

Полина Лукина

***The Making of Modern Art:* «периферийный» дискурс и выставочные стратегии**

В статье рассматривается проблема методологии работы художественных институций с современным искусством на примере выставки *The Making of Modern Art* (2017). Данная проблема анализируется в фокусе критики европоцентристского подхода. В качестве институциональной стратегии по взаимодействию с «периферийными» художественными явлениями анализируется проект деколонизации музея, который предполагает пересмотр механизмов работы с пространством экспонирования, историей искусства, самими произведениями через разрыв с устоявшимися западными категориями. Также анализируются три стратегии, представленные на выставке: «артизация» артефактов, европейская глобальная история искусства и выставочная концепция «белого куба». Каждая из этих стратегий представлена в сравнении со стратегией ее преодоления: «артизации» противопоставлена «деартизация», европейской глобальной истории искусства — «локализация говорящего», а стратегии «белого куба» — дизайн в стиле атмосферных залов Александра Дорнера.

Ключевые слова:

современное искусство,
деколонизальность, деартизация,
история выставок, «белый куб».

Новые взаимосвязи между различными регионами на глобальном и локальном уровне поставили вопросы о проблемах взаимодействия между центром и периферией. Эти вопросы включают в себя проблемы иерархии между доминирующими художественными трендами и локальными течениями, а также между глобальными выставочными событиями и местными инициативами. Сегодня является очевидным, что определенные страны и регионы находятся в эпицентре политических и культурных изменений, а другие участвуют в них опосредованно, становясь пассивными участниками глобальных событий.

Динамика глобальной художественной сферы во многом повлияла на политику институций и форматы показа произведений искусства. Выставочное пространство, в котором демонстрируются произведения искусства, не является полностью нейтральным, даже если это пространство «белого куба». По мнению куратора Окуи Энвезора, выставочное событие позволяет судить о механизмах распределения власти в художественном поле: «выставка становится большой сценой, с которой мы видим, кто сидит на месте жюри и творит историю и какими эстетическими и эпистемологическими критериями они руководствуются» [14]. Иными словами, выставочные проекты позволяют выявить структуры власти, вписанные в художественные институции, публичные пространства, художественные высказывания и способы восприятия искусства.

Современные выставочные и художественные проекты все чаще обращаются к проблемам децентрализации, европоцентризма, искусству периферий. Эти проблемы наиболее очевидно рассматриваются в рамках глобальных проектов, таких как, например, «Документа», «Манифеста», Венецианская биеннале. Несмотря на ярко выраженную гуманистическую политику подобных проектов, они все чаще подвергаются критике за спекулятивный подход к глобальным проблемам. Для того чтобы разобраться, как сформировалась эта парадоксальная ситуация, важно проследить генеалогию указанной проблематики.

**«ПЕРИФЕРИЙНЫЙ» ДИСКУРС, ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ И ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ
ПРОЕКТОВ**

Интерес к этим вопросам берет свое начало в послевоенном периоде деколонизации имперских территорий и возникшей впоследствии постколониальной критике. Постколониальные исследования ставили своей целью анализ последствий существования глобальных империй. Основными теоретиками постколониальных исследований стали выходцы из стран бывших колоний, мигрировавшие в Европу и Америку. В связи с этим одной из основных тем постколониальных исследований стали вопросы самоидентификации и саморепрезентации в новом постколониальном мире. Один из программных текстов постколониальных исследований — «Могут ли угнетенные говорить?» Гаятри Спивак. В нем автор напрямую ставит вопрос, вынесенный в название эссе, ответ на который — нет, не могут, потому что угнетенный не может быть услышан «угнетателями». Он строит свою речь с помощью других механизмов, она не воспринимается адресатами, за угнетенных всегда говорит кто-то другой, способный достигнуть необходимого уровня репрезентации [26, p. 102].

Таким образом, в рамках постколониальных исследований обозначается парадоксальная ситуация: периферийные голоса, в том числе и художественные высказывания, получают возможность присутствовать в глобальном дискурсе, но осуществляют это через легитимацию условного «Запада». Сами постколониальные исследования также в определенный момент подверглись критике как попытка перевода колониальной проблематики на западный язык [10]. Стремясь деконструировать оппозицию Запада и Востока, постколониальные исследователи формируют негативный образ Запада теми же механизмами, которыми формировался в свое время образ Востока. Продолжая апеллировать к Западу как Великому угнетателю, постколониальные исследования воспроизводят и укореняют оппозицию Запада и Востока, так как в этой логике эти два полюса не могут существовать друг без друга.

Ту же проблему самокритики западного дискурса мы можем увидеть в знаменитом проекте Жана-Юбера Мартена «Маги земли» (1989, Центр Помпиду и Гранд-аль). Каноническая выставка Мартена стала первым масштабным проектом, предпринявшим критику западоцентричности сферы искусства. На этой выставке художники из Австралии,

Океании, Африки, Латинской Америки, Азии были представлены наравне с известными западными художниками. По замыслу куратора, максимальное разнообразие географии художников позволило осуществить по-настоящему первую всемирную выставку современного искусства, на которой художники выступали не в качестве «амбассадоров своих культур», а как индивидуальные творческие личности [20, p. 221].

Эта выставка стала ответом на прошедшую незадолго до этого выставку «Примитивизм» (1984)¹, на которой произведения художников-модернистов были представлены вместе с предметами искусства первобытных народов. Эти и подобные им артефакты долгое время выступали в качестве анонимных источников вдохновения для западных художников, например для Пабло Пикассо.

