

УДК 351.852.13:7.072.5

Сорокін Б. О.

БІЛИЙ КУБ: ФОРМУВАННЯ ГАЛЕРЕЙНОГО ПРОСТОРУ

У статті розглянуто концепцію «білого куба», специфічного галерейного та музейного простору для демонстрації і споглядання мистецтва. Проаналізовано, як тривалі експерименти з формою демонстрації робіт у музейних приміщеннях були зумовлені потребою створити особливий простір, де кожний експонат був би максимально ізольованим і самодостатнім. Так виник «білий куб», який фактично був легітимізований Альфредом Барром, першим директором музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Починаючи з Брайана О'Догерті, дослідники вказують, що галерейний простір, яке нібито є максимально нейтральним, насправді є глибоко ідеологізованим. Уваго було приділено і рефлексії художників щодо функції, діяльності та організації простору галереї.

Ключові слова: «білий куб», інституційна критика, Музей сучасного мистецтва, Марсель Дюшан, мистецька галерея, Альфред Барр.

У 1976 р. теоретик мистецтва і художник Брайан О'Догерті опублікував в журналі *Artforum* есе з трьох частин «Всередині білого куба». Есе набули широкого розголосу в світі мистецтва – згодом вони були об'єднані в одну книжку, а термін «білий куб» почали використовувати для позначення найпоширенішого способу демонстрації мистецтва в музеях і галереях.

Коли виник «білий куб»? Широко застосовуваною ця практика демонстрації мистецтва стала після відкриття Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку (МоМа). Однак проект нью-йоркського музею став кульмінацією експериментів, дискусій і обговорень особливостей специфіки музейного простору, які точилися десятиліттями.

Перші великі публічні музеї відкрили в другій половині XVIII ст., наприклад, Британський музей у 1759 р. і Лувр у 1793. Картини в цих музеях розвішували від підлоги до стелі, повністю затуляючи стіну. Збереглося чимало відомих картин, присвячених інтер'єрам перших великих музеїв. Публіка була в захваті від нових установ. Відвідуваність музеїв стабільно зростала впродовж усього XIX ст. Музей Вікторії й Альберта в 1857 р. відвідали 456 тис. осіб, у 1870 – вже близько мільйона.¹ Зростали й

колекції музеїв. Вони були переповнені водночас експонатами та відвідувачами. Картини розташовувалися впритул одна до одної, і щент заповнені стіни не давали можливості оцінити якість однієї конкретної роботи. Була потреба в нових способах експонування, щоб звільнитися від безладу і загальної мішанини.

Першою експерименти з розвішуванням творів почала Національна галерея у Лондоні. Директор Чарльз Істлейк вирішив розміщувати картини не від підлоги до стелі, а на рівні людських очей. Стіни музейного простору раптом спорожніли – постало питання, якого тепер вони мають бути кольору. В пошуках відповіді директори галерей зверталися до суміжних сфер знань, наприклад когнітивної психології. Чарльз Істлейк розміщував картини на одному з відтінків червоного кольору (до того найчастіше стіни музеїв і галерей були сірувато-зеленими). Як зазначає німецький історик мистецтва Шарлотта Клонк, Істлейк керувався дослідженнями, в яких вивчали безпосередній внесок людського ока у процес бачення.² Червоний був сприятливим фоном для більшості картин, оскільки взаємодія з золотими рамами й прохолодними барвами більшості картин, згідно з дослідженням, вела до гармонічного ефекту в візуальному сприйнятті. Панувала думка, що для збалансованого сприйняття людське око потребує поєд-

¹ Abigail Cain. "How the White Cube Came to Dominate the Art World". <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>.

² Niklas Maak et al. "The white cube and beyond". <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>.

