

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

РАЗРАБОТКА КОНЦЕПЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО
МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПРОЕКТА «ТВОРЧЕСТВО МАЛЕВИЧА»

Стенина Мария Станиславовна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Научный руководитель теоретической части:
член Союза художников России,
Член Международной Ассоциации Искусствоведов,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна,
Васильева Е.В.

Научный руководитель:
член Союза художников России,
член Союза дизайнеров России,
доцент кафедры дизайна,
Старцев К.Г.

Санкт-Петербург 2024

Содержание

ВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. ИСТОКИ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРИНЦИПОВ ВЫСТАВОЧНОГО ДИЗАЙНА

- 1.1. Выставочное пространство и феномен экспозиционной системы: специфика видения.
- 1.2. К вопросу об изменении контекста формирования выставочного пространства XIX - XXI веков
- 1.3. Специфика развития выставочной системы на рубеже XX - XXI вв.: к проблеме формирования цифровой экспозиционной среды

ГЛАВА 2. ВЫСТАВОЧНЫЙ ДИЗАЙН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

- 2.1. Экспозиционная система Сецессионов: специфика художественной программы
- 2.2. Авангардные практики начала XX века и проблематика изменения пространства выставки
- 2.3. Проекты Эль Лисицкого в сфере дизайна экспозиционного пространства

ГЛАВА 3. ВЫСТАВОЧНЫЙ ДИЗАЙН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ЕГО СПЕЦИФИКА

- 3.1. К проблематике формирования выставочного пространства выставочного пространства второй половины XX века.
- 3.2. «Белый куб» как новый принцип формирования выставочного пространства
- 3.3. Неконвенциональные выставочные пространства и их проблематика

ГЛАВА 4. ОПИСАНИЕ ПРОЕКТА

4.1 Разработка концепции для печатного издания

4.2 Процесс разработки проекта

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Основные образцы графического дизайна XX в.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Основные образцы выставочного плаката XX в.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Пространство выставки и система ее оформления

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Разработка проекта

Введение

Данная работа посвящена исследованию визуально-графических принципов и тенденций использования мультимедийных проектов в сфере экспонирования и изучения искусства. В данном проекте исследуются возможности внедрения мультимедиа для усовершенствования восприятия творческого метода художника.

В наше время возможности формирования восприятия искусства претерпевают изменения. Пространство выставки перестает быть единственным инструментом, формирующим контекст восприятия искусства. Многие посетители музеев и выставок испытывают потребность в более углубленном изучении искусства. Для этих целей используются, сопроводительные тексты, размещаемые в пространстве выставки, аудиогиды и др. Актуальным методом формирования зрительского восприятия становятся и медиагиды, предлагающие метод восприятия через визуальные образы.

Сейчас особое внимание уделяется исследованию методов создания нового контекста для экспонирования искусства авангарда. Так, в данном проекте рассматриваются истоки формирования уникального стиля Казимира Малевича, воплощенного в серии работ его так называемого «крестьянского цикла». Проведено исследование взаимосвязи работ художника с древнерусской иконописью. Данное исследование легло в основу мультимедийного ролика и дополняющего его печатного издания.

Данный проект является не только исследованием творческого пути художника, выраженным средствами анимации, но и предлагает актуальное средство расширения возможностей знакомства зрителя с творчеством того или иного художника.

Музейное пространство предполагает размещение объектов искусства по эпохам и стилям, подобное разделение делает невозможным комплексное восприятие искусства, исследуя которое можно выявить неожиданные взаимосвязи, понять некоторые теоретические аспекты, которые будучи представленными в виде визуальных образов в медиа среде, способны открыть новые возможности восприятия и понимания. Анимация имеет огромный потенциал для улучшения восприятия и изучения искусства. Она позволяет визуализировать и демонстрировать различные темы и концепции из области искусства.

Более того, подобный подход к исследованию отсылает к экспозиции в понимании самого Малевича, который будучи временным директором Государственного музея художественной культуры (1921–1923 гг.) (позже ГИНХУК), считал, что она должна напоминать живую исследовательскую и творческую лабораторию по изучению художественной культуры. Он считал важным размещать рядом с произведением различные дополнительные источники, предлагающие зрителю методы осмысления искусства.¹

В состав дипломной работы входит исследовательская часть и графический проект, что позволяет объединить теоретический и прикладной подходы к проектированию. В процессе исследования были сделаны определенные выводы, способствовавшие созданию концепции исследовательского мультимедийного проекта.

В рамках исследования была поставлена цель: изучить фундаментальные практики в искусстве и дизайне, которые повлияли на развитие экспозиционного дизайна, и выявить векторы его дальнейшего развития.

¹ Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. - М.: Гилея. — 1995.

Проектной целью является разработка направленной на формирование нового контекста для культурной коммуникации графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Казимира Малевича.

Работа ориентирована на решение следующих **задач**:

- исследование основных образцов графического дизайна XX века
- изучение основных этапов формирования принципов выставочного дизайна
- исследование изменения контекста формирования выставочного пространства XIX - XXI в.
- анализ принципов проектирования печатной и мультимедийной продукции, связанной с экспозиционным пространством и его восприятием
- выявление актуальных стилистических особенностей в дизайне сопровождения культурных пространств
- исследование возможных путей развития проектирования в экспозиционном дизайне

Задачи практического характера:

- выявление истоков творческого метода художника Казимира Малевича
- разработка цифровых и печатных носителей, создание медиа-продукта

Была поставлена задача усовершенствовать коммуникацию между зрителем и творчеством художника методами графического дизайна. Проведение исследования и анализа процесса формирования современной графической системы послужили основой для разработки концепции и создания прототипа графического сопровождения выставочных пространств, посвященных творчеству Казимира Малевича.

Актуальность исследования:

Так как в настоящее время особенное внимание уделяется необходимости комплексного подхода и использованию новых технологий в сфере экспозиционного дизайна, также большое внимание уделяется мультимедийным проектам, их исследование становится одной из основных тем в интернациональном аналитическом пространстве.

К данной теме в своих исследованиях обращаются, например, Клэр Бишоп — британский искусствовед, критик и профессор истории искусства, в книге «Искусство инсталляции», в которой она проводит исследование инсталляций от 1920-х годов до

начала XXI века² или Калум Сторри — архитектор, куратор и выставочный дизайнер, книга которого «Музей вне себя: путешествие из Лувра в Лас-Вегас» предлагает новую интерпретацию взаимоотношений между музеем и городом³. Все перечисленные научные работы в том числе затрагивают и специфику экспонирования авангардного искусства.

Сейчас, когда происходит стремительное развитие выставочного дизайна, актуальной проблемой можно считать выявление новых возможностей экспонирования искусства, особенно актуальным сейчас является проблема экспонирования и подачи искусства авангарда. В том числе и потому что именно в этот период были исследованы и применены многие актуальные и сейчас средства экспонирования, как и сопровождение экспозиции видеоматериалами. Современные исследователи все чаще говорят о том, что авангардное искусство требует формирования особого контекста восприятия. Для создания, которого необходимо комплексное исследование развития возможностей экспозиционного дизайна. Так, существует необходимость в анализе и структурировании информации по этой теме.

Новизна исследования:

Новизна методологии заключается в объединении нескольких исследуемых направлений, а именно: исследование восприятия искусства через призму изменения принципов проектирования выставки как культурного института. Также проводится анализ эволюции понятия синтетического искусства и возможности его применения в дизайне. В работе рассматриваются и современные подходы в сопровождении выставок.

Так же важной темой исследования становится непосредственно исследование экспозиционных практик эпохи авангарда начала XX века. Не смотря на повышенный интерес к этой теме, многие исследования касаются этого явления только поверхностно.

Новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем рассматриваются направления, такие как формирование в конце XIX века понятия синтетического искусства и его дальнейшее использование художниками и дизайнерами, в том числе авангардистами, такими как Эль Лисицкий, исследуется, то как в экспозиционных

² Бишоп, К. Искусство инсталляции : пер. с англ. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. — С. 192: ил.

³ Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023.

проектах второй половины XX века перенимались нововведения выставки эпохи авангарда.

Новизна заключается также в совмещении теоретических исследований в практическом применении, в представлении данной проблематики графическими средствами.

Практическая значимость и возможность практического применения:

Практические новации данной работы могут быть внедрены как в пространство музея, так и в интернет среду, для решения рекламных и образовательных целей. Выявленный подход может быть использован при подготовке выставочных проектов в музеях.

Академическая апробация проекта была реализована в рамках научной публикации: статья «Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024.» (в печати)⁴.

В основу практического проекта положено последовательное теоретическое исследование. **Методика исследования** заключается в изучении визуальной системы художественных и графических стилей XX века: сбору исследовательских материалов и практических работ, их рассмотрению и анализу.