«Маги земли» в свою очередь отказываются от подобной иерархии и показывают наравне со звездами современного искусства искусство из разных точек мира, в том числе, например, считавшееся ритуальным искусство австралийских и американских «примитивных» цивилизаций. Несмотря на достаточно прогрессивный подход, выставка Мартена не избежала критики за то, что произведения неевропейских художников были представлены без необходимого для их понимания социокультурного и исторического контекста, что в итоге опять превращало их в экзотические диковинки [20, p. 11].

Стоит отметить, что схожий кураторский метод Мартен применил позже в рамках выставки «Против исключения» — основного проекта 3-й Московской биеннале современного искусства². Кураторский подход также фокусировался на проблемах европоцентричности художественной сферы, легитимации в качестве произведений искусства традиционных и религиозных художественных практик (так, например, на выставке были представлены афганские военные ковры и тканые орнаменты австралийских аборигенов), а также невидимости искусства стран так называемого третьего мира. При этом особый акцент куратором ставился на искусстве стран Африки и Океании [15, с. 31] (традиционных периферий западных колониальных империй), но совсем не уделялось

1 Выставка «“Примитивизм” в искусстве XX века: близость племенного и современного» (“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern) была проведена в Музее современного искусства в Нью-Йорке (27.09.1964–15.01.1985). Кураторами выставки выступили Кирк Варнедо и Уильям Рубин.

2 Выставка «Против исключения» (25.09.2009–25.10.2009) прошла в Центре современной культуры «Гараж» (ныне — Музей современного искусства «Гараж»).

внимания не менее исключенному из европоцентричного дискурса искусству стран Средней Азии — более близких к России регионов.

Несмотря на критику, выставка «Маги земли» стала знаковым этапом в истории включения «периферийного» дискурса в глобальную художественную среду. Впоследствии политика децентрализации (как в качестве критики европоцентричного дискурса, так и в виде выбора географии проведения выставки) станет частью подходов многих кураторов.

Одним из знаковых событий в этом плане стал запуск в 1996 году номадической биеннале «Манифеста», проходящей раз в 2 года в новом европейском городе. За этим последовало проведение 11-го выпуска «Документы» (2002) под кураторством Окуи Энвезора, в рамках которого впервые часть программы «Документы» была проведена за пределами Европы³. На это же время приходится и так называемый биеннальный бум: биеннале начинают проводиться в разных уголках мира с целью привлечения капитала и продвижения локальной художественной среды на глобальной сцене.

Эти тенденции повлияли в том числе и на работу современных институций в области современного искусства. Многие существующие западные музеи стали расширять собственную коллекцию и выставочную программу за счет представителей «периферии» всемирной истории искусства (такую политику проводят МоМА, Музей Соломона Гугенхайма, Центр Помпиду). Кроме того, международные выставочные проекты (такие как, например, «Документа» и «Манифеста») выступают в своих выставочных и образовательных проектах с активной критикой глобальной геополитики.

Проблема, существовавшая в рамках проектов Мартена, а также в постколониальных исследованиях, заключалась в том, что, несмотря на отказ от экзотизирующего подхода к перифериям, иерархия власти между Западом и не-Западом, центром и периферией продолжала воспроизводиться.

3 Стратегия децентрализации, примененная Энвезором в рамках «Документы 11», включала географическое расширение проекта, выход за рамки традиционного выставочного пространства, отход от центральной фигуры куратора, увеличение роли образовательной и дискурсивной части проекта. Данная стратегия во многом повлияла на последующие подходы в области кураторства и институциональной политики, в том числе на следующие выпуски «Документы» («Документа 13» Каролин Христов-Бакарджиев и «Документа 14» Адама Шимчика).

На сегодняшний день этот парадокс является яркой чертой институций и проектов, осуществляющих политику мультикультурализма и децентрализации. Многие критики связывают это с тем, что такая политика является характерной чертой западных институций, которые занимают в современном глобальном художественном мире доминирующее положение⁴. В качестве примера подобных проектов можно привести Венецианскую биеннале 2019 года, «Документу» 2017 года⁵, а также «Манифесту» 2018 года, прошедшую в Палермо. Выбрав в качестве площадки, как и «Документа», проблемный регион, являющийся в данный момент одним из основных портов для беженцев из Ближнего Востока, «Манифеста» использовала стратегию инопланетного вторжения с Запада (большинство художников, участвовавших в биеннале, были иностранцами, для которых город и его история стали только темой для временной выставки). Такие проекты чаще всего осуществляют критику на уровне формы, путем механического включения большого количества неевропейцев в выставочную программу и проведения выставок в проблемных точках на мировой карте. Поэтому распространение моды на периферию, к сожалению, поддерживает старую, колониальную, логику взаимоотношения между условными «центром» и «периферией» [18, p. 4].

Вместе с тем существование глобального тренда на локальное влияет на сами локальные сцены современного искусства, вызывая интерес к региональному искусству, а также запрос на его презентацию и анализ. Например, в отечественной художественной среде наблюдается тренд на искусство «периферии» (регионов). Можно вспомнить Триеннале современного искусства (2017, музей «Гараж») и проект NEMOSKVA (2018 — н. в., ГЦСИ). Данные проекты возникли в рамках нового этапа «открытия» регионов для столичной и зарубежной публики, что наиболее

4 Игорь Забел связывал это с тем, что институции, капитал, рынок и творческие идеи существуют в западном мире и связаны с ним [5]. Виктор Мизиано в свою очередь обосновывал отождествление глобальной сцены искусства с Западом тем, что на территориях западных стран проводились мегавыставки, курируемые западными специалистами, и в силу представительского характера этих выставок (глобальному миру необходимо постоянно представлять что-то новое) на них становилось все больше участников из периферий [7, с. 161]. Такую ситуацию нового плюрализма в современном искусстве куратор и критик Херардо Москера описал метафорой «тюрьмы без стен», так как открытость современных институций все равно продуцирует ситуацию зависимости и подчинения [24, p. 10].

