

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№4 (1-2012)

Кети Чухров

О КРИЗИСЕ ЭКСПОЗИЦИИ

В статье кризис кураторства исследуется в двух аспектах: противостояния стратегиям присвоения со стороны куратора и развития оригинальных концепций само-кураторства. Кризис кураторства вписывается в более широкий контекст кризиса «коллекционерского» принципа организации выставок, в пользу intersubjectивного эксперимента.

Ключевые слова: кураторство, экспозиция, кризис кураторства.

The article investigates so called crisis of curator's role in conceptualization of exhibitions as result of conflicts about curators' politics of appropriation and development of strategies of "artist-as-curator". The crisis needs to considerate in the broad context of decay of "art collection" as basic principle of exhibitions for benefit of any inter-subjective experiments.

Keywords: curator profession, exposition, crisis of curator's role.

Чухров Кети - доцент кафедры Всеобщей истории искусства ФИИ РГГУ. E-mail: keti.chukhrov@rambler.ru.

Разговоры о том, что кураторские проекты, проектные выставки и в целом кураторский подход к искусству мешают выявить аутентичное художественному высказывание, слышатся уже с конца 1990-х годов. Главным образом они исходят от самих художников или искусствоведов, полагающих, что художественное высказывание тождественно произведению как ценному предмету, и что этот предмет герметичен по отношению к внеположному ему пространству. Такой подход к произведению происходит из до-модернистской презумпции, согласно которой в картине или скульптуре заключен весь «мир», а выставочное пространство – это пустота, в которой все эти отдельные достижения величия и вечности размещаются и пребывают. Настаивая на этом подходе, художники думают, что избавляются от кураторского мета-взгляда.

Уклон в сторону эссенциализации и ложной эстетизации охватил с начала нулевых не только российских, но и многих западных художников и критиков. Судя по всему, эта эссенциалистская презумпция берет начало не

только в верности неким традиционным критериям созерцания «прекрасного» в музее или кунсткамере. Скорее желание отмежеваться от сверх-эго куратора основывается на стратегии личного успеха художника (независимо от того, коммерческий он или символический). Т.е., это желание берет за основу парадигму эксклюзивного представления работы в галерее в качестве ценного товара, которое впоследствии экстраполируется на большие площадки – биеннале, медийно успешные крупные выставки и прочее.

Именно таким образом появилась практика (обнаружившая себя как на Документе 12, так и отчасти на Берлинском Биеннале 2008 г.,* несомненно превосходящем по уровню Документу) репрезентировать классический и неомодернизмы так, как будто бы это всего лишь традиция, файн арт – «прекрасное» античности или любой другой художественной эпохи. Отсюда и «хитовая» идея куратора Документы Р. Бургеля о миграции формы. Детали «прекрасного», элементы любимых шедевров перекликаются друг с другом на чувственно-формальном уровне. Иначе говоря, делается попытка созерцать условно не-классические, и часто революционные произведения в режиме салонного «высокого» вкуса (на самом же деле такой тип созерцания превращает в «салон» не только модернизм, но и все классическое наследие).

Коллекционерское «гурманство», на котором построил экспозицию Документы 12 куратор Р. Бургель, продемонстрировало подлинный коллапс кураторского мышления. Бургель сделал попытку приватизировать абстрактное пространство музея в пользу личного вкуса некоего воображаемого идеального коллекционера, и, по сути составил экспозицию по принципу – «любимые шедевры из коллекции». (Наверное, согласно такой логике и составлялись коллекции придворных музеев). По этой же причине российские участники Документы 12, восхищались типом репрезентации их работ – якобы освобожденных от всякого рода политических и контекстуальных медиаций и интерпретаций, якобы непосредственно прочувствованных этим самым «идеальным» коллекционером, которому только и доступна «чистая» любовь к искусству, без примеси всяких мета-тем, концептов и контекстов.

