

А. Н. Балаш

Вещь в музейной инсталляции

Статья посвящена перспективам использования художественной инсталляции в современной музейной деятельности. Сопоставляя типологические черты инсталляции и базовые предпосылки музейного творчества, можно определить перспективность возникающего кросс-культурного диалога. Восприятие вещи как арт-объекта, артефакта культуры или музейного предмета определяет границы этого диалога.

Ключевые слова: художественная инсталляция, арт-объект, артефакт, музейный предмет, музейная культура

Alexandra N. Balash

Thing in the museum installation

Article devoted to the prospects of using art installation practice in modern museum activity. Comparing typological features of the installation and background of the current museum's creativity, we can determine the prospects of the emerging cross-cultural dialogue. Perception of things as an art object, artifact or culture museum object defines the boundaries of the dialogue.

Keywords: art installation, artifact, museum object, museum culture

Инсталляция как вид актуальной художественной практики появилась и утвердилась в искусстве последней трети XX в., апроприируя и синтезируя идеи реди-мейда, восходящие к М. Дюшану, и перформативных практик акционизма. В искусстве нулевых годов нынешнего века инсталляция обрела статус ведущей художественной формы современности.

Инсталляция, изначально связанная с образованием символических связей между предметами и объектами, привнесенными в замкнутое обособленное пространство (чем она отличается от лэндарта и энвайромета – аналогичных креативных форм, развивающихся во внешней среде и ландшафте), с момента своего возникновения целенаправленно апеллирует к хранилищам нарративного опыта культуры, символически освоенного и репрезентативно представленного, каковым, прежде всего, является музей. Именно здесь, в его границах, в его залах, обретает свой временный смысл это хрупкое искусство, являя уникальный опыт самопознания и культурной идентификации «здесь и сейчас» (определение В. Беньямина, примененное Б. Гройсом в анализе типологических черт инсталляции)¹. Хотя оставшиеся после демонтажа и деконструкции инсталляции фрагменты и свидетельства – проектные эскизы, тексты-комментарии, фотографии, вещи, приспособ-

собления, арт-объекты и вообще любые артефакты в дальнейшем могут обрести собственную, но уже куда более спокойную и локальную музейную жизнь.

Неслучаен сегодня музейный интерес к инсталляции, к ее наиболее значимым образцам (в связи с чем показательны ретроспективы И. Кабакова и Дм. А. Пригова в Государственном Эрмитаже), попытка сохранить, воссоздать их в формах выставочного проекта, осмыслить в виде профессионального дискурса, сохранить в виде подготовительной документации, возможных коллекционных частей и фрагментов, или даже реставрировать для дальнейшего транслирования в культуре как одного из ее важнейших современных достижений и перспективных направлений теоретической и практической гуманитарии. (Наиболее последовательный исследовательский проект в этой области – Preservation and Presentation of Installation Art. Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2004–2007 г., рук. Корнелия Вейер).

Синтетическая по своей природе, способная вобрать в себя и артикулировать любые естественные объекты, виды художественной (музыка, театр, видео, дизайн) и нехудожественной деятельности, инсталляция вбирает в себя также и объекты искусственной среды, созданной человеком, то есть окружающие его вещи.

Вся логика развития актуальных практик XX в., в которых одно из лидирующих мест заняла рефлексия над феноменом вещи в ее отношении к человеку, созданному им социуму и культуре, предопределила осязаемую и парадоксальную роль предметности в инсталляции как в рубежной творческой практике XX–XXI в. Путь этот – от деконструкции традиционной вещи и возрождения ее как новой реальности в движениях модернизма, и прежде всего кубизма, через семантическую неоднозначность «странных вещей» сюрреализма и многозначную лаконичность «простых вещей» метафизической живописи, провокационные объекты дадаизма и их девальвированные репродукции поп-арта к реабилитации и отстранению вещи в искусстве концептуализма и новой реальности. Изъятие вещи из своей среды, отторжение от ее первоначальной морфологии, функции и смысла ради способности породить новую символическую реальность – суть повторяющейся здесь на новом и новом уровне трансформации, одним из позднейших этапов которой становится инсталляция. «Он выбрал эту вещь. Он взял вещь из повседневности, развернул ее так, что под новым названием и с новой точки зрения ее функциональное назначение утратило смысл, – он создал для этого объекта новую идею», – это описание креативного процесса создания реди-мейда М. Дюшаном² в равной мере может рассматриваться как указание на первоисточник «назначающего жеста» современного художника, создающего инсталляции³. Безграничен диапазон возможных «значений» этой жестикуляции – от создания локальной персональной неоморфологии или неомифологии до работы с универсальным или национальным культурным контекстом. И вот «груды газет засыпают все вокруг наподобие русского мерцающего, светящегося, нематериального, ласкового и бесплотного снега»⁴. Использованный Д. А. Приговым в его инсталляциях «Русский снег» (1990) и «Снежное

пространство» (1991) троп отсылает к экзистенциальному истолкованию образа метели в русской литературе от Пушкина, Гоголя, Достоевского до В. Сорокина.

