

А. Д. Бабанова

Трансисто́ризм в современных выставочных проектах

Рассматривается явление трансисторизма в современных выставочных практиках от его генезиса в независимых кураторских проектах до трансформации в определенный подход к построению экспозиций и выставок. В статье анализируется трансисторический подход в структуре дискурса современного искусства, через обращение к эссе американской исследовательницы Клэр Бишоп. Дается характеристика риторике трансисторических проектов и их отличию от мимикрирующих под них. Анализируются трансисторические интенции в выставке «Линия Рафаэля. 1520–2020», прошедшей в Государственном Эрмитаже.

Ключевые слова: трансисторизм, экспозиция, выставочная деятельность, кураторство, Харальд Зееман, Государственный Эрмитаж

Anna D. Babanova

Transhistoricism in modern exhibition practice

The phenomenon of transhistoricism in modern exhibition practices is considered from its genesis in independent curatorial projects to its transformation into a method of construction of exhibitions. The article attempts to consider the transhistorical method in the structure of contemporary art discourse, through an appeal to the essay of the American researcher Claire Bishop. The author characterizes the rhetoric of transhistorical projects and their difference from those that mimic them. Transhistorical intentions are analyzed in the exhibition «After Raphael. 1520–2020», held in the State Hermitage Museum.

Keywords: transhistoricism, exhibition, exhibition practices, curatorship, Harald Szeemann, State Hermitage Museum

В современной выставочной практике можно обозначить группу проектов, в которых происходит столкновение классического и современного искусства. Обратившись к истории выставочной деятельности, мы увидим, что подобное столкновение старого и нового встречается в кураторских проектах. Примером может послужить выставка Харальда Зеемана «А-исторические звуки» (1988), прошедшая в музее Бойманса – ван Бенингена в Роттердаме. На выставке три работы Й. Бойса, Б. Наумана и И. Кнобеля, отобранные куратором, соседствовали с произведениями XV–XVII вв. по принципу «свободных ассоциаций»¹. Тенденция к такому столкновению прошлого и настоящего набирает обороты, СМИ окрестили ее трендом выставочной практики², а сам феномен стал обозначаться термином трансисторизм.

Трансисторизм – понятие, широко распространенное в ряде гуманитарных дисциплин от философии до литературоведения. Под него попадают те идеи, представления или категории, которые имеют способность существовать вне времени и вне контекста, то есть «сквозь историю».

В выставочной практике термин трансисторизм укоренился значительно позже, чем появление таких проектов. Выставка Х. Зеемана, по всей видимости, стала отправной точкой для определения таких проектов как аисторические³. Фигура этого куратора действительно важна при рассмотрении трансисторического подхода. В программных изданиях Х. Зеемана «Индивидуальные мифологии», «Музей obsессий» широко представлены философские взгляды автора, воплотившиеся в его подходе к созданию выставок⁴.

В «Индивидуальных мифологиях» куратор утверждает концепцию «личного мифа» и пишет о том, что художник предлагает для обозрения объект или концепцию, в которой воплощает свое личностное понимание реальности, необязательно раскрываемое как история или текст. Х. Зееману близка именно символическая трактовка мифа, а в риторике О. Шпенглера⁵ это его понимание как прасимвола, представляющегося основанием культуры. Из понятия «личного мифа» берут начало три знаковые идеи, на которых строится большинство проектов Зеемана: 1) преемственность традиции; 2) существование праидеи; 3) возможность ее отображения уже существующими воплощениями⁶. Таким образом, в программных изданиях Харальда Зеемана, воплотивших в себе, с одной стороны, индивидуализм, присущий личностным качествам куратора-художника, с другой же – критику традиционализма в музее, можно усмотреть генезис трансисторического подхода в выставочной практике.