Однако, проблема, состоит в том, что художники в их стремлении освободиться от гнета кураторской мысли оказываются несколько в комичном положении; ибо то, что они экспонируют в качестве «прекрасного» во имя непосредственного восприятия, таковым не является. Они не создают вне-

* Кураторами пятой Берлинской Биеннале (2008) были Адам Шимшик и Елена Филипович. Темой биеннале была ревизия конструктивистских и жизнестроительных идей модернизма и авангарда.

контекстуальные, чистые предметы, предназначенные для созерцания «прекрасного».

Как следствие деконцептуализации экспонирования, страха перед мета-политическими решениями куратора, возникает всплеск квази-кураторства. К сожалению, с такими квази-кураторами (а на самом деле просто с безыдейными менеджерами заказных выставочных проектов), художникам (и не только российским) порой комфортнее работать, чем в серьезных кураторских проектах. Это не удивительно, так как упрощает артистические задачи художника; он просто производит выставочный объект, без какой-либо ответственности перед историей, обществом, реальностью, перед самим собой, наконец. В таком случае, выставка или экспозиция планируется как очередное начетническое, публичное мероприятие, подтверждающее активность культурного производства, но не позволяющее произвести новые смыслы, знания, экспериментальные социальные или артистические констелляции. Вряд ли будет преувеличением, если мы скажем, что большинство российских, как локальных, так и гастрольных выставок, почти на всех местных площадках – от Винзавода, различных центров и фондов искусства до Гаража и ГЦСИ – являются именно таковыми. (Подобного менеджерского начетничества в курировании хватает и за рубежом).

За отменой кураторской идеи (которая для современного искусства является отнюдь не меньшим, а может и большим фактором артистичности, чем многие художественные произведения) логически следует еще одно явление, характерное, главным образом, для западного арт-контекста: образование молодого кураторского «планктона» на базе различных культурных, муниципальных, неправительственных и арт-институций. В этом случае кураторские практики занимают как бы некоммерческим искусством, молодежными проектами. Часто подобные выставки происходят в так называемых *alternative spaces*. А порой, наоборот, могут примыкать и к эстаблированным событиям уровня Манифесты. Но в целом характерным свойством вышеупомянутых проектов является иллюстрация циркулирующих на данный период модных тем, причем, весьма спорадическая и приблизительная. На первый взгляд в таких проектах доминирует критическая составляющая; однако, чаще всего на выходе имеет место постоянная рециркуляция критики в виде клишированного дискурса, который лишь банализирует и упрощает сам институт критики.

Оборотной стороной деконцептуализации позиции куратора, проявившейся в последние годы, предстают квази-исследовательские экспозиции, в которых куратор якобы пытается раскрыть и объяснить некое явление, понятие или даже событие. Такие выставки позиционируются в качестве гиперконцептуальных и эвристически эффективных. Однако, то, что получается, не имеет ничего общего с исследованием концепта, диахронически развернутого в истории искусства – например, боли, обнажения, сакрального; но скорее выливается в нанизывание знаковых работ из истории искусства на заданную тему.

Например, на нашумевшей берлинской выставке *Into Me/Out of Me* в Kunstwerke (Январь-Март 2007, куратор Клаус Бизенбах), был представлен почти весь архив видео, перформанса и акционизма с 60-ых до 2000-ых, охватывающих темы перверсии и субверсии в западном искусстве. На первый взгляд задача кажется творческой, исследовательской и рефлексивной. Но в результате, детерминистское деление всего искусства на то, что входит во все отверстия человеческого тела или то, что из них выходит (интересно, что все было распределено по этажам; например, на одном этаже только входящие в тело субстанции или предметы, на другом – выходящие и т.д.) демонстрирует селекционерский, сугубо натуралистический подход, имеющий мало общего с кураторской мыслью, да и вообще с мыслью. Не говоря уже о том, что сами художественные работы и их политическая и смысловая направленность были сведены до физиологемы, грубая иллюстрация которой создавала ложную картину того, зачем и с какой целью эти субверсивные практики проводились известными художниками (Б. Науманом, Вали Экспорт, М. Абрамович, Мэтью Барни, и многими другими). В случае одних художников эти практики действительно аналитичны и высохудожественны, в случае многих других – речь идет просто о трансгрессивных развлечениях клубного формата.