В работе над данным проектом было изучено влияние искусства, графических стилей и школ XX века на формирование экспозиционного пространства. Теоретическая часть исследования опирается на работы авторов, которые изучали художественные принципы, развитие дизайна и дизайн-школы преимущественно XX-XXI веков; различные труды и монографии, посвященные исследованию графического дизайна, истории искусств и экспозиционного дизайна.⁵

⁴ Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024. (в печати)

⁵ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум. — 1996. — С.240.; Вайбель, П. Медиа-искусство: от симуляции к стимуляции / пер. К. Бандуровского // Логос. № 4. — 2015.— С. 135-162.

Краткое содержание работы (по главам):

Данная работа состоит из четырех глав, каждая из которых вносит свой вклад в общее исследование.

В первой главе «**Истоки и основные этапы формирования принципов выставочного дизайна**» исследуются истоки и формирование выставочного дизайна и работы с экспозиционным пространством.

В первом разделе исследуются особенности восприятия зрителем выставочного пространства, а также особенности восприятия экспонируемых предметов искусства. Исследуется определение такого качества как "экспонируемость" или "выставочная ценность"⁶, данное Вальтером Беньямином. Далее кратко рассматриваются и другие исследования, связанные с данной темой, например, осмысление статуса объекта, художественные иерархии и процесс формирования новой художественной системы.⁷

Анализ этапов формирования экспозиции совершается через призму изменений возможностей зрительского восприятия. Поэтапно рассматривается эволюция отношения

Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. — 2016. — № 4 (25). — С. 72–80.; Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. "Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма" Знак: проблемное поле медиаобразования, no. 3 (29), — 2018. — С. 43-49.; Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М.: Ад Маргинем Пресс. — 2014. — С. 304.; О'Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.; Crimp, D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press — 1993. — p. 368.

⁶ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва: Медиум — 1996. — С. 239.

⁷ Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи. — Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, №. 2, — С. 275–294.; Crimp, D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press — 1993.; Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. College Art Association Stable. — 1982. — p. 311-319.

к искусству через изменение его экспонирования. Исследуются такие этапы развития выставочного пространства как Античность, Средневековье, эпоха Парижских Салонов. Особого упоминания заслуживает период XVII – XIX веков, это время формирования и радикального изменения музейного пространства, когда музей стал территорией установления идеологий. В начале XX века возникло новое понимание о необходимости изменения выставочной системы музея, так как старые принципы XIX века уже не соответствовали современным требованиям и принципам искусства.

В конце раздела также делается важный вывод об изменении статичной позиции зрителя, которое оказало огромное влияние на проектирование пространства выставки.

Во втором разделе, связанном с исследованием проблематики формирования современного выставочного пространства, рассматривается выставка как дискурсивная единица (как пишет ирландский концептуалист Брайан О’Догерти)⁸. Так, были проанализированы этапы, когда пространство выставки претерпевало важные изменения: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

Рассматривается история формирования экспозиционного пространства и происходящих изменений в нём самом и в зрительском представлении о нём.

В данном разделе подробно рассматриваются все этапы становления выставки.

Пространства для демонстрации объектов искусства сформировались ещё в период античности. В античном Риме начала формироваться основа многих современных музеев — частная коллекция. В эпоху Средневековья искусство было объединено в общий синкретический комплекс с религией. Произведения искусства находились в рамках храмовой модели показа. К концу Средневековья представители аристократии начали собирать личные коллекции, а основным общественным пространством с искусством оставались здания и соборы. К концу XVII — началу XVIII века галереи и приобрели общественный характер. А уже в XVIII веке общественные музеи и галереи стали неотъемлемой частью общественной жизни многих европейских стран. С 1737 года начинает свою деятельность Парижский салон, а с 1769 года — Королевская академия в Лондоне. Вскоре появляются и альтернативные выставки, такие как Salon des

⁸ О’Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.

Refusés («Салон отверженных»). Первая персональная выставка принадлежит Густаву Курбе: в 1855 году он организовал свою персональную выставку в Париже. Выставка постепенно начинает фигурировать в качестве основного инструмента продвижения художника на арт-рынок.

К концу XIX века выставку как явление можно считать окончательно сформированной, благодаря развитию свободного рынка искусства, который приобрел международное значение. Однако полноценное понимание выставки как пространственно-эстетического феномена пришло в эпоху модернизма. С середины XIX сформировалась концепция "всемирной выставки". Первая всемирная промышленная выставка, демонстрирующая прогресс в технологии строительства из железа и стекла, открылась в Лондоне в 1851 году.

Рассматривается история дизайна выставок в XX веке, которая представляет собой путь от работ Эль Лисицкого, Курта Швиттера и Марселя Дюшана, развития системы инвайронментов и хепенингов в конце 1950-х годов, до возвышения искусства инсталляции в 1970-1980-е годы.

Сделаны выводы о том, что пространство выставки претерпевало множество изменений: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

В третьем разделе исследуется влияние цифровой культуры на современные выставочные пространства. В наше время процессы, связанные с развитием технологий, в значительной степени оказывают влияние и на само искусство, и на способы его экспонирования, и на восприятие зрителем искусства. Экспозиционный процесс трансформируется в процесс взаимодействия цифровой реальности, экспонируемых объектов и зрителя.

Исследуется важное свойство современных выставок — интерактивность, которая предполагает активное взаимодействие посетителя с экспозицией. Для этого используются различные технологические новшества, такие как QR коды, сенсорные экраны, видео-панели с трехмерными реконструкциями, аудиогиды, проекционные залы, виртуальные экскурсии, мобильные приложения, очки виртуальной реальности, видеоинсталляции, интерактивные произведения, элементы дополненной реальности, голограммы и другие. Эта интерактивная составляющая позволяет зрителю воспринимать

экспозицию более активно, моделировать пространство и удовлетворять потребность в активном взаимодействии.

Анализируются первые выставки, где мультимедийные элементы играли важную роль, начиная с эпохи конструктивизма. Еще в начале XX века мультимедийные проекции и видео стали неотъемлемой частью экспозиций. Исследуется возможность передачи культурных ценностей через медийные образы и создание нужного впечатления при помощи медиа-инструментов на выставочном пространстве.

Так, в финале раздела можно сделать вывод, что взаимодействие между техническими и художественными аспектами выставочных проектов становится все более сложным, что приводит к постоянным изменениям в дизайне и стремлению к более глубокому восприятию зрителя.

Во второй главе **«Выставочный дизайн первой половины XX века»** исследуется трансформация выставочного дизайна первых десятилетий XX века. Рассматривается становление графических принципов и особенности развития художественных направлений XX-го века. На примере экспозиций Сецессионов проводится анализ такого понятия как синтетическое произведение искусства. Исследуются экспозиции, в рамках которых произошел революционный для выставочного дизайна синтез различных видов искусства в единой системе.

Важнейшим явлением, описываемом в данном разделе является идея единения искусств (нем. Gesamtkunstwerk). В ее основе лежит концепция художественного преобразования среды методом взаимодействия элементов разных видов искусства в одном целостном произведении. Термин был введен немецким композитором Рихардом Вагнером, для определения декларируемого им "искусства будущего" и утверждения особой природы нового музыкального театра, в частности, оперы. В дальнейшем концепция продолжала развиваться, на неё опирались и продолжают опираться различные деятели искусств, свое развитие она получила и в современном дизайне

В частности, к этой идее обращались представители движения «Искусств и ремёсел» в Англии конца XIX века, представители школы Баухаус (1919 – 1933 гг.).

Как яркий пример обращения к идеям Гезамткунстверка исследуются европейские Сецессионы (название выставочной организации и нескольких групп немецких и австрийских художников): Мюнхенский Сецессион (1892), Венский Сецессион (1897 год), Берлинский Сецессион (1899 год), которые стали центрами идей

Модерна, разорвавшими связь с официальными академическими принципами показа искусства. Описаны несколько проводимых ими выставок, в частности выставки Венского сецессиона, которые во многом изменили подход к выставочному дизайну.

В рамках исследования идей Гезамткунстверка рассматривается работа А.В. Григораша «Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии», в которой он в свою очередь обращается к труду Ханса Зедльмайра «Утрата середины», а также работа музыковеда и социолога Теодора Адорно «Композиции для фильма».⁹

Второй раздел второй главы исследует изменения, начавшиеся в XX веке. В начале двадцатого столетия возникло принципиально новое понимание экспозиционной среды. Произошла трансформация экспозиционных задач и методов его формирования. Это привело к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставки.

Первые десятилетия XX столетия обозначают пространство выставки важным инструментом институционализации произведения искусства, определяют его как инструмент признания того или иного объекта частью художественной системы¹⁰.

В разделе проводятся исследования об изменениях, произошедших в первые десятилетия XX в пространстве выставок. Понимание художественного произведения приобрело новые акценты, изменилась идентификация его статуса, а представление о выставочном пространстве и функции классического музея также изменились.

В качестве примеров, в разделе упоминаются оказавшие значительное влияние последней футуристической выставке «0,10», на которой впервые был представлен в 1915 году «Черный квадрат» Казимира Малевича, выставки конструктивистов, а также первая выставка Bauhaus проходила с июля по сентябрь 1923 года в Городском музее в Веймаре,

⁹ Григораш, А. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт — 2012.; Зедльмайр, Х. Утрата середины/Пер. с нем. С.С.Ваняна. —М.: Прогресстрадиция; Издательский дом «Территория будущего». — 2008.; Adorno, T. Composing for the Films. М.: Continuum; Later Edition — 2007.

