

*А.Ю. Козловская*

*студентка 2 курса магистерской программы*

*«Кураторство художественных проектов»*

*факультета истории искусств РГГУ*

[kozlovska.ann@gmail.com](mailto:kozlovska.ann@gmail.com)

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ФИГУРЫ РАССКАЗЧИКА В СОВРЕМЕННУЮ ВЫСТАВОЧНУЮ ПРАКТИКУ

Статья рассматривает новые стратегии выставочной деятельности на примере Шестой Московской биеннале современного искусства, которые основаны на устной форме повествования: личного, перформативного, открытого произведения, – где главным становится фигура рассказчика в понимании В.Беньямина.

The article analyzes the new strategies of exhibition practice using the Sixth Moscow Biennale of contemporary art as an example. It is based on oral form of narration focusing on personal, performative and open work, where the figure of the Storyteller plays the main role in the perception of Walter Benjamin.

**Ключевые слова:** стратегии выставочной деятельности, образ рассказчика, перформативность, процессуальность, открытое произведение, Московская биеннале современного искусства

**Keywords:** Exhibition Strategy, Storyteller, Walter Benjamin, performativity, process, open work, Moscow Biennale of contemporary art

Международные смотры произведений современного искусства, проходящие раз в два года – биеннале – возникают уже больше ста лет назад, но начинают играть особую роль в условиях современного искусства, с середины 1960-х годов. Если до этого времени биеннале представляли собой смотры «достижений» современного искусства, и страны-участницы соревновались друг с другом в «новизне» и самобытности своего искусства, то, начиная с 60-х годов 20 века, акценты сместились в область философских размышлений. В 2000-е годы кроме самой выставки, биеннале стали включать дискуссионные программы, лекционные сессии и круглые столы с участием ведущих ученых, политиков, экономистов, социологов. Сегодня можно говорить о том, что главным в этих практиках становится не столько сама выставка, сколько дискуссионное поле, которое выстраивается вокруг нее, а сама выставка зачастую служит лишь поводом для обсуждений. Подобная тенденция привела к возникновению нового типа выставок, основанных на устной форме не только в рамках лекционных программ, но и всего выставочного процесса в целом. Именно форма рассказа, о которой писал В.Беньямин в своем эссе «Рассказчик»<sup>1</sup>, как об открытой форме произведения, основанного на передаче опыта «из уст в уста», посредством личного, перформативного, открытого сообщения – становится новой стратегией выставочной деятельности. И если В. Беньямин считает, что фигура рассказчика исчезает вместе с появлением промышленного производства, для которого опыт теряет ценность, то сегодня мы наблюдаем обратную тенденцию – возвращение фигуры рассказчика в выставочную практику. Рассказчика, как человека передающего опыт открытий (знаний, идей, теорий) через устное развитие мысли, которая изменяется в зависимости от аудитории и связана с телесным проживанием этого события самим рассказчиком.

### 1. Биеннале: вчера, сегодня, завтра

Родоначальницей биеннального движения – смотров современного искусства, проходящих раз

© Козловская А.Ю., 2015

<sup>1</sup> Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С.383.

A. Kozlovskaya *Recovery of the Storyteller  
in contemporary exhibition practicee*

в два года – стала Венецианская биеннале, впервые прошедшая в 1895 году. Ее прототипом стали популярные с середины 19 века Всемирные выставки достижений народного хозяйства, и первоначально, главной задачей биеннале было вывести регион Венето из экономического кризиса. В 60-е годы биеннальное движение распространяется по всему миру – в Сан-Паулу, Стамбуле, Берлине, Шанхае и многих других городах – и сегодня проводится больше сотни различных биеннале. Со второй половины 20 века биеннальные выставки заключают в себе комплексные функции, представляя собой не столько смотр «достижений» в современном искусстве, сколько площадки для обсуждения мировых экономических, политических, социальных и мировоззренческих проблем, а также о том, какое место в этих изменениях занимает художник.

