

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЕНЕЗИС И СТАНОВЛЕНИЕ СПОСОБОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОКАЗА.....	9
Прообразы выставочной деятельности .....	9
Музей как культурный институт .....	12
Выставки французских салонов XVII–XIX вв. ....	14
Зарождение независимых художественных объединений и галерей .....	18
Международные художественные выставки. Конец XIX – начало XX века .....	28
ФЕНОМЕН ВЫСТАВКИ В КОНТЕКСТЕ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА.....	32
Модернизм – как предпосылка автономии выставочного пространства .....	32
Gesamtkunstwerk – синтез искусств в экспозициях Сецессионов .....	35
Авангардные практики и протокураторство .....	38
Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого, Фредерика Кислера и Марселя Дюшана.....	43
КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА .....	54
Легитимизация нового искусства.....	54
«Белый куб» как культурное ядро выставочной индустрии .....	58
Феномен куратора в продвижении экспериментально-лабораторного понимания выставки .....	65
Современное искусство в классическом музее: проблемы культурного диалога .....	74
ВЫСТАВКА В НЕКОНВЕНЦИОНАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ.....	79
Безграничность и тотальность постмодернистских художественных практик .....	79

Квартирные выставки и экспо-арт: культурный феномен неофициального искусства СССР.....	85
Выставки в альтернативных пространствах в России 1990-х – 2010-х гг.....	96
<b>БИЕННАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК НОВЫЙ ФОРМАТ ВЫСТАВОК В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ .....</b>	<b>108</b>
Феномен биеннале в контексте глобальной культуры.....	108
Фигура куратора на биеннале .....	117
<b>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В СИСТЕМЕ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ .....</b>	<b>127</b>
Гипермодерность.....	127
Технокультура и ее репрезентация в выставках .....	131
Выставки в онлайн-пространстве .....	136
Включение цифровых технологий в экспозиции .....	141
Как в действительности цифровой мир меняет выставочную парадигму.....	146
<b>ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ .....</b>	<b>151</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....</b>	<b>156</b>
<b>ОБ АВТОРЕ .....</b>	<b>164</b>
<b>БЛАГОДАРНОСТИ .....</b>	<b>165</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Художественная выставка имеет в истории искусства колоссальное значение – это один из основных способов за счет которых искусство существует, осмысливается и функционирует. Являясь для изобразительного искусства примерно тем же, чем роман для художественной литературы или концерт для композитора, художественная выставка – один из центральных моментов социализации и популяризации искусства.

Создав художественное произведение, художник не может быть полностью удовлетворен его изолированностью и недоступностью, а нуждается в публике, в определенной аудитории, которая оценит его творчество. В свою очередь выставка – как общественная демонстрация искусства конституирует публику, как социальный институт. Таким образом, выставка является медиумом, при помощи которого творчество художников становится достоянием публики. Поэтому сама природа выставки требует углубленного рассмотрения.

Изучение феномена художественных выставок в истории искусства явление достаточно новое. Несмотря на традиционное восприятие выставки, как обязательного условия социализации искусства, культурологический и аксиологический аспект художественных выставок по-прежнему скрыты за палимпсестами общеискусствоведческого дискурса.

Актуальность изучения явления художественных выставок сегодня связана, во-первых, с тем, что значение выставок в арт-процессе резко возросло – хотя смысловым центром любой выставки по-прежнему остаются художники и их деятельность, вектор критической мысли смещается с произведения искусства как самодостаточного предмета исследования на выставочные контексты и проектную деятельность. Большинство премий в области современного искусства вручаются именно за художественные проекты, а не конкретные художественные произведения. Музеи и галереи славятся сегодня не своими собраниями, а проводимыми в их стенах выставками. Выставки являются движущей силой продвижения художников и художественных течений.

Во-вторых, характер выставок относительно социальных и институциональных аспектов очень разнообразен. С 70-х годов XX века историю искусства захлестнул кураторский бум, спровоцированный логикой развития современного искусства, художественными практиками постмодернизма, зарождением биеннального движения и глобальной экспансии музеев современного искусства. Исследование художественных выставок представляется перспективным с точки зрения дискурсивных особенностей различных экспозиционных подходов.

Теоретическая рефлексия по поводу художественной выставки позволяет деконтекстуализировать различные модели художественного мышления, определить взаимопересечение эстетических концепций с целями и задачами художественных институций, определить роль выставок в продвижении художников и художественных течений.

В монографии предпринимается попытка проанализировать, какую роль художественная выставка занимала в разные культурные эпохи, когда и как зародились современные формы художественного показа, какими факторами культуры объясняются формирование и смена выставочных парадигм.

Анализ литературы и источников показал, что различные аспекты феномена художественной выставки затрагивались в работах по музейному проектированию, искусствознании, кураторству.

