

УДК 7.036+7.025.5
J:069.5«199/202»

DOI:10.30857/2617-
0272.2024.1.12.

ЗАВЕРШИНСЬКИЙ В. В.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

ТЕНДЕНЦІЇ В ЕКСПОНУВАННІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ТРАНСФОРМАЦІЇ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ 1990 – 2020 РР.)

Мета роботи: проаналізувати стан розкриття експозиційно-виставкових практик у зарубіжній науковій літературі у контексті трансформацій та пошуку нових форм репрезентації сучасного мистецтва.

Методологія. Методологія дослідження включає використання методу порівняльного аналізу, який дозволив виявити спільні та відмінні властивості в еволюції експозиційних підходів. Важливу роль відіграв метод типологізації, який став основою для обґрунтування основних тенденцій в експозиційних практиках кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Результати. В дослідженні виявлено та проаналізовано основні тенденції, які характерні для розвитку зарубіжного наукового дискурсу. Показано, що тенденція інтерактивності виставки стала принциповим початком в трансформації експозиційних підходів. У свою чергу, тренд експериментального («лабораторного») підходу спровокував нові якості експозиції, як моделі дослідження художнього твору. Насамкінець, тенденція універсальної організації експозиції продемонструвала схильність сучасних експозиційних практик до узагальнення та зміни масштабу інтерпретації. В якості окремого дослідницького тренду розглянуто концепцію «білого кубу», трансформації якої виявили нові форми репрезентації мистецтва.

Наукова новизна. У статті визначені та актуалізовані основні тенденції аналізу проблеми в контексті західного наукового дискурсу; показні дослідницькі тренди, які є впливовими у межах сучасного стану дослідження проблеми.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані в експозиційній практиці для обґрунтування концептуальної спрямованості конкретної виставки.

Ключові слова: експозиція, виставка, арт-простір, сучасне мистецтво, трансформація художнього твору.

Вступ. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років художня виставка як універсальна система репрезентації мистецтва переживає період активних змін та трансформацій. Виставкові простори стають майданчиками, де безпосередньо перетинаються традиційне академічне мистецтво та актуальні концептуальні практики contemporary art. Досить часто такими точками взаємодії стають одні і ті ж самі простори (як, наприклад, музей Гугенхайма або виставковий простір San Francisco Museum of Modern Art), що природно породжує питання сутності виставки як мистецької події, її ролі та значення у процесах трансформації сучасного мистецтва.

На цей період часу в західній історіографії проблеми домінують два

напрямки, які по різному оцінюють масштаби та значення змін. У межах першого, експозиція продовжує розглядатися як візуальна оповідь про мистецтво, але із новими художніми формами, нетрадиційними «гібридними» видами. Другий напрямок проголошує остаточну зміну самої природи художнього простору, що провокує цілу низку актуальних питань: починаючи від статусу художнього твору і завершуючи зміненням значення аудиторій та меж впливу художньої експозиції.

Мета роботи: проаналізувати стан розкриття експозиційно-виставкових практик у зарубіжній науковій літературі у контексті трансформацій та пошуку нових форм репрезентації сучасного мистецтва.

Аналіз попередніх досліджень.

Проблематика виставкових практик активно представлена в дослідженнях останніх тридцяти років, що засвідчує стабільний інтерес вчених до питання репрезентації сучасного мистецтва. Проте, за нашими спостереженнями, упродовж кінця ХХ – початку ХХІ ст. цей процес не був рівномірним та не мав системних форм.

Серед зарубіжних дослідників, що здійснили вагомий внесок у проблематику, яка сформульована у заголовку, слід, у першу чергу, назвати Р. Сторра. Сам вчений характеризує власний підхід як пост-структуралістичний, проте, на наш погляд, варто окремо звернути увагу на його роль як деконструктора традиційних уявлень про цілісність простору виставки, що домінували у повоєнних наукових студіях [31].

Важливе значення має науковий доробок Б. О'Доерті, який з кінця 1970-х років є активним учасником найбільш значимих академічних дискусій на тему феноменології мистецької експозиції та неодноразово виступав із спробами обґрунтування проблематики експозиційної культури як академічної проблеми [25].

Серед вчених, що загострювали проблематику вивчення виставково-експозиційної культури, окремо згадаємо Р. Грінберг. Вчена упродовж більше ніж десяти років (у 1980-х та 1990-х роках) вела активну роботу над розробкою академічного (освітнього та наукового) бачення процесу трансформації експозиційних підходів, що, зрештою було підсумовано у циклі авторських семінарів [13].

Результати дослідження та їх обговорення. У роботах 2000-х років досить часто зустрічаються спроби узагальнити множину актуальних ролей, що його перебрала на себе виставкова практика, у форматі нової художньої системи.

Наприклад, таким є дослідження групи вчених з США (2006 р.), що спробували визначити концепцію сучасного художнього центру як поєднання трьох паралельних

мистецьких дискурсів: 1) виставково-репрезентативного, який безпосередньо реалізує експозиційну діяльність; 2) практик розвитку та координації комунікації із соціумом (коворкінги, майданчики для арт-токінгів, місця неформальних зустрічей митців з глядачами, веб-сайти тощо); 3) дослідницький дискурс, що зосереджується навколо видавничих та едиційних потреб мистецтва [22, с. 11]. Автори проекту А.Маркусен та А.Джонсон наголошували, що сучасна галерея не може ігнорувати два дискурси з трьох, проте поки що здатна обирати певну стратегію представлення мистецтва у формі наративу, дослідження або соціального досвіду (тобто призначати щось бути головним, але паралельно користуватися усіма іншими) [22, с. 15-18].

Таким чином, виставковий простір як «множина зв'язків» між різними учасниками художнього життя досить швидко стає дослідницьким штампом, який проникає навіть в академічне середовище [27, с. 2-3]. Природною реакцією на це стає своєрідний риторичний підсумок Л. Хьюджес, яка актуалізувала питання: чи потрібні нові простори для експонування нового мистецтва; чи потрібно змінювати якість експозиції під впливом більш «медійної» якості образотворчого мистецтва? [17].