Московская биеннале современного искусства появилась в 2005 году. Это период условно стабильной ситуации в стране, когда Россия стала формировать новый имидж современной, прогрессивной, открытой к диалогу страны, и появление биеннале – стало закономерным шагом подтверждения этого образа. Под руководством кураторов-иностранцев, она, в первую очередь, стала площадкой для размышлений и рассуждений на такие темы как: «Против исключения», «Диалектика надежды», «Примечания: геополитика, рынки, амнезия». Московскую биеннале создавали ведущие мировые кураторы (Ханс-Ульрих Обрист, Жан-Юбер Мартен, Петер Вайбель, Николя Буррио и др.), выставлялись работы классиков современного искусства, и каждый раз биеннале проводилась в центре города, при огромной поддержке не только государства, но и бизнеса. В этом году ситуация изменилась: государственное финансирование сократилось в два раза, бизнес был занят решением экономических проблем, а Министерство культуры несколько раз меняло площадку Основного проекта. Когда стало очевидно, что средств на транспортировку и страховку произведений Бойса, Кабакова, Булатова и других классиков современного искусства не хватает, и создать масштабный проект под названием «За прогрессивную Евразию» не получится, куратор Шестой Московской биеннале Барт де Баре решил пойти на действительно не очень обычный для Москвы шаг – создать выставку-процесс. В течение десяти дней художники работали над произведениями, показывали перформансы, общались друг с другом и со зрителями, параллельно шли лекционные программы и дискуссионные сессии с участием ученых, экономистов, социологов со всего мира. По истечении этих десяти дней зрители могли увидеть статичную выставку-документацию этого процесса. Однако результат в данном случае не имел такого важного значения, как процесс. И те зрители, которые пришли на официальное открытие итоговой выставки, были разочарованы, потому что пропустили самое главное – процесс общения, процесс действия, процесс перформативного рассказа.

Шестая Московская биеннале обозначила новый поворот в развитии художественных практик – превалирование устной формы над объектом, личного общения над созерцанием, процесса над результатом. Могут ли эти тенденции свидетельствовать о новом витке развития авангардных практик начала 20 века (дадаисты, сюрреалисты, советский авангард), или искусство сегодня обращается к более ранним формам творчества, например, таким как рассказ в беньяминовском понимании – форма повествования, основанная на передаче опыта<sup>2</sup>. И насколько процесс «говорения», процесс формулирования и передачи мысли, идеи, сообщения может быть рассмотрен в качестве художественной практики.

## **2. Три аспекта выставочной практики – процессуальность, перформативность, открытость интерпретации**

Выставка-процесс или процессуальная выставочная практика связана с тремя аспектами. Во-первых, с самим процессом создания произведений, как «развернутых во времени действий художников»<sup>3</sup>, во-вторых, с процессом зрительской интерпретации «открытого произведения»<sup>4</sup> – такого произведения, которое не предполагает «констативного»<sup>5</sup> высказывания, а оценивается,

<sup>2</sup> Беньямин В. Рассказчик // В.Беньямин Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С. 383.

<sup>3</sup> Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.13.

<sup>4</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.

<sup>5</sup> Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 24.

А.Ю. Козловская *Возвращение фигуры рассказчика  
в современную выставочную практику*

исходя из зрительской интерпретации, в процессе ментального «со-создания» смысла произведения. И, в-третьих, с перформативным, личным проживанием произведения, которое не связано с описанием или созданием впечатления, а, в первую очередь, имеет отношение к проживанию, становлению в процессе «представления» концепта, идеи произведения.

Рассмотрим первый аспект процессуальности, как развернутой во времени выставочной практики. Впервые этот принцип в выставке использовал Харольд Зеeman, родоначальник профессии куратора. В 1969 году в Кунтсхалле в Берне на выставке «Когда отношения становятся формой: работы, концепции, процессы, ситуации, информация» он впервые сместил фокус с объектов искусства на процесс, который стал не менее важной частью работ художников, чем результат. В центре выставки Зеemана оказались отношения между художниками, у каждого из которых были свои устремления, взгляды, ценности, и именно эти отношения в процессе создания произведений и стали основой выставочного решения. Впоследствии, комментируя свою кураторскую задумку, Зеeman признавался, что выставка стала «собранием историй, рассказанных от первого лица»<sup>6</sup>, и не ограничивалась традиционными «объектами» искусства, сфокусировав внимание на процессе, а не на результате.