*Пространственно-экспозиционным* подходам анализа художественных выставок и проблемам репрезентации искусства в выставочной деятельности посвящены работы А. В. Лебедева, Майстровской М. Т., Рождественского К. И., Литвинова В. В.

Вопросам *репрезентации современного искусства* в музее посвящены работы Н. Сероты, М. Э. Станишевски и т. д. Среди отечественных исследователей необходимо выделить Костиц Ф. А., Карлову А. И., Богородского С. В.

Различным аспектам истории выставок посвящены работы иностранных авторов. *The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture (Trinity College, Hartford, CT 2012)*. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made History, Vol. I (London: Phaidon, 2008)*. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao (Berkeley: University of California, 2008)*. Paula Marincola, *What Makes a Great Exhibition? Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative (Philadelphia Center for Arts and Heritage,*

2006). *Ressa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, Thinking About Exhibitions (London: Routledge, 1996).*

Большой вклад в теоретическое осмысление вопроса внесли сами художники, в своих манифестах и программных статьях – К. Малевич «О музее» 1919, Л. Фонтана «Белый манифест» 1946, «Технический манифест спациализма» 1947, Х. Хааке «Музеи, менеджеры сознания» 1986, П. Вайбель «Контекстуальное искусство: к социальной конструкции искусства» 1994 и т. д.

Обширный материал относительно художественных выставок представлен в мемуаристике, переписке, дневниках и воспоминаниях А. Воллара, К. Малевича, Э. Лисицкого, М. Дюшана, П. Гуггенхайм, И. Кабакова, В. Комара, Э. Неизвестного, В. Агамова-Тупицына, М. Унковой, И. Наховой, В. Мизиано, Ю. Самодурова, В. Ерофеева, Я. Бубновой и т. д.

Искусствоведческие и культурологические аспекты художественных выставок в истории искусства были изучены автором в работах У. Эко, *R. Jensen (Marketing Modernism in Fin-de-Siècle, Princeton University Press, 1994)*, М. Ю. Германа (Модернизм), В. Бычкова, И. Н. Карасик, О. Саркисян, Ю. Лебедевой, М. Липовецкого и др.

Значительную роль в подготовке монографии сыграли опубликованные в 1990-е-2000-е работы Пола О'Нила, Х.-Ульриха Обриста, В. Мизиано, касающиеся аспектов кураторства, как *особого дискурса*, повлиявшего на развитие выставочной деятельности, а также статьи по кураторству К. Бохорова, В. Ерофеева, А. Осмоловского, К. Чухров, Е. Деготь, Б. Гройса, К. Бишоп и др.

Тем не менее, анализ степени изученности темы показал, что непосредственно культурологические подходы изучения феномена художественной выставки являются сравнительно новой темой для исследования.

Для детерминации движения способов показа искусства к современному пониманию художественной выставки в качестве главного медиума, за счет которого искусство осмыслиется и существует, был применен интегративный анализ внутренних (лабораторность художественного процесса, институциональная специфика) и внешних (социокультурный

контекст) факторов. Данный подход позволяет сочетать два ракурса толкования художественных выставок – с одной стороны как автономного явления, имеющего специфические особенности экспонирования, с другой – как сплетенного с элементами общекультурных и художественных процессов. Очевидно, что причины динамики восприятия выставки в контексте культуры определяются не только внутрихудожественной спецификой, но и более широкими социокультурными смыслами и ролью искусства в интегрированном поле культуры.

## ГЕНЕЗИС И СТАНОВЛЕНИЕ СПОСОБОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОКАЗА

Выставка в современном понимании как один из ключевых инструментов продвижения художника на арт-рынок, появилась в истории искусства сравнительно недавно, в последней трети XIX века. Но как форма социализации искусства художественный показ возник примерно тогда же, когда и само искусство, что объясняется его коммуникативными свойствами. Данная глава представляет собой краткий обзор того, как менялись прообразы выставочной деятельности в современном понимании от античности до XX века.

### Прообразы выставочной деятельности

История художественных выставок насчитывает долгую историю. Еще во времена Древней Греции художники не только публично представляли публике свое творчество, но и надеялись его реализовать, а также завести контакты с потенциальными заказчиками. Живописец Апеллес выставлял незаконченные картины на балконе, чтобы подслушивать обсуждения зрителей и пожелания потенциальных покупателей. Заказчики, желая получить наилучшее произведение, инициировали «агоны» – состязания художественных произведений, когда группа конкурирующих художников высказывала свое мнение по поводу остальных претендентов, по принципу «лучшая работа после моей». Публичные соревнования между художниками в общественно-активной Греции вообще были явлением распространенным.<sup>1</sup>

В Греции, появились и первые галереи – пинакотеки (греч. *pinakotheke*, от *pinax* – картина, *theke* – вместилище), которыми именовали помещения для хранения картин. Наибольшей известностью пользовалась Пинакотека в Афинах, располагавшаяся слева от Пропилей – главного входа в

---

<sup>1</sup> Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И. *Античные мастера скульпторы и живописцы*. – М.: Искусство, 1986 г. С. 47.

