

УДК: 7.036(4), 069.02:7

ББК: 79.17

A43

DOI: 10.18688/aa200–5–67

А. С. Шувалова

Трансформация музейных выставочных форматов в кураторских проектах Мэтью Копланда

Введение

Изменения представлений о произведении искусства и форме его показа, произошедшие в XX в., привели к тому, что в истории искусств внимание переключается с изучения индивидуальных творческих биографий художников и их произведений, равно как и эпох и стилей (которые тоже понимаются как творческие «истории» нескольких индивидов), к комплексному исследованию «событий», происходящих в художественном мире и трансформирующих его институциональную систему. Многие художники XX в. не просто создают произведения, но также в манифестах и теоретических текстах аргументируют свои взгляды на то, каким должно быть искусство. Зачастую произведение становится иллюстрацией их теоретических взглядов. Эволюция этих взглядов кратко рассматривалась в антологии художественно-теоретических текстов, включившей как манифесты художников, так и эссе теоретиков, значительно повлиявшие на развитие искусства XX в. [5].

Эти изменения приводят к тому, что наряду с историей искусств, исследующей развитие и смену художественных стилей и направлений, творческие биографии художников, процесс создания произведений, занимающейся их описанием, анализом и интерпретацией, появляется история выставок. Это история художественных событий, которые позволяют произведениям и художникам стать значимыми в художественном мире, а эта значимость и делается теперь залогом признания автора и его творения причастными к институциональному полю современного искусства.

В результате изменения подходов к репрезентации и практик экспонирования трансформируется и взаимодействие художника со зрителем, появляется новая фигура куратора [13, р. 241]. Большую роль в этих изменениях представлений об искусстве играет активация нейтрального пространства «белого куба», инициирующего новые перформативные практики. Характер искусства стал определяться не формальными качествами произведения, а тем, каким образом событие, инициированное художником, делается фактом искусства. Это в свою очередь во многом зависит от того, как художник взаимодействует со зрителем и как он конструирует саму ситуацию встречи зрителя со своим творением. Такое обращение к зрителю и подход к произведению искусства как к поводу для встречи, взаимодействия и дискуссии были особенно

характерны для художников, работавших в 1990–2000-е гг. в рамках направления, получившего название «эстетика взаимодействия» [6, р. 3–6].

Актуальность исследования перформативного выставочного пространства связана с необходимостью понять причины тенденции, когда художники перестают удовлетворяться работой над формой, делают предметом экспозиции саму выставку и облачают её концептуальную структуру. Выставки, уделяющие особое внимание аспектам перформативности, задействуют арт-институцию не как пространство, которое нужно заполнить искусством, а как архитектурную, функциональную или идеологическую конструкцию, заслуживающую отдельного внимания. Для такого смещения акцента важную роль сыграли проекты институциональной критики, в которых арт-институция начинает восприниматься как особое место или «сайт», обладающий своей идентичностью, и именно эта идентичность становится предметом интереса художников и кураторов [10, р. 156–161].

Такие выставки выходят за рамки демонстрации произведений искусства и становятся размышлением об институциональной системе искусства в целом [7, р. 108–110]. Они ставят вопросы о роли художественной институции и её влиянии на форму, интерпретацию и способ показа произведений. Выставки, уделяющие особое внимание перформативности, затрагивают проблему чувственного восприятия искусства [12, р. 117–121; 14, р. 15] и вовлечения зрителя [6, р. 96]. Одним из примеров такого подхода к организации выставочного пространства является кураторская практика Мэтью Копланда.

Кураторская практика Мэтью Копланда

Мэтью Копланд (Mathieu Copeland, род. 1977, Лондон) — куратор, отказывающийся выставлять объекты. Вместо них он использует тела, слова, звуки или книги. Это радикально трансформирует материал и форму выставки, наделяя произносимый текст или движения танцоров статусом произведения искусства. Кураторская практика Мэтью Копланда началась в 2000-х гг. С самого начала своего творческого пути он интересовался такими темами, как форма выставки и её трансформация; нематериальное и пустое пространство; временная и словесная природа произведений искусства; опыт чувственного восприятия и ментальный образ выставки, возникающий в воображении зрителей.

Первым кураторским, но ещё не выставочным проектом Копланда стала сайт-специфическая инсталляция *Meanwhile... across town*, когда он транслировал послание, записанное азбукой Морзе, с одного из центральных небоскрёбов Лондона. Художник Серит Уин Эванс (Cerith Wyn Evans) использовал буквы «o» и «i» неоновой рекламы на небоскрёбе, чтобы передать текст книги Мерло-Понти «Видимое и невидимое». Так здание превращалось в систему, заражённую вирусом — кодом умирающего языка. А послание, неминуемо теряющееся в огромном потоке информации городского пейзажа, наводило на мысль о том, что любые вспышки света в городе могут рассказывать свою историю.