Сместив фокус на процесс создания произведений и взаимоотношения между художниками, Зеeman тем самым противопоставил искусство-становления искусству-формы в американской теории Клемента Гринберга и Майкла Фрида, для которых предельно чистой формой искусства считалась абстракция, заключенная в плоскость холста. В своей работе «Искусство и объектность»<sup>7</sup> Фрид упрекает художников 60-х годов, в частности минималистов, в том, что они нарушают чистоту абстрактной художественной формы, отказываясь от холста, и переходят к пространственному искусству объектов, которое, на его взгляд, требует телесного, процессуального восприятия. Сущность изобразительного искусства для Фрида связана с пределами конкретного медиума (холста), а все, что выходит за пределы плоскости холста – это театр, который, на его взгляд, «является ныне отрицанием искусства»<sup>8</sup>. Именно статичной форме в понимании Гринберга-Фрида противопоставляется Зеemanом живой процесс становления произведения, в котором акцент с результата смещается на то, что ему предшествует – на процесс, который не закончен, который может лишь прерваться, но не остановиться.

Второй момент процессуальности связан со зрительским восприятием произведения или выставки, и отсылает нас к теории «открытого произведения»<sup>9</sup> Умберто Эко – принципиально неоднозначного сообщения, которое допускает множественность, но не бесконечность истолкований в процессе зрительской интерпретации. Зритель становится соучастником творческого процесса: от его уровня интеллекта, владения языком и культурного кругозора зависит судьба произведения. Для Умберто Эко зрительское участие связано, в первую очередь, с ментальным процессом сотворчества, когда автор «включает» воспринимающего в процесс со-создания произведения не столько физически, сколько умственно, чувственно, ментально.

Третий аспект – перформативность, как действие в процессе становления. Впервые термин «перформативность» был введен английским философом и логиком Дж.Л.Остином в его теории языковых актов<sup>10</sup>. Согласно исследователю *perform* (от английского «представлять») связан с существительным *action* (от английского «действие»), и перформативное высказывание, в отличие от «констативного» – это не просто процесс говорения ради говорения, а процесс осуществления действий, которые могут получаться или не получаться, они не утверждают факты, а исследуют их здесь и сейчас. Перформативность связана со становлением в настоящем. Несмотря на то, что

<sup>6</sup> When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information) Exhibition catalogue. Bern: Kunsthalle Bern, 1969.

<sup>7</sup> Fried M. Art and Objecthood, 1967 <http://www.scaruffi.com/art/fried.pdf>

<sup>8</sup> Цитата из книги: Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015 С.482.

<sup>9</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.

<sup>10</sup> Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.

перформативный художественный жест зачастую имеет концептуальную проработку до факта осуществления, его ценность в том, что в перформативном акте происходит не просто представление идеи, а ее проживание в настоящем, в процессе становления.

В рамках основного проекта Шестой Московской биеннале были представлены все три аспекта процессуальности: во-первых, художники, создавали свои произведения в течение десяти дней, во-вторых, каждый день выставка наполнялась новыми художественными жестами, новыми лекционными сессиями, а соответственно наполнялась новыми смыслами, постоянно расширяя дискурсивное поле. В-третьих, перформативный аспект – как действие в процессе становления – был осуществлен в самой выставке, которая превратилась в единый перформанс, задействовавший в себе не только художников, кураторов и организаторов, но и зрителей.