До недавнего времени не существовало единого обобщающего исследования относительно трансисторических проектов. Осмысление этого феномена можно было отследить в программных текстах кураторов. Концептуализация трансисторизма как подхода проходила одновременно с опытом практической работы. Тем не менее, уже в эссе Клэр Бишоп «Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства?» дается глобальная характеристика тенденции, к которой относится трансисторизм: проблема современного и дизъюнктивное отношение к темпоральности. Исследовательница опирается на понимание современности философом Джорджо Агамбенем как анахронизма, то есть нарушения хронологической точности⁷. Философ постулирует: быть современным – значит быть несвоевременным, иметь способность вступать со своим временем в отношения дистанцированности и уметь улавливать вещи, которые возникают «слишком рано» и в то же время «слишком поздно», которые «уже», но еще «не»⁸. Клэр Бишоп приходит к выводу о том, что современность утверждает множественность пересекающихся темпоральностей, а это возрождает интерес к анахронизму⁹. На этом поприще рождаются тематические выставки, отказывающиеся от хронологии, выставочные проекты, критикующие большие нарративы в пользу микроистории, а также выставки, в которых происходит столкновение исторического и современного.

В 2018 г. в СПбГУ на Факультете свободных искусств и наук была защищена магистерская диссертация, посвященная трансисторизму в выставочной практике¹⁰. Эта работа является первым русскоязычным исследованием, пытающимся теоретизировать трансисторическую выставку и определить ее риторику. Е. А. Носкова понимает ее как выставку, которая стремится к преодолению границ, устанавливаемых линейным хронологическим взглядом на историю за счет объединения прошлого и настоящего. Трансисторическая выставка подчеркивает хронологический разрыв. Важно отметить, что такие проекты уделяют внимание контексту и личности художника, при этом сопоставление исторического и современного не строится на основе внешних сходств, здесь не реализуется универсалистский подход, основанный на принципе аналогии, хотя и такие проекты имеют место быть¹¹.

Вспомним проекты М. М. Шемякина «Рука в искусстве», «Нос в искусстве», где тот или иной объект рассматривается как самостоятельная вещь, существующая в своем собственном континууме, отвергая любые представления о прошлом и современном. Если пытаться найти аналогии трансисторическому, то в пример можно привести атлас «Мнемозина» немецкого историка искусства Аби Варбурга. Атлас представлял собой различные комбинации из репродукций произведений искусства, которые сближал мотив. Под мотивами следует понимать различные *Pathosformel*¹² – жесты, отсылающие к историческому прошлому, хранящиеся в коллективной памяти и заявляющие о себе в разные исторические периоды.

Другой отличительной особенностью трансисторического проекта является его сопровождение письменным комментарием: кураторским текстом, статьями теоретиков, фрагментами философских трудов. Эти тексты служат обоснованием концепции, позиции куратора или институции¹³. Такая теоретизация объясняется необходимостью в составлении содержательного образа выставки. Задача репрезентации художников, стилистических особенностей сменяется репрезентацией идеи, ситуации, затрагиваемой выставкой¹⁴. Итак, характеризуя трансисторический проект, можно выделить следующие ключевые особенности: 1) критическое отношение к линейности и утверждение множественных темпоральностей; 2) столкновение исторического и современного, в котором подчеркиваются с одной стороны сходства, с другой – хронологический разрыв; 3) наличие письменного комментария.

Трансисторический подход зарождается внутри кураторской практики, однако становясь приемом экспонирования, он претерпевает изменения и порождает ряд типов выставок, которые Е. А. Носкова называет мимикрирующими¹⁵. Это выставки-интервенции¹⁶, для которых характерно внедрение произведения современного искусства в экспозиционные залы музея. В этом случае происходит неравномерное взаимодействие: предметы из коллекции музея занимают доминирующее положение, а произведения современного искусства предстают «интервентами». Примером может послужить выставка «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты» (2014), прошедшая в Государственном Эрмитаже. Художник преклоняется перед великими мастерами прошлого, подчеркивает преемственность своего искусства. Это процесс самопознания художника, а не дистанцированное исследование тех основ, на которых эта самая преемственность прослеживается.