Первым крупным институциональным проектом, в котором Копланд участвовал как член кураторской группы, стала большая ретроспектива «Пустоты», посвящённая истории пустых выставок и прошедшая в Центре Помпиду в 2009 г. Интерес к возможностям пустого пространства возник у него именно при работе над этим проектом. Ещё ранее Копланд стал заметен благодаря своей оригинальной серии «Произносимых

выставок», состоящих из работ, воспроизводимых (проговариваемых) сотрудниками музея. Оставляя пространство галереи пустым, а работы доступными только по требованию, Копланд инициирует диалог между посетителями выставки и сотрудниками арт-институции. Экспонатами становятся «вербальные жесты», переданные одним человеком другому. Выставка проходит в момент коммуникации и длится столько времени, сколько потребуется зрителю, чтобы услышать послание.

Понятия текста, языка и слова играют важную роль в кураторской практике Мэтью Копланда. Но возможен и обратный переход, когда написанный текст снова становится картинкой. В проектах «Выставка без текста» и «50 партитур» текст выступает не как вербальная и смысловая составляющая, а как визуальный материал — графическая композиция или визуальная поэзия, а также как звучание — партитура для голосов, произносящих текст. Если в «произносимых выставках» текст и слова заменяли объекты искусства, то в «Выставке без текста», наоборот, — текст исчезал, превращаясь в образы и объекты.

Многие выставки проходили в пустом выставочном пространстве, и потому неудивительно, что Копланд был привлечён к созданию ретроспективы, включившей девять пустых выставок начиная с выставки Ива Кляйна «Пустота» (полное название «Выделение первичной чувственности в состоянии её живописной стабилизации», 1957) и заканчивая проектом Романа Ондака «Молчаливее, чем когда-либо» (2006), в котором художник представил зрителям пустую комнату, якобы оснащённую подслушивающими устройствами. Известен ряд сочинений о процессе де-объективизации или дематериализации произведения искусства, когда его материальная форма перестаёт быть главным носителем смысла [4; 11; 12; 14]. В предельном случае это подразумевает полный отказ от какого-либо материального воплощения работы, что в контексте выставочной деятельности представляется пустым экспозиционным пространством. История таких выставок и стала объектом внимания в данной ретроспективе [15, p. 11–18].

Выставки Копланда пересматривают отношения между зрителями и выставочными работами, формой и содержанием, объектом и его посланием; проблематизируют соотношение пространства и его архитектуры, выставочного помещения и арт-институции; предлагают новое прочтение объекта, произведения и экспозиции, нестандартное решение каталога, перформативную модель организации выставочного пространства и таким образом преодолевают институциональные ограничения в создании музейной экспозиции. Будь то звук, речь или танец, произведения задают зрителю ситуацию, в которой он играет свою роль. Эту роль можно рассматривать как участие в создании произведения или в жизни произведения на выставке — а значит, участие в создании выставки. Своими движениями и звуками зрители преобразуют пустое выставочное пространство, создавая в нём определённую атмосферу, или настраивают свои ощущения на восприятие атмосферы, созданной куратором и художниками, погружаясь в другую реальность и темпоральность выставки. Таким образом, кураторские проекты Копланда могут быть проанализированы и с точки зрения эстетики перформативности [3], и в контексте эстетики взаимодействия [6].

Рассмотрим более подробно концепции, используемые Копландом в своей работе, и затем проанализируем с помощью них наиболее важные из его проектов.

Речь и движения как материал искусства

Что является материалом искусства, если произведение представляет собой текст, зачитываемый вслух для посетителей? Или хореографическую партитуру движений, исполняемых в пустом пространстве галереи? Копланд отказывается называть происходящее перформансом, настаивая на терминах «партитура, хореография, произносимое слово, прослушанная выставка» [8, p. 18].

Многие показанные на выставках Копланда экспонаты, которые принимали форму произносимого текста, передавали какое-либо произведение из истории современного искусства (как правило концептуальное), изначально имевшее форму слова, текста или заявления художника. Например, работа Лоренса Вайнера представляла собой всего лишь одну фразу: “As Long as It Lasts” («Так долго, пока это длится»). А произведение Карла Холмквиста заключалось в прочтении пьесы Жана Кокто «Человеческий голос» — текст был разделён на отрывки по количеству дней выставки.

В чём же в данном случае заключено произведение? В акте говорения? В движениях?