¹⁰ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. College Art Association Stable. — 1982. — 311-319 p.

создание Государственного Музея Художественной Культуры (1921–1923 гг.) (позже ГИНХУК).

В начале XX века возникло новое понимание экспозиционной среды, так как традиционные выставочные системы и принципы XIX века перестали соответствовать состоянию и принципам художественной системы. Это привело к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставок. Авангард характеризуется выходом за рамки традиционных представлений об изобразительном искусстве. Формат выставок стал гибридным, сочетая различные культурные дисциплины и методы формирования пространства.

Далее, в третьем разделе второй главы, рассматривается деятельность Эль Лисицкого в сфере выставочного дизайна. В проектах Эль Лисицкого сформировался новый подход к проектированию выставочного пространства.

В разделе проанализирован синтетический формат выставочных пространств, созданных Эль Лисицким. Также рассмотрены основные принципы, разработанные Лисицким и сохранившие свою актуальность в современном дизайне. Глава обращает внимание на основные принципы Лисицкого: взаимодействие между зрителем и произведением, а так же смысловое положение зрителя в экспозиционном пространстве.

Исследуются выставочные пространства, проектируемые Лисицким, которые не только маркируют выход из плоскости картины в объем («проект утверждения нового»), но и определяют цели авангардного искусства по переделке реальности, воплощенной внутри пространства художественной выставки. Так, проектируя выставочное пространство, Лисицкий стремился вовлечь зрителя в пространство выставки. Он формирует внутренне движение, которое выстраивает методами экспозиционного дизайна. Этот принцип Лисицкий называет «стратегией», освоение которой позволяет выйти за пределы картинной плоскости¹¹. По мнению Лисицкого, пространство, которое фиксирует зрителя в статичной позиции относительно произведения, ведет к

¹¹ Bois, Y.-A. Axonometry, Lissitzky's mathematical paradigm. El Lissitzky 1890–1941: Architect, painter, photographer, typographer, Municipal Van Abbemuseum, the Netherlands 1990. Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. — 1993.

уничтожению самой идеи искусства, «Мы отвергаем пространство как раскрашенный гроб для наших живых тел» — пишет он.¹²

Раздел составлен на основе научной публикации: статья «Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024.» (в печати)¹³.

В третьей главе «**Выставочный дизайн второй половины XX века и его специфика**» продолжается исследование выставочного дизайна XX века: рассматриваются выдающиеся выставочные проекты и персоналии, внесшие значимый вклад в формирование принципов выставочного дизайна, такие как Фредерик Кислер и Марсель Дюшан, которые как и Лисицкий экспериментировали с идеей и формой выставочного пространства.

Анализируя творчество Лисицкого, Дюшана, Кислера и других художников, архитекторов и дизайнеров XX века, можно увидеть, как новый язык выразительности формируется в области экспозиционного дизайна. Произведения искусства начинают расширяться на пространство выставки, заставляя зрителя воспринимать их в контексте этого пространства.

Так, Марсель Дюшан, например, занимался оформлением Международной выставки сюрреализма 1937 года, выставки сюрреалистов в Нью-Йорке в 1942 году. Экспериментируя с созданием особой сюрреалистической атмосферой, тем самым усиливая восприятие произведений искусства.

Рассматриваемый далее австрийский, немецкий и американский театральный дизайнер, художник, архитектор Фредерик Кислер разработал метод пространственного дизайна, который назвал «Leger and Trager» (с нем. повседневный и несущий) или «L&T». В 1924 году Кислер работает над проектом Международной выставки Новых театральных технологий (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, International Exhibition of New Theater Technique) в Вене, Австрия, а в 1927 году Кислер проектирует кинотеатр Film

¹² Lissitzky, E. Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, Art Data — 1990.

¹³ Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024. (в печати)

Guild Cinema в Нью-Йорке. В 1942 году в Нью-Йорке Пэгги Гуггенхайм открывает галерею The Art of This Century, которая состояла из 4-х отделов по направлениям искусства – кубистское, абстрактное, сюрреалистическое, кинетическое. Ее оформлением занимался Кислер, благодаря его необычному подходу к организации выставочного пространства галерея Гуггенхайм была известна своим уникальным дизайном.

Во втором разделе третьей главы исследуется феномен «Белого куба» — самого характерного признака выставок в музеях и галереях второй половины XX века, как противопоставление идеи концептуального проектирования экспозиционной среды. Феномен «Белого куба» ставит вопрос о необходимости проектирования универсального пространства, способного подстраиваться под любое произведение.

Исследуемый в данном разделе "Белый куб" можно назвать особенностью выставочных залов и галерей второй половины XX века. Он объединяет в себе различные направления искусства, такие как уличное искусство, перформанс с акционизмом, и ленд-арт, что приводит к отсутствию специализированного выставочного оформления.

Проводится анализ возможного сопоставления феномена Белого куба с влиянием flat-design. Это обстоятельство ослабляет персонификацию различных институций, что имеет под собой негативные последствия – в частности, девальвация позиций графической идентичности в целом.¹⁴

Пространство "белого куба" остается универсальным, идеально подходящим для любого произведения искусства.

В третьей части главы анализируются некоторые примеры неконвенциональных пространств проведения выставок и специфика их оформления.

Опираясь на исследования феномена непредусмотренного расширения выставочного пространства его выхода за собственные пределы Калума Сторри¹⁵ проводится анализ возможностей выхода экспозиции за пределы утвердившихся

¹⁴ Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. №3 (29).

¹⁵ Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023. — С. 341.

художественных институций. Новыми формами демонстрации искусства стали ивент, хэппенинг, перформанс, деколлаж, инсталляция, уличные акции и представления, антитеатр и др.

Для понимания причин трансформации экспозиционного пространства анализируется такое явление в искусстве как течение флюксус. А также понятие "ивента", которое в качестве основной формы акционистского искусства сформировалось в 50-60-х годах в ходе дискуссий и художественной практики. Важную роль в этих дискуссиях сыграли художник Джордж Брехт и композитор Ла Монт Янг, участники флюксуса, которые «развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хэппенингу форме „события“»¹⁶.

Так же к нестандартным пространствам выставки можно отнести крупномасштабные международные биеннале (лат. Biennal – раз в два года), идущие корнями к Международным выставкам XIX века.

В наше время все более востребованными становятся выставки вне художественных контекстов. А искусство разрывает связь с традиционными нормами выставочного показа.

Последняя четвертая глава «**Описание проекта**» характеризует развитие концепции проекта и этапы его практической реализации. В главе изложены основные аспекты создания графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Казимира Малевича.

В заключении приводятся теоретические и практические выводы по теме исследования.

В процессе исследования был также подготовлен ряд **приложений**:

Приложение 1, в котором были рассмотрены основные образцы графического дизайна XX в.

Основные образцы выставочного плаката XX века представлены в Приложении 2.

Приложение 3 — сборник примеров оформления выставочных пространств.

В Приложении 4 представлены основные элементы разработки проекта.

¹⁶ Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: Дис. д-ра искусств. М., 2014. 569 С.

Глава 1. Истоки и основные этапы формирования принципов выставочного дизайна

В первой главе исследуются особенности восприятия зрителем выставочного пространства, а также особенности восприятия экспонируемых предметов искусства. Анализ этапов формирования экспозиции совершается через призму изменений возможностей зрительского восприятия. Исследуется влияние, которое оказало на проектирование пространства выставки изменение привычной фиксированной статичной позиции зрителя.

В части, связанной с исследованием проблематики формирования современного выставочного пространства, рассматривается выставка как дискурсивная единица (как пишет ирландский концептуалист Брайан О’Догерти). Так, были проанализированы этапы, когда пространство выставки претерпевало важные изменения: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

Исследуется также и влияние цифровой культуры на современные выставочные пространства. В наше время процессы, связанные с развитием технологий, в значительной степени оказывают влияние и на само искусство, и на способы его экспонирования, и на восприятие зрителем искусства. Экспозиционный процесс трансформируется в процесс взаимодействия цифровой реальности, экспонируемых объектов и зрителя.

1.1. Выставочное пространство и феномен экспозиционной системы: специфика видения

В рамках данной работы проведено исследование выставочного дизайна с различных сторон и позиций. Особое внимание уделено возможностям человеческого восприятия и тому, в какой степени присутствие зрителя должно влиять на проектирование, и какова его позиция внутри пространства. Так, чувственное и образное восприятие в экспозиционном дизайне используется для того, чтобы помочь зрителям понять и запомнить информацию, которую они получают в этом пространстве. Попробуем артикулировать некоторые из этих проблем.