Акрополь, сквозь которые народные толпы входили во время праздничных шествий. Пинакотека не случайно находилась в этом месте, в ней выставлялись портреты героев Греции, – выставке отводилась важная роль в воспитании национального самосознания гражданина полиса. То есть автономии эстетического, как мы его понимаем, не существовало, прекрасное растворялось в нравственном (принцип каллогатии).

Определяющим в практиках показа искусства в Древней Греции в целом было то, что произведения искусства вели все же, как правило, не музейный образ жизни. Предполагалось, что искусство дополняет природу, имеет космологический статус. Согласно греческим эпитаграммам, статуи были повсюду: на открытом воздухе, на площадях, на берегу моря, словно живые участвовали они в жизни греческого полиса, в спортивных состязаниях, шествиях.

Начинают формироваться священные участки, теменосы, отдельные храмы, с хранящимися в них культовыми памятниками. В эпоху Эллинизма появляются прообразы современных музеев – мусейоны (от греч. *Museion*) – храмы, хранившие священные писания и шедевры культуры. Мусейоны были публичны и открыты любому желающему. Самый известный Александрийский мусейон, созданный в III в. до н. э. в Александрии Египетской.

В Древнем Риме знание и способность судить об искусстве считались признаком высокого статуса. Произведения искусства демонстрировались в термах, которые были не только общественными банями, но и местами переговоров. Раз в два года выставки художественных произведений и артефактов проходили в Пантеоне.

Как Античность видела происхождение искусства в божественном, так и в Средневековье искусство было включено в единый синкретический комплекс с религией. Вся история христианства теснейшим образом переплетена с художественным, но искусство полностью было занято обслуживанием религии и культовых учреждений. Социально произведения искусства существовали практически полностью в рамках храмовой модели показа. Альтернативных способов коммуникации зрителя с искусством не существовало. Изобразительное



убранство собора: статуи, рельефы, витражи, алтарная живопись являли собой богословскую энциклопедию истории средних веков. Сцены из евангелия, переведенные на язык зримых образов, имели обучающее значение, по ним люди «читали» Библию.

Готический собор был чем-то большим, чем место службы, кроме богослужения, в нем проходили университетские лекции, театральные представления, решались деловые вопросы. Церковные ризницы были прообразами музеев, в них хранились объекты культуры. Коллекционирование подразумевало по большей части собирание священных реликвий монастырями, в том числе тех, что привозились из крестовых походов.

К концу средневековья аристократами начинают собираться личные собрания – «кабинеты ценностей», но объекты этих коллекций размещались в соответствии с личными предпочтениями их владельцев, которые, как и сам состав этих коллекций заставлял «усомниться в чистоте вкуса средневекового человека».<sup>2</sup>

В эпоху Возрождения вместе с общими процессами секуляризации искусство начинает понемногу выделяться в отдельную неутилитарную область «эстетического». Систематическим явлением становится собирательство предметов искусства (семейство Медичи во Флоренции имело огромную коллекцию античных и современных произведений искусства, представленную в их дворцах и палаццо, которая позже ляжет в основу коллекции галереи Уффици). В XV веке в Италии также появляется такое явление как художественные ярмарки, которые проводились во время празднеств и городских шествий.

Пока собрания произведений искусства не предназначались для публики и находились в составе частных дворцовых коллекций, экспозиции как таковой не существовало. А главным общественным выставочным пространством по-прежнему являлись здания и соборы.

Однако возрождение античных идеалов, новое социальное мироощущение привело не только к инновациям в искусстве, но также к осмыслению его социального бытования. Развивается скульптура и архитектура, в искусстве сформирована

---

<sup>2</sup> Эко У. *Искусство и красота в средневековой эстетике*. – М.: Издательство АСТ, 2014. С. 25.

концепция перспективы, пространство обретает глубину. В «Тайной вечере» Леонардо умышленно строит композицию фрески на узкой стене трапезной монастыря Санта Мария Делла Грацие в Милане так, чтобы связать ее с пространством и окружающей обстановкой. Христос и его ученики словно сидят в той же самой трапезной монастыря, но на некотором возвышении, как бы в нише.

Начиная с эпохи Барокко и Рококо ведет свою историю культура дворцов и садово-парковых ансамблей, которая подразумевала и декораторскую функцию по оформлению их предметами искусства. Сами произведения размещались в соответствии с личными вкусами владельца собрания. Для большинства собраний была характерна так называемая «шпалерная» или ковровая развеска, когда картины размещают на плоскости стены сверху донизу вплотную, без промежутков. Такой способ сложился в условиях помпезного «Большого стиля» во Франции второй половины XVII века, и отвечал задаче свидетельствовать о богатстве, влиятельности владельца дворца. Этот принцип развески просуществовал вплоть до второй половины XIX века.