С точки зрения Копланда, объект не подменяется текстом или движениями — напротив, произведением являются сам произносимый текст или исполненные движения. Он не разделяет концепцию Люси Липпард о дематериализации арт-объекта [11, p. 4] и предпочитает термин «ре-материализация». Это создание новой реальности существования произведения, которое в прошлом имело, как правило, текстовую природу. Новая реальность и новая материальность заключаются в прочтении текста, в его звучании и передаче от читающего к слушающему. Так рождается новое уникальное творение в иной форме.

В этом случае возникает вопрос: что значит «передать» (mediate) произведение искусства, что значит воплотить его в новую форму? Передача произведения в устной форме, по мнению Копланда, является не новой версией оригинальной работы, не рассказом или пересказом этой работы, а новым самостоятельным высказыванием. Поэтому, если изначально произведение, согласно теории Люси Липпард, можно считать дематериализованным, то, приняв форму устной речи, оно становится новым объектом, ре-материализованным в звуковой волне голоса. Конечно, в этом случае работой является не голос произносящего и не ухо слушающего, а та «инаковость», которая возникает в послании, переданном таким способом.

В этом отношении важной была серия проектов «Выставка произносимого слова» (Spoken Word Exhibition, Baltic, Newcastle Upon Tyne, 2009). На этих выставках были представлены произведения, состоящие из слов, которые должны быть произнесены. Эти партитуры зачитывались зрителям по их просьбе сотрудниками музея. Сотрудники читали слова или тексты, написанные художниками, согласно их инструкциям. Они ничего не играли и использовали только медиум языка. Поскольку работы можно было прослушать только по просьбе зрителей, такая форма выставки инициировала взаимодействие между посетителями и сотрудниками музея. Выставка побуждала к размышлению над медиумом устного слова и «вербального жеста» как материала искусства.

Выставка обращалась также к теме времени, так как произведение в форме произносимого текста «существует в тот отрезок времени, пока один произносит слова, а другой слушает» [9, p. 5]. Таким образом, выставка длилась столько времени, сколько

посетители слушали произносимые произведения, и создавала иную темпоральность, отличавшуюся от формальных дат начала и окончания экспозиции.

Большинство проектов из серии «произносимых выставок» проходили в пустой галерее, так как Копланд не видел необходимости заполнять пространство какими-либо объектами. Для куратора было важно, что, будучи независимой от материальных объектов и самого пустого пространства галереи, выставка была той же самой, как если бы она проходила на улице или в другом пространстве. Так, например, во время одного из показов выставки в арт-центре «Балтик» в Ньюкасле галерея не была пустой, и в ней в это же время проходили другие выставки с арт-объектами. Выставка Копланда стала своеобразным вторжением в другую выставку, играя с идеей «вируса», популярной в девяностые годы. При этом материальное воплощение произведения в форме произносимого слова оставалось тем же.

Копланд также утверждает, что произносимое произведение остаётся тем же, независимо от того, кто, каким голосом и с каким акцентом его произносит. Поэтому его выставки нельзя отнести к саунд-арту, в котором важны характеристики звука и акустика. Однако с этим утверждением можно поспорить: ведь восприятие взаимодействия между зрителем-слушателем и интерпретатором «вербального жеста», который и является, по словам Копланда, произведением, зависит от того, где происходит этот жест, от голоса и даже внешности интерпретатора. Поэтому вопрос, является ли новое исполнение другим или тем же самым произведением, остаётся открытым.

Выставка как текст

Понятия текста, языка и слова играют важную роль в кураторской практике Мэтью Копланда. Текст выступает в его выставочных проектах не только как семантическая, вербальная и смысловая составляющая, но и как визуальный материал — графическая композиция или визуальная поэзия, а также как звучание — партитура для голосов, произносящих текст [9, р. 2]. Иными словами, текст в выставках Копланда превращается в действие.

Такой характер носили многие его выставки: «Произносимая выставка» (*Exposition Parlée*, 2013, Париж), «Выставка без текста» (*Exposition sans textes*, 2013, Ножан-сюр-Марн), «50 партитур» (*50 Partitions*, Женева, 2012–2013), серия экспозиций «Одна выставка — одно событие» (*Une exposition — un evenement*, 2013, Париж), «Выставка чувственного» (*Exposition (du) Sensible*, 2010, Дэлм), серия «Выставка для прослушивания» (*An Exhibition to Hear Read*, первая выставка 2012, ICA Philadelphia).