В 1935 году Вальтер Беньямин подчеркнул огромное значение художественных выставок и их способность оказывать влияние на зрителей, определив это качество как "экспонируемость" или "выставочная ценность".¹⁷ Одной из главных функций выставочного пространства становится осмысление статуса объекта. В этой системе, в пространстве выставки, которое становится инструментом валоризации искусства, плакатная графика или фотография могут быть восприняты как художественные объекты¹⁸. Это обстоятельство обозначило возможность пересмотра самих художественных иерархий. Рассматривая эту проблему Дуглас Кримп отмечал: «увидеть только живопись и скульптуру — значит быть абсолютно слепым по отношению ко всякому значимому направлению, продолжающему дело авангарда».¹⁹ Экспозиционное пространство меняется в процессе формирования новой художественной системы: искусство «стало осмыслять пространство выставки — стену — и изображать ее».²⁰

¹⁷ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва: Медиум — 1996. — С. 239.

¹⁸ Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи. — Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, №. 2, — С. 275–294.

¹⁹ Crimp, D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press — 1993.

²⁰ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), Published by: College Art Association Stable, p. 311-319

А в наши дни практически каждый человек имеет возможность увидеть, как выглядит любое произведение искусства, обратившись к информационной компьютерной сети, соответственно роль современного экспозиционного пространства не может ограничиваться только демонстрацией этих произведений. Выставка сама стала, как пишет ирландский концептуалист Брайан О’Догерти: «так же как и картинная плоскость, дискурсивной единицей»²¹. Таким образом, её организация — порядок размещение объектов экспонирования, освещение и планировка помещений — должна создаваться, с целью формировать зрительское восприятие представленных произведений.

Каким критериям должно соответствовать пространство, способное достичь поставленной цели? В первую очередь, это опора на опыт восприятия зрителя, обращение к зрителю напрямую в его телесном присутствии в пространстве. Так, художник инсталляций, представитель московского концептуализма, Илья Кабаков называет зрителя «действующим лицом», а автора — «режиссером» «тщательно организованного драматического представления»²², поэтому его работы напоминают декорации к спектаклю или фильму.

Стоит отметить, что в данной работе речь идёт преимущественно об экспозиции (т.е. инсталляции искусства), а не об инсталляции как самостоятельном произведении с собственным пространством, организованным её автором. Однако подход Кабакова применим и к организации выставочного пространства: сопоставление с театральным представлением, или более верно для выставки — с фильмом (способность к технической воспроизводимости), актуально в рамках данного исследования, итогом которого станет разработка медиапродукта.

Объекты экспозиции могут существовать вне выставочного пространства, кинофильм также может «выйти» за пределы кинотеатра, быть воспринимаемым на различных носителях в различных обстоятельствах, однако, составляющие киноискусства — это и изображение, и движение, и звук, и многое другое только как нечто единое способны стать цельным произведением для восприятия.

²¹ О’Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.

²² Кабаков, И. Пятнадцать лекций о тотальной инсталляции // И. Кабаков. О тотальной инсталляции. Bielefeld; Leipzig: Kerber Verlag, — 2008. — С. 92.

Важным фактором формирования коммуникации в пространстве экспозиции является использование невербальных пространственных методов коммуникации со зрителем. Художественно-образная форма экспозиции играет важную роль при ее проектировании. Таким образом контекст восприятия способствуют пониманию внутренней концепции экспонируемого объекта. Это служит для решения проблемы взаимодействия внутреннего смысла и внешней формы.²³

Период XVII – XIX стал временем формирования и радикального изменения музейного пространства. Как результат – музей стал территорией установления идеологий. В начале XX века, когда традиционная выставочная система музея, равно как и экспозиционные принципы XIX столетия перестали соответствовать состоянию и принципам художественной системы, возникло принципиально новое понимание экспозиционной среды. Розалинд Краусс по этому поводу замечала: «... пространство выставки конституировалось, по крайней мере, частично, протяженной плоскостью стены — стены, назначение которой все строже ограничивалось исключительно демонстрацией искусства».²⁴

На выставках XIX века картинами занимали всё пространство стен, развешивая в несколько рядов практически до самого потолка, пространство не играло никакой роли, и иногда полностью перекрывалось объектами экспонирования. Однако в конце столетия становится все более актуальной проблема экспозиционного пространства: это музей, официальный Салон, всемирная или частная выставка, возможно, оно может принимать и иные формы, например, форму критики. Но главным формирующим объектом выставочного пространства оставались стены как её материальная опора и вместе с тем репрезентация «экспозиционности».

Пример своеобразного синтеза объектов искусства и подобного выставочного пространства описывает Розалинд Краусс в тексте «Дискурсивные пространства фотографии»: когда во второй половине XIX века пейзажная живопись попыталась

²³ Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. — Международный журнал исследований культуры. — 2016. №4 (25). — С. 72-80.

²⁴ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). Published by: College Art Association Stable. — P. 311-319.

выступить репрезентацией экспозиционного пространства, представляя его внутри пространства одной картины благодаря ряду специфических художественных приёмов.²⁵

В начале XX века представители искусства русского авангарда сыграли важнейшую роль в окончательном этапе формирования таких явлений как экспозиционный дизайн и выставочное пространство. Формирование выставочного пространства можно рассматривать как важный феномен первых десятилетий XX века. Развитие пространства выставки стало ключевым аспектом как смыслового преобразования выставочной системы, так и формального изменения внешних экспозиционных приемов и принципов²⁶.

В своих проектах дизайнер Эль Лисицкий добился гармоничного синтеза различных видов искусства в едином пространстве, создавая инсталляцию как «единое произведение искусства», формат его выставок, совмещавших в себе различные культурные дисциплины, также становился единым целым с приёмами дизайна, оформления интерьера и инженерного дела. На Международной выставке «Пресса» в Кельне (1928 г.) можно сказать, что главным экспонатом стал сам дизайн, настолько произведения и пространство были цельными. Но наибольшее значение в проектировании Лисицким выставочного пространства, имеет выстроенное им сближение между зрителем и произведением, зрителем и пространством. Лисицкий добился нового уровня вовлеченности зрителя, изменив условия и контекст созерцания, контакта с выставкой, дав зрителю роль неотъемлемой части инсталляции.

Изменение привычной фиксированной статичной позиции зрителя оказало огромное влияние на проектирование пространства выставки, что можно выделить как особенность организации пространства выставки, важную для данного исследования. В качестве примера можно привести описанную Брайаном О'Доэрти выставку Леса Левина «Белый взгляд» в галерее «Фишбах» (1969 г.).²⁷ Яркий свет двух ламп ненадолго лишал зрителя, входившего в галерею, возможности полноценного восприятия, и ему приходилось самостоятельно восстанавливать искажённое пространство, что оказывало

²⁵ Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — С. 304

²⁶ Васильева, Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени. Теория моды: тело, одежда, культура. — 2018. — № 47. — С. 10 - 29.

²⁷ О'Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.

влияние на его восприятие всей экспозиции. Другие зрители могли служить для него в тот момент ориентирами, опорными точками «расшифровки» пространства. Так публика сама становилась артефактом.

Организация нового выставочного пространства должна погружать зрителя в определенную среду, которая в рамках концепции, позволяющей увидеть произведения с определенной точки зрения, «расскажет» о них историю, в которой в том числе сам зритель может устанавливать отношения, воспринимая объекты экспонирования в условиях пространственного контекста.

1.2. К вопросу об изменении контекста формирования выставочного пространства XIX - XXI веков

Художественная выставка представляет собой в первую очередь определённое пространство, в котором предметы искусства и культуры демонстрируются зрителю. Для более точной характеристики данного понятия обратимся к определению из статьи «Онтология выставочной деятельности»: «выставка — это форма временного пространственного представления сенсорной информации — экспонируемого в условиях особого — **выставочного пространства**, подразумевающая возможность непосредственного нахождения в данном пространстве **субъекта**, воспринимающего представляемую информацию...».²⁸

Выставочное пространство может находиться в музеях, художественных залах, частных художественных галереях или в каком-либо месте, основной деятельностью которого не является демонстрация или продажа произведений искусства. Выставка может проводиться в течение определённого временного периода, если только она не является «постоянной». Выставочные экспозиции могут представлять картины, видео, звук, инсталляцию, перформанс, интерактивное искусство, искусство новых медиа или скульптуры под авторством отдельных художников, групп художников и т.д.

Следует рассмотреть историю формирования экспозиционного пространства и происходящих изменений в нём самом и в зрительском представлении о нём. С момента

²⁸ Штейн С.Ю. Онтология выставочной деятельности // Артикульт. 2020. 39(3). — С. 6-25.

своего появления до нашего времени пространство вокруг искусства начинает играть всё более значимую роль, как в восприятии искусства, так и как самостоятельное явление.

Начиная с романтиков, эстетов и формалистов XIX века и вплоть до концепции «воображаемого музея» Андре Мальро искусство вырабатывает все более сложные модели взаимодействия со своим «сакральным ядром». Искусству и музею в современном обществе, лишенном религиозной монолитности, отводится основная цементирующая идеологическая функция.²⁹

Художественная выставка-экспозиция как форма, имеющая социальную функцию, возникла практически одновременно с самим искусством, что можно объяснить его коммуникативными свойствами.