нання червоного, жовтого і синього кольорів, тому Істлейк і вибрав червоний. Директори галерей консультувалися і з психологом Вільгельмом Вундтом; аби мистецтво було більш доступним чуттєвому сприйняттю, для виставок створювали різнобарвні стіни. Були й інші думки. У 1918 р. Секретар Бостонського музею Айвес Гільман у своєму дослідженні рекомендував «уникати безкінечного розмаїття кольорових стін, яке можна знайти в різних музеях, на користь однорідного світло-сірого чи тьмяного жовто-сірого».¹

Проте в Німеччині до і після Першої світової війни картини демонстрували на фоні, який максимально контрастував із домінуючими барвами картини. Наприклад, у музеї Фолькванг в Ессені картини німецьких експресіоністів із густими чорними контурами розміщували на білому тлі. Як вказує Клонк, «зростання ролі білого ще було пов'язано і з гігієнічним аспектом – бруд, звичайно ж, більше помітний на білому».² Білому кольору віддавали перевагу і художники-конструктивісти та архітектори в Баухасі. Помітно зростала роль тимчасових виставок, а з ними і рухомих перегородок. Остаточо білий колір було затверджено в Німеччині в 1930-х рр.

Уважним спостерігачем художніх процесів у Німеччині був американський дослідник і майбутній директор Музею сучасного мистецтва Альфред Барр.

У 1930-х рр. Барр вивчав особливості простору комерційних галерей, відвідував виставки для дослідження способів експонування в європейських музеях. Він звернув особливу увагу на ефективність білої стіни без декоративних прикрас для експонування авангардного мистецтва. Це сприяло концентрації уваги на об'єктах, а не на архітектурі та дизайні. Повернувшись до США, Барр спочатку чіпляв картини на світло-брунатній із кремковим відтінком бавовні. Як йому здавалося, це давало максимально нейтральний фон. Картини були розміщені в один ряд, трохи нижче рівня погляду, з великою кількістю простору між ними. Згодом тканину все ж таки замінили білими стінами.³ Гарвардський художній музей і Водсворт Атенеум у Хартфорді використовували підхід «білого куба» до нью-йоркського музею, проте саме увага, яка була прикута до

цієї інституції, сприяла остаточній легітимації та поширенню цього підходу.⁴

У 1936 р. Барр організував виставку «Кубізм і абстрактне мистецтво», в якій усі елементи «білого куба» зібралися разом. Музей усе ще розміщувався в офісі Рокфеллера, проте стіни і стеля приміщення виставки були пофарбовані в білий колір, декоративні світильники були спрощені, а підлогу вкрили паркетом. Картини були розташовані окремо одна від одної, деякі займали всю стіну. Роботи були розташовані таким чином, щоб не створювали політичного чи соціального контексту – щоб кожна картина чи скульптура говорили тільки сама за себе. Нейтральні стіни, акцентоване освітлення і відсутність декору сприяли концентрації глядачів суто на роботах.

Архітектуру музеїв XIX ст. вже визнавали неефективною. Нові музеї почали проектувати зсередини, а не навпаки. Нова будівля МоМА, яку відкрили 1939 р., відповідала цим пошукам. У будинку був скляний фасад, не було парадних сходів. Усередині глядачів чекали невеликі галереї: в центрі уваги було тільки мистецтво, а не архітектура. Не існувало іншого контексту, окрім мистецтва. Успіх МоМА сприяв тому, що білий куб поступово розширював свій вплив на світ мистецтва в Нью-Йорку. Витвір замикався у цьому новому просторі, і білий куб став стандартом для експонування модерністського і сучасного мистецтва.

У своїх статтях про принципи побудови галерейного простору Б. О'Догерті пише: «Галерею створюють за правилами, не менше суворими, ніж ті, яких дотримувалися будівельники середньовічних храмів. Її простір має бути відгородженим від зовнішнього світу: тому вікна зазвичай перекриті, стіни пофарбовані в білий колір, а світло струмує зі стелі. Дерев'яну підлогу вкрито лаком, і тоді по ньому ковзаєш, як у клініці. Мистецтво тут вільне, воно, як то кажуть, живе своїм життям».⁵ Б. О'Догерті називає галерею елітарним простором: «Ізольовані на своїх місцях експонати виглядають як дорогі рідкості, як дорогоцінні камені або ювелірні вироби. Естетика перетворена на комерцію: “галерея – дороге місце”».⁶ Мистецтво, яке розміщене у просторі галереї, потребує певних знань і рівня естетичної

¹ Cain, “How the White Cube”.

