как она описана в тексте Р. Краусс.

⁶⁵ Буррио Н. Искусство 1990-х годов // Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 28–44.

⁶⁶ Карягина Т. Д. Понятие эмпатии. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IM5iFlk7BCs> (дата обращения 24.03.2022); Пузыревский В. Ю. Образовательные перспективы эмпатии и техники // Философия образования. Сб. мат. конф. Санкт-Петербург, 2002. С. 119.

2. Каким образом описывает К. Бишоп альтернативную, «непрезентистскую» модель музея, каким может быть здесь экспозиционное пространство и тематика выставок?

3. Изучите современную деятельность Музея Ван Аббе (<https://vanabbemuseum.nl/en/>). Развивает ли она модель, которая обозначена К. Бишоп? Проанализируйте один из выставочных проектов в актуальной практике музея, составьте презентацию и представьте ее на семинарском занятии.

4. Изучите современную выставочную деятельность Центра искусств королевы Софии в Мадриде (<https://www.museoreinasofia.es/en>). Присутствуют ли в ней «презентистские тенденции», как повлияла на выставочную политику современного музея реконструкция, осуществленная французским архитектором Жаном Нувелем? Следует ли музей сегодня той линии, которая была обозначена в книге К. Бишоп, написанной в 2013 г.?

5. Изучите деятельность музея Метелкова в Любляне (<http://www.mg-lj.si/en/>) и музея современного искусства в Варшаве (<https://artmuseum.pl/en?langset=true>), в том числе современные выставки и архив выставок, и представьте в виде доклада и презентации основные направления выставочной деятельности этих музеев.

6. Подберите публикации по последним проектам Венецианской биеннале в профессиональных электронных изданиях Артгид, The Art Newspaper Russia. Представьте собственный анализ тенденций выставочной деятельности крупных выставочных проектов. Подготовьте выступление по итогам своего исследования. Проанализируйте историю цифровой биеннале The Wrong, опираясь на материалы официального сайта проекта (<https://thewrong.org>). Подготовьте выступление по итогам своего исследования.

5. Персональные и трансисторические художественные выставки, выставки-реинакменты

Рассматривая обзоры выставок классического и современного искусства конца 2010-х – начала 2020-х гг. следует отметить существенное число персональных выставок, которые доминируют над всеми другими проектами как по отношению к искусству старых мастеров, так и современных художников. С одной стороны, этот период стал временем памяти многих крупнейших художников европейского искусства, временем 550-летия со дня рождения и 450 или 500-летия со дня смерти первого ряда мастеров эпохи Ренессанса, что послужило созданию персональных выставок («Брейгель», Музей истории искусств, Вена, 2018; «Леонардо да Винчи», Лувр, 2019; «Raffaello 1520–1483», Scuderie дель Квиринале, Рим, 2020; «Ван Эйк. Оптическая революция», Музей изящных искусств, Гент, 2020, «Альбрехт Дюрер», Альбертина, Вена, 2020–2021, «Альбрехт Дюрер. К 550-летию со дня рождения», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021–2022) и выставок-диалогов художников-современников, или же классиков и современных художников («Мантенья и Беллини», Национальная галерея, Лондон; Галерея старых мастеров, Берлин, 2018–2019; «Караваджо – Бернини: пробуждение чувств», Музей истории искусств, Вена, 2019–2020; «Бил Виола / Микеланджело: жизнь, смерть, возрождение», Королевская академия художеств, Лондон, 2019). Активно развиваются новые формы презентации творчества художников в мировом кинематографе, как в игровом, так и в документальном кино. Из последних заметных работ можно назвать биографический фильм «Ван Гог. На пороге вечности» (2018, Д. Шнабель), представляющий еще одну версию биографии художника, образ которого во многом стал символом новаторства в искусстве; фильм «Работа без авторства» (2019, Ф.-Х.фон Доннерсмарк), основанный на биографии Герхарда Рихтера, достаточно неоднозначно прокомментированный самим художником. Среди документальных фильмов большой резонанс вызвала работа «Баския: взрыв реальности» (2017, реж. Сара Драйвер).



«Raffaello». Выставка к 500-летию со дня смерти художника. 2020.
Scuderie del Quirinale, Рим



«Raffaello». Выставка к 500-летию со дня смерти художника. 2020.
Scuderie del Quirinale, Рим



Выставка «Ван Эйк. Оптическая революция». 2020. Музей изящных искусств, Гент



Выставка «Ван Эйк. Оптическая революция». 2020. Музей изящных искусств, Гент

Внимание современных художественных выставок именно к уникальности авторства и творческой индивидуальности непосредственно связано с персонализацией восприятия и автономизацией диалога с искусством прошлого в современной культуре. В то же время значимым компонентом остается присутствующий в медиа и культурных индустриях «культ звезд», который распространяется и на художников прошлого, – происходит ремедиация (как перевод на язык новых медиа) не только авторских произведений, но и самих образов известных художников, что особенно ярко прослеживается на примере таких художников, как Винсент Ван Гог и Фрида Кало. Литературные источники, исследования, выставки и кинематографические интерпретации создают яркие образы художников, которые во многом зависят от потребностей и представлений нашего времени, как, например, история известной немецкой художницы Паулы Модерзон-Беккер («Паула», 2016, реж. К. Швохов)⁶⁷. Все эти практики также могут быть определены как немuseumные формы презентации наследия художников в современной культуре.

В экспозициях музеев современного искусства сегодня также доминирует персональный подход, акцент на абсолютной ценности творчества отдельных художников. Известный музейный куратор Н. Серота назвал такой подход синтетическим⁶⁸, основанным на преференции опыта, прежде всего, опыта непосредственного взаимодействия с художником, при котором снимаются какие-либо ку-

⁶⁷ Дарьесек М. Быть здесь – уже чудо. Жизнь Паулы Модерзон-Беккер. М.: No King Press, 2020. 148 с.

⁶⁸ Серота Н. Опыт или интерпретация. Дилемма музеев современного искусства. С. 23.

раторские интерпретации. В музейных экспозициях акцент делается на персональных залах художников, создаются условия для автономного диалога посетителя с творческим миром каждого представленного автора⁶⁹. При этом обеспечиваются и визуальные переходы – просматриваемость показа произведений других авторов, что заставляет посетителя двигаться дальше, непосредственно, на своем личном опыте, постигая многомерность художественного процесса. Данный метод применим, прежде всего, именно к экспозициям современного искусства. Он может разворачиваться также и в плоскости «неподобных подобий», в которых соотносятся работы современного автора и художников прошлого. Такие взаимодействия могут развиваться либо как свободные диалоги, либо принимать интересную и экспериментальную форму арт-провокаций и арт-интервенций.

Как правило, арт-интервенции осуществляются в форме кураторских проектов самих художников, которые занимают своими произведениями залы постоянных музейных экспозиций, «наслаивая» свои работы на уже существующий экспозиционный комплекс, создавая контекстуальные смещения и трансформации. Большой общественный резонанс и даже протесты вызвали выставки, проводившиеся приглашенными современными художниками в интерьерах и парках Версаля (Д. Кунс, 2008; Т. Мураками, 2010), и особенно выставка Аниша Капура (2015). Именно это вторжение художника масштабными концептуальными работами в историческую среду дворцово-паркового ансамбля было воспринято зрителями и локальным сообществом как провокативное, сопровождалось достаточно резкими формами протеста.

Вариации возможных арт-интервенций разнообразны, могут предполагать различную степень участия в проектах музейных посетителей. Интересным примером следует назвать многоэтапный проект «Текучая античность», проведенный Б. Холмс и П. Космадаки на базе музея Бенаки в Афинах (2017), который был основан на уподоблении экспозиционного пространства особой интерактивной книге, «справочнику для творческой, междисциплинарной работы по переосмыслению настоящего и будущего классицизма»⁷⁰. В рамках этого проекта в мастерских известных художников были записаны интервью, раскрывавшие их отношение к художественному наследию античности и присутствие/отсутствие взаимодействия с ним в их творчестве. В дальнейшем эти интервью транслировались как сайт-специфичные, встроенные в экспозицию музея. При этом «исходная обстановка интервью была наложена на реальное пространство галереи так, чтобы дать посетителям музея присоединиться к разговору, тем самым [...] формируя меняющиеся границы того мы, которое сталкивается с классическим прошлым. Одновременно инсталляция была разработана так, чтобы она могла служить посредником между посетителями и объектами античных залов музея Бенаки, вытесняя канонические объекты диалогом и одновременно приглашая посетителей вернуться к этим объектам и увидеть их в другом ракурсе»⁷¹.