Другой тип мимикрирующего проекта – выставки, курируемые художниками¹⁷. Художники приглашаются музейными институциями для работы с произведениями, хранящимися в фондах музея. Здесь могут присутствовать трансисторические связи, однако работы, которые отобрал

художник, становятся частью его тотальной инсталляции¹⁸. Художник остается в доминирующей позиции, он осуществляет отбор, занимается поиском содержательных связей, вкладывая в проект свои субъективные переживания, симпатии и представления. Здесь отсутствует непредвзятость, дистанция, которую может привнести независимый куратор-исследователь. Примером может быть выставка «Трейси Эмин / Эдвард Мунк. Одиночество души» (2020), прошедшая в Королевской академии художеств в Лондоне. Для выставки художница отобрала 19 произведений Э. Мунка, дополнив их 25 собственными работами. Трейси Эмин вложила личное переживание в основу выставки, поскольку мотивы выражения различных состояний, душевных переживаний близки ей и ее творчеству¹⁹.

Еще один тип выставки, близкий к трансисторической – выставка-диалог²⁰. Такая выставка показывает прямое влияние одного художника на другого. В качестве примера можно рассматривать проект Виктора Пивоварова «Потерянные ключи» (2016), прошедший в ГМИИ им. Пушкина. Выставка-оммаж позволила состояться диалогу художников-мыслителей прошлого: Лукаса Кранаха, Питера Брейгеля, Джованни Беллини с художником-концептуалистом Виктором Пивоваровым на почве поиска интерпретации, загадки старых и новых загадок²¹. Перечисленные типы выставок Е. А. Носкова называет периферийными.

Однако, если рассматривать трансисторическую практику как тренд выставочной деятельности, то эти разделения можно назвать условными. Трансисторический подход в понимании автора статьи – понятие широкое, объединяющее в себе трансисторическую выставку с ее канонической риторикой и проекты, обозначенные ранее мимикрирующими под трансисторические. Определив сущность трансисторизма в современной выставочной практике, обратимся к конкретному примеру и рассмотрим его в рамках данного подхода.

В выставочной практике Государственного Эрмитажа трансисторический подход не новое явление. В кураторских проектах А. В. Ипполитова «Роберт Мэпплторп и классическая традиция: фотографии и гравюры маньеризма» (2004) и «Хогарт, Хокни и Стравинский. „Похождения повесы“» (2006) присутствуют трансисторические интенции, однако их особенность в том, что они подчинены программной ориентации Государственного Эрмитажа, его миссии в современном обществе как музея универсума. Поэтому трансисторический подход здесь не радикален, он не нарушает традиционное экспонирование предметов искусства.

Интерес в рамках данного исследования представляет выставка «Линия Рафаэля. 1520–2020», прошедшая в главном здании музея и приуроченная к 500-летию со дня смерти мастера. Выставка была посвящена феномену Рафаэля Санти, его влиянию на европейское искусство начиная с XVI в. до наших дней²². На ней были представлены фрески самого Рафаэля Санти, а также произведения Д. Романо, Ф. Пармиджанино, Н. Пуссена, П. П. Рубенса, А. А. Иванова, А. Г. Венецианова, П. Пикассо и даже Е. Острова – художника, члена Новой Академии Изящных Искусств Тимура Новикова. По случаю выставки состоялась панельная дискуссия «Рафаэль сегодня», на которой обсуждалось значение фигуры Рафаэля Санти в XXI в. Это событие создало дополнительное поле размышлений вокруг магистральной темы – линии классического искусства и фигуры Рафаэля Санти, его значения в прошлом и настоящем.

Панельная дискуссия «Рафаэль сегодня» позволяет составить более четкое представление о выставочном проекте. Во время первой дискуссии, озаглавленной как «Рафаэль и классическая традиция в XXI веке», были озвучены ключевые положения, позволяющие отнести эту выставку к трансисторической. А. Г. Бойко и М. О. Дединкин в ходе дискуссии сошлись на мнении о том, что выставка обнажает то, что зародилось в мастерской Рафаэля, то, что близко и понятно человеку нашего времени, но при взгляде на искусство прошлого не очевидно – синтез искусств. В мастерской Рафаэля Санти воплотилась идея тотального произведения искусства. Также речь шла о том, что «линия Рафаэля Санти» нашла свое воплощение в академиях и, например, Новая Академия Изящных Искусств Тимура Новикова воплощение этой традиции²³. Все это, по словам участников дискуссии, дает прочувствовать Рафаэля сегодня.