### **Музей как культурный институт**

Когда королевские коллекции были национализированы и открыты для общественного осмотра – Галерея Уффици во Флоренции, основанная благодаря коллекции семейства Медичи; парижский Лувр, в основу коллекции которого легли произведения, приобретенные королями Франциском I и Людовиком XIV; мадридский музей Прадо, инициированный королем Фердинандом VII, в России Эрмитаж, основанный Екатериной II и т. д. можно говорить о демократизации искусства, которое становится доступным всем.

Это важный шаг в формировании в том числе современной концепции музея, хотя до современных художественных музеев этим пространствам все же было еще далеко – не существовало какой-либо целостной системы экспонирования.

Совместно с отделением музея от дворца происходит становление его образовательно-просветительской функции, в наивысшей степени, кристаллизовавшейся в эпоху Просвещения. Принцип просветительства прямым образом отражается

на подходах к экспозиции, которую определяли главным образом архитекторы, проектировавшие здания музеев. Архитекторы *Лео фон Кленце*, *Карл Фридрих Шинкель*, **Барон Доминик-Виван (Денон)** и другие, исходя из планировки определяли принципы организации экспозиции.

Первоначально в основе лежал архитектурный признак, когда планировка здания, последовательность залов по принципу анфилады, диктовали принципы размещения художественных произведений. Архитекторы стремились, чтобы проходя по анфиладе залов, публика становилась свидетелем изобразительного рассказа об искусстве в его хронологическом развитии. При этом, архитектура и декор несли подчас не меньшую визуальную нагрузку, чем сами выставленные произведения.

Принцип музейного кураторства на сто лет вперед определил Доминик-Виван Денон, назначенный Наполеоном главным директором императорских музеев и заведовавший выбором художественных произведений для Лувра. Как известно, Наполеон проводил неслыханную по масштабам операцию по изъятию шедевров у побежденных стран, собираясь создать в Лувре величайший музей всех времен. Денон сыграл ключевую роль в консультировании по подбору этой коллекции, а также заказывал создание произведений для нового музея.<sup>3</sup>

Денон выполнял все надлежащие и современному музейному хранителю функции: хранил и пополнял коллекцию, организовывал выставки. Именно Денон предложил концепцию выстраивания музейной экспозиции в хронологическом порядке и по национальным школам, что определило характер музейной экспозиции на годы вперед.

С XV по XIX век музейные собрания прошли путь от частного собрания монарха, закрытого от глаз широкой публики, к музею, как важному социальному институту, неотъемлемому элементу развитого передового государства, демонстрирующего его высокую культуру и имеющего целью воспитание и образование общества. Идеальный музей вплоть до конца XIX века понимался как место, в котором собраны произведения достойные

---

<sup>3</sup> Например, ваза с изображением трофеев Наполеона Антуана Беранже, выполненная в 1813 году.

статуса образца, как правило, прошедшие отбор временем – концепция музея, как «храма искусства». Наряду с экспозиционной в музеях осуществлялась исследовательская деятельность по изучению и систематизации искусства. Тщательно подобранное собрание музея должно было предоставить зрителю возможность насладиться ведущими достижениями Европейской художественной культуры, по сути, являясь наглядным пособием по истории искусства.

Ассоциация музея с храмом древности, понимание его как безусловного эталона, определили внешний облик большинства европейских музеев, которые в изобилии начинают открываться в период после Наполеоновских войн. Фасады Британского музея, Глиптотеки в Мюнхене (1816–1830, арх. Л. фон Кленце), Нового музея в Берлине (1845–1855), Пинакотеки в Мюнхене (1826–1836, арх. Л. фон Кленце), Дрезденской картинной галереи (1847–1855, арх. Г. Земпер) внешне отсылают к архитектуре античных храмов или выполнены в стиле Неоренессанса.

### **Выставки французских салонов XVII–XIX вв.**

Во времена абсолютизма обязательным и знаковым для карьеры художника, желавшим завоевать известность и признание было участие в публичных выставках, инициированных Королевской академией живописи в Париже – Салонах. Первая выставка состоялась двадцать третьего апреля 1667 года указом короля Людовика XIV.<sup>4</sup> Первоначально публичные выставки Академии проводились в разных пространствах. С 1673 года – под открытым небом во дворце Пале-Рояль и во дворце Ришелье, с 1699 года – в Лувре, сначала в Большой галерее, а с 1725 по 1848 год – в так называемом Квадратном салоне, после чего их стали называть Салонами.<sup>5</sup>

Название Салоны также вошло в историю художественной культуры серией критических обзоров выставок французского искусства, под единым названием «Салоны», написанных

---

<sup>4</sup> Historique du Salon des Artistes 1/ Repère chronologique // Société des Artistes Français: Grand Palais. URL: <http://www.artistes-francais.com/historique/>

<sup>5</sup> Там же.