² Maak, “The white”.

³ Cain, “How the White Cube”.

⁴ Там само.

⁵ Брайан О'Догерті, *Внутрі білого куба* (Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015), 21.

⁶ Там само, 97.

підготовки. «Отже, обрана публіка, рідкісні й важкі для розуміння речі: у наявності соціальний, фінансовий та інтелектуальний снобізм, який показує (і в своїх найгірших проявах – пародіює) нашу систему диференційованого виробництва, наші принципи призначення цінності, соціальні звичаї в цілому».¹

Не дивно, що сам простір музеїв і галерей у підсумку став дискурсивною одиницею для художників. Одним із перших продемонстрував потенціал маніпуляції з виставковим простором Марсель Дюшан. У 1938 р. Поль Елюар і Андре Бретон запросили Дюшана оформити експозицію «Міжнародної виставки сюрреалізму» в Парижі. Дюшан продемонстрував вплив контексту на мистецтво в буквальному значенні. Він поставив по кутках головної зали чотири великі двомісні ліжка, висипав на підлогу пісок і сухе листя, а картини розмістив на рухомих дверях. Проте головний сюрприз для глядачів був на стелі. Над головами відвідувачів висіли «1200 мішків із вугіллям», які насправді були забиті папером, проте містили й вугільну пилюку, яка сипалася на тих, хто був внизу. Оскільки мішки унеможлилювали освітлення зі стелі, джерелом світла була жаровня з електричною лампою, яка стояла в центрі залу, а на вході фотограф Ман Рей роздавав глядачам ліхтарики, щоб вони могли хоч якось освітлювати роботи.²

Через чотири роки Дюшан взагалі позбавив відвідувачів можливості переглядати витвори мистецтва. Для виставки «Перші документи сюрреалізму» в Нью-Йорку художник придбав шістнадцять миль білої мотузки й разом зі своїми друзями зробив в експозиції хрестоподібну сітку. Так виникла експозиція «Миля мотузки». Переплетіння мотузки було свідомим бар'єром між глядачем і витвором мистецтва. «Як інші художники витримали таке, причому двічі?»³ – зауважує О'Догерті.

Можна розглядати акції Дюшана як спосіб переосмислення виставки у просторі, або як досвід споглядання мистецтва, або питання про авторитет художнього закладу і самого мистецтва. Публіка звичайно ж запам'ятовувала не картини, а мотузку, яка вже сама ставала мистецьким об'єктом. Коли Келвін Томкінс запитав у художника, яка ідея стоїть за акцією з мішками, Дюшан слушно зауважив: «Ці ідеї не мають

конкретних раціональних пояснень. Якщо хочеш бути сюрреалістом, саме це варто шукати. Того разу ми просто привернули більше уваги до стелі, ось і все».⁴

Нову спробу переосмислення галерейного простору зробив французький художник Ів Кляйн. У травні 1957 р. в галереї Колетт Алленді один зал експозиції залишили порожнім, щоб дати глядачам «дозвіл відчутти присутність мальовничої чутливості в первинному матеріальному стані».⁵ Кляйн розвинув свою ідею через рік у галереї Іріс Клер. Він перефарбував фасад у синій колір, приготував для глядачів синій коктейль і найняв як вартового республіканського гвардійця у мундирі. Всі меблі в галереї прибрали, а стіни і єдину виставкову вітрину, в якій нічого не було, пофарбували білим кольором. Виставка мала назву «Порожнеча», а її ідеєю, як її сформував сам художник, була «спеціалізація чуттєвості в первинному матеріальному стані до стабілізованої мальовничої чуттєвості».⁶ Досягнення Кляйна полягає в тому, що він перемкнув увагу з мистецтва (залишивши зали порожніми) на інституційний контекст. Але якщо Кляйн впускав глядачів у галерею для того, щоб показати їм порожнечу, то Арман, навпаки, позбавив відвідувачів можливості увійти до виставкового простору. В жовтні 1960 р. в тій самій галереї Іріс Клер демонструвалася його «Повнота» – нагромадження брухту і відходів, що ледь не вивалювалися через вікно і двері галереї.