В серийном проекте «Выставка для прослушивания» перформеры зачитывали материал из книги, которая одновременно была каталогом — документацией всех исполненных вербальных произведений, и партитурой выставки. Так выставка сближалась с музыкальным или драматическим произведением, которое нужно исполнить по заранее написанному сценарию. «Выставка для прослушивания» была посвящена искусству слова, а также исследованию интерстициальных (промежуточных) пространств музея и способов их альтернативного использования. Посетители получали возможность «ощутить произведения пластического искусства через голос, рассказывающий о них» [9, р. 4]. Она обращалась к теме речи как материального жеста, когда и фоно-

графическая структура слова, и его звучание становились своеобразной звуковой архитектурой, заполняющей пустое выставочное пространство музея. Так голосовая интерпретация художественных произведений конструировала абстрактную и эфемерную реальность и структурировала пространство.

Выставка как хореография

Важным изобретением Копланда стал проект «Хореография выставки» (*A Choreographed Exhibition, Kunsthalle St Gallen, 2007*) — выставка, состоящая из поставленных движений. Больше полутора месяцев три танцора из труппы театра Санкт-Галлена присутствовали в музее в рабочие часы, исполняя в пространстве «постановку», основанную на инструкциях, исходящих от приглашённых художников и хореографов.

А в проекте «Полифоническая хореография и выставка для прочтения» (*Une Chorégraphie Polyphonique & Une exposition à être lue, 2011, LiveInYourHEAD, Женева*) Копланд совмещает два типа выставок, которые он создавал ранее, — хореографическую и произносимую, получая более сложную схему действий исполнителей.

Говоря о хореографии выставки, Копланд ссылается на этимологию этого слова — «написание движений во времени», добавляя к этому: «и в пространстве» [8, p. 11]. Это снова вызывает вопрос о локализации произведения.

На «Хореографии выставки» в пустом пространстве галереи три танцора интерпретировали хореографические партитуры девяти художников, большинство из которых не были хореографами. Эти партии исполнялись в заранее задуманном куратором порядке. Так куратор создавал ещё одну хореографию — распределение движений во времени и пространстве — из хореографических партий, исполняемых танцорами. Это была выставка хореографий и хореография хореографий, то есть хореография выставки. Это не было показом отдельных или связанных между собой перформансов: задавалось не время начала исполнения каждой из написанных хореографических партий, а последовательность перетекающих одно в другое движений, образующих единую ткань, постепенно разворачивающуюся во времени и пространстве на протяжении всего периода проведения выставки.

Пространство галереи оставалось пустым и нейтральным, лишённым какого-либо выразительного освещения или музыки. Главным на выставке были сами движения, а не исполняющие их танцоры. Поэтому они были одеты в нейтральные чёрные костюмы. Они не были ни перформерами, ни живыми скульптурами. Копланд выступал против того, чтобы танцоры воспринимались как объекты, чтобы люди становились материалом искусства: «Искусство, представленное на выставке “Хореография выставки”, заключалось не в танцорах, не в их теле, а в их движениях. Именно поэтому пространство галереи оставалось пустым: там не было ни костюмов, ни декораций, ни реквизита, никаких элементов сценографии» [8, p. 27].

Здесь были важны категория времени, определяющая границы выставки, и процесс изменения выставки во времени — спонтанное, непредсказуемое, несрежиссированное изменение, обусловленное человеческой природой: «Я не контролировал танцоров на протяжении всего проекта, и совершенно естественным образом нюансы исполнения менялись со временем. И в конце выставки, хотя формально все было таким же, как и в начале, —

те же самые танцоры, исполняющие те же произведения в том же пространстве — но при этом некоторые партии изменились до неузнаваемости. То есть выставка жила собственной жизнью и эволюционировала как живой организм» [8, p. 214]. Так выставка сближалась с «саморазрушающимся» искусством или генеративной композицией в музыке.

Экспозиции, выставляющие движения и речь, можно рассматривать как один из этапов трансформации материала искусства из пространственно-объектного в пространственно-временной. Следующим этапом стали выставки для прослушивания, где элемент пространства уже теряет свою важность, оставляя лишь время, звучание и значение слов.

«Хореография выставки» также обращалась к теме интерактивности и взаимодействия со зрителями. Танцоры двигались в том же пространстве, в котором находились посетители выставки, и стимулировали зрителей принимать участие в движениях или по крайней мере соотносить себя с танцорами в одном пространстве. Это была «односторонняя» интерактивность, так как зрители реагировали на танцоров, а танцоры на зрителей — нет. Им было дано указание продолжать движения независимо от расположения посетителей, вынуждая их уступать дорогу и иногда буквально уворачиваться, если они стояли на пути. То есть зрители принимали участие в выстраивании хореографической композиции в пространстве музея. Так зрители становились ещё одной незапланированной частью хореографии выставки.

