

Ню Чжэнсин

**Институциональная критика
в творчестве Марселя Бротарса:
к проблеме художественных практик**

В представленной статье рассматривается работа «Декор. Завоевание» (1975) Марселя Бротарса, бельгийского художника-концептуалиста с точки зрения проявления в ней институциональной критики. Кроме того, проводится анализ методов концептуального искусства, которые применил Бротарс в своем произведении, и выявляется проблема роли художественных практик в указанной работе в контексте развития направления.

Ключевые слова: искусство XX в.; современное искусство; Марсель Бротарс; искусство Бельгии; концептуальное искусство; концептуализм; институциональная критика

Ню Чжэнсин

Искусствовед, художник.
E-mail: singularityart801@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1371-4996

Niu Zhengxing
**Institutional Criticism
in the Work of Marcel Broodthaers:
Towards the Problem of Artistic Practices**

The presented article examines the work of Marcel Broodthaers, a Belgian conceptual artist, entitled “Décor: Conquest”, created in 1975. The author of the article examines the artist’s manifestation of institutional criticism in the considered project, and analyzes the methods of conceptual art that Broodthaers employs in this work. The text reveals the problem of the role of artistic practices in the examined work in the context of the development of the direction.

Keywords: art of the 20th century; contemporary art; Marcel Broodthaers; Belgian art; conceptual art; conceptualism; institutional criticism

Niu Zhengxing

Art historian, artist.
E-mail: singularityart801@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1371-4996

Последние годы жизни Марселя Бротарса, бельгийского художника – сюрреалиста, концептуалиста и последовательного сторонника

институциональной критики, были посвящены созданию серии работ «Декоры». Эти монументальные экспозиции находились в фокусе внимания художника с 1974 г. и до самой его смерти в 1976 г. Серия является ретроспекцией творческого пути Бротарса и совмещает все те черты, которые в разной мере проявлялись на протяжении 12 лет его работы [7, р. 164].

Произведения серии «Декоры» представляют собой концентрацию творческого метода Бротарса, и их анализ может предоставить возможность детального изучения места и роли институциональной критики в сформировавшемся художественном почерке мастера. Целью настоящей статьи выступает детальное рассмотрение в таком контексте наиболее важной работы из этой серии, а именно «Завоевание», а также выявление тех принципов критики институций, которые были использованы Бротарсом.

«Декор» – это общее название, которое художник дал ряду своих поздних работ. Учитывая тот факт, что Бротарс долгое время занимался поэтическим творчеством и всячески стремился отразить этот факт в своем искусстве, внимание к словообразованию является значимой частью смыслового наполнения его экспозиций, двояко обыгрывающих слово «интерьер» (от лат. *interior* ‘внутренний’), использующегося и для обозначения глубинных переживаний (лат. *sensus interior* ‘внутренние чувства’), и внутренней обстановки (например, фр. *intérieur* ‘интерьер’), вступая в парадоксальную семантическую взаимосвязь [4, р. 287]. Внимание художника к названиям своих работ, проявившееся уже в произведениях середины 1960-х гг., сохраняется и в «Декорах», он делает намеренный акцент на «декоративности» и использовании готовых предметов в этой серии работ.

Во французском языке слово *décor*, помимо привычных декоративных коннотаций, также оказалось прочно связано с кино и театром в значении ‘(съемочная) площадка’, и постоянное использование этого термина художником устанавливает определенную сопряженность между интересами Бротарса к кинематографии и вопросами репрезентации образов, поднимаемыми им в своих концептуалистических произведениях.

Одну из своих самобытных выставок, а именно «Декор. Завоевание», Братарс представил в Институте современного искусства в Лондоне в июне 1975 г. Экспозиция размещалась в двух смежных комнатах: одна оформлена как помещение XIX в., другая – XX в. Большинство экспонатов были взяты в аренду на время выставки у компаний, занимающейся реквизитом для кинофильмов, или одолжены в лондонском мебельном магазине и возвращены туда после окончания выставки. В частности, в комнате XIX в. находились две пушки, несколько травяных ковриков, шесть пальм в горшках, два стула, два серебряных канделябра, чучело питона, шар из засушенных цветов, пистолет XIX в., цветной плакат фильма про ковбоев, два деревянных бочонка с надписями «Джин» и «Ром», пластиковые краб и омар, играющие в карты, и четыре световых отражателя. В комнате XX в. были выставлены зонтик, садовый стол с пластиковыми стульями, пазл с изображением битвы при Ватерлоо по рисунку У. Хита, несколько ружей на полках и в ящиках и светоотражатель. Из окон обеих комнат открывался вид на Букингемский дворец и здание парламента.