Вещь в инсталляции утрачивает свои первичные функции и волеизъявлением художника, размещающего ее в новом контексте, обретает новый смысл и назначение, делая даже самый обычный, тиражный объект уникальным на время существования инсталляции: «Все объекты, расположенные в пространстве инсталляции, – оригиналы, даже когда (и именно когда) они циркулируют за пределами инсталляции как копии»⁵. И именно такие вещи – банальные, тиражные, – прежде всего привлекательны для художника, поскольку, не имея ярко индивидуализированного значения, они открыты для трансформации их семантического поля в новом креативном контексте. Важно также, что эта трансформация, смещение смысла возможны и осмыслены лишь потому, что имеют временный, переходящий характер.

Темпоральность – одно из главных свойств инсталляции, содержанием которой во многом и является остро переживаемое сжатое время существования инсталляции в конкретном, абсолютно уникальном пространстве. «Инсталляция возникает прямо на месте происшествия как артефакт» (Д. А. Пригов)⁶. Искусственно пролонгированная инсталляция мертвеет, утрачивает свою ауру. Возможность обновления инсталляции – это новый проект, реализуемый в новом месте, в новых обстоятельствах, обладающий своим хронотопом. Материальным носителем, доступным для дальнейшего хранения и востребованным для последующей возможной реконструкции являются лишь записи, эскизы и проекты инсталляций, иногда автокомментарий (характерный пример – «Тексты» И. Кабакова, 2010). Все, что остается, – это лишь матрица, из которой может возникнуть новая-старая инсталляция, а может и нет. В этой ситуации вещи, которые были введены в инсталляцию, могут вернуть себе прежний статус. Или же сохранить обретенное значение артефактов и свидетельств существования сверхновой, кратковременной реальности инсталляции. В связи с чем возникает вопрос их восприятия в аутентичном времени инсталляции и после него, который можно проиллюстрировать работой И. Кабакова «Ящик с мусором» (1981–1986) – сравнением ее фотофиксации в мастерской художника и в электронном каталоге ГТГ.

Музейная деятельность не осталась в стороне от мейнстрима современной культуры: принципы и методы инсталляции стали проникать в нее в начале 1990-х и получили достаточно широкое признание в следующее десятилетие. Однако, обращение к опыту инсталляции в музее долгое время имело достаточно локальный характер (показательно отсутствие определения «инсталляция» в «Словаре актуальных музейных терминов» 2009 г.), в отличие от более популярных и менее формализованных игровых тенденций, которые, в сущности, также являются музейным преломлением перформативности, распространенной в современной культуре. При этом, сам метод построения современной экспозиции, основывающийся на «дина-

мизме авторской интерпретации экспозиционной темы... сценографическом построении музейной среды»⁷ приближает ее к «назначающему жесту», создающему инсталляцию. Наиболее ярким примером обращения к опыту инсталляции в отечественной музеологии стал «мифологический метод» Т. П. Полякова (2003), который сформировался в работе над конкретными музейными проектами 1900–2000-х гг.⁸ И все же предложенные в рамках данной концепции экспозиционные решения исходят из несколько упрощенного понимания игровой природы инсталляции, акцентируют ее зрелищность и интерактивность, усматривают в ней момент развлекательности, соответствующий рекреационным функциям музеев, внимание к которым отличало первое десятилетие нынешнего века.

В последнее время, наряду с более глубоким музейным знакомством, изучением и осмыслением феномена инсталляции как вида художественной практики в рамках тематических выставочных проектов, наметилось более глубокое понимание возможностей обращения к инсталляции в музее. Концептуальные основы нового подхода были, в частности, намечены в ходе работы круглого стола «Философия культурного наследия: творчество в музейном контексте»⁹, состоявшегося на философском факультете СПбГУ в 2013 г.: «Музей, как один из базовых институтов культуры, сегодня активно пересматривает свою миссию в системе культурного наследия; традиционные функции его консервации и трансляции современный музей настойчиво расширяет, в том числе творчески переосмысляя стратегии и формы своей работы. Новые стратегии музея (амбиции творчества в музее и творчества музея) отчетливо прослеживаются в актуальной музейной практике»¹⁰. «Творчество музея» неизбежно обращается к арсеналу актуальных форм художественной практики, справедливо усматривая глубокие возможности в использовании инсталляции, обращенной к широкому кросс-культурному контенту, оперирующей пластическим языком современного визуального мышления.