Не менее важную тему поднял С. А. Фофанов, обратив внимание на проблему трансформации имени в бренд: у человека от звучания имени Рафаэль рождается ассоциация с конфетами «Рафаэлло» или с персонажем из мультфильма «Черепашки ниндзя» – Рафаэлем. Развивая дискуссию, И. А. Доронченков подчеркнул, что человеку нашего времени становятся далеки для понимания те сюжеты, которые воплощал мастер. Рафаэль Санти и та культура, к которой он принадлежал базировалась на конкретных корпусах текстов и визуальной культуре, в нашей же культуре затерялся ключ к пониманию этих топосов, тем не менее сама традиция продолжает свое существование²⁴.

Из этих двух тезисов мы видим, что выставочный проект обращается к прошлому, проводя существенное разграничение, подчеркивая дистанцированность. Выставка отражает линию преемственности, которая наблюдается в современности. Важно отметить, что здесь ставится вопрос не столько о современном искусстве, сколько об ощущении современности. По выражению Джорджо Агамбена, «современность вступает в настоящее, обозначая его архаику, и только тот, кто замечает в новейшем и самом недавнем признаке и знаменья архаического, может быть его современником»²⁵. Архаическое Агамбен понимает, как нечто близкое к «началу», а оно в свою очередь «подобно тому, как эмбрион продолжает действовать в тканях взрослого организма, а ребенок – в психической жизни каждого взрослого»²⁶. Этот отрыв и одновременное сближение определяют современность, точно так же и наше стремление к познанию исторического прошлого определяет нас в настоящем.

Таким образом, в современной выставочной практике трансисторический подход занимает передовую позицию. Зародившись как кураторский жест, трансисторизм с течением времени трансформировался в широко распространенную практику построения экспозиции. Трансисторический подход – это возможность для музея дать новое прочтение предметам коллекции, взглянуть на исторические произведения через современное переосмысление, а также вписать искусство наших современников в традицию. Трансисторизм позволяет ощутить себя современным, прочувствовать дистанцированность и вместе с тем близость, что представляется важным для самоощущения человека в этом мире.

Примечания

¹ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции (на материале кураторских проектов 2000–2010-х гг.): маг. дисс.: 50.04.01. СПбГУ, СПб., 2018. С. 10.

² «И сладок нам лишь узнаванья миг». Трансисторизм как кураторский тренд // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/1505> (дата обращения: 31.05.2021).

³ Meijers D. J. The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? // *Thinking About Exhibitions*. L: Routledge, 1996. P. 5–14.

⁴ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПбГУТД», 2013. С. 56.

⁵ См.: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 2010. 2816 с.

⁶ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект... С. 71–76.

⁷ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 25–30.

⁸ Агамбен Д. Что современно? К: Дух і літера, 2012. С. 46.

⁹ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства... С. 32.

¹⁰ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции...

¹¹ Там же. С. 10.

¹² Доронченков И. А. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // *Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности*. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 36.

¹³ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 26.

¹⁴ Бирюкова М. В. Выставка современного искусства как авторский проект... С. 96.

¹⁵ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 19.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 21.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Совместную выставку Трейси Эмин и Эдварда Мунка покажут в Осло и Лондоне. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7205/> (дата обращения: 31.05.2021).

²⁰ Носкова Е. А. Трансисторизм как принцип выставочной экспозиции... С. 22.

²¹ «Потерянные ключи»: Виктор Пивоваров и мастера Северного Возрождения. URL: <https://artguide.com/posts/997> (дата обращения: 31.05.2021).

²² Линия Рафаэля. 1520–2020. [Электронный ресурс] URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2020/raphaelline/?lng=ru (дата обращения: 31.05.2021).

²³ Панельная дискуссия «Рафаэль сегодня». К выставке «Линия Рафаэля. 1520–2020». YouTube (28.03.2021). [URL: https://www.youtube.com/watch?v=bxu2GF_ukos (дата обращения: 31.05.2021)].

²⁴ Там же.

²⁵ Агамбен Д. Что современно... С. 55–56.

²⁶ Там же.