⁶⁹ Там же. С. 30.

⁷⁰ Холмс Б. Текучая античность // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 109.

⁷¹ Там же. С. 109–110.



Проект «Текущая античность: Беседы». Музей Бенаки, Афины. 2017.
Интервью с художниками Каари Алсон и Мэтью Барни как интерактивный объект
и арт-интервенция на постоянной экспозиции музея.
(Воспр. по: Випперовские чтения. 2018. Вып. XLIX)

Художники могут также использовать методику арт-интервенций для выражения общего отношения к музею, к принципам его взаимодействия с современным обществом и современным искусством, оперируя в том числе практикой перестановки объектов, представленных в самом музее, временной переделкой его экспозиции или ее части⁷². Этой практике вслед за художниками, и во многом опираясь на специфику креативного мышления, ярко проявляющуюся в подобных арт-интервенциях, следуют также музейные и внеинституциональные кураторы. В качестве примера можно привести реэкспозицию музея Франса Хальса в Харлеме, при проведении которой голландская живопись XVII в. оказалась размещена в одних пространствах с работами современных художников, причем это соседство было продумано кураторами как активное визуальное взаимодействие. Представляя концепцию этой развески, ее автор и директор музея Энн Дейместер отмечала, что таким образом музей становится местом, где художники разных эпох ведут разговор-спор, «умный разговор, бурный и полный намеков, выходящий за пределы небытия»⁷³. И такой разговор «может оказаться гораздо более живым, нежели тот, что ведут между собой художники одного поколения или периода»⁷⁴. Пространство современной культуры с этой позиции представляет собой «постоянную продуктивную борьбу с прошлым и работу над еще незавершенным будущим»⁷⁵. Эта проработка незавершенного будущего, по мысли Дейместер, происходит в мыслях и чувствах художников, но также она может развернуться и в трансисторическом музее: «Такой тип музея направлен на соединение наследия и традиции с современностью и социальными вопросами (как настоящего, так и прошлого). Такие музеи подвергают сомнению традиционные категории истории искусства и таким образом открывают новые возможности интерпретации произведений»⁷⁶. Возможно ли поддерживать напряженный диалог художников разных эпох в формате постоянной экспозиции, – эта позиция в силу ряда причин представляется менее очевидной, тогда как временные выставки с их краткой и насыщенной темпоральностью, или же пролонгированные экспозиции с четко обозначенным периодом, являются более подходящей формой для подобных взаимодействий.

⁷² Смит Т. Художники как кураторы // Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/terry-smith> (дата обращения 26.06.2022).

⁷³ Дейместер Э. Образ музея как места встречи. Полифонические и посмертные разговоры между художниками // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 88.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же. С. 89.



Билеты и брошюра музея Франса Хальса в Харлеме. 2018

Существующие примеры создания трансторических выставок представляют интересные и радикальные решения, которые в значительной мере могут быть соотнесены с чертами метамодернизма в современной культуре. Для данного направления особое значение имеет деятельность французского куратора Жана-Юбера Мартена. Начиная с проекта «Маги земли» (1989, Центр Помпиду, парк La Villette, Париж), которая «впервые в Европе предоставила плацдарм художникам не из западного мира»⁷⁷ и была построена по принципу столкновений их традиционных практик с произведениями современного западного искусства, Мартен неизменно возвращался к этой же логике в работе над другими своими проектами, в том числе в экспозиции «Карамболяж» (2016, Град Пале, Париж), «Бывают странные сближенья» (2021, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Представляя концепцию выставки «Карамболяж», Мартен акцентировал ее основные позиции: чувственный опыт и внеисторическое мышление⁷⁸. Идея куратора противостоит двум базовым принципам научного показа: историчности и концептуальности. На первый план в формируемых взаи-

⁷⁷ Смит Т. Художники как кураторы // Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/terry-smith> (дата обращения 20.06.2022).

⁷⁸ Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. С. 78.

модействиях выходит антропологический аспект, каким его понимает куратор: «Антропология определяет объекты через их взаимоотношения с людьми», что дает возможность сконцентрироваться на интенсивности этих взаимоотношений, рассматривая их «с точки зрения функции»⁷⁹. Основной принцип отбора произведений искусства для выставки исходит из отказа от «технической и хронологической категоризации», при этом «хронологическая линейность заменяется аналогической последовательностью»⁸⁰. Устанавливается новая закономерность оценки: «мы можем рассматривать все музейные объекты как современные настолько, насколько они охвачены нашим собственным взглядом». Основным методом здесь становится визуальное мышление и интерпретация на основе зрительных впечатлений. Создание экспозиции нацелено на максимальное обострение визуальной восприимчивости зрителя, удовольствие возникает как следствие разворачивания визуальных ассоциаций.

В аннотации выставки 2021 г. на сайте ГМИИ было сказано: «экспозиция предлагает принципиально новый взгляд на коллекцию музея [...] разрушая концепцию музея как храма или гигантского архива [...], куратор предлагает превратить его в игровое пространство и увидеть сходства и различия, существующие между произведениями различных эпох вопреки хронологическим и географическим дистанциям»⁸¹. «Мышление аналогиями, которым так часто пользуются художники, становится ключом к пониманию сути этого экспозиционного эксперимента», развернувшегося в тринадцати эссеистически обозначенных разделах. Следует особо подчеркнуть концептуальное отсутствие экспликаций и этикетаж, – такой экспозиционный прием побуждал зрителя к поиску собственных смыслов. Метафорические заглавия разделов, обозначенные куратором, лишь направляли общий вектор предлагавшейся игры в ассоциации.

Подобные выставки Ж.-Ю. Мартена экстравагантны и заостряют проблему статуса музейных выставок и исторических художественных выставок в актуальном культурном поле. Вспоминая известное размышление из «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго, французский куратор разъяснения, которые определяют возможность реализации такого проекта именно в эпоху медиа: «Как и средства технического воспроизведения в свое время, компьютер не убьёт музей, пока тот будет адаптироваться к новым формам удовольствия и не будет сводиться к академическому и доктринальному знанию. Цель – не ностальгическое погружение в историю, а понимание желаний, страхов и надежд человечества, вписанных в материальную культуру»⁸². Данные проекты представляют собой радикальную форму, максимально приближенную к предметному театру. Еще одним удачным примером трансисторической выставки как ассоциативного ассамбляжа является проект «Мумия землеройки в гробу и

⁷⁹ Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох... С. 78.

⁸⁰ Там же. С. 79.

⁸¹ Бывают странные сближенья. Куратор Жан-Юбер Мартен. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Официальный сайт. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/martin/index.php?lang=ru> (дата обращения 20.06.2022).

⁸² Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление. С. 84.

другие сокровища» (2018, Музей истории искусств, Вена), созданную американским кинорежиссером Уэсом Андерсоном⁸³. В то же время существует немало примеров трансисторических проектов, которые не прерывают с историей искусства и дополняют анализ образа сложным контекстом и сами же создают подобный контекст⁸⁴.

Другой характерный тип выставки, развитие которого также следует связать с присутствием идей метамодернизма в современной культуре, – выставки-реинакменты, – в самом названии которых зафиксирована их связь с практиками перформанса. Частично обращение к реинакменту обусловлено развитием технологий фиксации перформанса, и прежде всего большим опытом создания фото- и видеодокументаций, а также дискуссиями о возможности его сохранения и последующего воспроизведения. В связи с чем одной из важных форм выставки-реинакмента является реперформанс. Эта форма – переигрывания-возобновления происходивших ранее и ставших знаковыми перформативных событий, которая вызывает неоднозначное отношение среди самих художников и подчас критическую оценку историков и теоретиков искусства⁸⁵. В значительной мере реперформанс оказался связан с деятельностью известной художницы Марины Абрамович и созданием ретроспективных выставок ее творчества, в которых был избран не только традиционный подход «выставки-архива», распространенный в наше время для показа истории перформативных практик, но и непосредственная реконструкция перформанса, его ретроспективное исполнение, делегированное участникам-волонтерам. Данная инициатива возникла в 2010 г. при организации ретроспективы М. Абрамович в Музее современного искусства (MoMa) в Нью-Йорке и была повторена как экспозиционный прием на ее персональной выставке в Музее современного искусства «Гараж» в Москве (2011)⁸⁶. Сама Марина Абрамович использовала практику реперформанса для воспроизведения нескольких известных перформансов второй половины XX в. (проект «Семь простых работ»), который также был осуществлен в MoMa в 2005 г.)⁸⁷, а также включила идею реперформанса в проект Музея-института перформанса, к созданию которого она прилагает усилия в настоящее время.