Концепция «промежуточного» (interstitial) пространства и времени

Вопрос межпространственности и межвременности очень важен в творчестве Копланда, он подходит к нему с точки зрения концепции «связующей ткани» (interstitial). Копланда интриговали различные «зазоры» (“in-betweenness”, “interstices”) — пространства и промежутки, находящиеся между, пограничные зоны: «Мне никогда не были интересны большие пространства — лучше дайте мне какую-нибудь щёлочку, и я буду счастлив» [8, p. 138].

Под промежуточными пространствами Копланд имеет в виду второстепенные, технические и другие не используемые в качестве выставочных помещения арт-институции. Промежуточное время — это время, не входящее в привычные часы работы галереи. Копланд искал пути, которые бы позволили активировать и увидеть эти пространства по-другому, и в поиске альтернативных возможностей использования этих пространств видел путь для изменения представлений о выставке.

Исследованию временных промежутков был посвящён проект Expat Art Centre, а промежуточные пространства галереи использовались в одной из серий «Выставки для прослушивания» (An Exhibition to Hear Read), состоявшейся в музее MoMA (2013). Тогда сборник словесных произведений, который выступал одновременно каталогом и партитурой выставки, зачитывали в помещениях, не предназначенных для экспозиции, — в коридорах, в лифте, на лестничных пролётах, в саду и т.д.

Проект Expat Art Centre — это продолжающаяся программа, события которой проходят в тот период, когда галерея закрыта для смены экспозиции, на ремонт или по другим причинам. Художники должны были конструировать свои работы с таким расчётом, что они не будут демонстрироваться в галерее. Стартовавший в 2006 г., проект перемещался от одной закрытой арт-институции к другой в течение трёх лет. Это дало повод одному

из художников проекта сравнить выставку с Луной, путешествующей вокруг Земли и доступной для наблюдения в нескольких местах и многими людьми одновременно.

Проект был «выставкой, проходящей в определённый момент времени, и выставлением этого момента времени в качестве предмета выставки» [9, р. 156]. То есть это был промежуток, находящийся между разными временными отрезками, между пространствами и между выставками. Такой приём создаёт иную темпоральность — иное ощущение протекания времени у зрителей и участников выставки. Именно поэтому проекту было дано такое название — Expat Art Centre — аналогично людям, проживающим не в своей родной стране: на таких выставках произведения лишаются привычного контекста галереи, открытой для публики.

Наиболее полно отражает эту проблематику представленная на выставке работа Иэна Уилсона «Здесь была дискуссия» (There was a discussion, 2004). Уилсон использует в качестве материала для своего произведения дискуссии, происходившие до и после выставок или между выставками. Так выставка становится «негативом выставочных календарей и графиков и экспоненциальной аккумуляцией неиспользованного арт-институциями времени» [15, р. 371].

Такую стратегию можно сравнить с обнажением выставочного пространства, которое имеет место в случае пустой выставки. Когда показывается пространство без экспонатов, привычное представление о выставке как бы выворачивается наизнанку: если представить выставочное пространство как упаковку, пустота становится обратной стороной этой упаковки. А в проекте Копланда наизнанку выворачивается не пространство, а время. О схожем эксперименте, связанном с переворачиванием логики признания объекта искусством, пишет А. Б. Бурханова, анализируя выставку Пьера Уига (Pierre Huyghe) ILYA [2, с. 712].

Копланда интересовал вопрос: что останется от выставки, если изъять из неё элемент выставочного пространства? Тогда границей выставки становилось время закрытия галереи, то есть время между двумя выставками. Именно эти временные границы обыгрывались в работе Пьера Уига, где в качестве материала использовались номера местной газеты. Будучи лишённым выставочного пространства и существуя только в работах художников, проект Expat Art Centre представляет собой «выставку времени без даты и выставку места без пространства» [9, р. 3].

Интерес к концепции промежуточного пространства связан с предпочтением, которое Копланд оказывал «периферии» по сравнению с центром: «Меня всегда озадачивал вопрос, почему “центры современного искусства” называются центрами? Центрами чего они являются? И что тогда является периферией? Это неприятие идеи арт-центра было ещё одной причиной использования пустого пространства. Я хотел, чтобы в центре не было ничего, чтобы в центре находилась пустота. А искусство было бы за пределами этого центра — в местных кинотеатрах и газетах, на радио, в почтовых ящиках, на стенах зданий» [15, р. 442]. Об идее ничем не заполненного центра, пустого места, образованного там, где раньше находились традиционные эстетические ценности и образ прекрасного, в контексте модернистской культуры писал Адорно [1, с. 58–91].