Представляется однако, что сама природа инсталляции – ее темпоральность и релятивное отношение к подлиннику, – определяет также и границы ее применения в музее.

Темпоральность события инсталляции хорошо прочитывается в выставочной практике, провоцирующей к экспериментам, радикальность которых часто напрямую зависит от осознания их кратковременности. В контексте постоянных экспозиций острота перфомативного переживания «здесь и сейчас» утрачивается, инсталляция как метод в этом пространстве теряет свои базовые качества и обесценивается.

Значительный момент, ограничивающий возможности использования инсталляции в музейной деятельности – ее пренебрежение подлинностью, смешение оригиналов и копий, доминирование типичного над уникальным, а подчас и предпочтение, отдаваемое вторичным материалам. Все это, безусловно, противоречит музейной этике и пониманию подлинности музейного предмета как основы любой

музейной деятельности. В связи с чем интересными и наиболее адекватными для создания инсталляций представляются предметы исторической повседневности, артефакты материальной культуры прошлого, сохраняемые музеем, но отнюдь не уникальные произведения и шедевры. Использование метода инсталляции при экспонировании рядовых предметов может стать и становится экспериментальной лабораторией, в которой раскрывается полифония сохраняемых ими смыслов.

Одним из наиболее удачных примеров обращения к методам художественной инсталляции в музейной практике современного Петербурга следует назвать Американский кабинет Иосифа Бродского в музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме¹¹. Временное о временном волей судьбы стало одной из постоянных музейных экспозиций, необычайно ярко отразившей судьбу поэта. Временное, потому что подаренные фондом Бродского и его вдовой вещи в будущем должны стать экспонатами музея поэта в доме Мурузи, создание которого стало одним из самых затянувшихся проектов современного Петербурга¹². О временном – потому что это вещи из временного пристанища в городке Саут-Хедли в штате Массачусетс, где И. А. Бродский с начала 1980-х весенними семестрами преподавал в колледже Маунт-Холлиок. Именно здесь поэтом было написано знаменитое эссе «Полторы комнаты» (1985) об оставленном на родине доме. Возникающая таким образом перекличка пространства, времени, судьбы и поэзии определила возможность и эффективность использования инсталляции как основного метода экспозиционной реконструкции, в которой обыденные вещи, книги, фотографии и открытки, документальные кадры и звучащее слово формируют целостную и напряженную текстуру. Начатые в закрытом экспозиционном пространстве, акции Американского кабинета время от времени переносятся в городское пространство («Бывает ночь длиннее дня» – инсталляция в саду Фонтанного Дома, 2010), становясь элементом художественного энвайроменты.

Креативность современной музейной деятельности и одновременно попытка сформировать более интенсивный контакт между музеем и обществом, стремление сделать послание музея более эффективным в актуальном культурном контексте создают благодарную почву для внедрения в нее методов и форм художественной инсталляции. Представление о специфике и границах инсталляции как одного из ведущих направлений современного искусства позволит эффективнее использовать ее в музейной деятельности, избегать ложных ожиданий, выходить на креативные решения и прибегать к ней лишь в той мере, в которой это позволяет установка на подлинность вещи, представляющей живым документом нашего универсального наследия.

Примечания

¹ Гройс Б. Топология современного искусства // Художеств. журн. 2006. № 61 / 62. URL: <http://xz.gif.ru> (дата обращения: 10. 12. 2015).

² Андреева Е. Вещь в искусстве XX в. или «искусство объекта» // Все и Ничто: символ. фигуры в искусстве второй пол. XX в. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2004. С. 129.

³ Пригов Д. Из жизни инсталляций // GiF. Ru: Информагентство Культура: сайт. 2004. URL: <http://gif.ru> (дата обращения: 10. 12. 2015).

⁴ Пригов Д. А. Инсталляция (Азбука). URL: <http://litmir.net/br/?b=61298> (дата обращения: 10. 12. 2015).

⁵ Гройс Б. Указ. соч.

⁶ Пригов Д. Из жизни инсталляций.

⁷ Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. Теория и практика. М., 1997. С. 7.

⁸ Поляков Т. П. Мифология музейного проектирования или Как делать музей? М.: Рос. ин-т культурологии, 2003. 456 с.

⁹ Круглый стол «Философия культурного наследия: творчество в музейном контексте» // Кафедра музейного дела и охраны памятников СПбГУ: сайт. СПб., 2013. URL: <http://museum.philosophy.spbu.ru> (дата обращения: 10. 12. 2015).

¹⁰ Там же.

¹¹ Американский кабинет И. Бродского в музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. URL: <http://akhmatova.spb.ru> (дата обращения: 10. 12. 2015).

¹² Иосиф Бродский: вирт. музей. СПб. URL: <http://brodskymuseum.com> (дата обращения: 10. 12. 2015).