Дата проведения выставки выбрана неслучайно – в июне 1975 г. перед Букингемским дворцом проходил ежегодный военный парад, что стало важной частью концепции выставки. Братарс снял фильм, показ которого задумывался как итог проведения экспозиции. Сам кинофильм включает в себя кадры с экспозицией, которые чередуются с кадрами парада и зданий вокруг, в большинстве относящихся к государственным объектам – символам политической власти. На экране появляются также руки неизвестной актрисы, собирающей, а затем спешно разбирающей пазл с изображением битвы при Ватерлоо.

Дата проведения выставки отражала и современные художнику политические события: незадолго до открытия выставки произошел захват Сайгона, что ознаменовало окончание войны во Вьетнаме. Таким образом, батальная тема приобретала все большее значение.

Комната XIX в. представляла собой довольно жесткое геометрическое расположение объектов, перечисленных выше, многие

из которых размещались парами. Некоторые предметы, такие как пистолет, два деревянных бочонка и два посеребренных канделябра, были установлены на пьедесталах, повторяя экспозицию музея XIX столетия.

Смежная комната XX в. с расположеннымими по центру садовым столом, зонтиком и белыми садовыми стульями имела более непринужденное оформление и напоминала скорее место отдыха. В двух стеклянных витринах, висевших на одной стене, были выставлены семнадцать различных пистолетов и гравюра в рамке с инструкцией по заряжанию оружия, а сверху на них лежали пятнадцать винтовок, использованных во время вьетнамской войны. Через разительный контраст между садовой мебелью и оружием обыгрывались представления о войне, проводились параллели между образом войны в XIX в. и современным Бротарсу ее восприятием через средства массовой информации. На садовом столике в центре комнаты лежал наполовину собранный пазл с изображением битвы при Ватерлоо, тот самый, что был показан в фильме.

В дополнение на выставке использовалось несколько софитов, которые выполняли важную функцию, состоящую в деноминации статуса представленных на экспозиции объектов как произведений искусства. Безжалостный яркий свет ламп демонстрировал предметы как детали декораций, раскрывая их реальную роль кино-реквизита. Переход между двумя этими системами презентации (галерея и съемочная площадка) изменял статус объектов, превращая их из самоценных экспонатов в реквизит, товар.

В этой работе Бротарс существенно развил идею Марселя Дюшана. Метод бельгийца был основан на принципе реди-мэйда, разработанного Дюшаном, который заключался в том, что художник самостоятельно находил некие предметы, которые объявлял искусством. В случае Бротарса выбранные им предметы остаются произведениями искусства только на время выставки, а после возвращаются к своему прежнему назначению. Таким образом, произведением искусства становится именно выставка, структура и характер взаимоотношений между предметами, которые выстраивает сам художник, что соотносится с концепциями институциональной

критики как уже сложившегося направления в современном Бротарсу искусстве. Художник упоминал об этом в своих интервью, заявляя, что он «организует не предметы, а встречи различных функций, которые относятся к одному и тому же миру...» [3, р. 41]. В более ранних работах Бротарс уже стремился к тотальному разрушению устоявшихся нарративов, представляя на экспозициях реплики и розничные товары, фальсифицирующие претензии на историческую аутентичность. Бротарс подражает музейной категоризации, а также идеям, демонстрируемым в средствах массовой информации, в кино, на телевидении. Представленный образ столетий является лишь пародией на реально происходящие события точно так же, как и музейный дискурс создает иллюзию историчности. Более того, само разделение веков не соответствует исторической достоверности и демонстрирует мнимый разрыв между эпохами, однако продолжает воспроизводиться различными институциями.