Для кураторов Московской биеннале Барта де Баре, Дефне Айас<sup>11</sup> и Николауса Шафхаузена<sup>12</sup> принципиально важной стала возможность физического участия зрителя в выставке, его буквальное вторжение в процесс создания произведений. «Обычная выставка – это встреча людей, для которых нет необходимости в диалоге. Это классическая форма, которую знают во всем мире. Но это не форма взаимодействия. Наша выставка построена именно на репрезентации и диалоге. Но это и не театральная сцена для перформансов или лекций. Это та форма, которая присоединяет посетителей к процессу, включает зрителя в действие. Постоянный открытый процесс»<sup>13</sup>. Получается, что концептуально продуманное заранее произведение (у каждого художника/исследователя была своя идея произведения, высказывания), при включенности в процесс создания Другого (зрителя, другого художника, куратора) превращается в произведение иного типа – открытое произведение, которое может измениться в самом процессе создания. И главным в таком произведении становится не итог, а момент изменения вектора изначальной идеи, ее перформативное становление в настоящем моменте.

Некоторые критики считают, что идея вовлеченности зрителей не сработала – общение происходило в кругу художников и профессионалов, а зритель, как обычно был отделен от процесса, несмотря на декларируемую кураторами свободу. С одной стороны, конечно, биеннале не стала массовым событием, а скорее, так и осталась отчужденной от зрителя. Посетители ВДНХ, действительно, не знали о том, что в данный момент происходит в центральном павильоне. Однако кураторы создали ситуацию вовлечения: кураторы, художники, лекторы всегда были доступны в течение десяти дней работы выставки, к ним беспрепятственно можно было подойти, задать вопрос. Почему эта идея не реализовалась в полной мере – возможно, это вопрос нашей ментальности и неумения или стеснения выходить на прямой контакт, своеобразное наследие советского прошлого. Или – дело в привычке относиться к выставке, как к чему-то статичному, не требующему участия. Однако, что удалось сделать кураторам, так это создать полифоническое дискурсивное выставочное пространство, с акцентом на возможность общения, которое и стало главной целью художественного процесса. Единственное, что требовалось от зрителя, это время, которое он мог бы потратить на такое общение, вовлечение, включение в процесс. Не пробежать по пространству, отметив основные идеи (фрагменты идей) выставки, а задержаться в нем, попытаться пожить, понаблюдать, включиться, то есть изменить свое привычное поведение на выставке. Только в этом случае можно было почувствовать идею кураторов. Поэтому все, кто пришел на официальное открытие выставки, когда все работы были уже завершены, все лекции прочитаны, а перформансы показаны, конечно, были разочарованы. Потому что пропустили самое главное – процесс становления, включенность в процесс создания произведений и выставочного повествования.

<sup>11</sup> Дафна Айас – директор и куратор центра современного искусства Witte de With в Роттердаме, сооснователь Центра искусства Азии, организатор фестиваля Performat в Нью-Йорке.

<sup>12</sup> Николаус Шафхаузен – директор Кунстхалле в Вене, в 2007 и 2009 году курировал немецкий павильон на 52-ой и 53-ей Венецианской биеннале, в 2015 курировал павильон Косово на 56-ой Венецианской биеннале.

<sup>13</sup> Цитата из интервью кураторов 6-ой Московской биеннале современного искусства portalу «Культура Москвы», <https://cult.mos.ru/reviews/bart-de-bare-na-moskovskoy-biennale-my-nashli-geneticheskij-kod-chelovechestva/>

### 3. Диалогичность пространства

Проблема диалогичности выставочного пространства – еще один важный аспект основного проекта Московской биеннале. Если внутри выставки было выстроено открытое поле для диалога, то историческое пространство Центрального павильона ВДНХ, обладающее диалоговым потенциалом, воспринималось двойственно. С одной стороны, открыв двери современному искусству, площадка предложила вступить в диалог с современным искусством, с другой стороны, практически все внутреннее пространство было выстроено заново из фанеры, и из-за этого историческое значение здания камуфлировалось и терялось за фальшстенами. Лишь потолок и горельеф советского скульптора Вучетича, который в этот момент находился на реконструкции, напоминали об историческом контексте.