Концептуальним проривом на цьому етапі трансформації уявлень про природу сучасних експозиційних практик стає дослідження Р. Сторра щодо аналогії між виставковим простором та синтаксисом тексту. Прагнення вченого структурувати зміни у виставковому процесі спонукали його до порівняння лінійно-просторового розміщення картин або арт-об'єктів із текстовим нарративом, що формує оповідь. За його словами: «Галереї – це абзаци; стіни та похідні формальні підрозділи – є реченнями; сукупності творів – є пунктами, і окремі твори в різних ситуаціях виступають іменниками, дієсловами, прикметниками, прислівниками, а досить часто – як більше ніж

одна з цих функцій відповідно до загального контексту» [31, с. 23].

За згодою багатьох західних дослідників, така концепція «прочитання виставки» на певний час надала структурне пояснення трансформаційним процесам, що відбувалися: триває черговий етап зміни мови мистецтва, тому учасники художнього життя шукають адекватні способи представлення цієї нової мови мистецтва у новому експозиційному просторі.

Проте вже на початку 2010-х років проблему підсумував К. Чен, відомий куратор та арт-критик. Він наголосив на тому, що колись фундаментальна роль «виставки, як події», як «центрального інституту поширення нових мистецьких ідей, позицій та дискусій», відтепер узурпована «технологічними формами комунікації» (включно із комерційною пресою, телебаченням та мережею Інтернет». За словами К. Чена: «Масштабна виставка, яка все ще існує, і яка колись вважалася ефективним засобом фізичної трансляції нових знань через демонстрацію, тепер неефективна порівняно з майже миттєвою трансляцією зображення, тексту, звуку та відео через Інтернет» [9, с. 28].

Таким чином, станом на початок 2010-х років стало очевидним, що не існує універсального та швидкого способу переосмислення сутності сучасних експозиційних практик поза межами їхнього тривалого та послідовного дослідження.

Зважаючи на надзвичайно широке представлення проблеми в західному науковому дискурсі, ми зосередимося на найбільш впливових тенденціях, які в загальному цілому представляють універсальне бачення проблематики

Тенденція інтерактивності: виставка як простір взаємодії. Тенденція інтерактивності пов'язана зі зміною статусу художньої експозиції як замкненого середовища, яке функціонує для певного типу художнього контенту. Наприклад, традиційна виставка образотворчого

мистецтва – це набір площин, які є фонами для наперед окреслених опцій мистецтва: картин, панно, скульптури тощо. Натомість, як стверджує П. Б'янкі, сучасна експозиція – це не фізичне місце, а подія, яка існує в різних репрезентаційних вимірах одночасно. Вчена звертає увагу на те, що до активної стадії «цифрового повороту» (початок «нульових» років. – В.З.), існувала достатньо чітка диференціація між «мистецтвом часу» та «мистецтвом простору», що вимагало різних моделей виставкової семантики. Натомість, вже у 2010-х роках в образотворчому мистецтві виставкові контексти відверто конкурують із інтерактивним простором комерційних мережевих продуктів: від Google та YouTube, до соціальних мереж. Глядачі очікують від виставки схожого емоційного та атрактивного досвіду, що впливає на трансформацію природи виставки. Авторка досить переконливо демонструє це на прикладі «перетину образотворчого та виконавського мистецтва», що стає справжньою технологією боротьби за увагу глядача [4, с. 87].

Як зазначає М. Баррі, виставка у межах цифрових викликів ніколи не є «грою на рівних», так як інтерактивність завжди виступає на чиємусь боці – або глядача, або художника [3, с. 223].

Важливість цього висновку полягає в тому, що звернення до глядача, яке відбувається в просторі інтерактивної взаємодії, часто є наміром поділитися із глядачем умовним статусом художника.

Наприклад, наш особистий досвід експонування робіт харківського художника Михайла Кашкарова, є підтвердженням справедливості цієї концепції. Картини митця є сучасними олійними творами, які виконані в акторській «пиксельній» манері. Замість мазка М. Кашкаров використовує квадратні модулі фарби, які утворюють формальну частину картини. Технологія експонування картин передбачає зміну режимів освітлення, яке проектується на площину

зображення. В кожному світловому режимі картина проявляє різну художньо-образну ідею, прописану в піксельних модулях базової форми. По суті зміна світла, означає зміну картини, що породжує чимало додаткових ситуацій для глядача: починаючи від банального вибору конкретики образу і завершуючи більш складною дилемою інтерпретації картини як «живого» об'єкта.

Узагальнені наслідки інтерактивного підходу в експонуванні образотворчого мистецтва показані дослідником з Австралії Р. Макмертрі на прикладі аналізу проблеми виставкового простору. Для вченого основним поняттям є «просторовий діалогізм», за допомогою якого він типологізує підходи у взаємодії аудиторій (глядачів) та виставки (художнього звернення). Р. Макмертрі демонструє як типовий досвід сучасного західного художнього музею, що володіє простором для звернення до аудиторій, проектується як «комунікативна подія», де ті або інші форми спілкування мають виявляти себе у контексті наперед сформованого медіативного задуму (куратора, галериста, дослідника). Досить часто виставка від самого початку створюється як наперед висловлена та чітко зафіксована точка зору, що ставить перед авторами та кураторами завдання «прописати» її у реальному просторі галереї. Проте інтерактивність, як компонент взаємодії картини та глядача, порушує подібний «тиск простору». Як підкреслює Р. Макмертрі, галерея, чий простір є діалогічним, підтримує толерантність до двозначності, полісемії, а також для альтернативних перспектив і точок зору [23, с. 182].