Д. Дидро с 1759 по 1781 годы<sup>6</sup> Позднее официальные Салоны устраивались во Дворце промышленности на Елисейских Полях, возведенном к Всемирной выставке 1855 года (к Всемирной выставке 1900 года на его месте возвели Гран-Пале, Большой дворец, где и по сей день проходят художественные выставки).

Кроме Салонов других художественных выставок практически не проводилось. Первоначально Салоны проводились ежегодно. С 1746 года их стали проводить один раз в два года. К участию в выставке допускались только члены Академии художеств. Но после революции 1791 года это правило было отменено из соображений ново провозглашённых идей «свободы, равенства и братства». Для отбора произведений было учрежден официальный государственный орган – жюри Салона, которого строго относилось к соблюдению академических традиций в живописи.

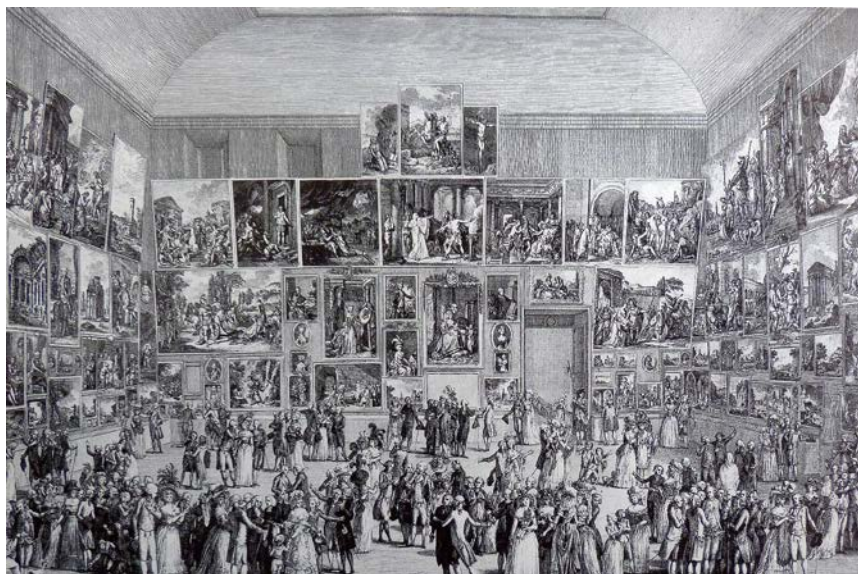
Организацией выставок руководил смотритель королевских строений. А развеской – выбираемый из числа академиков, так называемый *tapissier* (франц. «человек, выполняющий гобелены ручной работы, ковры»), их имена известны – первым был назначен 22 февраля 1681 г. *Жан ле Мон* (1638–1709).<sup>7</sup> Действительно, работы размещались на плоскости стены шпалерной развеской, сверху донизу, без промежутков. Единой концепции выставочного пространства не было, работы просто заполняли место на стене. В центре, помещался портрет короля. Крупные холсты вешались на самый верх, чтобы их было видно издалека; наиболее выигрышные на взгляд жюри работы вешались на уровне глаз; маленькие работы – снизу. В экспозиции Салонов работы могли объединяться также жанровому признаку, отвечающему устоявшейся с XVIII века иерархии жанров, согласно которой наиболее ценилась историческая живопись, потом шли портрет, пейзаж, и, наконец, натюрморт. В результате работы одного художника могли

---

<sup>6</sup> Denis Diderot: *Salons* // College Art Journal ed. Jean Seznec and Jean Adhémar Vol. I, 1759, 1761, 1763. 259 pp., Oxford: Clarendon Press, 1957. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15436322.1959.11465684?journalCode=rcaj19>

<sup>7</sup> Pichet Isabelle *Le Tapissier: Auteur du discours expographique au Salon (1750–1789)* // Parcourir les collections. URL: [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2012\\_num\\_20\\_1\\_1688](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2012_num_20_1_1688)

быть разбросаны по всей экспозиции. Картина была самодостаточна, а окружающее пространство не играло никакой роли в ее осмыслении. Вместо экспликации и подписей рядом с картинами ставились номера. Имена авторов, описание работ и номера картин публиковались в выставочном каталоге. Первый выставочный каталог был издан в 1673 году. С XVIII века система постоянных выставок Академий Художеств по аналогии учреждается во многих европейских странах, в том числе в Петербургской Академии Художеств с 1760 года.