Ирландский концептуалист Брайан О'Догерти видит основную функцию пространства экспозиции (галереи) в воспроизведении и сохранении замкнутой системы ценностей, тем самым сопоставляя его с пространствами лаборатории, зала суда, храма, которые «порождают в соединении с изящным дизайном средоточие эстетики».³⁰ Смысловое значение этого пространства для искусства огромно: именно в нём искусство приобретает практически сакральный статус, оказываясь в фокусе художественных идей и смыслов. Вместе с тем вносимый в это пространство объект искусства формирует его и корректирует его законы.

Подобные пространства для демонстрации объектов искусства сформировались ещё в период античности. Так, первый прототип современного музея был основан в Александрии в 290 году до н.э. В древней Греции существовали особые помещения, целью которых было именно наделение сакральным значением находящихся там предметов искусства. Поэтому в первую очередь, к таким помещениям относились храмы, в которых находились произведения искусства, посвящённые богам. Подобным образом располагались произведения местного прикладного искусства в храмах Японии и Китая. В Греции появились и первые галереи — пинакотеки (греч. пинакотека, от *pinax* — картина, *theke* — вместилище), так назывались помещения для хранения произведений искусства.

²⁹ Рыков, А. Тёмная сторона музея. К вопросу о восприятии культурной институции в современной западной теории // Музей и музейщики. Проблемы профессионального образования. Сборник статей. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.

³⁰ О'Догерти, Б. Внутри белого куба. — М. : Ад Маргинем Пресс — 2015. — С. 144.

В античном Риме картины и скульптуры представлялись в городских садах, римских банях и театрах. Так начала формироваться основа многих современных музеев — частная коллекция.

В эпоху Средневековья искусство было объединено в общий синкретический комплекс с религией. Произведения искусства находились в рамках храмовой модели показа. В соборах помимо богослужений могли проходить университетские теологические лекции, собрания, а церковные ризницы можно воспринимать как своеобразные прообразы музеев, в них хранились объекты искусства и культуры.

К концу Средневековья представители аристократии начали собирать личные коллекции, но предметы в коллекциях были отобраны согласно личным предпочтениям владельцев, так, состав этих коллекций заставлял «усомниться в чистоте вкуса средневекового человека».³¹

Начиная с XVII века, при строительстве дворцов стали специально планировать помещения для коллекций. Такие коллекции не предназначались для зрителей; соответственно, выставка как таковая еще не сформировалась. А основным общественным пространством с искусством оставались здания и соборы. Впоследствии в богатых особняках стали создаваться комнаты для произведений искусства, которые стали называть кабинетами (от французского «cabinet»), по названию кабинета для хранения мелких предметов искусства.³² К этому времени понятие «галерея» стало использоваться и в коммерческом смысле. В конце 16 века кабинеты распространились по Италии, а вскоре и по всей Европе. В Германии тоже начали создавать коллекции необычных предметов (Wunderkammer).

К концу XVII — началу XVIII века галереи и конторы перестали использоваться для ограниченного круга лиц и приобрели, помимо прочего, общественный характер. А уже в XVIII веке общественные музеи и галереи стали неотъемлемой частью общественной жизни многих европейских стран. Особую роль в изучении играет Лувр (открыт в 1793 году) — он стал первым крупным общественным музеем после Французской революции. Стала доступна и Галерея Уффици во Флоренции, основанная

³¹ Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике. — М.: Издательство АСТ, 2014. — С. 25.

³² Вёрман, К. История искусства всех времён и народов. Том 3. Искусство XVI–XIX столетий. — Астрель, АСТ; Москва. — 2001 .

благодаря коллекции семьи Медичи; музей Прадо в Мадриде, основанный по инициативе короля Фердинанда VII, Эрмитаж в России, основанный Екатериной II и др.

С 1737 года начинает свою деятельность Парижский салон, установивший контроль над рынком. Подобную роль играла и открывшаяся в 1769 году Королевская академия в Лондоне. Определяют значение предметов искусства участие в ежегодных выставках, проводимых например, Британским институтом или Парижским салоном. Жёсткие академические требования, предъявляемые к искусству, становились значительными ограничениями для его развития, что способствовало появлению альтернативных выставок, таких как Salon des Refusés («Салон отверженных»).

В 1863 году академические художники отказались принять работы Мане на официальную выставку под названием «Салон». Волна возмущения заставила власти показать все отвергнутые жюри работы на специальной выставке под названием «Салон отверженных».³³ Большое значение имели выставки картин импрессионистов, во многом изменившие отношение к выставочному пространству как таковому, об изменениях в котором пойдет речь далее.

Взглянув, например, на картину «Выставочная галерея в Лувре» Сэмюэла Ф.Б. Морзе 1833 года можно отметить, что пространство экспонирования не играло практически никакой роли, и иногда полностью перекрывалось объектами экспонирования. Каждая картина воспринималась автономно, в том числе благодаря раме и собственной перспективной композиции.

В 1855 году в Париже проходит Всемирная выставка, на которой жюри выставки было решено выставить лишь часть работ художника Гюстава Курбе, тогда он решает организовывать целиком собственную выставку. В 1855 году он организовал свою персональную выставку в Париже в настоящей лачуге и назвал ее «Реализм. Г. Курбе».³⁴ Эту выставку можно считать первой персональной выставкой, полностью самостоятельно организованной художником. Это был шаг на пути к постепенной потере влияния академической системы художественных выставок. Вместе с тем зарождались независимые художественные объединения, такие как Салон Отверженных, когда 1863

³³ Гомбрих, Э. История искусства/ Ред. Н. А. Борисовская; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. М.: АСТ. — 1998.

³⁴ Там же

году, не все работы были приняты жюри Салона Изыщных искусств, император Наполеон III позволил выставить отверженные работы в качестве отдельной выставки. Салоны Отверженных проводились на протяжении 10 лет, до 1870 года.

Выставка постепенно начинает фигурировать в качестве основного инструмента продвижения художника на арт-рынок. Развиваются галерейные формы показа искусства. Развитие свободного художественного рынка привело к необходимости разработки идей реорганизации выставочного пространства Маршанами, ярким примером можно считать французского маршана Жоржа Пти, изменившим пространство экспозиции с целью привлечения внимания клиентов. Он перенял способ организации пространства от лондонской галереи Grosvenor, которая предоставляла каждой работе отдельное место в галерее, размещая работы с целью выделить особенности творческого метода каждого отдельного художника.

Перемены стали также возможны с появлением импрессионизма — течения, изменившего не только искусство того времени, но и его восприятие в пространстве экспозиции. На своей первой выставке в 1874 году картины импрессионистов имели расположение подобное тому, которое было в Парижском салоне. Однако сами работы импрессионистов предполагали новое отношение между картинной плоскостью и поверхностью стены, выявленное Уильямом Ч. Зайцем в 1960 году для нью-йоркского Музея современного искусства. Особое размещение картин Клода Моне — это яркий пример важности формирования взаимосвязи между искусством и пространством вокруг него. Зайц снял с картин раму и разместил некоторые картины сразу на нескольких стенах. Тем самым сформировав ощущение погружения внутрь картины у зрителя, как например, при просмотре картины Клода Моне «Водяные лилии» (1914–1926 гг.), зрителя ничего не отвлекает, нет других картин, только пространство, произведение и зритель. Развеска <...> точно уловила связь картин со стеной и явилась редким случаем кураторской решимости следовать за контекстными импликациями материала.³⁵

Выставку как явления можно считать окончательно сформированной к последней трети XIX века, чему способствовало становление свободного рынка искусства, который стал международным. Но полноценно выставка как пространственно-эстетический феномен стала восприниматься в рамках модернизма. Лишаются актуальности традиционные пространственные концепции показа искусства. Художники, являющиеся

³⁵ О'Догерти Б. Внутри белого куба. — М. : Ад Маргинем Пресс — 2015. — 144 С.

идеологами новых направлений в искусстве, решают, что их искусство должно по-новому экспонироваться.³⁶

Выставка в XIX и XX веках — великое поле для экспериментов технической мысли, дух же выставки проникает во все жизненные сферы.³⁷ Как пишет В. Рыков: «Музей как культурный институт сложился под влиянием позитивистского утопического понимания науки как движения от частного (чувственного) к общему (теоретическому), то есть индуктивного метода исследования и романтической теории «непосредственного», «мистического» общения с искусством».³⁸

Во многом «история выставок становится историей построек из стекла и железа».³⁹ С середины XIX века сформировалась идея «всемирной выставки». Первая всемирная промышленная выставка, показавшая пример развития технологии строительства из железа и стекла, открылась в 1851 году в Лондоне. Всемирная выставка 1867 года воплотила в себе идею гезамткунстверка.⁴⁰ Выставка спроектирована с экзотическим садом в центре, вокруг которого расположены залы из стекла и железа.

Во второй половине XIX и начале XX продолжают развиваться плакаты для продвижения выставки, например, знаменитые плакаты Тулуз-Лотрека.