Частиною зазначеного тренду є залучення глядача до умовного простору художнього твору. В дослідницькому аспекті ця тенденція набуває значення у 2010-х роках, після гучних подій Венеційської бієнале сучасного мистецтва та Арт-Базеля, які, за словами С. Гюль, наочно підтвердили, що в експозиційному дискурсі «дослідження

аудиторії набуває вирішального значення» [16, с. 154].

У поле зору дослідників потрапляють різноманітні аспекти цієї проблеми. Наприклад, у статті Д. Брібер було запропоновано нестандартний для свого часу погляд на глядацьку аудиторію, як на повноцінну частину виставкової естетики, що не може просто ігноруватися в загальній інтерпретації експозиції, оскільки спираються на один і той самий репрезентаційний контекст. Як підкреслював вчений, саме художній контекст «змінює співвідношення між мистецьким досвідом і часом сприйняття художнього твору», а це, у свою чергу, пояснює форми взаємодії, які виникають упродовж виставки [6].

Натомість для Т. Азеведо зазначена проблема стала ґрунтом для міркувань щодо трансформації кураторської виставкової моделі, яку вчена назвала концептом «виставка, як естетика зустрічі» [2, с. 107]. Для вченої проголошення виставкового простору як «нейтрального» і для художника, і для глядача, стало своєрідною відповіддю на традицію поляризації художніх потенціалів митців та їх аудиторій, що на середину 2010-х років фіксуються в західному мистецькому середовищі. У своєму дослідженні вчена наголошує, що експозиція надає інструменти для взаємодії обом сторонам, а також дозволяє, в разі виникнення такої потреби, сформувати новий досвід інтеграції точок зору. Іншими словами: «проникнути, доторкніться, активувати та відчути простір, який вони ділять між собою» [там само].

Зрештою, серед досліджень цієї групи окремо виділимо публікації, присвячені аналізу досвіду конкретних інституцій та установ, що розкривають усю повноту проблеми як в теоретичному, так і практичному значенні.

Так, розгорнута публікації М. Лотс присвячена трансформації виставкового простору The Rutgers University Art Library (2016 р.). Вчена надає детальну

характеристику основних етапів інтеграції експозиційного простору до наукового та громадського життя арт-установи як з точки зору глядачів, так і з позиції художників [20, с. 227-228].

Тенденція «лабораторизації»:
виставка як простір «створення» мистецтва. Представлення експозиції в якості простору для експериментування є одним з популярних дослідницьких напрямків в контексті загального тренду проблематизації виставки. Його історична основа пов'язана із виставковими практиками мистецтва модернізму на початку ХХ ст. та у міжвоєнний період. Як вважають дослідники, принципова схема експозиції-лабораторії була розроблена М. Дюшаном наприкінці 1930-х на початку 1940-х років для концептуального проекту «Перші документи сюрреалізму» (Нью-Йорк, 1942 р.) [21, с. 115].

На наш погляд, для сучасного етапу дослідження проблеми має значення те, що вироблені в рамках концептуального мистецтва інструменти репрезентації поступово стають типовим засобом роботи із аудиторіями в сучасному виставковому просторі, який часто не позиціонує себе в категоріях концептуальності або контемпорарі. Такій перехід від однієї якості до іншої засвідчує суттєву трансформацію сутності актуальної художньої виставки, яка часто не здатна залишатися у межах наперед визначеного видового контексту (наприклад, тільки живопису або тільки графіки).

Л. Каррейра розглядає зазначену проблему як «вимогу постійної реконфігурації», яку виставкові простори проголошують за допомогою «лабораторного» інструментарію [7, с. 18]. Дослідниця аналізує практику використання програмного забезпечення у різноманітних експозиційних ситуаціях, де участь громадськості є елементом художнього змісту виставки (приміром, художня експозиція, що розкриває відношення людей до реновації територій або до інших

«локально важливих» тем). Л. Каррейра звертає увагу на те, що сучасна експозиційна культура виробила декілька типових форм лабораторизації, але усі вони неодмінно повертають глядача до «метрики участі громадськості» в експозиційних заходах, яка є ключовим показником [7, с. 19-20].

Інший аспект проблеми розглядає Дж. Заробелл, аналізуючи тенденцію лабораторизації за межами стратегії публічного посередництва галереї або музею. Вченого цікавить те, як художні інституції трансформують виставкові простори в форматі експериментальних майданчиків, що мають діяти і самі по собі (як реальна виставкова концепція), і як проблемне поле сучасного мистецтва, куди глядач може додати власну авторську позицію [33, с. 55-56]. Аналіз конкретних проектів приводить автора до необхідності звернути детальну увагу на зміну в традиціях репрезентації мистецтва особливо у тих випадках, коли виставкова концепція ґрунтується на колективних мистецьких діях. Дж. Заробелл підкреслює, що сучасна експозиційна культура вже не орієнтується на вертикальні зв'язки видового та жанрового репертуару мистецтва (вчений називає це історичним підходом «top-down process»), натомість на перший план виходить концепція «віддавати і брати» («give-and-take process»), що продукує не результати, а процеси. Глядач постійно перебуває в атмосфері актуальних питань, де галерея або, у більш вузькому сенсі, виставка, пропонує не набір готових відповідей, а простір і ситуацію для їх пошуку [там само].

Тенденція глобалізації контексту:
експозиція як універсум. До «цифрового повороту» експозиція представляла собою системне поєднання засобів репрезентації художніх творів, де простір відповідав за масштаб події, а ефекти сприйняття виставки виникали у відповідь на очікуванні способи сприйняття самих художніх творів. За словами К. Грінберга така позиція отримала

назву «пасивної виставки» [13], проте вона вже на початку 2000-х років містила в своїй експозиційній філософії ознаки глобалізації контексту, зокрема у питаннях більш активної ролі глядача, а також в очевидному очікуванні іншого результату від самого факту експозиції. Як підкреслює К. Бішоп, виставки образотворчого мистецтва цього часу вже не спиралися на диктат художнього твору [5, с. 180].