Це був не єдиний спосіб, до якого вдавалися художники, щоб змусити дивитися не на мистецтво, а на галерею. У жовтні 1968 р. Даніель Бюрен закрити міланську галерею «Аполлінер» на весь час своєї виставки. Вхід заклеїли білими й зеленими паперовими смугами. Таким жестом Бюрен ніби помістив мистецтво на двері галереї. Сам художник акцентує на тому, що своїми акціями він надає додаткову роль мистецьким просторам: «Через те що музей/галерею рідко беруть до уваги, він стає структурою, звичаєм [...] неминучим “носієм”, на якому написана історія мистецтва».⁷ Ідеї Бюрена розвинув Роберт Баррі. У грудні 1969 р. на сторінках сімнадцятого номера «Арт енд Проджект Бюлетін» він написав: «На час виставки галерея закрита».⁸ У березні 1970-го ідею було реалізовано

⁴ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp the afternoon interviews* (New York: Badlands Unlim., 2013), 37.

⁵ О'Догерті, *Внутрі білого куба*, 112.

⁶ Там само, 113.

⁷ Там само, 121.

⁸ Там само, 123.

¹ О'Догерті, *Внутрі білого куба*, 96.

² Elena Filipovic. “A Museum That is Not”, *E-flux #4* (2009). <http://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>.

³ О'Догерті, *Внутрі білого куба*, 90.

в галереї «Юджин Батлер» у Лос-Анджелесі. На три тижні (1–21 березня) галерею закрили – «на час виставки», як повідомляло зовні оголошення Баррі.

Якщо одні художники працювали методом витіснення людей і мистецтва з простору галереї, то інші, навпаки, почали заселяти її в прямому сенсі слова. У 1962 р. французький художник Бен прожив у лондонській галереї «One» півмісяця, а у серпні 1990-го в Ніцці П'єр Жозеф, Філіпп Паррено і Філіпп Перрен оселилися в галереї Ер-де-Парі на час виставки «Майстерні Парадиза».¹

Одним із найцікавіших художників, що працювали на хвилі інституційної критики 1970-х, був Майкл Ашер. Темою Ашера було вивчення специфіки архітектурного простору галереї та музею. Ще до кінця 1990-х інтер'єр галереї був влаштований таким чином, щоб презентація мистецтва мала першорядне значення, тоді як комерційна діяльність була на другому плані. Крім виставкових приміщень, звичайна галерея також мала кабінети для ведення переговорів з купівлі–продажу, до яких не було відкритого доступу всім охочим.

Саме розмежування бізнесу і експозиції спонукало Майкла Ашера винести прихований простір галерейного бізнесу на перший план. На своїй виставці в галереї «Клер Коплі» (1974) Ашер демонтував стіну між офісом і виставковим залом, представивши комерційну діяльність як реальний зміст мистецтва.² При вході в галерею перед відвідувачем відразу відкривався вигляд на приміщення для переговорів. Особливістю «методу вилучення» Ашера було те, що він не прагнув скасувати галерейний контекст.

Для культурної рецепції його роботи простір галереї був необхідністю.³

Нарешті, художники експериментували і з самою білою стіною. Вільям Анастасі в 1965 р. у нью-йоркській галереї «Дван» для своєї виставки сфотографував порожню залу, зняв усі розміри стін, зазначив місцеперебування електричних розеток і підрахував площу вільної поверхні. Потім усі ці дані були перенесені на полотна, які трохи поступалися в розмірах стін, і на них же і повішені. Анастасі закрив стіни їхніми зображеннями, таким чином «продемонструвавши» діалог між поверхнею картини, розписом і стіною.⁴

Річард Таттл діяв іншим чином. Художника прославили вирізані з картону восьмикутники. Один із них був білого кольору і на стіні немовби розчинявся. Коли глядач помічав роботу, вона дивним чином змінювала сприйняття стіни й самого твору на ньому.