Подробно рассматривая практику реинакмента, Х. Фостер отмечал его отличие от изначальных перформативных практик, рассчитанных на соучастие и сопереживание зрителя: «[...] в реинакментах мы оказываемся случайными свидетелями события, которое с тем же успехом могло произойти без нас. Бо-

⁸³ Вагнер Е. Уэс Андерсон показал мумию землеройки. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/6302/> (дата обращения 20.06.2022).

⁸⁴ Алленова Е. «И сладок нам лишь узнаванья миг. Трансисторизм как кураторский тренд // Артгид. Процесс. 22.05.2018. URL: <https://artguide.com/posts/1505> (дата обращения 20.06.2022).

⁸⁵ Фостер Х. Хвала актуальности // Художественный журнал. 2017. № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1351> (дата обращения 20.06.2022).

⁸⁶ Антонян М. Рецепция перформанса. Марина Абрамович присутствует. М.: КДУ, Университетская книга, 2019. С. 169–206.

⁸⁷ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 306–307.

лее того, некоторые реинакменты, кажется, гораздо больше заинтересованы в присутствии камеры, чем аудитории; новые перформансы часто появляются готовыми к тому, чтобы превратиться в изображение. В результате мы уже не разделяем с событием его пространство и время»⁸⁸. Последнее замечание также важно и в существенной мере определяет специфику реинакмента как выставочного события.

Другое направление практик реинакмента связано с воспроизведением прошедших некогда значимых выставок, которые в исторической перспективе оцениваются как важные этапы в формировании современных практик показа и современного культурного пространства⁸⁹. Принципиально важно, что и в этом случае воспроизведение происходит именно по сохранившимся фотофиксациям, тогда как все другие источники (документальные материалы) используются как дополнительные и выводятся в отдельные инфомрационные блоки экспозиции. Закономерно также, что усилия направлены на воссоздание таких выставок, которые сыгравшие решающую роль в формировании европейского модернизма и неоавангарда. Прежде всего, это экспозиции, выполненные по заказу известного музейного деятеля Александра Дорнера для Провинциального музея Ганновера, – «Абстрактный кабинет: демонстрационная комната» Эль Лисицкого 1927–1928 гг.⁹⁰ и проект «Комнаты настоящего (Raum der Gegenwart)» 1930 г. Л. Мохой-Надя, которые неоднократно подвергались практике реинакмента в музеях Европы и США. По отношению к «Комнате настоящего» ее музейные «восстановления» стали опытом материализации неосуществленного замысла.

Первая и во многом ключевая выставка скульптуры американского минимализма «Первичные структуры» (1966), проходившая в Еврейском музее Нью-Йорка, была воссоздана по фотографиям в том же музее в 2014 г. на экспозиции «Другие первичные структуры». Второй известный опыт связан с «переигрыванием» знаковой выставки европейского неоавангарда «Когда отношения становятся формой» (1969), созданной Харальдом Зеemanом в Кунстхалле Берна⁹¹ и воссозданной в 2013 в период проведения 55 Венецианской биеннале в Фонде Прада («When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013», палатцо Корнер делла Реждина) куратором Джермано Челантом. Следует отметить особенное значение этой реконструкции, потому что работу одного из важнейших европейских кураторов, обозначившую статус независимого кураторства, новое отношение к практикам искусства XX в., новое понимание взаимодействия искусства и зрителя, повторил другой влиятельный куратор, непосредственно вовлеченный в продвижение искусства итальянских художников Arte Povera, участвовавших

⁸⁸ Фостер Х. Хвала актуальности.

⁸⁹ Обрист Х.-У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 41, 66–67, 79, 146; Обрист Х.-У. Александр Дорнер // Обрист Х.-У. Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 60–62.

⁹⁰ Фостер Х. и др. Искусство с 1900 г. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 245–247.

⁹¹ Тейшейра М. Р. Кунстхалле Берна, 1961–1969 // Тейшера М. Р. Выставка как средство самовыражения: Харальд Зеeman. «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и мы» (1974). Москва: V-A-C Press, 2022. С. 23–31.

в 1969 г. в выставке Х. Зеемана. Выставка 2013 г. сопровождалась специальной архивной частью, показавшей обширные документальные источники и фотоматериал, на котором основывалась реконструкция, превратившаяся в полноценное выставочное исследование. В каталоге выставки утверждалось, что «факт возвращения выставки «Когда отношения становятся формой» [...] с полным воссозданием ее структуры и работ всех художников, является неопровержимым подтверждением возникновения нового направления в кураторстве – выставок об истории выставок»⁹². И все же следует отметить, что, несмотря на весь интерес к таким проектам, на возникновение множества локальных реконструкций, в том числе в отечественной выставочной практике, а еще более – монографических публикаций, посвященных известным и влиятельным выставкам прошлого, сам жанр реинакмента имеет локальный характер, адресован специальной аудитории, которая проявляет интерес к истории кураторских практик и развитию концептуальных подходов к интерпретации художественной культуры. Большая часть этой аудитории – студенты гуманитарных и творческих направлений, что также соотносится с концепцией «музей-университет», может рассматриваться на пересечении архивных и художественных исследований.

Наиболее подробным с позиций архивного исследования и вариативным в возможностях воссоздания проекта средствами различных медиа стало воссоздание Абстрактного кабинета Эль Лисицкого в научном проекте Высшей школы изобразительных искусств г. Брауншвейг (2015–2017)⁹³, которое было последовательно реализовано на нескольких музейных и внеинституциональных площадках, а также в виде проекта дополненной реальности. В то же время опыт выставки-реинакмента может переноситься и на другой материал, где методики «архивной выставки» могут более свободно сочетаться с моделированием определенных явлений и процессов в интеллектуальной культуре. Характерным примером здесь может быть названа экспозиция «Машины для размышлений» (2018, Фонд Прада, Венеция), посвященная художественной реконструкции кабинетов влиятельных мыслителей XX в. М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, Т. Адорно.

Рекомендованная литература

1. Алленова Е. «И сладок нам лишь узнаванья миг. Трансисторизм как кураторский тренд. – Текст : электронный // Артгид. Процесс. 22.05.2018. – URL: <https://artguide.com/posts/1505> (дата обращения 20.06.2022).

2. Барашков В. В. Реализация концепции религиозных трансисторических художественных выставок в епархиальных музеях Германии // Религиоведение. – 2020. – № 2. – С. 109–120.

3. Данилова А. О музейной репрезентации. Стратегии экспонирования современного искусства в мировой практике последних 20 лет: сравнения, ин-

⁹² Цит. по: Кръстева С. Время повторений. О воссоздании выставок и других эволюционных теориях // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/557> (дата обращения 20.06.2022).

⁹³ Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей. Брауншвейг: Высшая школа изобразительных искусств, 2017. 89 с.

тервенции, карамболяжи // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. – С. 92–101.

4. Дейместер Э. Образ музея как места встречи. Полифонические и посмертные разговоры между художниками // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. – С. 86–91.

5. Мартен Ж.-Ю. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. – С. 78–85.

6. Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей. – Текст : электронный. – Брауншвейг : Высшая школа изобразительных искусств, 2017. – 89 с. – URL: https://monoskop.org/images/8/81/Politizatsiya_aury_Abstraktnyy_kabinet_El_Lisitskogo_mezhdu_kontseptsiyami_konservativnogo_muzeya_i_zadeystvovannosti_posetiteley_2017.pdf (дата обращения 20.06.2022).

7. Холмс Б. Текущая античность // Випперовские чтения 2018. Вып. XLIX. Классика и современность. Отражения. – Москва : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. – С. 108–117.

Задания для самостоятельного выполнения

1. По материалам профессиональной периодики выявите значимые персональные выставки последних двух (пяти) лет как современных, так и классических авторов. Проанализируйте одну из них, подготовьте выступление на семинаре и презентацию.