В цілому зазначений етап пов'язаний із узагальнюючими працями, де проблематика експозиції вже не розглядається як медіативна структура, що перебуває «над» мистецтвом або оперує мистецтвом як «готовими» елементами для складання власного просторового уявлення.

Наприклад, у роботі Дж. Вурхіс «За межами предметності: виставка як критична форма з 1968 року» (2017) розглядається історія західного виставкового дискурсу як цілком самостійна форма «аранжування» сучасного мистецтва. Авторка показує як експозиція в своєму універсальному значенні зароджувалась у просторі актуального художнього висловлювання, проходячи різні етапи трансформації, повернення до академічної структури у другій половині 1970-х та, зрештою, здобула право на самостійну художню автономію на початку 2000-х [32].

Дослідників, що вивчають виставкові проекти, усе більше цікавить не картина само по собі, а те, як вона відображається та сприймається в конкретному просторі та в межах взаємодії із іншими виставковими елементами.

Наприклад, Л. Патерсон в середині 2010-х років звертає увагу на те, що «експозиційне аранжування» виставки припускає урахування її як динамічної структури, що не має бути однаковою в різних ситуаціях та різних системах представлення. Куратори можуть прагнути до окреслення локальності кожного окремого місця репрезентації, яке «освіжає, ускладнює або підсилює кожен твір

мистецтва», проте це не є унікальним рішенням. Заохочення глядача «шукати в експозиції зв'язки, конфлікти та значення», які виникають не в конкретних творах, а в їхньому співіснуванні, призводить до ефекту посилення сили впливу художнього твору [28, с.19].

В якості прикладу, який підтверджує виявлену авторкою закономірність, Л. Петерсон розглядає експозицію «Обіцянки минулого, 1950-2010: розрив» у Центрі Помпиду в Парижі (14 квітня – 19 липня 2010 р., куратори Крістін Масел та Йоанна Мутковська) яка об'єднала творчість більше ніж 50 художників декількох поколінь з Центральної та Східної Європи, які пов'язані спільними переживаннями щодо падінням Берлінської стіни [28, с.19-21].

Зазначена тенденція проявляє себе в дослідженнях середини 2010-х років переважно на прикладі проблеми співіснування фізичного простору галереї із умовним простором творів образотворчого мистецтва. Як зазначає В. Грізволд, фізичне існування виставки та когнітивна локація творів у конкретному місці галереї взаємно утворюють одна одну, породжуючи зв'язок, на який критично впливають три механізми: масштаби, репрезентація та орієнтування [14, с. 360]. Іншими словами, картина у просторі галереї є кроком назустріч глядачеві, який можна представити як художню взаємодію. Дослідниця розглядає універсальність цього зв'язку як своєрідну «формулу»: позиція спрямовує місцезнаходження, а місцезнаходження спрямовує створення художнього сенсу. Виставка як «місце взаємодії» забезпечує одні ефекти сприйняття мистецтва, а маргіналізує інші [там само].

Як зазначає К. Г. Кастеллано, вже з другої половини 2010-х років співпраця у всіх своїх множинних проявах стає «невід'ємною рисою образотворчого мистецтва», якщо художники бажають бути представленими в публічному просторі [8, с. 32].

Концепція «білого кубу»: від фахового аналізу до подолання.

Дослідження західної історіографії проблеми не може оминати питання найбільш поширеної експозиційної концепції, яка в тому чи іншому контексті неодмінно розглядається в межах вивчення виставкових практик мистецтва у другій половині ХХ століття.

Концептуалізація ідеї виставки як «білого кубу» пов'язана із дослідженнями американського мистецтвознавця та арт-критика Б. О'Доерті, який у другій половині 1970-х років виступив із серією статей на цю тему. Метафорична назва його звернення («Всередині Білого Кубу») швидко здобула загального термінологічного значення, а самі ідеї аналізу «нейтральності» простору галереї стали фундаментом для подальших дискусій. У 1980-х роках статті Б. О'Доерті вже представлені в форматі окремого дослідження і практично без суттєвих змін були залучені до історіографії проблеми наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років, що зайве характеризує роль та значення концепції.

Вчений розглядає простір галереї як умовний «білий куб»: стерильний простір, позбавлений природного освітлення та максимально відсторонений від усього того, що пов'язує галерею із зовнішнім світом. На наш погляд, аналіз його авторської позиції варто розглянути у двох протилежних аспектах.

По-перше, з точки зору аналітичної ролі авторських ідей Б. О'Доерті, які на момент публікації фіксувала реальність конкретного виставкового етапу в західній естетиці 1970-х років. Проте, з іншого боку, вченим була розроблена методика аналізу, а в певному сенсі і апарат дослідження універсальної проблеми, що за своїм значенням є набагато більш значною подією, ніж це може здаватися у вузьких рамках актуальних дискусій 1970-х – 1990-х років.

На наш погляд, Б. О'Доерті розглядає проблему експозиції за допомогою трьох

неврегульованих на той момент питань, а саме: 1) впливу виставки на правильність репрезентації творів мистецтва; 2) питанню пошуку способів контролю над комунікаціями мистецтва та глядача; 3) питанню голосності звучання мистецтва у межах простору галереї, «яка сама здатне звучати» [25, с.11].

Вчений наголошує на тому, що нейтральна естетика виставки, це найбільш виразний та актуальний «стиль демонстрації мистецтва», який здатен забезпечити усі три компоненти принаймні як напрямки для подальшої розробки. Сам термін «білий куб» вчений використовує як метафоричне узагальнення для експозиційного середовища, яке навмисно (за попереднім задумом) позбавлене будь-яких відношень із дійсністю і є «готовими» (пред'явленим) для «чистого» сприйняття без супровідних контекстів.