Выбор отражаемых эпох принципиален в контексте институциональной критики. Первая комната, посвященная XIX в., явно отражала связь с романтизмом, явлением, которое было не только близко самому Бротарсу, но и играло важную роль в формировании институционального прочтения искусства. Именно романтизм начал для искусства «путь социальной отчужденности и оторванности от реальности», что впоследствии будет «экспроприировано и эксплуатировано музеем как зарождающейся институцией» [1, с. 256]. Бротарс обращается к эпохе романтизма как времени, свободному от коммерческого аспекта и фетишизации культуры. Романтизм стал для современного художника своеобразным источником интерпретации искусства, а также основанием для отчуждения от окружавшей его действительности как в историческом контексте, так и в идейном.

Активно способствовал практикам отчуждения и колониализм. Бротарс как уроженец Бельгии, страны, имевшей колонии на других континентах, стремился не только отразить этот феномен как историческое явление, но также указать на его роль в формировании современного музейного и искусствоведческого дискурса.

Так, к примеру, в самое начало экспозиции Бротарс помещает пальмы в цветочных горшках. Этот элемент нередко присутствовал в художественных салонах и домах состоятельных бельгийцев, был символом статуса и отражал моду на экзотику, возникшую в связи с проникновением в Европу культур захваченных народов [5, р. 112]. После Второй мировой войны проблема колониализма не исчезла: музеи продолжали извлекать предметы и даже детали архитектуры из их среды, а художники в своих произведениях использовали приемы колониального искусства, вписывая их в контекст западноевропейского. Институциональная критика 1970-х гг. активно поднимала эти вопросы и привлекала внимание общественности к проблемам бывших колоний. Художники этого направления намеревались вскрыть современный образ музея как институции и продемонстрировать, как «колониальная эксплуатация сформировала художественные музеи как явление» [6, р. 203]. Этого же метода придерживался и Бротарс. Использование пальм в качестве элементов интерьера в его «Декоре» позволяет не только указать на первопричины развития современных дискурсов музеев, но также и отметить влияние колонизации на протекание современных процессов в художественной среде.

Критическая функция работы выражается также благодаря выбранной форме экспонирования: несмотря на то что выставка напоминает музейную, на самом деле Бротарс опирался на образ частных коллекций эпох Ренессанса и Нового времени. Это соотносилось с его собственными желаниями и намерением коллекционирования, которое он, по финансовым причинам, смог воплотить лишь в поздние годы жизни, о чем он сам упоминал в письмах.

Как коллекционер и куратор собственного музея, Бротарс мог свободно ставить под сомнение устоявшиеся практики и статус «произведения искусства», ценность, определяемую понятиями оригинала, репродукции и подписи. Он также ставил под сомнение роль и статус музея как инструмента, имеющего право определять объект как произведение искусства. Вместо того чтобы создавать работы для выставки, он взял на себя роль куратора и заимствовал

объекты из других источников. Таким образом, его работа была самой выставкой, а не ее содержимым.

Этот факт накладывал серьезные ограничения на возможность музееификации работы. Художественные институции, такие как музеи, галереи или даже частные инвесторы, несмотря на желание их приобрести, не могли их получить в изначальном виде. Термин «произведение искусства» традиционно относился к уникальным автономным предметам, которые могли быть выкуплены, выставлены, перевезены и сохранены. «Декор. Завоевание» был экспозицией, разделение предметов которой означало бы разрушение произведения. Более того, после окончания экспонирования все эти предметы вернулись к своим изначальным владельцам – Бротарсом было организовано планомерное разделение и разрушение экспозиции. В этом случае следует упомянуть о концепции сайт-специфичности, культурного феномена, который тесно связывает реализацию художественных задач с конкретным местом или размещением в пространстве. Это существенно осложняет музееификацию или коммерциализацию произведения, так как закрывает возможности по перемещению. Уникальная выставка «Декор. Завоевание» стала примером зарождающегося направления сайт-специфичного искусства.

Также стоит отметить, что в этом случае нарушена и концепция авторства, ключевая для художественной среды той эпохи. Марсель Бротарс не является создателем этих предметов, более того, многие из них изготовлены фабричным способом без участия человека. В таком случае возникает серьезная проблема музейного и галерейного дискурса о том, кого следует указать в качестве автора произведения.