2. На примере из выставочной практики 2010-х гг. проанализируйте выставку-интервенцию. Сохраняются ли эти тенденции в современной выставочной деятельности? Проанализируйте данный вопрос на примерах из профессиональной периодики и аналитических публикаций. Подготовьте выступление на семинаре и презентацию.

3. На примере работ Ж.-Ю. Мартена, или других кураторов проанализируйте трансисторическую выставку как явление выставочной практики и современной культуры, подготовьте доклад на семинаре и презентацию.

4. По материалам профессиональной периодики выявите примеры выставок-реинакментов в выставочной практике 2010–2022 гг. Выберите и проанализируйте одно событие, представив его в виде доклада и презентации.

6. «Танцевальные выставки» и развитие цифровой культуры

Известный теоретик современного искусства Клер Бишоп одна из первых определила новый выставочный «жанр», который обрел значительную популярность к концу 2010-х гг., как «танцевальные выставки», представляющие собой вариант танц-перформанса «гибридного типа перформанса»⁹⁴ или экспериментального танца. Чаще всего это делегированный перформанс, для исполнения которого автор-хореограф приглашает профессиональных или непрофессиональных танцовщиков.

Клер Бишоп полагает, что такой «танец в музее» представляет собой явление, которое стало возможно именно в цифровую эпоху: «возникновение танцевальных выставок по времени совпало с проникновением в нашу жизнь вездесущих портативных технологий (первая танцевальная выставка прошла в 2007 г., когда появился iPhone и облако)»⁹⁵, что не только способствует популярности этой новой формы, но также вовлекается в формирование новых стратегий поведения зрителя в музейном пространстве. «Танцевальным выставкам», как одной из форм перформанса, «столь же естественна [...] эфемерность и мимолетность, поэтому так важна его документальная фиксация. Это жизненно важная задача для жанра, которую сегодня берет на себя в том числе и публика, фотографируя, снимая видео и выкладывая их в сеть, распространяя и фиксируя свой взгляд на вещи»⁹⁶. Однако, не только этим объясняется глубокая связь танцевальных выставок с культурой новых медиа.

К. Бишоп также отмечает и раскрывает как характерный аспект танцевальной выставки ее смещение от событийного театрального времени к музейному выставочному, в связи с чем возможными становятся такие варианты танцевальных выставок, которые длятся все время работы музея и не прекращаются даже тогда, когда в музейном зале рядом с танцовщиком/перформером не оказывается зрителей. Также Бишоп фиксирует изначальную связь перформативных театральных практик не с любимым театром, но с «бедным театром» 1960-х гг. с его интенсивным переживанием связи актера и зрителя на предельно близких дистанциях, «на расстоянии вытянутой руки от актера» (Е. Гротовски)⁹⁷. Внедрение театра в музейное пространство ломает обе системы и дестабилизирует положение музейного зрителя, все театральные и музейные аспекты приходят в этой форме в движение в поисках новых смыслов. Танцевальная выставка наделяет музей темпоральностью и активным

⁹⁴ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал. 2017. № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1349> (дата обращения 20.06.2022).

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Имдаль Г. Тело и цифровая логика. Конфликтный перформанс в наше время: художница Анне Имхоф // Третьяковская галерея. 2021. № 1 (70). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/telo-i-tsifrovaya-logika> (дата обращения 22.06.2022).

⁹⁷ Там же.

переживанием конкретного человеческого тела. Танцевальная выставка не предполагает, что зритель будет смотреть ее целиком. Она рассчитана на то, что зритель может также спонтанно появиться, как и удалиться, прекратить просмотр; динамика его восприятия определяется импульсами внимания и отвлечения. Танцевальная выставка – «серая зона, [...] где поведенческие конвенции еще не состоялись, еще открыты обсуждению»⁹⁸. Гибридность танцевальных выставок состоит еще и в том, что ставя на первое место близость человеческого тела, они несут в себе [...] в самой своей структуре негативный отпечаток цифровых технологий⁹⁹, обладает внутренней раздвоенностью, что ярко характеризует современный этап развития культуры.

Реагируя на медийный контекст танцевальных выставок, одна из наиболее известных постановщиков, работающих в этом направлении, Анне Имхоф, наоборот, запрещала зрителям снимать на телефоны некоторые из поставленных ею танцевальных перформансов. Исключение было сделано только для «Фауста», – танцевальной выставки, представленной в немецком павильоне Венецианской биеннале в 2017 г. То же недоверие к медиализации танца-перформанса выражает его исследовательница А. Козонина. Указывая на множественность возникающих экспериментальных форм, она отмечает: «но все же новым танцем или новой сценой я буду называть тех, кто отходит от конвенций театрализованного зрелища и «гугловского» взгляда на танец и переизобретает как отношения танцовщика со своим телом, так и зрительские практики»¹⁰⁰. Отрицание «гугловского взгляда» – взгляда мобильной камеры при сохранении установки на формирование новых отношений со зрителем, – эта позиция во многом альтернативна концепции К. Бишоп, дает возможность многомерной трактовки смысла танцевального перформанса, в том числе при его исполнении в музее и превращении в танцевальную выставку. Танец-перформанс «стремится уйти от изображения внешней реальности, репрезентации, взамен предлагая зрителю интенсивное переживание настоящего момента», он рассчитан на импровизацию, основанную на внимательном отношении к собственному телу, его реакциям и поведению, на коллаборации, лабораторный процесс, „неотчуждаемость“ танцевального материала от тел тех, кто его изобретает»¹⁰¹. Эксперименты с проблемами телесности и политиками зрительства, институциональная критика приводит к тому, что новые формы распространяются в альтернативных пространствах: «танц-перформанс [...] чаще находит поддержку со стороны современных музеев, галерей и арт-центров, или такого театра, который открыт к экспериментам»¹⁰².

Танцевальная выставка «Фауст» стала одним из самых ярких событий в мире искусства первой четверти XX в., вызвала критическую дискуссию «и

⁹⁸ Имдаль Г. Тело и цифровая логика...

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 17.

¹⁰¹ Там же. С. 18-19.

¹⁰² Там же, С. 21.

сегодня продолжает волновать зрителя»¹⁰³, даже в формате документации перформанса в фотографиях и видео. Показательно, что участниками команды А. Имхоф отслеживалась реакция публики в социальных сетях с целью выявить самые выразительные с точки зрения зрителей моменты выступления и проследить их миграцию в цифровых медиа. Особое внимание критики привлекла конструкция фальш-пола из стекла и стали, которая выполняла функцию отграничения и экрана, заключая в себе часть действия и дополняя экспозиционное пространство зала с разворачивающимся перформансом, проходившим как внутри, так и снаружи павильона.



Анна Имхоф. Фауст. Перформанс. 57 Венецианская биеннале. 2017.
Павильон Германии. Длительность: 5 часов. Фрагменты видео

¹⁰³ Имдаль Г. Тело и цифровая логика. Конфликтный перформанс в наше время: художница Анне Имхоф // Третьяковская галерея. 2021. № 1 (70). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/telo-i-tsifrovaya-logika> (дата обращения 20.06.2022).



Анна Имхоф. Фауст. Перформанс. 57 Венецианская биеннале. 2017.
Павильон Германии. Длительность: 5 часов. Фрагменты видео

Актуальным событием нашего времени является проект «Dancing museums»¹⁰⁴ DM1 (2015–2017) и DM2 (2018–2021), который объединил ряд крупных музеев и танцевальных трупп Англии, Франции, Италии, Голландии и Австрии в рамках грантовой программы «Креативная Европа». Данный проект развивается как серия арт-резиденций, воркшопов и методологических семинаров, посвященных нескольким выбранным аспектам взаимодействия музея и посетителя через кинетизм и танцевальные практики. Он нацелен на длительное сотрудничество между профессиональными танцевальными организациями, музеями и местными сообществами. DM мыслится как интердисциплинарное, в том числе и цифровое, пространство, включающее в себя художественные исследования и опыт партиципаторных отношений с музейной аудиторией. В материалах, представленных на сайте проекта, акцентируются его задачи: проявлять внимательное отношение к локальному контексту, давать стимулы к развитию музея и танцевальных проектов, расширять возможности участников и направлять их усилия к демократизирующему диалогу в пространстве культуры¹⁰⁵. Результаты двух проведенных программ объединяются на сайте DM в качестве виртуального музея-архива, который имеет самостоятельное значение и ценность, акцентируя смысл танцевальных выставок именно как явления современной цифровой культуры.