У межах зазначеної точки зору, звертають на себе увагу дві особливості. По-перше, О'Доерті навмисно ігнорує історичний вплив на мистецтво та за допомогою «нейтрального» простору навмисно порушує існуючу художню ієрархію цінностей. Художник у межах такої виставкової концепції нібито позбавляється від усього попереднього досвіду інтерпретацій, які проникають до галереї (а тому і до сприйняття глядача) разом із його картинами. Як зауважує вчений, тільки позбавлений історичного контексту мистецький твір може бути представлений для самооцінки [24, с. 242].

По-друге, «білий куб» стерильного простору відділяє мистецтво від практик повсякдення та побуту. Нейтральність середовища виставки стає своєрідним фільтром, що деактивує досвід глядача, непотрібний для сприйняття атмосфери мистецтва. За словами вченого, такий підхід встановлює статус-кво з точки зору соціальних та мистецьких цінностей, коли художнє та громадське починають не конфліктувати, а обмінюватися змістами.

Щоправда, у такому випадку від глядача очікується «занурення в самопереживання» та мовчазна траєкторія руху слідом за динамікою «білого кубу» [25, с. 75].

Як цілком справедливо зазначав К. Грінберг, концепція «білого кубу» якщо і не була задумана як така, то все одно перетворилася на центральну дослідницьку парадигму «лабораторного» виставкового руху. Усі її характеристики, і ті що сформулював О'Доерті, і ті, що виникли пізніше в межах арт-критики, безпосередньо провокували експериментальну модель сприйняття мистецтва. Картина у просторі «білого кубу» розглядалася як об'єкт дослідження, що неминуче має завершитися певним «висновком», результатом, видимим фіналом. Герметизм, ізоляція та вимога від глядача лишатися сконцентрованим, швидко стали сприйматися як форма плати за особливі відкриття прихованого, неявного змісту мистецтва, що неможливо здобути ніяким іншим методом [1, с. 340].

Грінберг також звертає увагу на те, що О'Доерті у своїх статтях дискутував із «декадентською» естетикою репрезентації мистецтва у 1960-х роках, яка виглядала «легковажною», поверховою, надто непереконливою для серйозної розмови про впливовість мистецтва. Крім того, повоєнні експерименти та субкультурні художні явища суттєво вплинули на репутацію традиційного образотворчого мистецтва, яке у контексті такого експозиційного підходу зазнавала втрат. Натомість, «симпатична магія «білого кубу» [25, с. 80] повертала глядача до атмосфери «вічної цінності» мистецтва, яка, на перший погляд, не потребувала доказів.

За спостереженнями Д. Філіпович вже на середину 2000-х років концепція «білого кубу» є надзвичайно успішним продуктом західного художнього експорту. Сама ідея має чітко сформульовані методологічні основи, володіє цілісною репрезентативною прагматикою, є прогнозованою за характером техніки представлення та навіть

типовим враженням від наслідків експозиції [11, с. 65].

Таким чином, станом на початок 2000-х років, концепція О'Доерті лишається одним із головних концептів, навколо якого формується вістря дискусій. Проведений нами аналіз літератури показує, що концепт «білого кубу» у тому або іншому аспекті активно використовують в усіх наведених вище тенденціях. Зрештою, для прикладу, сам вчений в середині 2000-х років виступив із програмним дослідженням на тему «лабораторизації» експозиційних просторів, підкресливши пряму взаємозалежність між практиками створення мистецтва та його представленням як за межами, так і в контексті ідеї «білого кубу» [26].

На наш погляд, усе це є зайвим підтвердженням того, що сьогодні окремої уваги вимагає дослідження критичного контексту концепції О'Доерті. У першу чергу, виникає потреба у пошуку відповідей на ті питання, які стали актуальними через цифрові виклики та інтерактивність в експозиційних практиках 2000-х років.

Так, на питання, що приховує концепція стерильності простору «білого кубу» та навіть сучасному мистецтву відмовлятися від контексту, звертає увагу американський дослідник З. Дамгачоглу. Вчений наголошує на тому, нейтральність середовища не тільки розкриває певні особливості мистецтва у процесі експозиції, але і вдається до маскуванню політичних чи ідеологічних структур, що навпаки можуть бути побаченими тільки в справжньому контексті існування мистецтва (за принципом, як створено, так і пред'явлено) [10, с.7].

Не дивлячись на те, що вчений представляє досить радикальну точку зору, його міркування не є одиничними. Наприклад, К. Бішоп пов'язує зазначені властивості пошуку нейтральності виставки із т.зв. моделлю «презентизму»: ще однієї реакцією на концепцію О'Доерті, яка виникає в 2010-х роках в західній

історіографії для пояснення відсутності конкретних результатів експериментів із просторами [5, с.181].

Відтак, не меншу актуальність в межах західної історіографії проблеми набуває питання експериментальної сутності концепції «білого кубу». Ми вже зазначали, що експеримент нав'язує обов'язковість результату, що породжує питання: якими є результати стерильності простору на прикладі конкретних експозиційних проєктів, які за останні десятиліття використовували модель «нейтрального» середовища експозиції?

Наприклад, М. Караоглу розглядає цю концепцію як пастку ідеальної виставки, якої просто не може існувати, але видимість особливого «чистого» простору це все одно провокує. Тому, з його точки зору, варто розглянути «білий куб» як ступінь реалізації ізольованості, наприклад, картини від історичного контексту, а не маніпулювати неіснуючими «лабораторними» ідеями ідеальної стерильності сприйняття мистецтва [18, с. 42].