5 Подробнее см., например: [6].

очевидно выражается в слогане первой Триеннале — «Страна, которую вы не видели».

Таким образом, во всех упомянутых выше проектах проблема включения иного дискурса решается формально, что не меняет саму иерархию отношения между центром и периферией, доминирующим и подчиненным, главным и маргинальным. Предлагаемая критика не вмещает в себя анализ самих механизмов работы с искусством, выставочным пространством, зрителем. В качестве альтернативного подхода подобным проектам сегодня выступает деколониальный проект, к которому обращается все большее число художников и кураторов.

ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ И ДЕКОЛОНИЗАЦИЯ МУЗЕЯ

Деколониальный проект (*decoloniality / decolonial turn*), представляет собой этико-политический и эпистемологический проект [23], направленный на пересмотр категорий, существующих в науке, искусстве, политике, образовании, которые были сформированы в эпоху модерности (*modernity*).

Modernity представляет собой сложный термин, не имеющий одного адекватного перевода на русский язык. В работе отечественного социолога М. Б. Хомякова «Модерность: путь к открытости будущего» отмечается, что существует понимание модерности, связанное с процессом модернизации, то есть процессом обновления и совершенствования. В этом аспекте модерность «позволяет организовывать различия, и, тем самым, их дисциплинировать, четко различая отсталые общества, еще не приступившие к модернизации; общества развивающиеся — до сих пор находящиеся в дороге; и «развитые», модернизированные общества, являющие собой некий идеал на этом более или менее прямом пути» [12, с. 59]. Другими словами, модерность представляет собой прогрессистскую установку, направленную на достижение определенного «идеала». В другой работе Хомяков предлагает описывать модерность с помощью термина «монолитная модерность», которая характеризуется тем, что заполняет собой все общественное пространство, глубоко европоцентрична и бесконечно воспроизводит себя с помощью модернизации собственных институтов [13, с. 67–69]. Таким образом, модерность является тотальной европоцентричной установкой на постоянное развитие, в процессе которого сообщества, не успевающие за этим развитием, исключаются из проек-

та модерности, признаются отсталыми и впадают в зависимость от тех, кто находится на пике прогресса.

Будет продуктивным для дальнейшего использования определить модель «центр–периферия» именно в отношении к категории модерности. «Центр» в этом случае выступает как определенная политика по отношению к «периферии», основанная на иерархичности и подавлении. Хотя существующие сегодня иерархии в политике, искусстве, науке, экономике имеют колониальные корни и связаны с европейским прогрессистским проектом модерности, нельзя говорить о Европе и западных странах как их единственном источнике в современных реалиях. Данные иерархии являются глобальными и встроены в общества разных стран, выбравших подобный путь развития. Под «периферией» в данном контексте стоит понимать сообщества, исключенные из проекта модерности, то есть признанные недостаточно развитыми, отсталыми, не имеющими места в современности.

Теоретики деколониального проекта связывают становление эпохи модерности с началом европейской колониальной экспансии в XV–XVI веках Северной и Южной Америки. По утверждению Вальтера Миньоло, «эпоха модерности это европейский нарратив, который скрывает свою темную сторону — колониальность» [21, р. 39]. Колониальность формирует особую «колониальную матрицу власти» [25, р. 533], которая представляет собой иерархическую модель отношений между Западом и остальным миром. Колониальная матрица власти основывается на расизме, эксплуатации труда и западной монополии знания [25, с. 540]. Вследствие этого колониальная система сконструировала специфическое отношение европейцев к другим сообществам, территориям и культурам. В связи с этим все не-западное автоматически занимает подчиненное положение и более низкую ступень развития. Так как колониальность является основой и смысловым центром модерности, развитие европейской культуры, науки, общественных институтов было бы невозможно без существования колониализма.

В универсальном проекте модерности европейская монокультура признает себя в качестве мировой, проявляя потребительское и ориенталистское отношение к другим. Такое отношение испанский культуролог Роландо Васкес описывает как *worldlessness*, что можно перевести как «безмирие». Оно означает, что другие описательные модели, в том числе эстетические, не базирующиеся на западном репрезентативном каноне, не имеют места в глобальной истории [27, р. 9].

Несмотря на то что колониальные империи прекратили свое существование, общая «колониальная матрица власти» продолжает существовать в современном обществе, так как сама иерархия власти продолжает продуцироваться общественными институтами. Поэтому проект модерности продолжает определять современные отношения в области политики, экономики и культуры в своем неоколониальном воплощении. Для того чтобы преодолеть эту связь с колониальной матрицей власти, необходимо, согласно идеям сторонников деколонизационного проекта, «оторваться» (*de-link*) [22, p. 453] от категорий, сформированных европоцентристской системой власти. Этот разрыв позволит взглянуть на историю, искусство, научное знание с помощью другой оптики, которая до этого была вытеснена европейской методологией.

В этой ситуации пересмотр музейных и выставочных стратегий является важным элементом деколонизационной практики. Существующие на сегодняшний день музеи (и в целом художественные институции) во многом создавались по западным образцам, поэтому через них конструируется, сохраняется и передается память именно западной культуры [11, с. 119]. В связи с этим в художественных музеях, на глобальных выставочных событиях конструируется специфическая история искусства, которая является по факту западной историей искусства.

Поэтому, для того чтобы включить в выставочную практику голоса, до этого не представленные в художественной среде, недостаточно, как было показано выше, простого изменения места проведения выставочного события или расширения списка его участников. Необходимо осуществить критику на уровне содержания. Это невозможно сделать без пересмотра устоявшихся механизмов в выставочной практике.