¹⁰⁴ Проект «Dancing museums»: Официальный сайт. URL: <https://www.dancingmuseums.com> (дата обращения 27.03.2022).

¹⁰⁵ Dancing Museums. Evaluation Report. 2018–2021. URL: <https://www.dancingmuseums.com/wp-content/uploads/2022/01/DM2-Evaluation-report.pdf> (дата обращения 27.03.2022).



Воркшопы проекта Dancing Museums в музеях Европы. 2018–2021 гг.

Для танцевальных выставок важным являются исследования в области эмпатии и кинэстетической эмпатии¹⁰⁶, способной откликаться не только на движения другого человека, но и на абстрактные движения, представляемые в музее внутренней динамикой его экспонатов и самого музейного пространства, которое с позиций кинэстетики можно воспринимать, «как бы воспроизводя его во внутреннем плане, внутренне ему подражая»¹⁰⁷. Важным для понимания сути танцевальных выставок является и представление о «кинэстетическом воображении»: «с его помощью человек освобождается от нормативных,

¹⁰⁶ Сироткина И. Танец: опыт понимания. М.: Бослен; СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. С. 159.

¹⁰⁷ Там же.

привычных способов двигаться и создает новые двигательные «события»¹⁰⁸, при этом, как отмечает исследователь танца И. Сироткина, «кинестетическое воображение необходимо не только для совершения движения, но и для его восприятия»¹⁰⁹. Музейное пространство становится одним из факторов активизации кинестетического воображения танцовщиков и музейных посетителей, выходит на уникальные формы контакта с музеем, расширяя возможности восприятия музейного опыта. В этом плане более отстраненным, лишенным прямого контакта со зрителем, но максимально интенсивно прорабатывающим взаимодействие с музейной экспозицией можно назвать российский фильм «Слепок» (2020)¹¹⁰ – танцевальный перформанс, снятый в экспозиции ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Представляя жанр «танцевальных выставок» С. Кондратьева определяет его как «сайт-специфичный танец и перформанс»¹¹¹, указывая на возможность «танцевальной выставки» работать со сложными темами памяти, коммеморации, интерпретации, архитектурной ценности, – то есть выводя проблематику танцевальной выставки за пределы телесного восприятия музея как целостного культурного и художественного пространства настоящего к работе с прошлым. Отмечая общий перформативный компонент в современной музейной культуре, который влияет сегодня не только на изучение, но и на осмысление и конструирование пространства наследия и памяти (этот опыт будет проанализирован в следующем разделе), С. Кондратьева признает внутреннюю готовность музея к таким радикальным формам, как «танцевальная выставка». В контексте проблем осмысления музея как института наследия эта форма трактуется как «сайт-специфичный танец», как «танец о наследии», который интегрирует телесные переживания и потенциал кинестезии в процесс восприятия, формирует опыт перформативного истолкования музейных коллекций. Это направление еще только намечается, находится в стадии практических творческих решений, порождает новые стратегии исследования культурных контекстов, например, возможность с помощью танца изучать архитектуру, городскую среду, или даже творчество старых мастеров, представленное на постоянных и временных музейных выставках. В качестве примера здесь можно привести международный проект «Флора» (хореограф Ж. Корнмюллер), который состоялся осенью 2021 г. в Государственном Эрмитаже¹¹² и был преемником проекта «Ganymed Nature» в Музее истории искусств в Вене (2018)¹¹³. Данное событие представляло со-

¹⁰⁸ Сироткина И. Танец: опыт понимания. С. 160.

¹⁰⁹ Там же. С. 161.

¹¹⁰ Слепок. 2020. (Д. Вишнева, фестиваль Context) URL: <https://film-slepok.ru> (дата обращения 20.06.2022).

¹¹¹ Кондратьева С. Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. 2021. № 3. С. 131–157.

¹¹² Флора. Литературные мистерии в музее. URL: <https://flora.hermitagemuseum.org; https://teatrto.go.ru/2021/10/18/literaturnye-misterii-flora/> (дата обращения 20.06.2022).

¹¹³ Толстова А. Театр начинается с выставки // Комменсантъ. 18.05.2018. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3623802> (дата обращения 20.06.2022).

бой междисциплинарное творческое исследование, в которое были интегрированы литературные тексты и их чтение, хореография, музыка, визуальный опыт зрителей.

Рекомендованная литература

1. Бишоп К. Танцевальные выставки: черный ящик, белый куб и серая зона [Видеоклип] // Среда обучения. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XtaQyTwvklw> (дата обращения 20.06.2022).

2. Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? – Текст : электронный // Художественный журнал. – 2017. – № 107. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1349> (дата обращения 20.06.2022).

3. Имдаль Г. Тело и цифровая логика. Конфликтный перформанс в наше время: художница Анне Имхоф. – Текст : электронный // Третьяковская галерея. – 2021. – № 1 (70). – URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/telo-i-tsifrovaya-logika> (дата обращения 27.03.2022).

4. Продратьева С. Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – № 03. – 2021. – С. 131–157. URL: https://thegaragejournal.org/files/07/768_22e2b7a75af4598ee94a83a7cd673e380702db9e.pdf (дата обращения 20.06.2022).

Задания для самостоятельного выполнения

1. Познакомьтесь с видеодокументацией «Фауста» А. Имхоф:
<https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU670>
<https://www.youtube.com/watch?v=zNQ7ZILuuM>
<https://www.youtube.com/watch?v=LNGkJComu-I>

2. Проанализируйте видео и свои зрительские впечатления, сопоставляя их с высказыванием Г. Имдаля: «Повествование и его действия ассоциативно заряжены, противоречивы, им нужна реакция зрителя как резонирующее пространство, которое в какой-то степени связывает их с театром танца Пины Бауш. Какими бы конкретными ни были жесты проявления сближения, симпатии, сочувствия у главных героев, в своем поведении, на грани разобщенности, нежности и насилия они остаются равнодушными, холодными, одинокими. Конструкция из стекла и стали в павильоне была столь же неоднозначной [...] То, что когда-то означало прозрачность и ясность (вспомним архитектора Людвиг Мис ван дер Роэ), теперь символизировало отличающую современный мир социальную холодность [...] Все исполнители на этой сцене были чем-то похожи в позах и внешности, выглядели оторванными от корней, свободными, целеустремленными и в то же время равнодушными. Они смотрели на публику, сквозь нее и поверх нее – всегда немного высокомерно»¹¹⁴. Прокомментируйте высказывание немецкого искусствоведа, уточните информацию о театре танца Пины Бауш¹¹⁵, прокомментируйте сопоставление стеклянного пола в

¹¹⁴ Имдаль Г. Тело и цифровая логика. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/telo-i-tsifrovaya-logika> (дата обращения 22.06.2022).

¹¹⁵ Глухова А. Театр танца Пины Бауш: истоки, эстетика, ощущения. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html> (дата обращения 21.06.2022).

инсталляции А. Имхоф и архитектуры Мис ван дер Роэ (здание Новой национальной галереи в Берлине, 1962–1968). Представьте свой анализ «Фауста» как танцевальной выставки, акцентируя значение того, что событие происходит в зале для показа визуальных искусств.

3. По материалам официального сайта и статьи С. Кондратьевой из списка рекомендованной литературы познакомьтесь с деятельностью проекта «Dancing museums» (<https://www.dancingmuseums.com>). Выберите одно из мероприятий, состоявшееся в рамках данного проекта, проанализируйте его и подготовьте сообщение и презентацию по данному материалу.

4. Прослушайте лекцию К. Бишоп на портале «Среда обучения» (<https://www.youtube.com/watch?v=XtaQyTwvklw>). Каким образом определяются лектором истоки и смысл «белого», «черного» и «серого» экспозиционных пространств? Каков их место в современной отечественной выставочной практике (приведите свои примеры)?

7. Новые мемориальные музеи и их выставочная практика

Музеи диссонантного наследия, за которыми на сегодняшний день закрепилось название «новые мемориальные музеи»¹¹⁶, стали формой активизации публичной памяти – особого социокультурного явления, осмысляемого как один из важнейших и сложных факторов развития современного общества. Во многом формирование концепции публичной памяти, изначально связанной с памятью в культуре повседневности и преемственностью или разрывами межпоколенческих отношений, в результате многих трагических событий новейшей истории сконцентрировалось на переживании и переосмыслении их «шокового» (В. Беньямин) опыта. Само развитие и изучение исторической памяти из области междисциплинарной гуманитаристики «исследований памяти» (memory studies) в последнее десятилетие XX в. перешло в пространство общественного обсуждения, интегрированного в формирование институтов гражданского общества. По мнению исследователей, «Ключевая роль памяти о насилии в [...] таких культурных формах, как мемориальный музей, тесно связана с появлением и распространением во всем мире мощного дискурса прав человека»¹¹⁷. Эти обстоятельства привели к созданию новых мемориальных музеев, которые стали одним из влиятельных институтов публичной памяти.