Центральный павильон ВДНХ – главное здание выставочного комплекса, построенное в стилистике сталинского ампира, его главным предназначением была презентация дружбы народов всего советского государства. Идея здания сочеталась с названием выставки «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». Для куратора Барта де Баре важным было сконцентрировать внимание на понятии Евразия – «единого острова»<sup>14</sup>. В первоначальном варианте выставка называлась «За прогрессивную Евразию» – это утверждение куратор стремился раскрыть в проекте, однако сложная история Шестой биеннале внесла коррективы, и утвердительная форма названия сменилась вопросительной «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». Подобная постановка вопроса, с одной стороны, позволила выйти за пределы проблем исключительно «острова Евразия», тем самым объединив в себе не только «евразийских» художников, но и художников и исследователей со всего мира. Однако проблема Евразии так и не была раскрыта на выставке, утопическая идея была вымещена более актуальными проблемами экономического кризиса (Янис Варуфакис), влияния корпораций на процессы джентрификации (Саския Сассен), и в более глобальном плане возможности ведения диалога.

И если идея павильона и темы выставки формально дополняли друг друга, если границы между зрителем и художником в процессе выставки были стерты, тем отчетливее проявились другие границы – между административным (государственным) и общественным, между классическим и современным. Биеннале проходила в историческом здании в Центральном павильоне ВДНХ, где в этот момент шли реставрационные работы рельефа Вучетича. Казалось бы, идеальная возможность попытаться переосмыслить пространство, советское наследие, связи и разрывы эпох, средствами современного искусства, преодолеть разделение на классическое и современное искусство, которое особенно очевидно в российских реалиях. Однако вместо преодоления выстроилась граница: скульптурный горельеф был отгорожен стеклом, а по всему периметру павильона были возведены фальшстены. С одной стороны, такая предосторожность, вероятно, стала технической необходимостью – отгородить объект со статусом культурного наследия. С другой стороны, все внутреннее пространство было практически полностью заново выстроено, чем напоминало эстетику White Cube и создавало ощущение имитации диалога – художники работали в историческом пространстве, к которому они не могли даже прикоснуться. Поэтому говорить о проникновении или переосмыслении исторического пространства средствами современного искусства, или преодолении отчужденности современного искусства от классического, к сожалению, не приходится. С таким же успехом выставка могла проходить в любом другом месте, не обязательно в историческом Центральном павильоне на ВДНХ.

Открытое произведение, которое кураторы выстраивали внутри центрального павильона, создавая новое коммуникативное пространство без внутренних границ, осталось запертым в историческом здании, которое хоть и открыло двери современному искусству, однако в данных обстоятельствах выстроило еще большую границу между классикой и современностью, историей и настоящим, государственным и общественным, открытостью и границами.

<sup>14</sup> Цитата из интервью Барта де Баре порталу «АртГид», <http://artguide.com/posts/681>

#### 4. Выставка как новый тип рассказчика

В современной выставочной деятельности общение становится главной составляющей выставки. Кураторы ставят перед собой задачу – включить зрителя в процесс, создать реальный диалог между выставкой и аудиторией. Именно поэтому выставочные залы превращаются в открытые мастерские, кураторы и художники сами проводят экскурсии, а лекционные программы и круглые столы становятся важной составляющей любого события. И задача выстраивания диалога решается по-разному. Например, в рамках Основного проекта Московской биеннале я присутствовала на аудиальном перформансе художницы Ране Хамабе, после которого мы вместе с одним из кураторов Дафной Айас пытались разобраться в том, что же из себя представляет церемония Ашура, как идея церемонии трансформировалась в современной Сирии и Ливане, и что именно хотел сказать художник. И это общение было не менее ценным, чем сам перформанс, голосовые трансформации, звуковые вибрации которого вовлекали в процесс, а абсолютное непонимание искаженной речи оратора – не становилось препятствием для попытки его расшифровать. На лекционных программах, которые преимущественно проходили на английском, мы пытались расшифровать смысл того или иного сообщения. Благодаря именно личному сообщению запускался механизм обмена опытом, знаниями, открытиями, который не ограничивался рамками пространства Биеннале. Именно этот вопрос обмена опытом представлял интерес для изучения философами еще в начале 20 века.