Одним из примеров выставочного проекта, осуществляющего подобный деколонизационный жест, стала выставка *The Making of Modern Art*⁶, открывшаяся в 2017 году в Музее Ван Аббе в Эйндховене и устроенная в сотрудничестве с Музеем американского искусства в Берлине⁷.

Концепция выставки *THE MAKING OF MODERN ART*

Как следует из названия, выставка анализирует процесс формирования модернистского искусства (*modern art*). Фокус кураторов направлен не на историю развития различных художественных направлений, но на формирование специфического подхода по отношению к искусству. Если попытаться сформулировать основной вопрос выставки,

то он бы звучал как «Почему история современного искусства является по факту историей западного искусства?».

Для того чтобы ответить на этот вопрос, институциональные инструменты музея анализируются с точки зрения механизмов по производству определенного знания, которое отражает актуальную систему глобального распределения власти.

Реализации этой задачи способствует концептуальная позиция кураторов, отсылающая к «Персидским письмам» Шарля Монтескье (1721). В них Монтескье строит повествование в виде переписки от лица иностранца (персидского аристократа Узбека), который путешествует по Европе, тем самым автор выстраивает отстраненный взгляд на собственное окружение, будто бы впервые смотря на Европу.

Взяв за основу подобную позицию, кураторы выставки формируют отстраненный взгляд на историю и методологию западного искусства, анализируя различные музейные механизмы: как объект становится произведением искусства, как он попадает в коллекцию, как работает выставочное пространство, какое знание продуцируют локальные и глобальные выставки. В результате на выставке можно выделить три характерные черты «западного» подхода к искусству и три метода, которыми эти механизмы преодолеваются кураторами:

1. «Артизация» vs. «деартизация».
2. «Белый куб» vs. «атмосферные залы».
3. Глобальная история vs. локализация говорящего.

Выставка была показана в 8 залах, но в нашем анализе мы коснемся только некоторых из них, непосредственно связанных с проблемой репрезентации периферийного дискурса в выставочной практике.

6 Выставка *The Making of Modern Art* (29.04.17–03.01.21) была подготовлена группой кураторов: Кристианом Берндесом, Чарльзом Эше и Стивеном тен Тие. Подробнее о выставке см. <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/the-making-of-modern-art/>.

7 Музей американского искусства в Берлине (МоАА) — образовательная институция, занимающаяся критическим переосмыслением американского канона современного искусства. МоАА осуществляет реконструкции значимых американских выставок, создавая копии представленных на них работ. Целью институции является демонстрация того, как история искусства, рассказанная с позиции американского художественного сообщества, стала естественной методологией по всему миру.

«АРТИЗАЦИЯ» VS. «ДЕАРТИЗАЦИЯ»

В традиционном процессе музеефикации артефакт для того, чтобы стать произведением искусства, должен отстраниться от своего изначального контекста и функции. Присутствуя в коллекции музея, артефакт обладает только одной функцией — быть произведением искусства. Этот процесс наделения некоего объекта статусом произведения искусства можно обозначить как «артизация» [2, с. 225]. «Артизация» является классическим механизмом западных музеев по пополнению своей коллекции.

Противоположный «артизации» процесс — «деартизация»⁸, представляющая собой превращение произведения искусства в нехудожественный артефакт [1, с. 28]. «Деартизация» позволит вернуть предметы искусства назад, в общую коллекцию артефактов, где он будет снабжен перечнем всех ролей, которые ему доводилось исполнять в различных нарративах [2, с. 228]. Такой подход позволяет визуализировать различные политические, исторические и институциональные контексты, утерянные объектом в процессе становления искусством.

В рамках выставки *The Making of Modern Art* методу «деартизации» был полностью посвящен второй зал, в котором располагалось 12 работ, дополненных фактической информацией об их историческом и культурном контексте, касающемся механизмов музеефикации, приобретения или потери статуса произведения искусства. (Ил. 1–2.)

Так, примерами механизма по превращению артефакта в предмет искусства служит религиозное и «примитивное» искусство, которое

8 Концепции «артизации» и «деартизации» заимствованы кураторами выставки из вышедшего в 2013 году сборника «Вальтер Беньямин. Новые сочинения». Данный сборник, в котором представлены различные эссе и интервью, «написанные» Бенямином за последние 30 лет, является частью проекта по «воскрешению» Вальтера Бенямина. Первым событием проекта стала лекция о подлинности некоторых работ Пита Мондриана, датированных годами после его смерти, «Мондриан 63–96», прочитанная в 1986 году в Марксистском центре в Любляне. Исследователи полагают, что в роли Бенямина выступает сербский художник Горан Джорджевич, являющийся также одним из основателей Музея американского искусства в Берлине. Подробнее см.: [4]. Сама ситуация «воскрешения» Бенямина становится художественным жестом, осмысляющим его знаменитую работу «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», а именно проблему взаимоотношения копии и оригинала. Эти темы (копирования, репродукции, аутентичности) также являются важной составляющей выставки *The Making of Modern Art*: часть экспозиции представляет собой реконструкции известных выставок, архитектурных и художественных проектов; некоторые из представленных на выставке работ — копии, а не оригиналы.