Таким образом, процесс создания новых мемориальных музеев проходил в последнее десятилетие XX в. – в первой четверти XXI в., еще не завершен и продолжается в настоящее время. Также меняется облик и расширяется понимание миссии мемориальных музеев, созданных с целью коммеморации и представлявших диссонантное наследие Второй мировой войны. Прежде всего, это Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд Вашем¹¹⁸ в Иерусалиме (1953)¹¹⁹, который возник как место памяти о величайшей трагедии XX в. После реконструкции 2005 г. и благодаря открытию нового Музея истории Холокоста, Яд Вашем укрепил свой статус ведущего центра документации и междисциплинарного изучения, а также наиболее влиятельного музея, работа которого формирует новые подходы и общие требования к сохранению и репрезентации «трудного» наследия: «императив памяти, заданный Холокостом, создает ряд нормативных требований к тому, как общества работают с насилием, совершенным в прошлом, и эти требования постепенно обретают глобальный масштаб»¹²⁰. Музеи истории

¹¹⁶ Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (128). С. 85–103. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/128_nz_6_2019/article/21885/ (дата обращения 20.06.2022).

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд Вашем: официальный сайт. URL: <https://www.yadvashem.org/ru.html> (дата обращения 20.06.2022).

¹¹⁹ История Яд Вашем. URL: <https://www.yadvashem.org/ru/about/history.html> (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁰ Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (128). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/128_nz_6_2019/article/21885/ (дата обращения 20.06.2022).

Холокоста в силу объективных причин стали местом формирования новых подходов к изучению, новых практик репрезентации публичной памяти, которые были восприняты другими музеями и центрами, вовлеченными в работу с трудным наследием, среди них – Мемориальный музей мира в Хиросиме (1955)¹²¹, Музей наследия в Алабаме (2010), посвященный истории рабства и расовой сегрегации в США и современному положению афроамериканцев¹²².

Новые мемориальные музеи отличаются от других исторических музеев не столько коллекцией, сколько способом и значимостью рассказа, и прежде всего персонализированного рассказа, в своих экспозициях. Соприкосновение посетителя с этим рассказом и его проживание, которое основывается на интенсивно задействованной и развиваемой способности к эмпатии, является отличительной чертой подобных экспозиций. Разговор, который ведется от первого лица, становится формой документального театра, в связи с чем базовым для экспозиций новых мемориальных музеев становится перформативный подход к представлению своей темы и коллекции¹²³.

Наиболее выразительно этот подход использует Национальный музей Холокоста в Вашингтоне (создан в 1993)¹²⁴: здесь все посетители получают при входе ID-карточка¹²⁵, в каждой из которых описывается судьба конкретного человека, с целью персонализировать исторические события и установить прямой личностный контакт посетителя со свидетелями и жертвами Холокоста. Вся информация в карточке распределяется по четырем разделам: краткие биографические сведения о происхождении человека, его жизнь и переживания в 1933–1938 гг., события военных лет, дальнейшая судьба или поясняющие обстоятельства, при которых человек умер или благодаря которым он выжил¹²⁶. В настоящее время посетителям предлагаются 600 историй, которые воссозданы по документам из архивного фонда музея. Эта персональная информация накладывается на серьезный анализ причин и последовательности событий, связанных с Холокостом, в постоянной экспозиции музея¹²⁷.

¹²¹ Мемориальный музей мира в Хиросиме: официальный сайт. URL: <https://hpm-museum.jp/?lang=eng> (дата обращения 20.06.2022).

¹²² The Legacy Museum. URL: <https://museumandmemorial.eji.org/museum> (дата обращения 20.06.2022).

¹²³ Kirshenblatt-Gimblett B. Performance and Museums. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hMB_L5rvyBw (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁴ United States Holocaust Museum. URL: <https://www.ushmm.org/ru> (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁵ Identification Card // United States Holocaust Museum. URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/landing/en/id-cards> (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁶ Personal histories of survivors and victims of the Holocaust. URL: <https://www.ushmm.org/m/pdfs/20141010-dor-personal-histories.pdf> (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁷ Permanent Exhibition: The Holocaust // United States Holocaust Memorial Museum. URL: <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/museum-exhibitions/permanent> (дата обращения 20.06.2022).



PERSONAL HISTORY

Zuzana Gruenberger

March 3, 1933

Kosice, Czechoslovakia

Zuzana was the youngest of three children born to Hungarian-speaking Jewish parents in the city of Kosice. She was the baby of the family, and they called her Zuzi. Her father was a tailor whose workshop was in the Gruenbergers' apartment.

1933–39: In November 1938, when Zuzana was five years old, Hungarian troops marched into Kosice and made it a part of Hungary. The Hungarians changed the name of the city to Kassa. The Hungarian government was friendly to Nazi Germany and introduced anti-Jewish laws in Kosice.

1940–44: In 1941, one year after Zuzana began school, the Hungarians moved the Gruenbergers and other Jewish families to camps in other parts of Hungary. The Gruenbergers were released the following spring and returned to Kosice, but Zuzana's brother and father were taken soon after for slave labor. In 1944, Hungarians who were cooperating with the Germans rounded up Kosice's 12,000 Jews, including Zuzana, her mother, and sister. They were sent to a brickyard at the city's edge and put on trains headed for Auschwitz.

Zuzana and her mother were gassed immediately on arriving in Auschwitz in May 1944. Zuzana was 11 years old.

Персональная карточка



Фрагменты экспозиции «Помнить детей: история Даниэля».
Национальный музей Холокоста. Вашингтон



Фрагменты экспозиции «Помнить детей: история Даниэля».
Национальный музей Холокоста. Вашингтон

Важным дополнением постоянной экспозиции является выставка «Помнить детей: история Даниэля»¹²⁸, которая организована в формате длительного проекта, адресованного детской и подростковой аудитории. Эта экспозиция, реализованная как мультидисциплинарный проект с участием детских психологов, раскрывает и показывает современным детям сложную тему «дети во время Холокоста»¹²⁹. Выставка-инсталляция развивается по тщательно проработанному сценарию, основанному на документальных материалах и предполагающему интерактивный контакт посетителя с объектами, представленными в отдельных локациях: «Короткий фильм знакомит с рассказчиком выставки Даниэлем и историей Холокоста. Затем посетители попадают в реалистичную среду, где они могут прикоснуться, слушать и участвовать в мире Даниэля, который меняется во время Холокоста. Оформление выставки основано на исторических образах, собранных из семейных фотоальбомов, документальных источников и фотодневников того периода. Дневниковые записи Даниэля, которые являются сквозным текстом выставки, основаны на записях молодых людей военного времени и на воспоминаниях некоторых из тех, кто выжил. В конце выставки учащимся предлагается просмотреть важные факты о выставке и Холокосте, а также выразить свои чувства или записать свои

¹²⁸ Remember the Children: Daniel's Story // United States Holocaust Museum. URL: <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/museum-exhibitions/remember-the-children-daniels-story> (дата обращения 20.06.2022).

¹²⁹ Энциклопедия Холокоста. Дети во время Холокоста // United States Holocaust Museum. URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/ru/article/children-during-the-holocaust> (дата обращения 20.06.2022).

мысли»¹³⁰. Безусловно, создатели этой экспозиции учитывали опыт деятельности музея Анны Франк в Амстердаме¹³¹.

В то же время в инсталляции представлены подлинные вещи – и здесь логика их показа определяется сложностью работы с подобными артефактами при их репрезентации в новых мемориальных музеях, среди которых – малое число сохранившихся и еще меньшее число персонализированных предметов, принадлежавших жертвам трагических событий. В связи с чем наряду с показом в качестве реликвий небольшого числа уникальных предметов с конкретной историей (в музее в Вашингтоне таким артефактом является ржавый молочный бидон, в котором штаб восставших прятал записи со свидетельствами о жизни и смерти людей в Варшавском гетто), используется и другой прием: «когда непонятно, кому принадлежали вещи [...] все обезличенные предметы экспонируются вместе»¹³². Таким образом составляются ассамбляжи, которые имеют большое эмоциональное воздействие.

