

УДК 7.07

***СРАВНИТЬ ИСКУССТВО С ЖИЗНЬЮ, А НЕ С САМИМ
ИСКУССТВОМ: СОПОСТАВЛЕНИЕ КУРАТОРСКИХ ПОДХОДОВ ЖАН-
ЮБЕР МАРТЕНА И ПОНТЮСА ХЮЛЬТЕНА***

Красс В.М.

Студент 1 года обучения, магистрант

Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербург, Россия

Аннотация

В статье рассмотрены кураторские подходы Жан-Юбер Мартена и Понтюса Хюльтена на основании четырех принципов кураторского подхода, выделенных автором, а именно: задачи, которые ставит перед собой куратор во время работы; определение способа восприятия искусства; способ упорядочивания и экспонирования работ; описание публики, на которую ориентирована деятельность куратора, и характера отношений с ней. Для сравнения использованы некоторые проекты кураторов, а также выдержки из их интервью.

Ключевые слова: кураторство, кураторский подход, Жан-Юбер Мартен, Понтюс Хюльтен, Центр Помпиду, художественные выставки, художественные институции.

***COMPARE ART WITH LIFE, NOT WITH ART ITSELF: COMPARING
THE CURATOR APPROACHES OF JEAN-HUBERT MARTIN AND PONTIUS
HÜLTEN***

Krass V.M.

Undergraduate

Saint Petersburg State University

Saint-Petersburg, Russia

Annotation.

The article discusses the curatorial approaches of Jean-Hubert Marten and Pontus Hulten on the basis of four principles of the curatorial approach, which are identified by the author. These principles are the tasks that the curator sets for himself during work; the method of perception of art; a way to organize and exhibit works; a description of the public the curator's activities are oriented towards and the nature of the relationship with her. Several curatorial projects were used for comparison, as well as excerpts from their interviews.

Key words: curatorship, curatorial approach, Jean-Hubert Martin, Pontus Hulten, Center Pompidou, art exhibitions, art institutions.

Жан-Юбер Мартен и Понтюс Хюльтен представляются значимыми фигурами в кураторском ремесле. В течение долгого времени они работали практически параллельно, и в их деятельности можно найти немало общего. Хюльтен стоял у основания Центра Помпиду, Мартен тоже какое-то время побывал в роли директора этой институции. Сфера профессионального интереса у них также пересекается, например, оба считаются популяризаторами и открывателями русского авангарда на Западе (Мартен делал выставку, посвященную Малевичу, а Хюльтен двумя годам позже – нашумевший проект «Париж – Москва»). Однако для того, чтобы рассмотреть и сравнить кураторские подходы Мартена и Хюльтена, необходимо ввести определение самого понятия «подход куратора» и его составляющих. «Кураторство — это создание ценности благодаря отбору и систематизации», - пишет Майкл Баскар

в своей книге о профессии, и исходя из этого определения кураторский подход - это те параметры на основе которых и происходит выбор, накопление и дальнейшее представление объектов искусства [1, с.94]. Можно найти бесконечное множество факторов, которые оказывают влияние на концепцию и сам проект, но основополагающих, внеконтекстуальных и вневременных видится всего четыре:

- задачи, которые ставит перед собой куратор во время работы;
- определение способа восприятия искусства;
- принцип упорядочивания и экспонирования работ;
- описание публики, на которую ориентирована деятельность куратора, и характера отношений с ней.

Именно по этим категориям в дальнейшем и будет происходить сравнение кураторских практик вышеупомянутых личностей.

В XX веке искусство перестало быть уделом горстки избранных богачей и интеллектуалов, и простой человек без степени в области искусствознания оказался не менее вовлечен в культурный процесс и заинтересован в нем, чем профессионал. Арт мир шел по пути коммерциализации не только благодаря коллекционерам и госзаказам. Публика так же может служить неплохим источником дохода. Если художник не всегда ставит зрителя как определяющий фактор для своего творчества, то куратор судит об успехе того или иного проекта именно по тому, как он был воспринят публикой, а она бывает очень разной. Мартен очень четко обозначает человека, для которого он непосредственно работает, как «необразованного», без специального научного, искусствоведческого фона. Искусство должно быть для него развлечением наравне с концертами, а для прочтения работ, хотя бы части, он опирается на собственный, неспецифический культурный код, воплощенный в поп-культуре.

Комиксы, кинематограф, телевидение, а не библиотека Аби Варбурга, должны помочь случайному посетителю прикоснуться к прекрасному.