Использование временных или пространственных промежутков создаёт ограничение, заставляющее переосмысливать материальность произведения, изобретать дру-

гие способы его материального воплощения, отличные от объекта, предназначенного для показа в галерейном пространстве. «Меня всегда завораживал парадокс, когда выставка, которая, казалось бы, не может существовать вне какого-либо пространства (не обязательно выставочного, но все же физического материального пространства), уклоняясь от законов физики, вдруг обретает нематериальную форму, форму нематериальных произведений, воплощённых, например, в слове. Она начинает жить в условном промежуточном пространстве — между пространствами, или проходить одновременно в нескольких точках планеты» [9, р. 4].

Концепция промежутка вызывает вопрос о материальности выставки: что является материалом выставки? Ограничивается ли она только экспонатами, показанными на ней? Каковой может быть материальная форма выставки? Копланд так отвечает на этот вопрос: «Выставка представляет собой нечто большее, чем демонстрируемые на ней произведения, — это нечто другое, “инаковость” (otherness), другая атмосфера и другая темпоральность, в которую выставка погружает посетителей, — новые ощущения и опыт восприятия» [15, р. 29].

Выводы: трансформация формы выставки и статуса арт-институции

Главными проблемами кураторской практики Мэтью Копланда являются форма выставки и её трансформация, нематериальность и временная природа произведений искусства. Он заполняет пустое пространство галереи живой речью и хореографическими композициями, используя слова, движения, голос и тело интерпретаторов как материал искусства. Так он трансформирует материал искусства из пространственно-объектного в пространственно-временной. Произносимое слово как материал искусства позволяет Копланду сделать природу выставки независимой от места, в котором она проходит.

Размышления о границах выставки приводят Копланда к выдвиганию концепции промежуточных, «интерстициальных» пространств, которые он использует в качестве путей преодоления пространственных и временных границ галереи как контейнера искусства. Ограничения, накладываемые промежутком, стимулируют художников и куратора искать иные возможности создания искусства и выставок, отличные от формы объекта, находящегося в галерейном пространстве.

Копланд хочет преодолеть границы арт-институции и сделать выставку, даже если она формально существует в галерейном пространстве, независимой от этого пространства. Он стремится уйти от понятия арт-центра и исследовать возможности создания искусства и выставок на периферии. Он задаётся вопросом: что значит «периферия» и какими могут быть эти промежуточные периферийные пространства и пограничные зоны искусства? Эти пограничные зоны могут быть как пространственными и находиться за пределами галереи, так и временными и существовать за пределами часов работы музея. Но также они могут быть и ментальными, воображаемыми, существовать на периферии нашего воображения, нашего разума и сознания в форме остаточных воспоминаний и случайных образов. Этому была посвящена выставка «Руины выставки / Эмоциональные пейзажи» (Exhibitions' Ruins / Emotional Landscapes, 2007, Рейкьявик), в которой образ выставок рождался из осколков воспоминаний о них, вызванных встречей с отдельными или частичными объектами с этих экспозиций.

Концептуалисты дематериализуют арт-объект, создавая произведения в форме слова, текста, логического высказывания. А Мэтью Копланд ре-материализует это словесное высказывание в форму живой речи и звук голоса, а также в акт устной передачи этого словесного произведения, в процессе которого возникает личный контакт. Желание (намерение) донести послание до адресата изменяет форму его передачи, и даже если формально слова остаются теми же, произнесённые вслух они воспринимаются по-другому. Адресат воспринимает изначальное послание уже изменённым формой медиума — в данном случае медиума устного слова. Так Копланд создаёт совершенно иные условия восприятия концептуального произведения, превращая его из чисто интеллектуальной конструкции, требующей отстранённого осознания, в чувственный опыт. Именно поэтому он говорит о «чувственной архитектуре» выставки — архитектуре, сотканной из ощущений, образов и мыслей, возникающих у зрителя при встрече с этим созданным куратором миром.

Копланд показывает условность всякого выставочного пространства и тем самым меняет не только представления о возможных формах экспонатов, которые теперь могут включать не только объекты, но также звуки, речь и движения, но и само понятие выставки. Копланд работает над распределением времени и организацией движений в пространстве и времени. То есть он пользуется приёмами хореографии и драматургии, заставляя выставку играть роль текста, сценария или превращая её в композицию движений в пространстве. Текст в свою очередь становится голосом, произносящим этот текст, — здесь сам текст выступает актёром. Это режиссёрский, постановочный подход к созданию события.