при попадании в музейную коллекцию лишается своего сакрального и ритуального статуса. На выставке была представлена деревянная маска с острова Суматра в Индонезии, датировка которой указывает на то, что она была создана «до 1940 года». Такое «примитивное» искусство служило источником вдохновения и подражания для многих модернистских художников, таких как, например, Пикассо, чьи работы с элементами примитивизма признаны шедеврами мирового искусства, в отличие от анонимных работ «примитивных» художников, поставленных на более низкую ступень истории искусства. Другой сюжет касается непосредственно попадания подобных артефактов в коллекции западных музеев: основатель музея Ван Аббе, Генри ван Аббе, был табачным магнатом, чье производство базировалось на табачных плантациях в нидерландских колониях на Суматре. Через подобные торговые каналы ритуальные объекты попадали в Европу в качестве экзотических сувениров, затем, проходя процесс «артизации», становились частью музейных собраний, выступая уже в качестве экспонатов первобытного искусства. Воскрешая эту историю, выставка визуализирует потребительские механизмы взаимоотношения между Западом и колониями, утвердившие подчиненное положение истории и культуры других цивилизаций, воспроизводящееся в том числе через музейные коллекции.

Наделение произведения контекстом запускает процесс «деартизации». Одновременно, благодаря документации контекста представленных объектов, процесс «деартизации» осуществляется не только над самими произведениями в контексте выставки, но и отмечает исторические моменты их «деартизации», то есть лишения статуса произведения искусства. Такая историческая «деартизация» была представлена, например, через немецкую и российскую историю искусства.

Из искусства Германии были выбраны два примера: «дегенеративное искусство» (скульптура Иисуса Эрнста Барлаха) и искусство национал-социализма (картина Отто Эрвина Ангельберта «Остмарк»). Произведения, созданные и показанные в один и тот же период времени, были по-разному оценены доминирующим политическим режимом: модернистское искусство было признано отсталым и не заслуживающим именования «настоящего искусства», тогда как реалистические произведения получили этот статус. После Второй мировой войны эта ситуация поменялась на противоположную и искусство национал-социализма сейчас существует скорее в виде исторических артефактов, нежели в качестве произведения искусства.



1. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Зал «деартизации»

Схожие отношения выстраиваются между русским авангардом и соцреализмом, представленные соответственно работами Казимира Малевича «На сенокосе» (1928–1929) и Гюнтера Бренделя «Строительство Берлина» (1961). Работа Малевича была выбрана в силу того, что она была показана на выставке «Искусство промышленной буржуазии», организованной в 1931 году Группой искусства эпохи капитализма Государственной Третьяковской галереи. Представленные на той выставке работы Малевича, Татлина, Кандинского и других выступали в качестве артефактов буржуазного общества, но не в качестве произведений искусства. Вскоре убранный в запасы русский авангард был вытеснен социалистическим реализмом, примером которого и является работа Бренделя. Однако после распада СССР соцреализм утратил свою идео-



2. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Зал «деартизации»

логическую значимость, а для западного общества и вовсе был подвергнут «деартизации», став не более чем историческим свидетельством. Так, картина Бренделя сейчас является частью собрания Немецкого исторического музея в Берлине.

Таким образом, классический западный музейный механизм «артизации» заменяется в экспозиции *The Making of Modern Art* на противоположный («деартизация») с целью визуализации разнообразного контекста: исторического, политического, колониального, в который погружены те или иные произведения искусства. Все работы в зале, по сути, не являются произведениями искусства, но становятся артефактами, способными не только воспроизвести свой социополитический контекст, но и включиться в современный.



3. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Залы «деартизации» и «белого куба»

Произведения искусства в этой ситуации, выступая в качестве артефактов, существуют не в стерильном музейном пространстве. Вместо этого они наполняют выставку дополнительным контекстом, нарушая принцип автономности искусства. Этот принцип анализируется в рамках выставки также при рассмотрении проблемы «белого куба». (Ил. 3.)

«БЕЛЫЙ КУБ» VS. «АТМОСФЕРНЫЕ ЗАЛЫ»

Одной из причин сохранения подчиненного положения художественной практики периферий, несмотря на глобализацию и децентрализацию, благодаря глобальным выставочным событиям стало сохранение общей модернистской логики при создании выставочных проектов. Одним из ключевых механизмов в этой ситуации стал «белый куб», не только как выставочное, но и как идеологическое пространство.

Закрепленный в истории искусства выставкой «Кубизм и абстрактное искусство» (1936, Музей современного искусства, Нью-Йорк), «белый куб» стал прообразом подавляющего большинства последовавших выставок, изменив подходы к дизайну выставочного пространства и показу произведений искусства. В книге «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Брайан О'Догерти, автор самого термина «белый куб», описывает его как «незамутненное, белое, чистое, искусственное пространство галереи», которое «превозносит эстетическую технологию. Произведения искусства обрамляются, развешиваются, расставляются ради максимально комфортного исследования. Их непорочные поверхности оберегаются от тлетворного воздействия времени. Искусство существует в некоей витринной вечности... Эта вечность придает галерее характер лимба: чтобы туда попасть, нужно быть уже мертвым» [8, с. 21]. Таким образом, пространство «белого куба» отгораживается от любого контекста внешнего мира, представляя произведения искусства в их сугубо эстетическом содержании. Данная выставочная концепция является прямым следствием идеи модерности об автономии искусства, согласно которой искусство самодостаточно и саморефлексивно.