В 1936 году Вальтер Беньямин опубликовал эссе «Рассказчик», в котором философ обратился к исследованию теории рассказа и антропологии рассказчика, выявляя тенденцию исчезновения подобной формы творчества. «Искусство повествования перестает существовать. Все реже встречаются люди, способные что-то рассказать без затей. Все чаще просьба рассказать историю приводит в смущение собравшуюся компанию. Кажется, люди лишаются свойства, которое казалось естественно присущим человеку, самым надежным из всего надежного – способности обмениваться опытом»<sup>15</sup>. Для Беньямина смерть устной формы рассказа связана в первую очередь с потерей ремесла, которое предполагает обмен опытом. Опыт теряет ценность в капиталистическом обществе и заменяется машинным производством. А устная форма рассказа вытесняется, с одной стороны, индивидуализированной формой романа, которая замкнута как на авторе, так и на читателе, с другой – информационным сообщением, которое основывается на факте его наглядности и убедительности. Тип рассказчика, как свидетеля событий, того, кто передает чудесные открытия, где превозносится исключительность опыта живого повествования, такой тип оратора умирает. Можем ли мы считать основной проект Московской биеннале примером возрождения нового типа рассказчика? Можем ли мы говорить, что в современном технологическом обществе именно передача личного опыта в реальном времени через практики рассказывания становится главной ценностью и ключевой особенностью художественного процесса?

Беньямин считает, что форма рассказа прежде всего связана с передачей опыта, а потребность в опыте имеет прямое отношение к ремесленному производству, когда люди передавали свои знания, умения из уст в уста. Промышленное производство нивелирует ценность опыта и, соответственно, и ценность рассказа, как формы повествования, основанной на устной практике. Потеря ценности опыта, по мнению Беньямина, ведет к отчуждению. Однако автор не рассматривает возможность трансформации ремесленного опыта, интеллектуальным – обменом теоретическими и научными идеями, открытиями в процессе исследовательских практик или в процессе общения. Например, китайская романистка и блогер Мянью Мянью пыталась выстроить диалог с европейскими зрителями на сессиях интервью. И в этом перформансе была затронута тема языка и возможности выстроить диалог между человеком Востока и Запада. Разговор между участниками не ладился, буксовал, они постоянно переспрашивали друг друга, не только не понимая акцента произношения английских слов, но иногда просто не понимая смысла речи друг друга. Технические проблемы использования

<sup>15</sup> Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С. 383.

А.Ю. Козловская *Возвращение фигуры рассказчика  
в современную выставочную практику*

чужого языка препятствовали разговору, а мировоззренческие разногласия, казалось, делали подобный диалог невозможным. Такие сдвиги в аудитории вызывали смех. Однако именно через эту неудачу выявляется другой аспект – подобная встреча двух культур проявляет логику мышления, оценки и реакции на происходящее здесь и сейчас, что, возможно, важнее, нежели коммуникация внутри одной парадигмы мышления, одного языка. И в таком нескладном, алогичном разговоре как раз и можно выявить точки не только различия, но и сходства, которые в свою очередь и могут стать объединяющим началом в выстраивании диалога.

В рамках основного проекта художники не просто вышли за пределы мастерской, но перенесли свое мастерскую в выставочное пространство. Они работали десять дней не автономно, а в окружении коллег и зрителей. Может ли такое окружение влиять на результат? Полагаю, что не влиять не может. И даже если это заранее подготовленный перформанс со структурированной концепцией, при встрече со слушателем он претерпевает изменения – каждый новый «рассказ-перформанс» не будет идентичен предыдущему. А лекционные выступления ученых, экономистов и социологов можно ли считать рассказом в беньяминовском понимании? Научная форма отличается от художественной тем, что требует доказательств и четких обоснований. В устном выступлении есть регламент, который не позволяет вместить все объяснения и доказательства, которые часто представляются фрагментарно. Возможно, коллеги из научных кругов могут назвать такое выступление неубедительным, однако, согласно Беньямину, искусство рассказа «наполовину в том и состоит, чтобы, описывая какое-то событие, избежать объяснений». Оратор, художник, лектор создает «свой материал из своего собственного опыта или опыта описанного» и «превращает его в опыт тех, кто слушает историю». Исполнять, а значит телесно представлять рассказ в настоящем моменте, значит заражать зрителя своей историей (теорией, открытием, умозаключением) – через тело передавать опыт, включенный в общий процесс между рассказчиком и слушателем.