Ключевое место в экспозициях новых мемориальных музеев занимает фотография, которая наряду с текстовыми нарративами выполняет роль документального свидетельства¹³³. При этом важно, что фотоматериалы используются в оцифрованном формате, фрагментируются и масштабируются в пространстве экспозиционных залов, становясь документальной сценой, с которой соприкасается зритель¹³⁴. Использование цифровых и оцифрованных фотографий в новых мемориальных музеях опирается на индексальные свойства и семантическую сложность этого материала, что определяет его статус как документального свидетельства и в то же время агента персональной памяти, способствует формированию основанного на эмпатии аутентичного опыта по отношению к представляемым событиям.

Другим важным источником становятся личные аудиальные свидетельства, которые могут интегрироваться в экспозицию, или выноситься в отдельные ее локации, а также на дополнительные виртуальные ресурсы. Роль аудиальных нарративов, а также записанных текстов свидетельств, которые интегрируются в экспозиции новых мемориальных музеев, сближают их с практиками современного документального театра, что подчеркивает множественность и разнообразие точек соприкосновения музейной и театральной культуры в настоящее время. В то же время все перечисленные типы экспозиционных материалов усиливают эффект многоплановости экспозиций, вовлекая представляемое событие в пространство публичного обсуждения, что соответствует основному посылу публичной памяти как коммуникативной памяти, которая находится

¹³⁰ Remember the Children: Daniel's Story... (дата обращения 20.06.2022).

¹³¹ Anne Frank house. URL: <https://www.annefrank.org/en/> (дата обращения 20.06.2022).

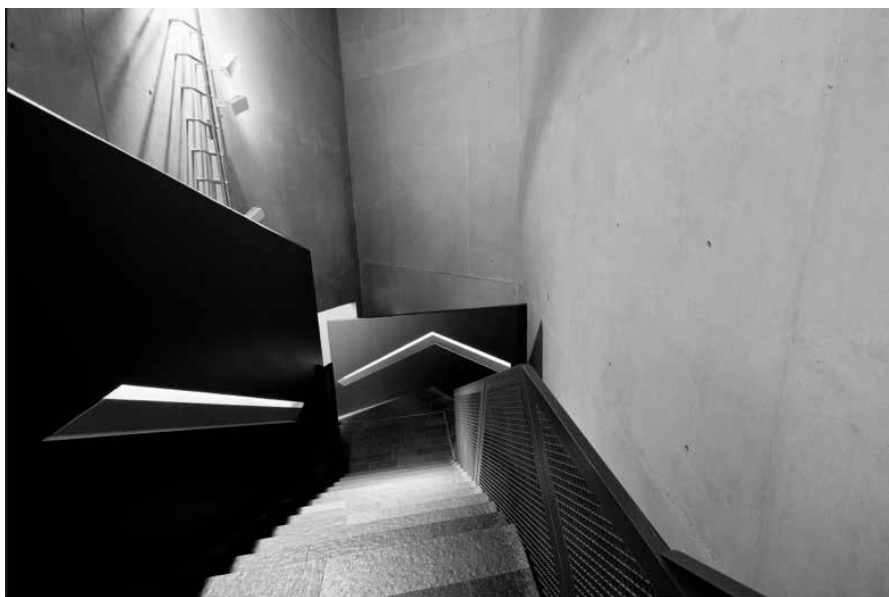
¹³² Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: эффект в музеях памяти // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 113.

¹³³ Сквозь его объектив: жизнь гетто глазами заключенного там фотографа. Фотограф Мендель Гроссман (1913–1945). URL: <https://www.yadvashem.org/ru/blog/mendel-grossman.html> (дата обращения 20.06.2022).

¹³⁴ Лидерман Ю. Документальное как эстетическое // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 339–348.

в постоянном процессе формирования и обращения, способствуя развитию общества¹³⁵.

Одним из самых ярких музеев рубежа XX–XXI вв. и местом публичной памяти стал Еврейский музей в Берлине. Здание музея, построенное Даниэлем Либескиндом (1989–1999), принадлежит к лучшим образцам архитектуры деконструктивизма и в полной мере соответствует особенностям этого направления, принимая на себя ведущую роль в представлении тематики музея и формировании зрительского опыта. Здесь самодостаточный репрезентизм деконструктивистских музейных зданий коренным образом меняет свой смысл и значение, становясь инструментом обсуждения сложного исторического опыта, метафорически представляя историческую судьбу еврейского народа¹³⁶. Д. Либескинд так прокомментировал концепцию созданной им музейной архитектуры: «история евреев в Германии настолько разбилась о события уничтожения и войны, что рассказать о ней в традиционной форме стало невозможно»¹³⁷.



Еврейский музей. Берлин. Архитектор Д. Либескинд. 1989–1999

¹³⁵ Шола Т. Публичная память // Шола Т. Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти / Т. Шола: ИКОМ России, ГМЗ «Ростовский кремль». Ростов Великий: [б. м.], 2019. С. 49.

¹³⁶ Супрыгина Г. Г. Еврейский музей в Берлине // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 2(3). С. 80–82. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evreyskiy-muzeu-v-berline/viewer> (дата обращения 20.06.2022).

¹³⁷ Там же. С. 75.



Еврейский музей. Берлин. Архитектор Д. Либескинд. 1989–1999

Внимание к диссонантному наследию, к событиям, связанным с травмой и механизмам ее преодоления, отличало культуру и искусство рубежа XX–XXI вв., что привело к интенсивному взаимодействию музеев и влиятельных художников в проектах, направленных на проживание и представление публичной памяти. Замысел Либескинда в этом контексте можно определить как пространственную инсталляцию, в которую кроме музейного здания включены символические сооружения – Башня Холокоста и Сад изгнания. Таким же ярким высказыванием о публичной памяти и Холокосте в современной культуре является творчество Ансельма Кифера и Кристиана Болтански (1944–2021)¹³⁸. Работы этих авторов посвящены осмыслению памяти и забвения, внешних и внутренних границ человека и человечности, которые отчетливо обозначаются в диссонантное время.

¹³⁸ Кулик И. Кристиан Болтанский – Ансельм Кифер: Лекция из цикла «Неподобные подобию». М.: Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iRTiiR-lHro&list=PLRSwFqRcpg4ELTQzr6suZQtdjR49o6BqM&index=19> (дата обращения 20.06.2022).



Кристиан Болтански «Faire son temps» 13.11.2019 – 16.03.2020,
 Центр Помпиду, Париж



Кристиан Болтански «Faire son temps» 13.11.2019 – 16.03.2020,
 Центр Помпиду, Париж

В названии последней прижизненной ретроспективы К. Болтански «Faire son temps» (2019/2020, Центр Помпиду, Париж) была заложена важная многозначность: «делать свое время»/«прожить свое время»¹³⁹. Последнее опре-

¹³⁹ Сидельникова М. Памяти французского концептуалиста Кристиана Болтански // The Art Newspaper Russia. 19.07.2021. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20210719-YeLi/> (дата обращения 20.06.2022).

делило концепцию выставки, связанной с проживанием уникальных смыслов человеческой жизни, совпадений и разрывов личного и общего исторического времени.

В экспозиции, как это было свойственно творчеству художника, активно использовались и переосмыслились фотографии людей, представленных крупным планом, как свидетельства и замещения их персонального присутствия. В инсталляции, созданной художником, эти личные фотографии становились частью публичной истории в момент их репрезентации зрителю. Также важно для работ Болтански участие света: различные источники направленного света, свет прокторов и проекции на свободно повешенные завесы создавали особую драматургию памяти как припоминания, высветления, выхватывания из темноты забвения, в чем проявлялась театральность выставки в целом. Все обозначенные аспекты инсталляции К. Болтански могут быть определены не только как особенность его личного творческого высказывания, но также как важные подходы к репрезентации публичной памяти и диссонантного наследия в музейных выставочных проектах.