Так Копланд превращает арт-институцию и выставочное пространство в некую ускользающую, истекающую субстанцию. Но это ускользание делает её одновременно очаровывающей — восхищающей и зачарованной. И само это истечение позволяет ей просочиться в другие сферы и распространяться в обширном пространстве жизни: проникая в «промежуточные пространства» между галереей и улицей, закрытием и открытием, словом и образом, пробелом и буквой, текстом и изображением, материальностью и нематериальностью, выставочный проект обретает свою самость в этом истечении.

Исследование кураторской практики Мэтью Копланда позволяет проследить трансформацию выставочных форматов, эволюцию выставки от собрания произведений к дискурсивным и перформативным художественным событиям. Изучение творчества Копланда помогает понять, какую роль в этом процессе играет арт-институция и какие существуют возможности создания выставки вне рамок галереи — в пограничных зонах, которые могут быть как пространственными, так и временными, ментальными, воображаемыми, существующими на периферии нашего воображения, нашего разума и сознания в форме остаточных воспоминаний и случайных образов.

Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001. — 528 с.
2. Бурханова А. Б. Конструирование Музея Искусства Будущего через опыт «зрителя будущего»: мысленный эксперимент после выставки «ИЛҮА» Пьера Уига // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. — С. 711–719. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-10-73> (дата обращения: 05.07.2019).

3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play», 2015.— 376 с.
4. Шувалова А. С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард // АРТИКУЛЬТ.— 2013.— № 10 (2–2013). — С. 40–57.
5. Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas / Ed. Ch. Harrison, P. Wood. — New Jersey: Brackwell Publ., 2012.— 1258 p.
6. Bourriaud N. Relational Aesthetics. — Paris: Les Presse Du Reel, 1998.— 125 p.
7. Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October.— 1990. — Vol. 55. — P. 105–143.
8. Copeland M. Chorégrapheur l'exposition [catalogue of an exhibition by Mathieu Copeland]. — Mathieu Copeland éditions, 2013.— 424 p.
9. Copeland M. Une exposition à être lue / An exhibition to hear read (vol. 3) [catalogue of an exhibition by Mathieu Copeland]. — David Roberts Art Foundation, 2011.— 178 p.
10. Kwon M. One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity. — London, The MIT Press Publ., 2002.— 232 p.
11. Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. — Berkeley; Los Angeles: University of California Press Publ., 1973/2001.— 207 p.: ill.
12. Nothing / Ed. G. Gussin, E. Carpenter. — Sunderland: Northern Gallery for Contemporary Art, 2001.— 206 p.
13. O'Neill P. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance / Ed. J. Rugg; M. Sedgewick. — Bristol: Intellect, 2007. — P. 240–259.
14. Rugoff R. How to Look at Invisible Art // Invisible: Art about the Unseen 1957–2012. — London, Hayward Publishing, 2012. — P. 5–27.
15. Voids. A Retrospective: Exhibition Catalogue / Ed. J. Armleder, M. Copeland et al. — Zurich: JRP Ringier Publ., 2009.— 544 p.: ill.

Название статьи. Трансформация музейных выставочных форматов в кураторских проектах Мэтью Копланда

Сведения об авторе. Шувалова Анна Станиславовна — кандидат экономических наук, главный специалист сектора творческих студий. Государственный центр современного искусства (ГЦСИ). Зоологическая ул., д. 13, стр. 2, Москва, 123242, Российская Федерация. a.shuvalova@ncca.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу выставочных проектов Мэтью Копланда — куратора из Лондона, который делает выставки также и во Франции. Особое внимание уделено тем аспектам и приёмам его кураторской стратегии, с помощью которых он радикально трансформирует форму выставки, характер и материал экспонатов. Отказываясь выставлять объекты, он сосредотачивается на процессуальных, дискурсивных, концептуальных и перформативных произведениях. Более того, Копланд иначе подходит к определению границ арт-институции, делая их подвижными и проницаемыми. Это относится и к выставочному пространству, которое перестаёт быть ограниченным стенами предназначенного для выставок помещения, и ко времени существования выставки, которое становится независимым от часов посещения арт-институции. Используя движения, речь, тексты и воспоминания зрителей, Копланд делает выставку динамическим и взаимодействующим с контекстом процессом, превращая её в событие, опосредованно критикующее арт-институцию. Исследование кураторской практики Мэтью Копланда позволяет проследить эволюцию выставки от собрания арт-объектов к дискурсивным и перформативным художественным событиям.