Характерним прикладом методології застосування «білого кубу» у випадку певної ізольованої проблеми, яку можна розв'язати або принаймні актуалізувати за допомогою видалення з контексту існуючого глобального погляду на мистецтво, наводить М. Шавемейкер. Наприклад, у такому аспекті вчена розглядає діяльність Віллема Сендберга на посаді арт-куратора Стеделік (Stedelijk) в Амстердамі. Використовуючи простір музею як територію для оповіді, він у 1970-х роках навмисно проектував умови для представлення маргіналізованих на той момент видів мистецтва (наприклад фотографії) для їх представлення в максимально відкритому та об'єктивному світлі. Таким чином, середовище, яке «не говорить саме по собі» та має нейтральний характер, «дозволило говорити творам мистецтва» [29, с. 23].

Критичний дискурс концепції «білого кубу» пов'язаний і з ідеєю «естетичного

залучення» глядача до простору картини, яку активно пропагувала західна постмодерністська естетика у 2010-х роках. За спостереженнями Г. Леунг, найбільш цінним компонентом концепції «нейтрального» середовища експозиції стала зміна наголосів та акцентів у виставковій культурі. До цифрового повороту репрезентація мистецтва була першочергово пов'язана із його фізичною присутністю в межах певного визнаного простору (музей, галерея, виставкова зала тощо), де статус місця впливав на статус художнього твору. Проте досвід інтерактивності та мережеві виставки все докорінно змінили. На тлі зникнення фізичного простору виставки як такого, стали більш очевидними методологічні завдання «білого кубу», а саме: створення унікального суб'єктивного досвіду, що надає художній твір [19, с. 12]. Як підкреслює вчений, «білий куб» – це ідея для досвіду, який «неможливо обрамити», але можна передати емоційно. Твір мистецтва не існує лише в реальному фізичному просторі, його звернення не лише фізично очевидне, а отже нейтральний простір «натуралізує розділення мистецтва та соціального життя» [19, с. 2-3, 6].

У такому контексті стає зрозумілим, чому В. Гронемейєр розглядає «білий куб» як, у першу чергу, інституалізований простір. Експозиція, що використовує цю концепцію в якості практичного методу представлення мистецтва не може відмовитись від його інтелектуального та експериментального «шлейфу», так як, на думку дослідника, «виставки своїми формами втягують глядача у простір» [15, с. 45].

Розглянемо в якості прикладу реалізацію експозиційного проєкту дослідників та митців з Польщі А. Гавлак, П. Ковальчик та Й. Стефанська. Проєкт тривав у 2017–2019 роках на факультеті архітектури Познанського технологічного університету під загальною назвою «Мистецтво в архітектурі».

Як стверджують автори, їхнім головним завданням було здійснення аналізу взаємозв'язку між твором мистецтва та архітектурним простором в спеціальних експериментальних умовах, що дозволяли уникати звичайних, схематичних виставкових рішень [12, с. 21].

Простори із якими працювали дослідники були пов'язані із практиками реновації та спиралися на різну структуру існуючих навколо соціальних взаємозв'язків. Як підкреслює Й. Стефанська, вже на початковій стадії роботи із концепціями експозицій стало зрозумілим, що «фон є важливою частиною картин», а існуючий в традиції академічної виставки розподіл на «об'єкти мистецтва» та «навколишні простори» більше не є очевидними, оскільки «одне стало частиною іншого» [30, с. 21].

Одні і ті ж картини, розміщені в різних просторах, по-різному впливають на глядача, що наочно демонструє кореляцію між зміною середовища та ефектами сприйняття. Наприклад, за висновками вчених, монументальна архітектура галереї «U Jezuitów», її репрезентаційний потенціал та історичний статус, впливають на семіотику виставки, надають пафосу художньому контексту. Натомість, локальна «Галерея 33», що має незрівнянно менший простір та характеризується протилежними експозиційними якостями масштабу та історичності, формує вкрай унікальний досвід комунікації із мистецтвом на рівних та наодинці.

Таким чином, за висновками вчених, рецепція картини залежить від контексту, в якому вона виникає. І хоча наявність мистецтва впливає на індивідуалізацію простору та передбачає його підпорядкування, картина все одно «розширює сферу свого впливу», стаючи частиною архітектури, її складовою [30, с. 24]. Живописний наратив розкриває неочевидні цінності архітектурного простору та посилює його індивідуалізацію, що дозволяє

стверджувати про синергетичну взаємодію живопису та простору [12, с. 26].

Висновки. Таким чином, розглянуті тенденції в дослідженні виставково-експозиційної культури дозволяють виявити множинність форм репрезентації проблеми. Тенденція інтерактивності, що представляє художню виставку як простір взаємодії митця із аудиторіями, стала першою відповіддю на виклик «цифровізації» мистецтва, який художні спільноти відчули вже на початку 2000-х років. Як показують проаналізовані нами дослідження, вчені звертають увагу на типологію змін і трансформацій, а також намагаються пояснити форми та способи входження медіативної культури представлення художнього твору до загальної феноменології твору мистецтва.

У контексті тенденція «лабораторизації» виставка аналізується як простір «створення» мистецтва. Проявом зазначеної тенденції є фундаментальна зміна погляду на якості експозиційного простору. Наприклад, тренд проведення виставок у будь-яких місцях, де є люди (від кав'ярні до підприємства); закріплення експозицій-них функцій за публічними просторами (бібліотеками, громадськими установами); проголошення «художніми» та «виставковими» подій, що не асоціюються із практиками мистецтва (приміром, міські урочистості) тощо.

Водночас експериментальний статус проекту є зобов'язанням, яке має очевидні наслідки: не можна просто проголосити дослідження певної частини буття засобами мистецтва, потрібні зусилля, які конвертують увагу до певної художньої проблеми в іншу якість сприйняття дійсності.

Тенденція глобалізації контексту представляє узагальнюючий рівень дослідження виставкових практик. З середини 2010-х років західні вчені прагнуть розглядати універсальність експозиції, як методологію пояснення поступового зникнення кордонів між художнім твором, простором та глядачем.

Закріплення за експозицією статусу художнього явища (в окремих випадках,

навіть художнього твору), змінює фундаментальні ролі митця та глядача.