Концепция «белого куба» получила глобальное распространение в силу своей универсальности и воспроизводимости. Подобный выставочный дизайн сегодня присутствует по всему миру, чему поспособствовал в том числе архитектурный бум в музейном строительстве в 1990-х годах. Вместе с тем «белый куб» как идеологическая установка не всегда подразумевает под собой белые стены на выставке, но может присутствовать и в рамках сайт-специфической экспозиции. Примерами могут служить различные локальные биеннале и другие периодические мегавыставки, воспроизводящие логику «белого куба». Направленные на развитие локального контекста, такие события часто выстраивают экспозицию в отрыве от места и пространства своего проведения, представляя современное искусство как универсальный продукт, не нуждающийся в контекстуализации [16]. Так, например, одной из площадок «Документы 14» был выбран Национальный музей современного искусства в Афинах (типичный «храм досуга»⁹). Такая политика современных

9 Модель музея современного искусства, всемирно распространившаяся в 1990-х годах. Такой тип музея связывают в первую очередь с архитектурой, которая довлеет над произведением искусства, помещенным в нее, и ограничивает эстетический опыт зрителя. В качестве канонического примера при описании музея как «храма досуга» критики

институций является частью глобальной ситуации распределения власти, в рамках которой модернистская идеологическая модель является доминирующей при показе и анализе произведений искусства.

Кураторы выставки *The Making of Modern Art* отказались от классического формата «белого куба», создав вместо этого серию «атмосферных залов» со своим дизайном и даже музыкальным сопровождением. Дизайн выставки напрямую отсылает к дизайну Провинциального музея, созданного Александром Дорнером в 1920-е годы. Согласно концепции Дорнера, пространство, в котором выставляется предмет искусства, должно формировать контекст времени его создания и первоначальной функции¹⁰. Такое возвращение объекту его контекста не только расширяло его смысловое поле, но и обращало внимание на музейные механизмы десакрализации религиозных и культовых предметов искусства. Также в залах Ван Аббе представлены реконструкции двух экспозиционных дизайнов, созданных при непосредственном участии Александра Дорнера: «Абстрактный кабинет» Эль Лисицкого и «Зал настоящего» Ласло Мохой-Надя.

Наряду с ними в третьем зале представлена двойная реконструкция выставки «Кубизм и абстрактное искусство» (1936, МоМА): сам зал представляет собой пространство «белого куба», на стенах которого

используют музей Гугенхайма в Бильбао, спроектированный архитектором Фрэнком Гэри и открытый в 1997 году. Клэр Бишоп, описывая подобные музеи, делает вывод, что их объединяет не только необычная архитектура, но и особое отношение к тому, что такое современность. Современность в этих случаях существует на уровне образа, бренда, под которым музей с необходимостью воплощает в себе качества новизны, фотогеничности и экономического успеха. В этом случае современность существует как «презентизм» [3, с. 10], то есть оторвано от прошлого и будущего, в бесконечном настоящем, которое становится целью и результатом функционирования музея.

¹⁰ В экспозиции музея Ганновера произведения искусства были размещены хронологически в отдельных «атмосферных залах», каждый из которых соответствовал определенному историческому периоду. Например, в зале, посвященном Средневековью, стены были окрашены в фиолетовый, а потолок в темно-синий, что должно было создать эффект темноты помещений средневековых церквей. Зал Ренессанса на контрасте был выкрашен в белые и серые цвета, а картины были помещены в рамы, что обращало внимание на появление в живописи линейной перспективы и формирование концепции картины как окна в мир. В отличие от получивших распространение в европейских музеях в XIX веке «исторических залов» (*period rooms*), атмосферные залы выстраивали более концептуальную связь с той или иной эпохой через категории пространства и индивидуального восприятия зрителя. Для *period rooms* было важно выстроить стилистически однородное пространство, создать историческую иллюзию за счет артефактов той или иной эпохи. Атмосферные залы не нуждались в подобных предметах, так как их задачей было выстроить отношение между зрителем и историческим периодом через современность. См.: [17; 19].



4. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Зал «белого куба»

представлены работы из коллекции музея, а в центре зала находится миниатюрная реконструкция самого пространства каноничной выставки. (Ил. 4.) Дополнением к двойной реконструкции является своеобразное генеалогическое древо знаменитой схемы направлений модернистского искусства, созданной куратором Альфредом Барром: под венчающей древо схемой расположены различные концепции периодизации и направлений модернистского искусства, созданные в предыдущие годы. Концептуальное и экспозиционное оформление этой выставки стало прообразом подавляющего большинства последовавших за ней, изменив подходы к дизайну выставочного пространства и показу произведений искусства.

В рамках *The Making of Modern Art* концепция «белого куба» подверглась критической инверсии: повторяя экспозиционный жест стандартного галерейного пространства, кураторы помещают артефакты

выставки «Кубизм и абстрактное искусство» в исторический и культурный контекст, разрушая автономию «белого куба».

ГЛОБАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ VS. ЛОКАЛИЗАЦИЯ ГОВОРЯЩЕГО

Одним из характерных примеров европоцентричности в сфере искусства является подход к истории искусства. На сегодняшний день доминирующим подходом при рассмотрении истории искусства является евроамериканский, демонстрирующий развитие именно западного искусства. Такой подход польский историк искусства Петр Пиотровский назвал «вертикальным» [9]. Вертикальный нарратив содержит в себе деление мира искусства на центр и периферию, где периферийные, не-западные сцены искусства описываются через логику развития европейских и американских художественных течений. В этой ситуации, по мысли Пиотровского, на смену вертикальной географии искусства должна прийти горизонтальная география, в рамках которой считающийся всеобщим западный дискурс в истории искусства должен быть назван именно «западным» и иметь равное положение с другими, не-западными историями искусства.

Значительную роль в сложении такого подхода сыграла схема направлений современного искусства, предложенная Альфредом Барром в рамках выставки «Кубизм и абстрактное искусство» и размещенная на обложке ее каталога. В последующие годы отнесение произведений искусства к тому или иному из указанных направлений стало устойчивейшей методологией для искусствоведов, кураторов и музейных работников. Благодаря интернациональному характеру этой схемы, в противоположность усилившимся в Европе националистическим настроениям, идея Барра получила глобальное распространение.