Охватывая весь XX век, история экспозиционного дизайна начиная с творчества Эль Лисицкого, Курта Швиттера и Марселя Дюшана, затем формируя систему

³⁶ «Том пятый: Искусство XIX века» Академия художеств СССР Институт теории и истории изобразительных искусств под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Н.В. Яворской Государственное издательство "искусство". — Москва. — 1964.

³⁷ Биbihин, В.В. Зедльмайр, Х. Утрата середины // Биbihин В. В. Из творческого наследия. 2006. №2006. — С. 152-191.

³⁸ Рыков, А. Тёмная сторона музея. К вопросу о восприятии культурной институции в современной западной теории // Музей и музейщики. Проблемы профессионального образования. Сборник статей. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.

³⁹ Meyer, A. Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik. Esslingen 1907, p.18.

⁴⁰ Биbihин, В. Зедльмайр, Х. Утрата середины // Биbihин В. В. Из творческого наследия. 2006. №2006. — С. 152-191.

инвайронментов и хеппенингов конца 1950-х годов, воздает должное минималистской скульптуре 1960-х годов, определяет взлет искусства инсталляции в 1970–1980-е годы. Основные примеры дизайна выставочного пространства двадцатого столетия будут рассмотрены в следующих главах: это и выставки сюрреалистов, открытия в сфере выставочного дизайна Эль Лисицкого или Марселя Дюшана и др.

В качестве завершения этой части текста, рассмотрим пример синтеза искусств в пространстве выставки в работах немецко-польско-американского архитектора-деконструктивиста Даниэля Либескинда. Два наиболее его известных проекта: Музей Феликса Нуссбаума в Оснабрюке (1998 г.), Еврейский музей в Берлине, (1999 г.), расширяют рассматриваемую проблему выставочного пространства: от выставочного зала до целого здания. В отличие от многих музеев/выставочных галерей, здания которых — временное вместилище тех или иных экспозиций, архитектурные проекты Либескинда неразрывно связаны с экспонируемыми в них объектами. Творчество Либескинда было подробно проанализировано Калумом Сторри — архитектором, куратором и выставочным дизайнером.⁴¹

Музей Феликса Нуссбаума в Оснабрюке был спроектирован для выставки работ художника Феликса Нуссбаума и его жены Фельки Платек, кроме того Либескинд видел своей целью методами архитектуры и дизайна рассказать трагическую историю жизни и смерти человека через его картины и пространство в котором они должны быть выставлены. Либескинд хронологически разграничил музейный нарратив, создав музей из трех пересекающихся между собой «объемов» («Дом», «Путь» и «Мост»), расположив в них довоенное искусство художника, искусство, созданное в период, когда Нуссбаум скрывался от нацистов, и последние работы художника.

Интерьер представляет собой лабиринт с множеством тупиков, заставляющих зрителя чувствовать себя некомфортно. Как пишет Калум Сторри: «в этом здании творчество Нуссбаума и Либескинда достигает **синтеза**».⁴²

Следующий проект архитектора не связан с искусством, это скорее исторический музей, однако он является примером тотального синтеза дизайна,

⁴¹ Сторри Калум. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023. — С. 341.

⁴² Там же

архитектуры и различных приемов формирования зрительского восприятия. Музейный комплекс Еврейского музея (сам автор назвал свой проект *Between the Lines* («Между строк/линий»)) состоит из здания, подземных помещений и «сада изгнания». Постройка спроектирована с целью вызывать чувство дезориентации и неустойчивости, несмотря на свою массивность, благодаря своей ассиметричной композиции, которая пересечена чередой пустых помещений. Это архитектурная метафора пустоты, наступившей в мире после Холокоста. Траектория пути зрителя в музее досконально продумана: начиная от входа (в основной корпус музея нет обычного надземного входа), до перемещений по внутреннему пространству: так, например, пол находится под наклоном, посетители теряют чувство равновесия, им приходится прилагать усилия, чтобы продвигаться вперед.

Еврейский музей был открыт без демонстрации коллекций (позже она появилась в музее), музей сам по себе (как архитектурное произведение) является носителем нарративного пласта, который считывается зрителем, его невозможно назвать абстрактным.

Описание этого музея во многом определяет тему синтеза искусств внутри выставочного пространства. Сам Либескинд называл это пространство «**концом музея** (всех музеев)»⁴³.

Пространство выставки претерпевало множество изменений: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

1.3. Специфика развития выставочной системы на рубеже XX - XXI вв.: к проблеме формирования цифровой экспозиционной среды

В 30-х годах XX века австрийский, немецкий и американский дизайнер, художник, теоретик и архитектор Фредерик Джон Кислер описал прообраз виртуального музея в предисловии к своей книге «Современное искусство в приложении к магазину и его витрине»: «Подобно тому как теперь передают в эфире оперы, будут передавать и

⁴³ из интервью радиостанции BBC в 1999 г.

художественные галереи. <...> С помощью настроек в телевизоре вы станете совладельцами величайших художественных сокровищ мира».⁴⁴

Действительно, в наше время процессы, связанные с развитием технологий, в значительной степени оказывают влияние и на само искусство, и на способы его экспонирования, и на восприятие зрителем искусства.

Экспозиционный процесс трансформируется в процесс взаимодействия цифровой реальности, экспонируемых объектов и зрителя. Возросшее количество информации, разрастание знаковых систем влечет за собой необходимость создания объектов, способных существовать в условиях всеобщей цифровизации. Цифровизация изменяет роль зрителя в контексте выставки, расширяет его возможности как «соучастника».⁴⁵

Одним из важных свойств современной выставки является интерактивность, что подразумевает активное взаимодействие посетителя с экспозицией, что включает в себя, в том числе использование технологических новшеств: это и QR коды, сенсорные экраны, видео-панели с трехмерными реконструкциями, аудиогиды, проекционные залы, виртуальные экскурсии и мобильные приложения, и очки виртуальной реальности, видеоинсталляции и интерактивные произведения, включение элементов дополненной реальности, голограмм и т.д. Интерактивная составляющая экспозиции расширяет возможности восприятия зрителя, дает ему методы моделирования экспозиционного пространства, тем самым удовлетворяя потребность в активном взаимодействии.

Благодаря Интернету, социальным сетям и другим ресурсам у художника появилась возможность самому экспонировать свои работы, а зрителя соответственно расширяются возможности доступа к этим работам. Медиа-пространство становится выставочным залом, которое также стремятся использовать галереи и музеи. Многие из них предоставляют возможность 3-D прогулки по своим залам, создаются и полностью виртуальные выставочные пространства. В 2011 году Google запустил googleartproject.com — платформу, на которой в сотрудничестве с несколькими десятками ведущих музеев, представил возможность осмотра музейных коллекций, а также возможность прогулки по

⁴⁴ Kiesler, F. Contemporary Art Applied to the Storefront and its Display. London: Sir Isaac Pitman and Sons Ltd, 1930. P. 121.

⁴⁵ Вайбель, П. Медиа-искусство: от симуляции к стимуляции / пер. К. Бандуровского // Логос. 2015. № 4.

залам музеев при помощи Google Street View. Цифровые технологии сейчас активно применяются в том числе в выставочных пространствах.

Борис Гройс рассматривает музейное/выставочное пространство как институт, целью которого является удерживать прошлое посреди современности. Гетерогенный характер искусства позволяет сместить фокус с самих произведений на их отношения с современной культурой.⁴⁶ Эта проблема позволяет обратить внимание на возможности использования современных инструментов в процессе экспонирования искусства различных эпох и стилей.

Первые экспозиции, в которых важную роль играла мультимедийная составляющая, были созданы еще в эпоху конструктивизма. Так, в начале XX века важную роль в экспозиции стали играть появились мультимедийные проекции и видео. С развитием технологий развиваются и возможности инструментария выставочного дизайна. Стоит упомянуть здесь работы художественного движения Баухаус, в частности австрийского графического дизайнера Герберта Байера. Он отмечал расширение инструментария выставочного дизайна: «Выставочный дизайн становится новым средством коммуникации, выходящим за рамки использования графики в двух измерениях. Он охватывает все возможности визуальных средств массовой информации».⁴⁷

Все возрастающее количество возможностей размещения информации влечет за собой необходимость создания инструментов, способных создавать гибридные источники информации. Гибридными становятся и инструменты экспонирования, которые также приобретают медиаформат. Когда существует возможность виртуального воспроизведения объекта, меняются и отношение к демонстрации непосредственно самого объекта и его внешней копии в цифровом пространстве. Мы сталкиваемся с определением проблематики возможностей обращения к медиа-образу.

Попробуем артикулировать некоторые из этих проблем, наиболее актуальной из которых является: возможность медиа-образа обладать потенциалом к воспроизведению

⁴⁶ Гройс, Б. Апология Нарцисса. Ад Маргинем Пресс — 2024.

⁴⁷ Bayer, H. Aspects of Design of Exhibitions and Museums. In: Curator: The Museum Journal 4, July 1961, № 3, p. 270.

культуры, заложенной в изначальный объект. Эта проблема также отсылает к вопросу воссоздания объекта в формате дополненной реальности.