Хюльтен, в свою очередь, не дает такого точного определения своей аудитории. Он отмечает в своем интервью Хансу Ульриху Обристу повышенный интерес публики к художественной сфере. Для него важно формирование собственной аудитории, и он выводит на первый план не характеристику их знаний (или чего угодно вообще) как таковых, а принцип доверия зрителя институции, к которой куратор себя относит. Не столь важно, кем окажется в итоге посетитель галереи, определяющим становится факт его постоянного присутствия на любых организуемых мероприятиях [4, с.46]. Говоря о Центре Помпиду во времена его появления, Хюльтен подчеркивает, что публика воспринимала новую художественную мекку как место, созданное специально для нее, а не для абстрактных «хранителей» художественных ценностей и прочих профессионально заинтересованных. Но добивался этого Хюльтен посредством своих коммуникаций с художниками. Работа с ними стоит на первом месте, за счет них появляется преданная аудитория.

Мартен в своем интервью касательно выставки «Сarambolages» в парижском «Гран-Пале» 2016 года ненамеренно подчеркивает разницу между ним и подходом Хюльтена. Вся выставка строилась на ассоциациях куратора, произведения он выбирал из собственной «коллекции» интересных произведений искусства, которую он собирал на протяжении всей жизни. Среди ассоциативных последовательностей можно встретить и скульптуру кошки Джакометти, и артефакты из Древнего Египта вроде мумии мышки. Как видно в настоящем примере, сочетание совсем разных предметов понятно представляемому Мартемом зрителю без дополнительных пояснений и без выдвигания на первый план фигуры великого скульптора.

Говорить о непосредственно взглядах Мартена и Хюльтена на то, как искусство должно восприниматься, можно только после обозначения дихотомии подходов в целом. Давний друг Хюльтена известный художник Марсель Дюшан (так же занимавшийся кураторской деятельностью) ввел в обиход понятие ретинального искусства как противопоставление искусству интеллектуальному. Ретинальное искусство несет перед собой цель воздействовать на смотрящего исключительно зрительно (на сетчатку глаза), то есть для понимания акта творчества не нужно погружаться в умственные дебри. В своем последнем интервью Дюшан обозначает этим понятием все искусство начиная с Густава Курбе вплоть до дадаистов и сюрреалистов, для которых идейная составляющая начала преобладать над формой [2]. Хотя во многом искусство эпохи постомодернизма вновь вернется на уровень интеллектуальных изысканий, Мартен в своих проектах придерживаются именно ретинальности прежде всего. Хотя далеко не все произведения, которые были выставлены им на всеобщее обозрение, можно назвать исключительно визуально-доминирующими. Прежде всего это понятие относилось к зрителям: что бы ни было представлено их взору, они должны видеть прежде всего картинку, а только затем начинать размышления о спрятанном за ней тексте. Интересно, что напрямую о ретинальности говорит Хюльтен в уже упомянутом интервью с Обристом, когда речь заходит о его выставке Дюшана в 1960 в книжном магазине.

И Хюльтен и Мартен воспринимались как амбициозные революционеры от мира искусства. В их представлении музей не просто короб с белыми стенками, а гибкое, способное на изменения пространство, которое не должно ограничиваться историко-собирающей функцией. Оба были сторонниками междисциплинарности и разнообразия происходящего в рамках проекта. Выставки нередко сопровождались всевозможными лекциями, концертами, театральными постановками, поэтическими чтениями и т.д. Мартен выступает против классической музейной контекстуализации посредством хронологии или

Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

жанрового определения. Он аргументирует свою позицию тем, что человеку современности не дано увидеть произведения искусства прошлого глазами их современников. Историки могут приблизительно восстановить ментальность человека Средневековья или эпохи Возрождения, но поставить себя на их место в полной мере не дано даже высшим умам. Более того, искусство прошлого создавалось для конкретного места – алтарям положено существовать в церкви, парадным портретам в торжественных залах и т.д. Перенесение их в обезличенные стены музея для Мартена равносильно уничтожению их изначального значения, а такие реконструкции искусственны и не могут впечатлить зрителя в полной мере. Оба куратора в своей выставочной деятельности прежде всего цеплялись за концепцию, за идею. Иногда, как в случае с «Машина, какой она видится в конце механической эпохи» Хюльтена, где представлен некий историко-рефлексивный обзор на век машин, подразумевается некоторое хронологическое повествование (начиная с рисунков Леонарда да Винчи и заканчивая работами Нам Джун Пайка и давнего друга куратора Тингли). Но не историческая репрезентация была самоцелью, да и в целом сам жанр ретроспективы не характерен ни для Мартена, ни для Хюльтена. Наиболее важным являлось ухватить существующие настроения в идейной сфере, и иногда для этого требовалось обратиться к хроникам прошлого. Для обоих кураторов было характерно совмещение работ, значительно отличавшихся друг от друга с точки зрения материалов, стиля, времени и культурного происхождения. После их проектов нехронологические реэкспозиции постоянных коллекций теперь являются институциональными видами практики в таких музеях, как, например, Tate Modern. При этом Мартен является явным противником экспликаций и этикеток, таким образом побуждая зрителя самостоятельно продуцировать смыслы и ассоциации при контакте с произведением искусства.