Похожая ошибка была допущена кураторами выставки Боль (*Schmerz*) в «Hamburger Bahnhof» (Апрель-Август 2007, кураторы Эуген Блюме, Томас Шнальке), где исследование боли, – раскрытие этой важнейшей для культуры, жизни человечества и искусства темы – свелось к репрезентации органов тела, которые испытали боль (например среди экспонатов было множество законсервированных, пораженных той или иной болезнью или прооперированных органов), или к демонстрации медицинских и тюремных орудий, которыми боль причиняют. То, что боль испытывает человек, и что она бывает не только физиологической, что боль сопутствует жизни и творчеству как-то ускользнуло от организаторов выставки.

Мы столь подробно остановились на теме экспозиционного натурализма, потому что он стал настоящим трендом в западно-европейских развитых постиндустриальных культурных обществах. И проблема, которая здесь выявляется, связана не только с селекционерским подходом к большим темам у того или иного куратора, но с представлением о человеке и человеческом обществе, в котором он распадается на технологические и биологические составляющие, оставляя позади политические, гуманистические и артистические проекции.

Вернемся к тому, с чего мы начинали – к критике кураторской «власти» художниками. Кризис искусства курирования (а это скорее искусство, чем менеджмент или культуртрегерство, как думают некоторые) имеет место в ситуации, когда эта практика современного искусства еще даже не успела полностью раскрыться.

Критика кураторской идеи современным художником (если мы действительно говорим о концептуальной организации художественного пространства, а не о вышеописанных опытах) является абсолютной нелепостью. Это все равно, что сказать, что дирижер узурпирует художественную идею у композитора симфонии, или еще хуже, что он подавляет музыкальный смысл партии первых скрипок. Если музыкант играет в оркестре, он понимает, что эта музыка должна быть исполнена не только им одним, но оркестром, а оркестр, чтобы избежать какофонии, не исполняет музыки без дирижера. Аналогично, если композитор пишет оркестровое сочинение, а не песенку (впрочем, ему никто не запрещает писать эту самую песенку, она может оказаться ничуть ни хуже симфонии) он должен понимать, что это – тот сложный, комплексный и концептуальный замысел, который не может быть воплощен без организации музыкального времени-пространства. Многие серьезные и концептуальные композиторы – Стравинский, Булез, Малер, Шостакович, и т.д., именно поэтому становились дирижерами, т.е. сами «курировали» свои сложные концепции.

Многие художники, начиная с Дюшана, тоже часто оказывались сами себе кураторами. Это касается ряда крупных художников, работающих не просто с медиумом картины или объекта, а с пространствами и мировоззрениями в целом. Такими художниками-кураторами, производящими смысл не просто из единичного художественного объекта, а в масштабе социальных и художественных и в некотором смысле онтологических пространств являются Бойс, Уорхол, Джадд, Брэдхерс, Дюшан; в России Кабаков, Монастырский,

Пригов, Лейдерман. Нон-спектакулярные акции Осмоловского (например, на Арт-Москве 2001) тоже предполагали ярко выраженный кураторский подход.

Иначе говоря, мыслить подобно куратору пространствами и отношениями, а не только чувственным восприятием тех или иных качеств объекта, которые следует экспонировать – вообще свойственно и должно быть свойственно современному художнику. Это вовсе не значит, что художник и куратор – это всегда одно лицо, но предполагает, что современное искусство генетически и генеалогически включало в себя экспозицию несколько иначе, чем домодернистское искусство.