*«Выставка в Салоне 1787 года»,  
офорт Пьетро Антонио Мартини (1738–1797).  
Париж, Национальная библиотека. Адам Биро, 1988.  
© Wikimedia commons Public Domain*

Первоначально в академизме не было ничего плохого, именно королевская система патронажа искусства вывела Францию в лидеры художественной жизни Европы. По инерции салонная система просуществовала во Франции еще более полувека после Великой буржуазной революции. И в последней трети XIX века термин Академизм и Салон стали синонимами коммерческого, ориентированного на массовый вкус художественного продукта. То, что стали называть «салонным искус-

ством». Современные темы и эксперименты традиционно оставались без внимания, что определяло тенденцию к увеличению посредственных произведений. Для широкого зрителя – это был способ приобщиться к «высокому искусству», так как хотя в Салоне работы и продавались, он стремился поддерживать образ не заинтересованной в прибыли организации. Вход на выставки для публики был бесплатным, покрывался государством. Развитие массового искусства, банализирующего художественные вкусы публики во многом было подготовлено салонным искусством второй половины XIX века.

Для художника участие в выставках Академии было фактически единственным шансом продать свои работы, показать их широкой аудитории и получить признание критики. До второй половины XIX в. отвергнутые Салоном работы, на рамках, которых ставили литеру «R» (от франц. *Refusé* – отказано), было практически невозможно продать. Господство салона во французской живописи было тотальным. В результате, начиная с середины XIX века экспозиция Салонных могла включать до трех тысяч произведений. Художникам приходилось даже подворачивать или обрезать холсты, чтобы разместить их на стене. Этиен Делеклуз, биограф Жака-Луи Давида и обозреватель Французской арт-сцены, считал ежегодные выставки салонов, существовавшие с 1831 по 1850 год, неконтролируемыми, потому что они излишне провоцировали наводнение искусством: *«Гораздо более необходимости, которая могла ощущаться во Франции для декорации церквей, общественных зданий, и частных особняков. После выставки, нет ни души, кто интересовался бы тем, что станет с теми 1200–1500 картинами, что были выставлены...»*.<sup>8</sup>

В этих условиях многие художники начинают поиски альтернативных форм представления своих работ. Их все больше заботят не только коммерческие аспекты реализации своих работ, но также и то, как работы будут отобраны и в дальнейшем развешаны в пространстве.

---

<sup>8</sup> Долганова Е. А. Культурологический анализ форм продвижения художника на арт-рынок: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Долганова Екатерина Александровна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 2011. С. 135.

## Зарождение независимых художественных объединений и галерей

Хотя в отдельных случаях, уже с конца XVIII века художникам могли делегироваться полномочия формирования экспозицию, это касалось лишь частных, полу-публичных пространств. Доминирующая же парадигма по-прежнему подразумевала участие в государственных выставках.

Первым, кто бросил вызов существующей системе показа искусства стал **Гюстав Курбе**, который решил провести собственную персональную выставку, как сказали бы сегодня, *The Solo-Man Show*<sup>9</sup>. В современном понимании ретроспективная выставка – это высшая точка развития художественной карьеры, признак высокого профессионального признания. Но в случае Курбе это являлось скорее художественной акцией, бунтом против академизма. В 1855 году в Париже проходит Всемирная выставка, на которой показывались работы как французских, так и иностранных художников. Жюри выставки отобрало лишь часть работ из тех, что представил Курбе, в результате тот решает организовывать целиком собственную выставку. За свой счет, на скорую руку он возводит барак прямо около центрального входа на Всемирную выставку. Над входом в свой самостоятельный павильон художник весит вывеску «Реализм господина Курбе», где выставляет сорок своих живописных работ и 4 графических рисунка<sup>10</sup>, выполненных в разное время и развешенных по его усмотрению, а не так как это сделала бы развесочная комиссия Салона. Некоторые полотна были огромными, например, картина «Ателье» была четыре метра по вертикальной и шесть метров по горизонтальной стороне. В современном понимании это была крупная персональная выставка художника, подробно раскрывающая круг его художественных исканий.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Graciano A. *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display* URL: [http://www.academia.edu/22053354/Exhibiting\\_outside\\_the\\_Academy\\_Salon\\_and\\_Biennial\\_1775–1999\\_Alternative\\_Venues\\_for\\_Display](http://www.academia.edu/22053354/Exhibiting_outside_the_Academy_Salon_and_Biennial_1775–1999_Alternative_Venues_for_Display)

<sup>10</sup> Courbet speaks // Musee Orsay. URL: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/courbet-speaks.html>

<sup>11</sup> Gustave Courbet And The Art Of Self-Promotion // Getty URL: [https://www.getty.edu/news/press/courbet/courbet\\_essay.pdf](https://www.getty.edu/news/press/courbet/courbet_essay.pdf)



К выставке художник выпускает каталог, который многие исследователи назовут манифестом современности. Курбе обосновывает свое понимание искусства и объясняет свою акцию:

*«...я не хотел копировать или подражать... У меня не было в мыслях достигнуть праздной цели «искусства для искусства» Нет. В полном знании традиции я хотел просто почерпнуть сознательное и независимое чувство собственной индивидуальности. Знать, чтобы мочь, – такова моя мысль. Быть в силах передавать нравы, идеи и внешний быт моей эпохи в моей оценке, одним словом, делать живое искусство – такова моя цель. Г. К.»*<sup>12</sup>

Таким образом, Курбе поднимает вопросы эстетической и социальной стороны художественной выставки. Выставка вызвала чуть ли не больший резонанс в прессе и у критиков, нежели основная выставка, на которую съехалось большое количество иностранной публики. Сам Курбе все время находился в павильоне и активно разжигал полемику и споры об искусстве. Вокруг него всегда толпилась революционно настроенная молодежь, поэтому обстановка на выставке была более чем оживленная, привлекая все новых посетителей. Самодетельность художника вызвала большой скандал, но Курбе все равно удалось повлиять распространенные художественные вкусы. Именно благодаря этой масштабной выставке реализм стал популярен, о нем заговорили и его полюбили, несмотря на негативные отзывы критиков. Горячие споры по сей день вызывают написанные им в 1866-м году картины «Спящие» и «Происхождение мира». На первой изображена сцена лесбийской любви. На второй – женские гениталии крупным планом. Находившееся в частной коллекции, полотно «Происхождение мира» предстало перед широкой публикой только в конце XX века, став частью коллекции музея Д'Орсэ. По сей день, во избежание инцидентов, около картины приставлен охранник.

Крах академической системы художественных выставок сопровождался зарождением независимых художественных

---

<sup>12</sup> Courbet Speaks // Musee Orsay. URL: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/courbet-speaks.html>

объединений, таких как Салон Отверженных, когда 1863 году Жюри Салона Изящных искусств из 5 000 заявленных работ приняло к участию в выставке только 2 000, император Наполеон III щедрым жестом позволил выставить отверженные работы в другой части того же Дворца Промышленности, предоставив публике право самой определить, чьи работы достойнее.

Полотна некоторых художников участвовали на обеих выставках. Отверженным было предоставлено право самостоятельно решать, как вешать работы. Во избежание споров было принято решение развешивать в алфавитном порядке. Эта разумная на первый взгляд мера, привела к тому, что в визуальном плане картины представляли собой абсолютный разноряд. В одном ряду с традиционными батальными сценами и обнаженными девами висели работы малоизвестных новаторов. Каталог выставки остался незавершённым, поскольку был составлен без помощи организаторов, и для его завершения просто не оставалось времени.<sup>13</sup>

Хотя отвергнутые жюри Салона работы массовым зрителем, привыкшим опираться в своих оценках на распространенные образцы, были восприняты предвзято, желающих прийти и поругать оказалось так много, что поднявшаяся шумиха сделала выставку более посещаемой, чем официальный Салон. Отвергнутые художники получили также и пристальное внимание прессы. Поводом для особого скандала стала знаменитая картина, считающаяся сегодня предтечей импрессионизма, «Завтрак на траве» (1863 года) Эдуарда Мане. Наличие на картине обнаженной девушки в окружении мужчин, одетых по современной моде, воспринималось вызовом общественной морали. На официальном салоне сюжеты с обнаженной натурой были широко распространены, но здесь девушка явно не являлась ни нимфой и ни богиней, а голой современницей. Писатель Эмиль Золя представит беллетризованную версию картины и противоречие вокруг нее в своем романе «*L'oeuvre*» («Шедевр»). На втором Салоне Отверженных Мане выставляет свою знаменитую «Олимпию», которая производит еще боль-

---

<sup>13</sup> Ross King. *The Judgement of Paris: The Revolutionary Decade that Gave the World Impressionism*. New York: Waller & Company, 2006, p. 464.

ший скандал. Салоны Отверженных проводились и впредь, на протяжении 10 лет, до 1870 года.

Наиболее ярким художественным течением, вступившим в противостояние с официальным академическим искусством и формами его репрезентации, стали, безусловно, *импрессионисты*. Их первая совместная выставка была организована в 1874 году, как реакция на консервативную политику официального парижского салона. Название выставки звучало как «Выставка Анонимного общества живописцев, графиков и граверов». Причиной, побудившей к созданию общества, стал, помимо прочего, экономический кризис, разразившийся во Франции в 70-х годах. Доходы художников от продажи картин сильно упали. Объединяясь, художники преследовали цель сократить расходы на организацию выставок, а кроме того, самим решать какие работы показывать и как. Среди участников были не только признанные ныне мастера импрессионизма, но и не известные художники. От участия в этой выставке, как и в последующих, отказался Эдуард Мане.