Финальная и самая важная часть кураторского подхода – это те цели, которые кураторы ставят перед собой, приступая к тому или иному проекту. Безусловно, каждая выставка концептуально идейно уникальна, и высказывание редко прослеживается на протяжении всей кураторской деятельности. Выразить это в одном, релевантном ко всем примерам предложении задача не из простых. И Мартен, и Хюльтен всей своей работой реформировали привычное понимание выставки и музея как чего-то репрезентативного и исторически собирательного. Оба куратора считались художниками в своей сфере, а не просто арт-менеджерами. Хюльтен в начале своего пути даже предпринимал попытки уйти в творческую сферу, занимаясь кинематографическим искусством, но в итоге встал по другую сторону занавеса. Оба зачастую приглашали художников к совместному действию, так как те, по словам Мартена, обладают большей эстетической эмпатией, чем кто бы ты ни было из профессиональной сферы. После Леви-Стросса Мартен один из немногих признает ценность культур без навыков письма, в своих проектах, таких как «Маги земли», пытаясь создать площадку для диалога разных культур за пределами западного мировосприятия. Он инициирует новые выставочные практики, создавая визуальные соответствия вместо категорий и классификаций, и это открывает новые перспективы для учреждений и художников. В проектах Хюльтена проблема инаковости не встает на первый план, и его работа сконцентрирована в основном на художниках западных, но децентрализация художественного мира так же важная часть его работы, что проявилось в его вкладе в становление Стокгольма как значимого центра искусство и другие опыты наставничества в музеях по всему миру (это и МОСА в Лос-Анжелесе, и Центр Помпиду). Хюльтен с Мартемом были крайне чутки к господствующим настроениям, их выставки всегда отличались прогрессивностью. Нельзя сказать, что их деятельность не мела исследовательской ценности. Например, выставка Малевича под кураторством Мартена и выставка «Париж-Москва» Хюльтена позволило обнаружить в

запасниках Русского музея постсупрематические полотна Малевича, которые до этого оставались вне искусствоведческого фокуса. В целом, их подходы объединяет одно стремление – размывание границ музейного дела, кураторства и восприятия искусства в целом.

Библиографический список:

1. Баскар М. Принцип кураторства: роль выбора в эпоху переизбытка / Майкл Баскар; [перевод: Анна Синяткина]. – М. Ад Маргинем Пресс [и др.], 2017. - 359 с.

2. Люк Б. Марсель Дюшан: «Я хотел найти точку безразличия» [Электронный ресурс]. – The Art Newspaper Russia, 13 июля 2018. – Режим доступа. – URL:<http://www.theartnewspaper.ru/posts/5885/> (дата обращения: 6.01.2020)

3. Маркадэ Ж.-К. О рецепции русского авангарда в Европе (2015, Монако, Grimaldi Forum) [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <https://www.vania-marcade.com/%D0%BE-%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0-%D0%B2-%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF/> (дата обращения: 6.01.2020)

4. Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Ханс Ульрих Обрист ; [перевод с английского: Анна Зайцева]. - Москва : Ад Маргинем Пресс [и др.], 2017. - 255 с.

5. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы) / Пол О' Нил ; [пер. с англ.: Александра Боровикова]. – М.: Ад Маргинем Пресс [и др.], 2015. - 270 с.
6. Сахарова К. 10 правил куратора-революционера Жана-Юбера Мартена: «Жанры и хронология в искусстве безнадежно устарели» [Электронный ресурс]. – Harpers Baazar, 2 июня 2016. – Режим доступа. – URL:<https://bazaar.ru/bazaar-art/diary/zhanry-i-khronologiya-v-iskusstve-beznadezhno-ustareli-10-pravil-kuratora-revolyutsionera-zhana-yube/> (дата обращения: 6.01.2020)
7. Чухров К. О Кризисе экспозиции [Электронный источник] // Художественный журнал. - 2009. - август. - URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/o-krizise/> (дата обращения: 7.01.2020)

Оригинальность 96%