Это «иначе» предполагает, что сама кураторская концепция расположения, «исполнения» и воплощения художественной работы изначально включена в художественную работу. Современный художник не делает сокровенных, самодостаточных объектов, запрятанных в тайной комнате. Это коллекционер в виду своих более или менее фетишистских идиосинкразий волен устроить себе такую «комнату» эстетического удовольствия. Но современный художник по определению производит такие художественные смыслы и предметы, которые могут быть не просто воплощены или дополнены, но неминуемо продолжены в кураторской мысли. Или даже, современная артистическая практика и кураторское экстенсивное мышление этих практик должны быть вещами одного порядка, почти одновременными и сотрудническими, как с политической, так и с формальной точки зрения. Одного нет без другого.

Вот почему явный кризис экспозиционных практик в современном искусстве имеет место не от того, что на «чистую» артистическую энергию накладывается некая «репрессия» кураторской идеи, но напротив, потому что кураторы недостаточно смелы, потому что они не дают себе полной воли быть артистами, а художники не всегда в состоянии помыслить широкий, открытый пространственно-смысловой – кураторский – масштаб реализации своих работ.

В результате искусство оказывается как бы закупоренным в выставочном пространстве и в косной экспозиционной логике, которая сопутствует современному искусству даже тогда, когда оно оказывается в открытом ландшафте города.

Вместо того, чтобы регрессировать вновь к самодостаточной фетишизированной вещественности арт-предмета, (артистическая потенциальность которой ограничивается салоном), следовало бы осознать очевидное: искусство будет становиться все менее и менее единоличным, оно будет приобретать все большую подвижность, процессуальность и эксцессивность. И в данной ситуации куратором будет являться не тот, кто пост-фактум изысканно и

рафинированно разместит работы, а тот, кто вместе, а возможно и совместно с художником будет производить смыслы, ситуации, потенциальности, обнаруживать новые, парадоксальные, а порой и болезненные и нелицеприятные их пересечения.

Не так давно такую попытку организовать общее пространство в совместном сотворчестве с художниками сделал на выставке «Верю» Олег Кулик (в рамках второго Московского Биеннале 2007 года). Целью проекта, как мы помним, был переход от объектной экспозиции в изрядно всем надоевшем белом выставочном зале к «культовому» пространству, которое художники должны были создать из квази-культовых предметов. Выйти из пространства белого куба получилось, но прийти к подлинному культовому пространству не очень удалось. И не потому, что где-то есть аутентичная культовость и настоящая соборность, до которой *арту* далеко, а потому что номинальные пространства современного искусства, фетишизированный художественный объект, масс-медийные и клубно-развлекательные пространства и являются по сути культовыми, «религиозными» пространствами. Нельзя уйти от «религии» культур-индустриальной экономики в некую чистую и подлинную религию. Ибо религия сама представляет собой экономию подлога. (Об этом см. статью В. Беньямина «Капитализм как религия»). Вот почему на выставке «Верю» вместо созидания пространства и его смысла посредством художественных практик, было создано лишь некое марево «кайфа», которое, в конечном итоге не нуждалось ни в пространстве, ни в художественных работах. Такое эзотерическое «марево» с не меньшим успехом можно создать в пространстве технически с помощью спец-эффектов.

Темой другого кураторского проекта «Религия как медиум» тоже стала религия (ZKM, Карлсруэ, Январь—Май 2009 г., кураторы: Петер Вайбель и Борис Гройс). Здесь удалось избежать как детерминистского подхода («и это все о религии»), так и выбора между религиозной апологией и святотатством (*sacrielage*), без которых представление темы религии сегодня не обходится.

Получилось это потому, что многие проблемы, связанные с темой религии, были оставлены в виде вопросов, а не утверждений. А вопрос о религии рассматривался не с точки зрения «духовности», а как современный инструмент макрополитики, и соответственно, как новый предмет рефлексии искусства. У выставки нет единого, заранее заданного смысла. А политика кураторского пространства не реализуется искусствоведчески, визуально сопрягая одну работу с другой. Но пространство в первую очередь мыслится – в качестве нетематизируемого концептуального процесса. В данном случае ку-

ратор не провозглашает некую идеологию. Он исследует определенные реалии с некоторой дистанции, не вливая в них, а совмещая свой поиск с работами художников, которые придерживаются той же дистанцированной, философской стратегии.