Література:

1. Auther E. The decorative, abstraction, and the hierarchy of art and craft in the art criticism of Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*. 2004. №27(3). P. 339-364.
2. Azevedo T. The exhibition as medium: artist, space, artwork and viewer in dialogue. *Muséologies*. 2015. №8(1). P. 91-113.
3. Barry M. Please do touch: Discourses on aesthetic interactivity in the exhibition space. *Participations*. 2014. №11(1). P. 216-236.
4. Bianchi P. The Theatricality of Exhibition Spaces. *Anglistica AION: An Interdisciplinary Journal*. 2016. №20(2). P. 83-95.
5. Bishop C. The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*. 2006. № 2. P. 178-183
6. Brieber D, Nadal M, Leder H, Rosenberg R. Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *PLoS ONE*. 2014. №9(6): e99019 <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099019>
7. Carreira L. The exhibition space as a laboratory. *Continent*. 2018. №7(1). P. 17-21.
8. Castellano C. G., & Lopez M. Inside and outside the exhibition space: the poetics and politics of Colectivo Quintapata. *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*. 2020. №24(3). P. 31-52.
9. Chan C. Measures of an Exhibition, Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material'. *Fillip (Vancouver)*. 2011. №13. P. 28-37.
10. Damgacioglu I. Z. Inherently Political Museums: How Does the White Cube Affect Art's Agency? *Theory and Practice: The Emerging Museum Professionals Journal*. 2021. №4. P. 1-14.
11. Filipovic E. The global white cube. The manifesta decade: Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-Wall Europe. *Shifting art and exhibition conditions*. 2005. P. 63-84.
12. Gawlak A., Kowalczyk P., & Stefańska J. Unconventional exhibition spaces as an example of the synergy of architecture and art. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*. 2020. №16(1). P. 20-27.
13. Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Psychology Press.
14. Griswold W., Mangione G., McDonnell T. E. (2013). Objects, words, and bodies in space: Bringing materiality into cultural analysis. *Qualitative sociology*. 2013. №36. P. 343-364.
15. Gronemeyer W. The Communicative Space of the Exhibition. *The Curatorial Complex*. 2018 : Brill Fink. P. 21-104.
16. Gül S.N., Kadriye T.A. Interactive spaces in art museums: A landscape of exhibition Strategies. *Solsko Polje*. 2015. №26.5. P. 141-155.
17. Hughes L. Do we need new spaces for exhibiting contemporary art? *Journal of Visual Art Practice*. 2005. №4(1). P. 29-38.
18. Karaoğlu M. How Digital Art Affected Exhibition Spaces? *Digital Arts: Challenges and Opportunities at the Intersections between Arts, Society and Technology*. 2016 : Brill. P. 39-47.
19. Leung G. The White wall in postwar art: the aesthetics of the exhibition space. Diss. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. University of Rochester. 2011. 242 p.
20. Lotts M. Building Bridges, Creating Partnerships, and Elevating the Arts: The Rutgers University Art Library Exhibition Spaces. *College and Research Libraries News*. 2016. 77(5). P. 226-230.
21. Macdonald S. *Exhibition experiments* / edited by Sharon Macdonald and Paul Basu. 2008. John Wiley & Sons. 267 p.
22. Markusen A., Johnson A., Connelly C., Martinez A., Singh P., Treuer G. Artists' Centers: Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economics. *Project on Regional and Industrial Economics Humphrey Institute of Public Affairs*. 2006 : University of Minnesota. 44 p.
23. McMurtrie R. J. Spatial Engagement: Grammaticalising 'voice' in exhibition space. *To boldly proceed. Papers from the 39th ISFC*. 2012. P. 177-182
24. O'Doherty B. The gallery as a gesture. *Thinking About Exhibitions* / Ed. By Bruce W. Ferguson, R. Greenberg, S. Nairne. 2005. P. 240-253.
25. O'Doherty B. Inside the white cube: The ideology of the gallery space. Published by University of California Press. 1999. 113 p.
26. O'Doherty B. Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed. 2007: Princeton Architectural Press. Vol. 1. 80 p.
27. Özkal G. Exhibition space as the site of isolation, unification, and transformation. MS thesis. Middle East Technical University. 2006. 97 p.

28. Paterson L. Making Spaces: Constructs of exhibition space. *Blank Space*. 2014. P. 17-31.

29. Schavemaker M. The White Cube as a Lieu de Mémoire: the Future of History in the Contemporary Art Museum. Reinwardt Academy, Amsterdamse University of the arts. 2017. 72 p.

30. Stefańska J. Painting in the exhibition space, interactions. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*. 2021. №17(4). P.19-24.

31. Storr R. Show and Tell. *What makes a great exhibition? Questions of Practice / Ed by P. Marincola*. 2007. P.14-31.

32. Voorhies J. Beyond objecthood: The exhibition as a critical form since 1968. Cambridge: The MIT Press. 2017. 288 p.

33. Zarobell J. Global Art Collectives and Exhibition Making. *Arts*. 2022. №11 (2). P.38-59.

References:

1. Auther, E. (2004). The decorative, abstraction, and the hierarchy of art and craft in the art criticism of Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*, 27(3), 339-364.

2. Azevedo, T. (2015). The exhibition as medium: artist, space, artwork and viewer in dialogue. *Muséologies*, 8(1), 91-113

3. Barry, M. (2014). Please do touch: Discourses on aesthetic interactivity in the exhibition space. *Participations*, 11(1), 216-236

4. Bianchi, P. (2016). The Theatricality of Exhibition Spaces. *Anglistica AION: An Interdisciplinary Journal*, 20(2), 83-95

5. Bishop C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents *Artforum*. № 2. 178-183

6. Brieber D, Nadal M, Leder H, & Rosenberg R. (2014). Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. *PLoS ONE*. №9(6): e99019 <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099019>

7. Carreira, L. (2018). The exhibition space as a laboratory. *continent*, 7(1), 17-21.

8. Castellano, C. G., & Lopez, M. (2020). Inside and outside the exhibition space: the poetics and politics of Colectivo Quintapata. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 24(3), 31-52.