Так или иначе, медиа-образ — это символ, способный вбирать в себя смыслы и отсылаться к изначальному объекту. Так, Петер Вайбель в своей статье «Медиаискусство: от симуляции к стимуляции» отсылается к идеям Бодрийера: «... простых намеков, явных или символических, туманных или скрытых отсылок вполне хватает, чтобы наделить изображение смыслом или значимостью».⁴⁸

Современные выставочные пространства остаются институциональными, т.е. утверждающими критерии экспонирования. Вместе с тем в эпоху постмодернизма, когда эти критерии все сильнее расширяются, экспозиционные пространства приобретают характерные особенности современного искусства, для которого характерны синтез и внедрение в повседневную жизнь.

Как уже указывалось ранее, выставочные пространства стремятся к созданию внутри себя единой среды, формирующей не только синтез пространства, его смыслового и визуального оформления, самих объектов экспонирования и зрителя как активного участника. Так, в них активно применяются инструменты медиа среды с целью создание необходимого впечатления: «уровень визуальных ожиданий достиг такой степени, когда жажда глядеть на экран трансформируется в желание чего-то ещё. Именно это ставит музей в положение, когда он может дать нечто такое, чего нельзя получить по телевизору или на экране видео».⁴⁹

Взаимодействие между технической и художественной составляющими экспозиции становится все сложнее, и это приводит к постоянным изменениям проектных решений и стремлению обеспечить восприятие экспозиционных образов. Проектировщики выставок стремятся разработать уникальные методы формирования выставок: современные подходы позволяют привлечь в музей посетителей с новым, современным типом мышления.

⁴⁸ Вайбель, П. Медиа-искусство: от симуляции к стимуляции / пер. К. Бандуровского // Логос. 2015. № 4.

⁴⁹ Гюйссен, А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа / пер. А. Патрикеева // Искусство. 2012. № 2.

Глава 2. Выставочный дизайн первой половины XX века

Во второй главе «**Выставочный дизайн первой половины XX века**» исследуется трансформация выставочного дизайна первых десятилетий XX века. Рассматриваются становление графических принципов и особенности развития художественных направлений XX-го века. На примере экспозиций Сецессионов проводится анализ такого понятия как синтетическое произведение искусства. Исследуются экспозиции в рамках которых произошел революционный для выставочного дизайна синтез различных видов искусства в рамках единой системы.

В начале двадцатого столетия возникло принципиально новое понимание экспозиционной среды. Произошла трансформация экспозиционных задач и методов его формирования. Это привело к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставки.

Далее рассматривается деятельность Эль Лисицкого в сфере выставочного дизайна. В проектах Эль Лисицкого сформировался новый подход к проектированию выставочного пространства. В разделе проанализирован синтетический формат выставочных пространств, созданных Эль Лисицким.

2.1 Экспозиционная система Сецессионов: специфика художественной программы

Исследуя проблематику такого понятия как синтетическое произведение искусства, следует в первую очередь исходить из основных концептуальных положений важнейшей идеи эпохи Модерна — идеи единения искусств (нем. Gesamtkunstwerk).

В ее основе лежит концепция художественного преобразования среды методом взаимодействия элементов разных видов искусства в одном целостном произведении. Термин был введен немецким композитором Рихардом Вагнером, для определения декларируемого им "искусства будущего" и утверждения особой природы нового музыкального театра, в частности, оперы. В работе «Произведение искусства будущего» Вагнер пишет: «Так, дополняя друг друга в оживленном хороводе, объединившиеся родственные искусства смогут раскрыть себя и все вместе, и поодиночке, и по двое...». ⁵⁰

Под влиянием сформулированной Вагнером концепции Синтеза искусств в эпоху Модерна реализуется идейная трансформация восприятия художественного проекта, который стал пониматься как целостное явление, подразумевающее единство художественного и смыслового контекстов. В дальнейшем концепция продолжала развиваться, на неё опирались и продолжают опираться различные деятели искусств.

Схожая идея составляла основу концепции движения «Искусств и ремёсел» в Англии конца XIX века, в которой воплощалась в стремлении достичь единство между формой, материалом, техникой и функцией, тем самым оказав влияние на формирование принципов дизайна.

Так, к идее гезамткунстверка обращались и представители школы Баухаус (1919 – 1933 гг.). В частности, её директор Вальтер Гропиус утверждал, что наполнение интерьера предметами обстановки должно поддерживать общую архитектурную концепцию. Термин гезамткунстверк используется и в наше время, его специфика продолжает изучаться до сих пор, в том числе применительно ко

⁵⁰ Вагнер, Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. — Издательство: ЛИБРОКОМ —1978. — С. 190.

многим, зачастую экспериментальным формам художественного синтеза.

Идея синтеза искусств во многом реализована в построении экспозиционного пространства, в рамках которого формируется связь между самим пространством, его архитектурой, выставляемыми там произведениями искусств и организацией их подачи. Одним из первых примеров такого подхода стал Осенний салон в Париже 1903 года, где экспонировались не только живопись и скульптура, но и прикладное искусство, архитектурные проекты, организовывались музыкальные и литературные вечера.

Обращаясь к современному исследованию восприятия идей Гезамткунстверка, стоит рассмотреть работу А.В. Григораша «Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии», в которой он в свою очередь обращается к труду Ханса Зедльмайра «Утрата середины» (1948). В этой работе в главе о расколе искусств, с цитатой из «Произведения искусства будущего» Вагнера, появляется раздел о смерти гезамткунстверка, причиной которой становится тип музея, для которого искусство делится на отдельные виды, сортируется, вырывается из среды гезамткунстверка (старинной церкви, замка и т.д.), где все произведения объединены общим контекстом.⁵¹ Таков музей XIX века, которому противопоставляется новый метод проектирования экспозиционного пространства эпохи Модерна, актуальный и в наше время.⁵²

Подобным образом можно воспринять проектирование в экспозиционном дизайне как формирование такого демонстрационного пространства, которое воспринималось бы как единый синтетический пластический организм.

Восприятие языка кинематографа как языка образов, схоже с восприятием экспонируемых произведений внутри выставочного пространства. Связь между ними заключается в их способности визуально и эмоционально передавать идеи и концепции через использование различных форм искусства. Как кинематограф также использует

⁵¹ Григораш, А. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт — 2012.

⁵² Зедльмайр, Х. Утрата середины/Пер. с нем. С.С.Ваняна. —М.: Прогресстрадиция; Издательский дом «Территория будущего». — 2008.

образы, цвета, формы и стили, так и выставочное искусство может создавать многослойность смысла и привлекать зрителей разными способами. Дизайнер экспозиции может отождествляться не только с режиссером, ведущим зрителя по определённом сценарию, он становится и в некоторой степени монтажёром, выстраивающим из отдельных образов свою логику повествования.

Музыковед и социолог Теодор Адорно анализирует эту тему в своей работе 1944 года «Композиции для фильма», он говорит о сходстве музыкальных драм Вагнера с кино, которое представляет собой аудиовизуальный гезамткунстверк. Фильм вбираетв себя изображение, слово, звук, театральное представление, фотографию и т.д.⁵³

Однако, выявив в качестве важной особенности проектирования выставочного пространства побуждение зрителя к нестатичному восприятию, возникает вопрос: возможно ли сопоставить эту сферу дизайна с кинематографом, в котором позиция зрителя остается преимущественно статичной, как и позиция зрителя многих традиционных медиа (скульптуры, живописи, фотографии).

Венгерский художник и один из пионеров авангарда Ласло Мохой-Надь разработал теорию кино, в которой пытался придавать равное значение всем видам чувственного восприятия, тем самым отходя от идеи принятия глаза как единственного (или основного) органа восприятия кино к пониманию тела в целом как фундаментальной основы любого опыта. Это также можно отнести к проектированию пространства выставки, которое должно восприниматься зрителем, чьи осязание, обоняние и слух столь же существенны, как и зрение для понимания экспозиции.

До XX века окружающий произведение искусства контекст не играл важной роли в восприятии искусства. Экспозиционный дизайн формировался в начале XX века. Как пространственно-эстетический феномен выставка сформировалась в эпоху Модерна.⁵⁴

Поиски нового в сфере искусства, способствовали формированию понятия Гезамткунстверк. Так же в это время получает развитие считавшиеся менее значимыми

⁵³ Adorno, T. *Composing for the Films*. M.: Continuum; Later Edition — 2007.

⁵⁴ Карцева, Е. *Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация*. М.: Директ-Медиа. — 2019.

— декоративно-прикладное искусство и промышленный дизайн, основа которому была заложена ещё движением «Искусств и Ремёсел» Джона Рёскина и Уильяма Морриса.⁵⁵ Стремление к эстетизации среды в едином стиле и тем самым формированию нового человека — становится основным в эпохе Модерна.