Брайан О'Догерті називає білий куб однією з вершин модернізму, «його комерційним, естетичним і технологічним тріумфом».⁵ Білий куб і досі залишається популярною формою демонстрації мистецьких об'єктів у галереях, переважно у найбільших і прибуткових – як-от галереї Гагосьяна або «White Cube». Використовують його і в таких подіях, як міжнародні арт-ярмарки та бієнале. Ізолятивність, строгість, чистота, раціональність білого куба можуть стати прихистком і для відверто комерційного мистецтва, додати йому авторитету. Як зауважує О'Догерті, «мистецтво може бути скільки завгодно буквальним [...]; галерея все одно зробить його мистецтвом».⁶

¹ Ніколя Буррио, *Реляционная эстетика / Постпродукция* (Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016), 42.

² Изабель Грав, *Высокая цена: Искусство между рынком и культурой знаменитости* (Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016), 83.

³ Alexander Alberro, and Blake Stimson, eds., *Institutional critique an anthology of artists' writings*. Cambridge (London: The MIT Press, 2009), 150–4.

⁴ О'Догерти, *Внутри белого куба*, 44.

⁵ Там само, 100.

⁶ Там само, 59.

Бібліографія

- Буррио, Николая. *Реляционная эстетика / Постпродукция*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Грав, Изабель. *Высокая цена: Искусство между рынком и культурой знаменитости*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- О'Догерти, Брайан. *Внутри белого куба*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Alberro, Alexander, and Blake Stimson, eds. *Institutional critique an anthology of artists' writings*. Cambridge, London: The MIT Press, 2009.

- Cain, Abigail. "How the White Cube Came to Dominate the Art World". <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>.
- Filipovic, Elena. "A Museum That is Not." *E-flux.com* #4 (2009). <http://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>.
- Maak, Niklas, Charlotte Klonk, and Thomas Demand. "The white cube and beyond". <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>.
- Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp the afternoon interviews*. New York: Badlands Unlimited, 2013.

B. Sorokin

WHITE CUBE: THE GALLERY SPACE SHAPING

*The aim of this article is to examine the notion of the “white cube”. The “white cube” is a specific space designed for demonstrating and exposing art objects in museums and galleries. During the 19th century, the concept of how the context of museum’s or gallery’s space influences the reception of art was widely discussed. It becomes clear that the new form of art exhibition is required. Art directors started to bring new ideas, painting the museum walls in different colors and challenging the traditional ways of hanging art objects. In the end, the new space for demonstrating and exhibiting art was installed. Brian O’Doherty, an Irish writer and artist, coined the term “the White Cube” to describe the brand-new art space. In his writings, such as *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, O’Doherty argued that the experience of art perception in the “white cube” is similar to the religious one.*

It was Alfred H. Barr Jr, an American art historian and the first director of the Museum of Modern Art in New York City, who made a “white cube” the model to exhibit art in museums and galleries. Alfred Barr argued that a space for exhibiting and demonstrating modern art should have white and neutral color of the walls, and minimalistic décor; the art-space should not be ideological. Its main purpose is to demonstrate art in the most neutral way. “White cube” is a global phenomenon now, suitable for small, mid-sized galleries and the big art-fairs and Biennales as well. Therefore, it is important to observe its origins and initial purposes.

Exploring the ways how the context of art gallery or museum influences the art has become the art practice itself, which is called “the institutional critique”. Accordingly, this research also examines how Marcel Duchamp, Yves Klein, Michael Asher, Daniel Buren and others creflected on the way art galleries and museums organized their activities.

Keywords: white cube, institutional critique, museum of modern art, Marcel Duchamp, art gallery, Alfred H. Barr Jr.

Матеріал надійшов 23.04.2018