Ключевые слова: арт-институция, форма выставки, кураторство, перформативность, Мэтью Копланд

Title. Transformation of Institutional Exhibition Settings in Curatorial Projects of Mathieu Copeland

Author. Shuvalova, Anna Stanislavovna — Ph. D., chief specialist in the Artistic workshops. The National Center for Contemporary Art (NCCA). Zoologicheskaya ul., 13, str. 2, 123242 Moscow, Russian Federation. a.shuvalova@ncca.ru

Abstract. The article analyzes exhibition projects of London based curator Mathieu Copeland, who also realizes exhibitions in France. The attention is focused on those aspects and methods of his curatorial strategy, which he uses to radically transform the design of an exhibition, the form and the material of the artworks on display. He refuses to exhibit the objects and focuses on process, discursive, conceptual and performative

works. Moreover, Copeland re-conceives the borders of an art institution, making them fluid and transparent. This relates both to the exhibition space, which outsteps the walls of exposition rooms, and to the life time of an exhibition, which becomes independent from the opening hours of art institution. Using movements, speech, texts and visitors memories, Copeland sees an exhibition as a dynamic and context-related process, making it into an event which indirectly criticize art institution. The study of curatorial practice of Mathieu Copeland allows to trace the transformation of exhibition from a collection of objects to discursive and performative art events.

Keywords: art institution, the exhibition form, curating, processive nature of art, Mathieu Copeland

References

- Alberro A.; Stimson B. (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. London, MIT Press Publ., 1999. 567 p.
- Alberro A. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MIT Press Publ., 2003. 256 p.
- Armleder J.; Copeland M. et al. (eds.). *Voids. A Retrospective: Exhibition Catalogue*. Zurich, JRP Ringier Publ., 2009. 544 p.
- Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Paris, Les Presse Du Reel Publ., 1998. 125 p.
- Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 1990, vol. 55, pp. 105–143.
- Burnham J. Notes on Art and Information Processing. *Software Information Technology: Its New Meaning for Art*. New York, The Jewish Museum Publ., 1970, pp. 10–14.
- Burkhanova A. B. Constructing an Art Museum of the Future through the Experience of a “Future Spectator”: A Thought Experiment after Pierre Huyghe’s “I L YA” Exhibition. Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E.; Zakharova A. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 7*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 711–719. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-10-73> (in Russian).
- Cohn T. Conceptualizing Conceptual Art: A Post-Object Perspective. *Art Papers*, 2000, July–August, pp. 14–19.
- Copeland M. *Une exposition à être lue / An Exhibition to Hear Read, vol. 3: Catalogue of an Exhibition by Mathieu Copeland*. London, David Roberts Art Foundation Publ., 2011. 178 p. (in French).
- Copeland M. *Chorégrapheur l'exposition: Catalogue of an Exhibition by Mathieu Copeland*. London, Mathieu Copeland éditions Publ., 2013. 424 p. (in French).
- Duve T. de. *Essais dates*. Paris, Editions de La Difference Publ., 1987. 160 p. (in French).
- Goldberg R. Space as Praxis. *Studio International*. 1975, vol. 977, September–October, pp. 130–135.
- Gussin G.; Carpenter E. (eds.). *Nothing*. Sunderland, Northern Gallery for Contemporary Art Publ., 2001. 206 p.
- Harrison Ch. *Essays on Art and Language*. Cambridge, Mass.; London, The MIT Press Publ., 2001. 302 p.
- Harrison Ch.; Wood P. (eds.). *Art in Theory. 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. New Jersey, Brackwell Publ., 2012. 1258 p.
- Kwon M. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. London, The MIT Press Publ., 2002. 232 p.
- Lippard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles, University of California Press Publ., 1973–2001. 207 p.
- Meyer U. *Conceptual Art*. New York, E. P. Dutton Publ., 1974. 227 p.
- Morris C.; Bonin V. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. London, MIT Press Publ., 2012. 304 p.
- Nancy J.-L. (ed.). *Du Sublime*. Paris, Belin Publ., 1988. 336 p. (in French).
- O’Neill P. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Rugg J.; Sedgewick M. (eds.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol, Intellect Publ., 2007, pp. 240–259.
- Rancière J. *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris, Galilée Publ., 2011. 328 p. (in French).
- Rugoff R. How to Look at Invisible Art. *Invisible: Art about the Unseen 1957–2012*. London, Hayward Publ., 2012, pp. 5–27.
- Shuvalova A. S. The Dematerialization of the Art Object of Conceptual Art in the Testimony of Lucy Lippard. *Artcult*, 2013, no. 10 (2–2013), pp. 40–57 (in Russian).
- Stiles K.; Selz P. (eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press Publ., 2012. 1141 p.