Основной вопрос, который, на наш взгляд удалось сформулировать в проекте «Религия как медиум» следующий: когда в условиях межцивилизационных напряжений макрополитическая претензия возникает в обществе снизу, то, не имея действительного доступа к политике, она политизируется через так называемые пост-теологические теологии, т.е. через фундаментализм; фундаментализм, который проник в плоть и кровь многих, не обязательно, религиозных современных реалий – от экономики, масс-медиа, и представительской политики до культуры и искусства.

В кураторской методологии проекта «Религия как медиум» реализованы основные тезисы, которые были заявлены Гройсом в статье «Кураторство».* Задача («независимого») куратора состоит в визуализации того или иного материала, но так, чтобы подорвать автономную «художественность» работы, ее ложную иконичность. Куратор – «арт-атеист», он не делает из искусства фетиша. Напротив, чтобы смыслы заработали и визуализация состоялась (а современная художественная работа не сводится к единичности собственного смысла, но существует во множественном пространстве пересекающихся смыслов), он должен в некотором степени «злоупотребить» (abuse) художественной работой, осуществить ее иконоклазм, разместить многое на пересечение многого, а не трепетно лелеять некую коллекцию единичных арт-объектов. Т.е. куратор относится к работам не как к автономным произведениям, а как к референциям к искусству, смысл которых искусством не ограничивается. Не только для «искусства» и его промоушна делается искусство. В этом смысле куратор просто позволяет себе ту степень радикальности и авангардности, которую не могут или не хотят позволить себе многие художники.

Другими словами, выйти из тисков экспозиционной репрезентации удастся с помощью отказа от логики выставки в пользу другого принципа: производства пространства, в котором различные цивилизационные парадигмы и коллективные аффекты сталкиваются в пространстве размышления. В таком случае выставка перестает быть набором визуальных объектов; ее не смотришь и не разглядываешь, но скорее испытываешь на себе концептуально, чувственно, политически и онтологически.

* B. Groys, «On Curatorship», in: Boris Groys. Art Power. Cambridge, Mass.; L.: MIT Press, 2008. P. 43-52.

Неизбежный вывод нашего размышления в том, что уровень и масштаб реалий, явлений и событий, с которыми сегодня сталкивается не только куратор, или художник, но каждый современный человек, не позволяют иметь дело с этим реалиями в рамках эстетики экспозиции. Появилось слишком много тем, ожидающих артистической реализации, но они все менее совместимы с привычными формами их представления в режиме современного искусства. Искусству уже не первый год тесно в резервуаре contemporary art и его канонических, хотя и постоянно варьируемых, помещений. Невозможно не признавать, что многие интересные опыты ушли сегодня далеко за рамки эстетики contemporary art. И вероятно, именно поэтому у них все еще остается шанс держать напряжение на пороге реальности и искусства. Наверное, впервые через сто лет после коперниканского переворота, свершившегося в модернизме, искусству придется заново учиться обращаться к миру, вовне, к странным, непонятым и необозримым социальным и человеческим общностям, – что, искусство, в общем-то, часто не ленилось делать. Но только сейчас это придется делать уже на других основаниях – без отсылки к арт-территории, без заикленности на ней как последней инстанции, как это происходило последние сто лет.

Согласно современному куратору, Виктору Мизиано, «Только по инерции или из простодушия еще можно усматривать значимость за искусством: его единственная ценность в том, что оно дает еще повод к обретению опыта, к искусству прямого отношения не имеющего».* Сложно не согласиться с этой сентенцией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Мизиано В. О творчестве Ю. Лейдермана // Синефантом. Май 2008.

Boris Groys. Art Power. Cambridge, Mass.; L.: MIT Press, 2008.

* Мизиано В. О творчестве Ю. Лейдермана // Синефантом. Май 2008.