Для европоцентризма характерна глобальная самоидентификация, то есть соотнесение западной истории с мировой. Поэтому признание западной истории в качестве одной из других становится дистанцированием от методологии и оптики европоцентризма.

Непосредственно на выставке локализация западного дискурса проходит красной нитью через всю экспозицию, что отмечено в сопроводительных текстах, документах, экспозиционном решении. Вместе с этим локализацию себя в качестве западного субъекта осуществляет и сам музей. Пытаясь найти ответ на вопрос, что значит быть западным музеем, кураторы обращаются к собственной коллекции.



5. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Зал с исторической экспозицией музея

В четвертом зале было представлено около 10 работ из основы коллекции музея в аутентичном интерьере, каким он был в год основания Ван Аббе (1936). (Ил. 5.) В этой части экспозиции кураторы вернулись к начальному этапу формирования коллекции, которая состояла в то время в основном из произведений современных фламандских художников, чьи работы были охарактеризованы кураторами выставки как «умеренный модернизм». После Второй мировой войны коллекция была дополнена новыми экспонатами более радикальных художников. Пережив, как и многие другие музеи, идеи выставки «Кубизм и абстрактное искусство», Ван Аббе расширил свою коллекцию и изменил выставочное пространство в сторону «белого куба». Таким образом, кураторы попытались определить место музея в истории формирования модернистского канона современного искусства, подтверждая, что и он не смог избежать победного шествия «белого куба» по художественным институциям.



6. *The Making of Modern Art*
Вид экспозиции в Музее Ван Аббе,
Эйндховен, 2017
Входной зал в «восточном» стиле

Помимо «локализации» западного дискурса выставка осуществляла критический анализ механизмов формирования глобальной истории. Это происходило за счет визуализации невидимых или скрытых эпизодов, а также путем анализа различных подходов к формированию истории искусства.

Так, первый зал представлял собой просторную комнату в «восточном» стиле с расположенными по периметру застекленными стеллажами. (Ил. 6.) В них были представлены копии известных модернистских произведений, документации различных выставок XX века, а также теоретические труды по истории искусства. Все вместе это формировало образ своеобразной кунсткамеры, где в качестве экзотических диких вещей выступали фрагменты истории западного искусства.

Схожую логику мы находим и в седьмом зале. Он представлял собой фантазию кураторов о том, как бы выглядела выставка европей-

ского искусства, сделанная жителями мифического острова Утопия. По мнению жителей Утопии, на основе тех знаний, что они имеют об истории западного искусства, артефакты в коллекции музеев часто находятся в конфликте с их первоначальной функцией, например, как десакрализованное религиозное искусство или культовые предметы экзотических стран. Пытаясь применить ту же оптику, жители Утопии выстраивают свою экспозицию западного искусства. Такой кураторский жест предлагает зрителю максимально отстраненный взгляд на историю западного искусства. Работы, представленные в этом зале, охватывают разные временные периоды и всевозможные жанры, техники и материалы. Выставочное решение, напоминающее этнографический музей, отсылает нас к первому залу выставки, где в качестве экзотических артефактов выступали документы западной истории искусства.

Переворачивая привычную ориенталистскую колониальную логику подобных экспозиций, эти залы выстраивали новые отношения между Востоком и Западом, экзотикой и европейским искусством.

В одном из последних залов были расположены реконструкции трех Всемирных выставок: 1937 года в Париже, 1939–1940 годов в Нью-Йорке и 1958 года в Брюсселе. Но рядом с документальными фотографиями и видео всемирных выставок здесь были выставлены фотографии Конголезской деревни. Деревня была создана для Всемирной выставки в Брюсселе самими европейцами в намеренно примитивном и стереотипном стиле, так как первоначальные произведения искусства коренных жителей было признано недостаточно конголезским. 700 конголезцев, отобранных правительством для изображения жителей деревни, заставляли носить примитивную одежду и запрещали любые контакты с гостями выставки. Через 3 месяца после открытия выставки «жители» деревни выступили с протестом, что привело к закрытию экспозиции. Как отмечают кураторы, Всемирные выставки стали уникальными площадками для демонстрации различных специализаций западного мира: искусства, технологий и культур. Но еще одна отличительная черта западной цивилизации была всегда ярко, но одновременно незаметно, представлена на всемирных выставках — это ее колониальная история.

Здесь визуализируется уже упомянутая проблема связи современности и колониальности (*modernity/coloniality*): колониализм как «темная сторона» современности является необходимым условием культурного

и научного прогресса западной цивилизации. В связи с этим перенос акцента на эту другую, невидимую часть истории Всемирных выставок акцентирует проблему колониального распределения власти. Одно- временно экспозиция этого зала дает зрителю понимание, что данная проблема неравномерности показа историй разных регионов на гло- бальном уровне сохраняется и сегодня: данный зал представлял собой реконструкцию «Зала настоящего» Ласло Мохой-Надя (1930), в котором, по замыслу художника, должно было демонстрироваться искусство современности. Таким образом, вместо искусства современности зри- телю демонстрируется современность колониальная, показанная через контраст Всемирных выставок и фотографий Конголезской деревни.

Перспективы деколониального подхода в выставочной практике

Таким образом, деколониальный подход как концептуальная основа выставочной стратегии открывает новые возможности для куратора и зрителя. Благодаря разрыву с устоявшимися категориями в области искусства и музейной деятельности, деколониальность позволяет вклю- чить в выставочное повествование так называемый периферийный дискурс, то есть другие, не очевидные, игнорируемые или забытые голоса и истории.