Еврейский музей. Берлин. Интерактивная экспозиция «Семейный альбом (по материалам семейных архивов)», инсталляция «Визуальная молитва»



Еврейский музей. Берлин. Интерактивная экспозиция «Семейный альбом (по материалам семейных архивов)», инсталляция «Визуальная молитва»



Еврейский музей. Берлин. «Как ты идешь» – документальная экспозиция, построенная на интервью о личном отношении к религиозным традициям

Возвращаясь к экспозиции Еврейского музея в Берлине, концепция которой была разработанная его институциональными кураторами, следует отметить, что она смещает акценты по отношению к архитектурному замыслу Либескинда, стремится не фиксироваться только лишь на травме Холокоста, но отражает последовательность всей истории появления и жизни еврейских общин в Германии, вписывая события XX в. в общий исторический контекст. Аналогичный подход, при котором представляется интеграция еврейских общин в европейский социум на разных исторических этапах, отличает концепцию музея Полин (музея польских евреев) в Варшаве, разработанную известным музеологом и музейным куратором Б. Киршенблат-Гимблет¹⁴⁰. Здесь кульминационные события, связанные с историей восстания в Варшавском гетто, также показаны на общем фоне истории еврейского народа в Польше.

В обоих музеях акцент делается и на представлении истории как истории культуры повседневности отдельных семей, как основной социальной общности, в которой транслируется коллективная память, а также на нематериальном наследии, в котором сохраняются основы культурной и религиозной идентичности. Некоторые элементы концепции Еврейского музея в Берлине вызывают дискуссии специалистов¹⁴¹, что в целом показывает полемичность и сложную текстуру публичной памяти. Однако эта область современной музеологии и музейной практики имеет существенное значение для развития институтов гражданского общества, способствует формированию общественных и профессиональных обсуждений, поиска новых решений, в том числе в отношении выставочных и экспозиционных проектов¹⁴². «Идут споры о том, как правильно помнить о прошлом, возникают все новые структуры, занимающиеся мемориализацией, а вместе с ними и то явление, которое можно было бы назвать «международным режимом памяти» – режимом, который стремится задействовать наиболее эффективные мемориальные практики»¹⁴³, к которым и относятся новые мемориальные музеи как музеи публичной памяти.

Рекомендованная литература

1. Бонами З. А. Новая мемориальная культура и музей. – Текст : электронный // Музей. Памятник. Наследие. – 2019. – № 2(6). – С. 114–122. – URL: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/262019-114-122.pdf> (дата обращения 20.06.2022).

¹⁴⁰ Киршенблат-Гимблет Б. Кураторская работа между отчаянием и надеждой. Музей Полин (музей истории польских евреев) // Актуальные вопросы музеологии. Санкт-Петербург. 12.11.2021 г. URL: <https://youtu.be/6bXS6aWQeSA> (дата обращения 20.06.2022).

¹⁴¹ Супрыгина Г. Г. Еврейский музей в Берлине. С. 79.

¹⁴² Subjects and objects in exile. L'international online. 2017. URL: <https://www.internationaleonline.org/library/> (дата обращения 20.06.2022).; Collecting and collections in times of war or political and social change. (ICOM International Committee for Collecting, COMCOL). URL: <https://comcol.mini.icom.museum/conferences/2014-slovenia/> (дата обращения 20.06.2022).

¹⁴³ Там же.

2. Гароян Р. Перформативный музей. – Текст : электронный // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. – 2020. – № 1. – С. 29–47. – URL: https://thegaragejournal.org/files/03/341_4e1c97446054838affc5ff43c1037c20c590f6f7.pdf (дата обращения 20.06.2022).

3. Садаро Э. Мемориальные музеи: возникновение новой формы. – Текст : электронный // Новое литературное обозрение. – 2019. – № 6 (128). – С. 85–103. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/128_nz_6_2019/article/21885/ (дата обращения 20.06.2022).

4. Хлевнюк Д. Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – С. 106–122.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Изучите сайт Мемориального музея Холокоста в Вашингтоне: <https://www.ushmm.org> Проанализируйте постоянные экспозиции и временные выставки музея. Подготовьте доклад и презентацию для выступления на семинаре.

2. Изучите сайт Еврейского музея в Берлине: <https://www.jmberlin.de/en> Проанализируйте постоянные экспозиции и временные выставки музея. Подготовьте доклад и презентацию для выступления на семинаре.

3. Изучите сайт Мемориального комплекса истории Холокоста Яд Вашем в Иерусалиме: <https://www.yadvashem.org/ru.html> Проанализируйте постоянные экспозиции и временные выставки музея. Подготовьте доклад и презентацию для выступления на семинаре.

4. Изучите сайт Мемориального музея мира в Хиросиме: <https://hrmmuseum.jp/?lang=eng> Проанализируйте постоянные экспозиции и временные выставки музея. Подготовьте доклад и презентацию для выступления на семинаре.

8. Методические рекомендации по подготовке к семинарским занятиям

Семинарские занятия по дисциплине проводятся по темам, которые рассматриваются в данном пособии. Внеаудиторная подготовка и выступления на семинаре осуществляются по вопросам, представленным в пункте «Задания для практической работы». Перед подготовкой к семинарскому занятию следует внимательно ознакомиться с текстом соответствующего раздела, а также с литературой из рекомендованного списка. В тексте встречаются сноски на электронные ресурсы, статьи, включенные в РИНЦ, а также на монографии, с которыми можно познакомиться для углубленного изучения обсуждаемых вопросов и формирования собственной позиции по рассматриваемой теме.

В заданиях обозначены не только вопросы, но также даны ссылки на официальные сайты музеев и выставочных проектов, которые предлагаются для изучения в рамках поставленной темы. Специфика материалов курса, связанных с осмыслением актуальных выставочных практик, определяет решающее место электронных ресурсов при подготовке учебных заданий. Необходимо работать именно с официальными сайтами музейных институций, в том числе с их аккаунтами в социальных сетях, что гарантирует качество и достоверность информации. Следует внимательно и подробно изучать материалы о выставках, стремиться понять не только содержание, но и пространственное решение выставочных проектов.

Используя ссылки на дополнительные ресурсы на сайтах музеев (на страницах выставочных проектов), следует познакомиться с сопроводительной информацией, отражающей различные аспекты подготовки и проведения рассматриваемой выставки, особые решения, направленные на усиление взаимодействия с музейными посетителями и местными сообществами, формы инклюзивной работы.

Важный уточняющий материал дает критический разбор выставочных проектов в аналитических публикациях профильных электронных изданий. Также следует обратить внимание на дополнительную научную литературу по теме экспонирования музейных коллекций, которая необходима для обобщения эмпирического материала и формирования представлений об общих тенденциях выставочной деятельности в мировой практике.

Результаты проделанной работы представляются в форме доклада и презентации в рамках семинарского занятия. Размер презентации – 7–8 слайдов. При оценке доклада учитывается самостоятельность мышления, развернутая аргументация при критическом анализе выставочного проекта; способность подбирать и выбирать образительный материал, используя его не только как иллюстрацию, но как важный источник информации для выявления содержательных аспектов выставки.

В качестве ориентира при разборе выставочного проекта можно опираться на критерии оценки эффективности выставки, сформулированные Американским альянсом музеев (American Alliance of Museums (AAM))¹⁴⁴:

¹⁴⁴ American Alliance of Museums (AAAM). Indicators of Excellence in Museum Exhibitions. URL: <https://tcva.org/excellence-in-museum-exhibitions/> (дата обращения 20.06.2022).

1. Инновационный выставочный дизайн выставки.
2. Выставка предлагает радикально новый взгляд или новый взгляд на уже существующую тему.
3. На выставке представлена новая информация.
4. Выставка синтезирует и представляет существующие знания и/или коллекционные материалы неожиданным или провокационным способом.
5. Выставка новым или инновационным способом включает в себя голоса аудитории, отраженные в ее дизайне или содержании.
6. Выставка включает в себя инновационное использование средств массовой информации, материалов и других элементов дизайна.
7. Выставка особенно выразительна, способна вызвать значительный личный, эмоциональный отклик и/или глубоко запоминается в конструктивном плане.
8. Выставка вызывает отклики у зрителей, которые свидетельствуют о преобразующем опыте.

Учебное издание

А. Н. Балаш

Современная зарубежная выставочная деятельность

Учебно-методическое пособие

Верстка А. С. Шитовой

Дизайн обложки Е. А. Соловьевой

Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 01.08.2022. Формат 60×90^{1/16}.

Усл. печ. л. 4,75. Уч.-изд. л. 4,75 Тир. 500 (1-й завод 1–50). Зак.

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»

191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»

(ООО Первый ИПХ)

194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У