9. Chan, C. (2011). Measures of an Exhibition, Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material'. *Fillip*, 13, 28-37.

10. Damgacioglu, I. Z. (2021). Inherently Political Museums: How Does the White Cube Affect Art's Agency? *Theory and Practice*, 4.

11. Filipovic, E. (2005). The global white cube. The manifesta decade: Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-Wall Europe, 63-84.

12. Gawlak, A., Kowalczyk, P., & Stefańska, J. (2020). Unconventional exhibition spaces as an example of the synergy of architecture and art. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, 16(1), 20-27.

13. Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (Eds.). (1996). Thinking about exhibitions. Psychology Press.

14. Griswold, W., Mangione, G., & McDonnell, T. E. (2013). Objects, words, and bodies in space: Bringing materiality into cultural analysis. *Qualitative sociology*, 36, 343-364.

15. Gronemeyer, W. (2018). The Communicative Space of the Exhibition. In *The Curatorial Complex* (pp. 21-104). Brill Fink

16. Gül, S.N., & Kadriye T.A. (2015). Interactive spaces in art museums: A landscape of exhibition Strategies. *Solsko Polje*. 26(5). 141-155.

17. Hughes, L. (2005). Do we need new spaces for exhibiting contemporary art? *Journal of Visual Art Practice*, 4(1).

18. Karaoğlu, M. (2016). How Digital Art Affected Exhibition Spaces? In *Digital Arts: Challenges and Opportunities at the Intersections between Arts, Society and Technology*. p. 39-47.

19. Leung, G. (2011). The White wall in postwar art: the aesthetics of the exhibition space (Doctoral dissertation, University of Rochester).

20. Lotts, M. (2016). Building Bridges, Creating Partnerships, and Elevating the Arts: The Rutgers University Art Library Exhibition Spaces. *College and Research Libraries News*, 77(5), 226-230.

21. Macdonald, S., & Basu, P. (Eds.). (2008). Exhibition experiments. John Wiley & Sons, 267.

22. Markusen, A., Johnson, A., Connelly, C., Martinez, A., Singh, P., & Treuer, G. (2006). Artists' Centers: Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economics / Project on Regional and Industrial Economics Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota. 44 p.

23. McMurtrie, R. J. (2012). Spatial Engagement: Grammaticalising 'voice' in exhibition space. To boldly proceed / *Papers from the 39th ISFC*, 177-182.

24. O'Doherty, B. (2005). The gallery as a gesture. In *Thinking About Exhibitions*. 240-253.

25. O'Doherty, B. (1999). Inside the white cube: The ideology of the gallery space. Univ of California Press.
26. O'Doherty, B. (2007). Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed (Vol. 1). Princeton Architectural Press.
27. Özkal, G. (2006). Exhibition space as the site of isolation, unification, and transformation (Master's thesis, Middle East Technical University).
28. Paterson, L. (2014). Making Spaces: Constructs of exhibition space. Blank Space. Published by the Department of Art History at Stockholm University, 17-31.
29. Schavemaker, M. (2017). The White Cube as a Lieu de Mémoire: the Future of History in the Contemporary Art Museum. Reinwardt Academy, Amsterdamse University of the arts.
30. Stefańska, J. (2021). Painting in the exhibition space, interactions. Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych, 17(4), 19-24.
31. Storr R. Show and Tell. In: Marincola, P. (Ed.). (2007). What makes a great exhibition? Questions of Practice. Reaktion Books, 14-31.
32. Voorhies, J. (2017). Beyond objecthood: The exhibition as a critical form since 1968. Mit Press.
33. Zarobell, J. (2022). Global Art Collectives and Exhibition Making. Arts, 11 (2), 38-59.

ZAVERSHYNSKYI V.V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

TRENDS IN THE EXHIBITION OF CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATION PROCESSES (BASED ON THE MATERIALS OF FOREIGN RESEARCH IN THE 1990 – 2020)

The purpose of the article: *to analyze the state of analysis of exposition and exhibition practices in foreign scientific literature in the context of transformations and the search for new forms of representation of modern art.*

Methodology. *The methodology includes the use of the method of comparative analysis, which made it possible to identify common and distinctive properties in the evolution of exposure approaches. The method of typology became important for substantiating the main trends in the development of foreign historiography of the problem.*

The results. *The main trends are identified and analyzed in the study, which are characteristic of the development of Western scientific discourse of the problem. It has been proven that the trend of exhibition interactivity is a fundamental beginning in the transformation of exhibition approaches. In turn, the trend of the experimental ("laboratory") approach provoked new qualities of exposition, as a model for the study of an artistic work. Finally, the trend towards universal organization of the exposition demonstrated the propensity of modern expositional practices to generalize and change the scale of interpretation. As a separate research trend, the concept of the "white cube" was considered, the transformations of which revealed new forms of art representation.*

Scientific novelty. *The research results can be used in exhibition practice to substantiate the conceptual orientation of a particular exhibition.*

Key words: *exposure, exhibition, art space, modern art, transformation of an artwork.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА

Завершинський Валерій Валерійович, аспірант кафедри теорії і історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ORCID 0000-0003-4672-5851, **e-mail:** valzaver@gmail.com

Цитування за ДСТУ: Завершинський В. В. Тенденції в експонуванні сучасного мистецтва у контексті процесів трансформації (за матеріалами зарубіжних досліджень 1990 – 2020 рр.) *Art and design*. 2024. №1(25). С. 134–146.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.1.12>

Citation APA: Завершинський, В. В. (2024). Тенденції в експонуванні сучасного мистецтва у контексті процесів трансформації (за матеріалами зарубіжних досліджень 1990 – 2020 рр.). *Art and design*. 1(25). 134–146.