Серия работ «Декоры», в которую входит экспозиция «Завоевание», представляет собой переосмысление феномена ретроспективы творчества. В других подобных выставках Бротарс заново представлял объекты и изображения, а также фотографические репродукции различных своих работ предыдущих лет в комбинации с новыми произведениями. Художник взаимодействовал со зрителем таким образом, что последний вспоминал прежние

работы, но видел их в более поздней интерпретации автора. Некоторые выставки или их части состояли только из новых, временных работ. Все это некоторым образом соотносилось с общепринятым пониманием феномена ретроспективы, однако в случае с проектом «Завоевание» Бротарсом был поставлен вопрос о самой сути ретроспекции.

Конструирование выставки художником в тесной связке с окружающим пространством в виде Букингемского дворца, здания парламента, улицы Мэлл для торжественного проведения парадов и королевского Грин-парка стало своеобразной аналогией между «собственным положением в обществе как художника и положением Наполеона, вступающего в свою последнюю битву» [4, р. 308]. Именно по этой причине столь сильный акцент в выставке сделан на битву при Ватерлоо. Стоит отдельно отметить, что на сегодняшний день место этого сражения находится на территории Бельгии, родины Бротарса. При этом свои последние годы жизни художник проводит в Англии, что иронично демонстрирует, проводя параллели между ссылкой Бонапарта на Эльбе с его последующей попыткой возвращения и своей карьерой, которая привела его из родной Бельгии в Лондон.

Изучая ретроспективную сторону этого произведения, можно также отметить, что термин *décor* как интерьер следует также рассматривать в качестве закрытой системы. Феномен ретроспективы предполагает, что художественный почерк мастера уже окончательно сформировался и его творчество может быть проанализировано с точки зрения сложившегося явления в истории искусства. При этом сам Бротарс сомневался в своем статусе художника, воспринимая ретроспективность как вызов его изначальной творческой позиции в качестве поэта, которым он являлся первые 20 лет своей активной деятельности в искусстве [2, р. 35]. Вопрос о его роли в истории искусства как художника является наибольшей проблемой, поднимаемой им в контексте критики институций. Автор не только отрицал свое авторство, создавая произведения посредством использования готовых объектов, но также и отрицал себя как художника. В этом случае институты искусства, формировавшиеся

и развивавшиеся последние десятилетия, сталкивались с комплексом вопросов, которые нарушали все принципы функционирования художественного творчества и последующего бытования произведений искусства.

Рассмотренный проект Марселя Бродтарса «Декор. Завоевание» представлял собой уникальное событие в истории западно-европейского искусства. Он подчеркивает важность переосмысления подхода к искусству и его институциональным рамкам. Работа Бродтарса представляет собой глубокий анализ того, как художественные пространства формируют восприятие, создавая и поддерживая определенные иерархии и нормы. Его критика институциональных структур открывает новые горизонты для понимания искусства, подчеркивая, что отношения между автором, предметами и пространством играют ключевую роль в интерпретации и оценке произведений вне существующих дискурсов.

Бродтарс также акцентирует внимание на проблеме легитимации искусства, ставя под сомнение, кто имеет право определять его ценность и доступность. В контексте колониального наследия и культурного присвоения он поднимает важные вопросы о власти и ответственности в культурном производстве, а также акцентирует внимание на новом подходе к искусству, независимому от ограничений институций.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кримп Д. На руинах музея. М. : V-A-C press, 2015. 432 с.
2. Broodthaers M. To Be 'Bien Pensant'... or Not to Be. To Be Blind / trans. Paul Schmidt // October. 1987. Vol. 42. Autumn. P. 35.
3. Buchloh B. H. D. Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs. Cambridge : MIT Press, 1988. 211 p.
4. Haidu R. The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976. Cambridge : MIT Press, 2010. 400 p.
5. Hopkins D. After Modern Art, 1945–2000. Oxford : Oxford University Press, 2000. 282 p.
6. MTL Collective. From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art // October. 2018. Vol. 165. P. 192–227.
7. Schultz D. Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue. New York : Peter Lang, 2007. 306 p.