### 5. Заключение

Многочисленные биеннале и выставочные проекты, которых с каждым годом становится все больше и больше, смещают свой акцент со статичности на процессы общения. Появляются лекционные и образовательные программы в рамках той или иной выставки, кураторы и художники лично присутствуют в выставочных залах, и даже процесс создания произведения или пересказ идеи становится важнее самого объекта. Так, картины или статичные объекты из музеев всегда можно увидеть лично или посмотреть в каталоге. То, что происходит в процессе обмена опытом, общения, личного включения в процесс, а именно это было представлено на Шестой Московской биеннале, не сможет повториться никогда. Протяженное во времени, постоянно изменяющееся, наполненное различными фрагментами смыслов и рассказов – именно такое дискурсивное поле было создано в пространстве Московской биеннале. Барт де Баре называет подобную форму «ансамблями мыслей»<sup>16</sup>. Сущность подобного метода в выставочной практике состоит в том, что не художественное произведение вписывается в выставочный контекст, а сам процесс формирует контекст или контексты, данная практика допускает возможность появления незапланированных вопросов, ответвлений, которые при любом другом условии оказались бы исключенными. Именно форма «ансамблей мыслей» одновременно является и наполненной множеством разрастающихся смыслов, и одновременно самокритичной.

Основной проект Московской Биеннале показал, что для современного искусства важен не только процесс, перформативность, открытость, но и фигура рассказчика, как медиатора по обмену опытом знаний (открытий, идей). Без личного присутствия художника (оратора, лектора) и перформативного представления своего открытия выставка хоть и может иметь открытую структуру для интерпретаций в понимании У.Эко, однако она исключает физическую включенность и

<sup>16</sup> Bart De Baere, *Approaching Art through Ensembles*, 2012. <http://ensembles.mhka.be/ensembles/m-hka-ensembles/assets?locale=fr&mobile=1>

A. Kozlovskaya *Recovery of the Storyteller  
in contemporary exhibition practicee*

художника, и зрителя в процесс со-творчества. Эта тенденция обмена опытом знаний (открытий, идей, теорий), опытом устного развития мысли, которая изменяется в зависимости от аудитории и связана с телесным проживанием своего собственного открытия, с одной стороны, и открытия, рождающего по ходу рассказа, с другой, – все это может стать главным вектором развития современных художественных практик и кураторских стратегий.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андреева Е. Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб.: изд-во И. Лимбаха, 2011.
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004.
3. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
5. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.
6. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.
7. De Baere Bart, *Approaching Art through Ensembles'*, 2012.
8. Fried Michael, *Art and Objecthood*, 1967.

**REFERENCES**

1. Andreeva E. *Vse i nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny 20 veka* [All and Nothing: Symbolic figures in the art of the 1950-2000s.]. Saint-Petersburg, I. Limbakh editions, 2011.
2. Austin G. 'Slovo kak dejstvie' [Word in act] in *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Issue. 17: Teorija rechevyh aktov [New in linguistics abroad. 17. Theory of speech acts]. Moscow, Progress, 1986.
3. Benjamin W. *Maski vremeni. Jesse o kul'ture i literature* [Masks of Time: Essays in culture and literature. A collection of essays in Russian translation]. Moscow, Simpozium, 2004.
4. De Baere Bart, *Approaching Art through Ensembles'*, 2012.
5. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredeleennost' v sovremennoj pojetike* [Form and Indetermination]. Saint-Petersburg, Akademicheskij proekt, 2004.
6. Fried Michael, *Art and Objecthood*, 1967.
7. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [The art since 1990, a Russian edition]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
8. Miziano V. *Pjat' lekcij o kuratorstve* [Five lections on curating]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014.