Данный подход демонстрирует выставка *The Making of Modern Art* в Музее Ван Аббе, которая посвящена пересмотру механизмов ра- боты с пространством, историей искусства, произведениями через разрыв с устоявшимися западными художественными и музейными стратегиями. В рамках выставки осуществляется критика основных составляющих западного подхода к искусству: «артизация» артефактов, европейская глобальная история искусства и выставочная концепция «белого куба». Помимо деконструкции и контекстуализации каждой из этих составляющих выставка формирует свои подходы к преодоле- нию этих механизмов.

«Артизации», то есть механизму наделения объекта статусом про- изведения искусства, на выставке противопоставляется «деартизация», то есть механизм превращения произведения в артефакт. Такой процесс позволяет вернуть произведению утраченный контекст, его историю, а также нарушает принцип автономии искусства — один из ключевых для западной истории искусства.

Другая автономия — автономия пространства — преодолевается на выставке за счет критического подхода к концепции «белого куба». На выставке произведения помещаются в уникальные «атмосферные залы», каждый из которых посвящен определенной составляющей модернистского искусства. В этом случае вместо стерильности «белого куба» зрителю предлагается насыщенное контекстом, концентриро- ванное пространство, не изолирующее его от истории произведений, художественных идей и политических событий.

Третья автономия, преодоление которой можно обозначить на вы- ставке, — автономия западной истории искусства, которая часто прирав- нивается к всемирной истории искусства. Чтобы критически обозначить это несоответствие, на выставке несколько раз осуществляется свое- образная инверсия: артефакты западной истории искусства помеща- ются в восточный кабинет редкостей; в зале, посвященном Всемирным выставкам, делается акцент на невидимой, колониальной стороне этих событий, а сам Музей Ван Аббе фокусируется на своей истории как ло- кального, а не международного музея.

В целом выставка *The Making of Modern Art* различными механиз- мами расширяет поле видимости произведений искусства, их истории и контекста. Это происходит за счет пересмотра традиционных выста- вочных стратегий, что можно обозначить как деколониальный подход. Подобный пример работы с «периферийным» дискурсом может стать решением упомянутой в начале проблемы, касающейся невозможности многих современных выставочных проектов говорить о глобальных проблемах. Там, где попытка диалога о периферийном, локальном, маргинальном лишь поддерживает устоявшуюся иерархию власти, пересмотр самих способов и механизмов того, как мы говорим об этом, может стать наиболее успешным вариантом решения этой проблемы.

Библиография

1. Беньямин В. Новые работы // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 14–29
2. Беньямин В. Новые сочинения. М.: V-A-C Foundation, 2017.
3. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
4. Ефиц А. Вальтер Беньямин в эпоху технической воспроизводи- мости // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 30–51.

5. Забел И. Мы и Другие // Художественный журнал. 1998. № 22. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/43/article/835> (дата обращения: 10.10.2019).
6. Леденев В. Тектоника и критика // Художественный журнал. 2017. № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1360> (дата обращения: 12.12.2019).
7. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
8. О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
9. Пиотровский П. К горизонтальной истории европейского авангарда // Художественный журнал. 2018. № 104. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553> (дата обращения: 22.09.2019).
10. Глостанова М. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизации // Человек и культура. 2012. № 1. С. 1–64.
11. Глостанова М. Телесная политика ощущения, знания и бытия и деколонизация музея // Личность. Культура. Общество. 2014. Т. 16. № 81–82. С. 110–125.
12. Хомяков М. Модерность: путь к открытости будущего // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. Т. 15. № 6. С. 58–83.
13. Хомяков М. К критической теории монолитной модерности // Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. Т. 15. № 6. С. 60–72.
14. Энвезор О. Топография критики: выставка как место и площадка // Артгид. 2015. URL: <https://artguide.com/posts/785> (дата обращения: 06.07.2020).
15. 3-я Московская биеннале современного искусства. Каталог/Под ред. Н. Молока. М.: Артхроника, 2009.
16. Filipovic E. The Global White Cube // On Curating. 2014. № 22. URL: <http://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#n16> (дата обращения: 29.10.2019).
17. Germundson C. Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience // Visual Resources. 2005. Vol. 21 (3). Pp. 263–273.
18. Joyeux-Prunel B. The Uses and Abuses of Peripheries in Art History // Artl@s. 2014. Vol. 1. Pp. 4–7.
19. Löschke S. K. Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum // Interstices: Journal of Architecture and Related Arts. 2013. Vol. 14. Pp. 25–37.

20. Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre', 1989/Ed. by Lucy Steeds. London: Afterall, 2013.
21. Mignolo W. Coloniality: The Darker Side of Modernity // Breitwieser S., Klinger C., Mignolo W., eds. Modernologies. Contemporary artists researching modernity and modernism. Barcelona: MACBA, 2019. Pp. 39–49.
22. Mignolo W. Delinking // Cultural studies. 2007. Vol. 21 (2). Pp. 449–514.
23. Muniz-Reed I. Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn // On curating. 2017. Vol. 35. URL: <http://www.on-curating.org/issue-35-reader/thoughts-on-curatorial-practices-in-the-decolonial-turn.html#XcR2C5MzbfY> (дата обращения: 23.10.2019).
24. Papastergiadis N. Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday. Institute of Network Cultures. 2010.
25. Quijano A. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America // Nepantla: Views from South. 2000. Vol. 1 (3). Pp. 533–580.
26. Spivak G. Can the Subaltern Speak? // Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader / Ed. by P. Williams and L. Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. Pp. 66–111.
27. Vazquez R. Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design // Design Philosophy Papers. 2017. Vol. 11 (21). Pp. 1–15.