Инициаторами выставки были Клод Моне и Базиль. Отбором художников занимались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Дега и Берта Моризо. В роли *tapisserie* выступал Ренуар, определяя, где и какую картину повесить. Известно, что некоторые работы, которым не нашлось удачного расположения, было принято решение не показывать вовсе. Такой подход констатировал очередной сдвиг парадигмы. Ведь на Салонах Отверженных и Независимых развеска была в алфавитном порядке, что в визуальном отношении вызывало разнобой. К выставке был выпущен каталог, в котором под фамилиями художников также указывались адреса их мастерских. Подготовкой каталога занимался брат Ренуара Эдуард, который подошел к этому вопросу весьма творчески. Будучи недовольным скучными на его взгляд названиями работ, считается, что он повлиял на Моне переименовать картину «Восход солнца» на «Впечатление. Восход солнца» (1872 год). Художественный критик журнала «Шаривари» Луи Леруа назовет художников «впечатленцами» «импрессионистами», что станет названием нового течения.

Выставка открылась 15 апреля 1874 года, за две недели до открытия Салона. Часы работы выставки сначала определили с

десяти утра до шести вечера и затем с восьми до десяти вечера для того, чтобы выставку могли посетить работающие днем люди. Плату за вход установили в 1 франк. Внимание публики также формировалось вниманием прессы, которая, впрочем, реагировала негативно. В первые дни выставку посетило 175 человек, позднее посещаемость составляла около 30 человек в день.<sup>14</sup>

Первая выставка была провалом – не очень успешна коммерчески, осмеяна критиками. Но в историю искусств она вошла как первая выставка импрессионистов (хотя художники начали называть себя «импрессионистами» только с третьей совместной выставки). Всего было проведено 8 выставок импрессионистов, которые навсегда изменили представление о том, как искусство должно выставляться.

Формируется в современном понимании арт-рынок, как система, регулирующая развитие искусства и продвижение художников. На тот момент в Париже были сотни галерей, но они воспринимались коммерческими лавочками, не претендующими на утверждение трендов в искусстве. Салон, ориентированный на коммерциализацию вкусов, это то, чему импрессионисты стремились противостоять, в тоже время они вынуждены были надеяться только лишь на рыночные механизмы продвижения, обеспечивающие их присутствие в художественном мире.<sup>15</sup> Выставка начинает фигурировать в качестве основного инструмента продвижения художника на арт-рынок. Развиваются галерейные формы показа искусства.

Как свидетельствовал маршан **Амбруаз Воллар** (1866–1939):

*«В то время улица Лаффит была улицей картин. Если кто-то говорил: «Я пройду по улице Лаффит», то можно было не сомневаться, что имеешь дело с любителем живописи. Так же и когда Мане говорил: «Стоит сходить на улицу Лаффит» – или,*

---

<sup>14</sup> Distel, Anne, Michel Hoog, and Charles S. Moffett. *Impressionism; a Centenary Exhibition, the Metropolitan Museum of Art.* – New York: Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 190.

<sup>15</sup> Долганова Е. А. Культурологический анализ форм продвижения художника на арт-рынок: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Долганова Екатерина Александровна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 2011. С. 137.

напротив, Клод Моне вопрошал: «Зачем ходить на улицу Лаффит?», это означало, что художник стремится или считает ненужным быть в курсе того, чем занимаются его коллеги...».<sup>16</sup>

Развитие свободного художественного рынка столкнуло маршанов с необходимостью разработки идей организации выставочного пространства таким образом, чтобы экспозиция раскрывала художественные произведения с наилучшей стороны. Дальше всех с точки зрения технологии проведения выставок пошел французский маршан **Жорж Пти** (1856–1920), начавший принципиально по-новому оформлять выставочное пространство.

Галереи вынуждены были бороться с по-прежнему сильным авторитетом салона. Чтобы привлечь покупателей, они должны были:

- с одной стороны, максимально в сознании покупателей абстрагироваться от коммерции, путем создания одновременно развлекательного и поучительного характера своих выставок;
- а с другой – их отбор художников и произведений, должен был быть более интеллектуальным и разнообразным, нежели отбор жюри салона. Галереи стремились стать клубом для элиты.

Жорж Пти перенял новую манеру организации выставок от лондонской галереи *Grosvenor*, которая в роскошной и помпезной манере, предоставляла каждому художнику большое пространство, развешивая работы таким образом, чтобы подчеркнуть выгодные особенности художника и его творческого метода. Пти еще более, чем его лондонские коллеги развернул международный характер ежегодных выставок, которые были масштабны и роскошны, претендуя на отражение в своей галерее общего состояния всего европейского искусства. Выставочные каталоги выпускались с претенциозным названием «Современное Европейское искусство».

Клод Моне в 1882 году писал другому маршану Дюран-Рюэлю о выставках в галерее Пти:

*«Принимая во внимание всю ту банальность и низкую ценность большинства картин, выставляемых у Пти, между тем*

---

<sup>16</sup> Воллар А. *Воспоминания торговца картинами*. – М.: Издательский Дом Мещерякова, 2008. С. 78–79.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)