В последнее десятилетие XIX века были основаны европейские Сецессионы (название выставочной организации и нескольких групп немецких и австрийских художников): Мюнхенский Сецессион (1892), Венский Сецессион (1897 год), Берлинский Сецессион (1899 год), которые стали центрами идей Модерна, разорвавшими связь с официальными академическими принципами показа искусства. Пюви де Шаванн и Огюст Роден с целью самостоятельно курировать свои работы, провозгласили независимость, сформировав отколовшуюся группу, что стало новаторством для культуры того времени с салонными традициями, восходящими к началу 1700-х годов. Сецессионы представляли собой The Artist-run Space (пространство, контролируемое художниками), и они также стремились к независимости от институтов торговцев и маршанов.

История существования художественных групп Сецессионов началась с Мюнхенского Сецессиона. Он был основан 4 апреля 1892 года девяносто шестью художниками, которые покинули объединение художников Аллотрия. Первые выставки сецессиона были проведены во Франкфурте и в Берлине. 16 июля 1893 г. в Мюнхене была проведена первая международная выставка сецессиона в специально построенном выставочном здании, а среди выдающихся художников были Фриц фон Уде, Франц фон Штук, Альберт фон Келлер, Людвиг Диль и др. Художники Мюнхенского Сецессиона оказали влияние на искусство XX века и развитие таких стилей как фовизм, кубизм, абстракционизм.

После ряда разногласий в берлинской художественной среде 65 художников объединились в организованный Вальтером Лейстиком Берлинский сецессион. 19 мая 1899 года открылась первая выставка объединения, состоявшая из 330 произведений живописи и графики и 50 скульптур. В 1910 году в Сецессионе произошёл раскол, тогда была образована новая художественная группа — Новый сецессион. Её первая выставка открылась в мае 1910 года под названием «Отказники Берлинского сецессиона 1910». В

⁵⁵ Веймарн, Б. Колпинский, Ю. (под ред.). Всеобщая история искусств: том шестой искусство XX века. Книга первая — Искусство. Москва. — 1965.

марте 1914 года после нового раскола, произошедшего в Берлинском сецессионе художники, покинувшие его, организовали Свободный сецессион, который просуществовал до 1933 года.⁵⁶

Следующим был основан Венский сецессион в 1897 году Густавом Климтом, Альфредом Роллером, Коломаном Мозером, Йозефом Хоффманом, Йозефом Марией Ольбрихом, Максом Курцвайлем, Эрнстом Штёрером, Йозефом Марией Аухенталлером, Вильгельмом Листом, Рудольфом Бахером и другими художниками, отрицавшими традиционный подход в искусстве. Примером для них стали Берлинский и Мюнхенский сецессионы. Чтобы дать возможность отвергнутым художникам продемонстрировать свое искусство, в 1898 году по проекту Йозефа Ольбриха, ученика Отто Вагнера, был возведен выставочный павильон.

Остановимся подробнее на описании проводимых выставок, так как именно представители Венского сецессиона изменили подход к выставочному дизайну. Первая выставка объединения состоялась ещё в здании венского садоводческого общества. В ней впервые отказались от размещения большого количества картин в несколько рядов.

С 1897 по 1905 годы члены Сецессиона провели более 20 выставок. А в 1903 году Хоффман и Мозер основали Венские мастерские (Wiener Werkstätte) — сообщество архитекторов, художников, ремесленников и других, целью которых было реформирование художественного ремесла. Идеальным вдохновителем движения стал Отто Вагнер, признанный руководитель новой венской архитектурной школы.

Итак, особенность выставок Сецессиона заключалась в том, что они сочетали живопись и скульптуру с архитектурой, дизайном и декоративным искусством. Многие представители Сецессиона были также архитекторами или дизайнерами, так, Йозеф Ольбрих спроектировал выставочный павильон Венского Сецессиона – выдающийся пример Югендстиля в архитектуре. Выставочный павильон Венского сецессиона – Дом Сецессиона, часто называемый «Сецессионом», построен в 1897–1898 гг. Йозефом Марией Ольбрихом, он, Коломан Мозер и другие представители движения также занимались оформлением интерьера. Это предоставило художникам возможность демонстрировать свое искусство в новом типе экспозиционного пространства.

⁵⁶ Гомбрих, Э. История искусства/ Ред. Н. А. Борисовская; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. М.: АСТ. — 1998.

Выставочный формат, к которому обратились Сецессионы, можно назвать современным — это просторные светлые пространства, в которых произведения размещались только в один ряд, в отличие от выставок академического искусства. Члены Сецессиона объединили изящные и декоративные искусства вместе с архитектурой, что сделало выставочный павильон Венского сецессиона одним из самых модернистских пространств.⁵⁷

Примером, когда экспозиция воспринимается как единое целое можно считать четырнадцатую выставку Венского Сецессиона, организованную в 1902 году, экспозиция которой воплотила идею синтеза искусств. Каждая выставка была эксклюзивным событием, не имеющим аналогов, а не коммерческим пространством.

Это стало возможным во многом потому, что выставки Сецессиона позиционировались не как коммерческие пространства. Каждая выставка представляла собой эксклюзивное событие.

Четырнадцатая выставка Венского сецессиона в 1902 году была приурочена к показу скульптуры Бетховена немецкого художника-символиста Макса Клингера (1857–1920 гг.). Оформлением интерьера вновь занимался Йозеф Хоффман, а художник Густав Климт, один из самых знаменитых представителей движения Сецессиона, для данной выставки написал знаменитый «Бетховенский фриз», перекликавшийся по манере со скульптурой Клингера: Климт использует помимо краски серебро и позолоту, осколки зеркал, гвозди и пуговицы, вдохновляясь музыкой композитора.⁵⁸

Эпоха Модерна повлияла также на тиражную графику. Почти целиком в русле этого стиля произошли становление искусства плаката и его стремительный взлет в конце XX века. Занимались дизайном плаката во Франции — Ж. Шере, П. Боннар, Ф. Буиссе, Л. Капелло, Т. А. Стейнлен, А. Тулуз-Лотрек, А. Муха, в Германии — Л. Бернхард, Б. Пауль, О. Фишер, Ф. ПНук, в Бельгии - Х. Ван де Велде, в Голландии — Я. Торн-Приккер, в

⁵⁷ «Том пятый: Искусство XIX века» Академия художеств СССР Институт теории и истории изобразительных искусств под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Н.В. Яворской Государственное издательство "искусство". — Москва. — 1964.

⁵⁸ Светлов И. Климт как стилист и натуралист в «героический» период Венского сецессиона // Мир искусств: Альманах. Вып. 5. — СПб.: Алетейя, 2004. — С. 127—138.

Англии — Д. Харди и Дж. Хассел, в США — У. Бредли, М. Пэрис и другие.⁵⁹ Главные жанры — театрально-эстрадный анонс, рекламный плакат и в том числе афиша выставки.

2.2. Авангардные практики начала XX века и проблематика изменения пространства выставки

Формирование выставочного пространства можно рассматривать как важный феномен первых десятилетий XX века. Развитие пространства выставки стало ключевым аспектом как смыслового преобразования выставочной системы, так и формального изменения внешних экспозиционных приемов и принципов⁶⁰. Первые десятилетия XX столетия обозначают пространство выставки важным инструментом институционализации произведения искусства, определяют его как инструмент признания того или иного объекта частью художественной системы⁶¹.

Одной из главных функций выставочного пространства становится осмысление статуса объекта. В этой системе, в пространстве выставки, которое становится инструментом валоризации искусства, плакатная графика или фотография могут быть восприняты как художественные объекты⁶². Это обстоятельство обозначило возможность пересмотра самих художественных иерархий. Рассматривая эту проблему Дуглас Кримп отмечал: «увидеть только живопись и скульптуру — значит быть абсолютно слепым по отношению ко всякому значимому направлению, продолжающему дело авангарда».⁶³ Это

⁵⁹ Герман, М. Искусство первой половины XX века. М.: Азбука. — 2005.

⁶⁰ Васильева, Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени. Теория моды: тело, одежда, культура. — 2018. — № 47. — С. 10 - 29.

⁶¹ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). Published by: College Art Association Stable. — P. 311-319.

⁶² Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, №. 2, С. 275–294.

⁶³ Crimp, D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993

пространство меняется в процессе формирования новой художественной системы: искусство «стало осмыслять пространство выставки — стену — и изображать ее».⁶⁴

В начале XX века, когда традиционная выставочная система музея, равно как и экспозиционные принципы XIX столетия перестали соответствовать состоянию и принципам художественной системы, возникло принципиально новое понимание экспозиционной среды.

В первые десятилетия XX века происходит изменение пространства выставки. В этот период понимание художественного произведения приобретает новые акценты, претерпевает преобразования идентификация его статуса, меняется представление о выставочном пространстве и функции классического музея. Все это приводит к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставки. Выход за рамки практик, соответствующих традиционному представлению об изобразительном искусстве, характерен для авангарда. Формат выставок становится гибридным, он совмещает в себе различные культурные дисциплины и методы формирования пространства.

Новое видение выставочного пространства формируется в рамках развития конструктивизма как направления советского авангарда. Конструктивизм характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм, но самое главное: является одним из тех явлений, которые рассматривали форму как концепцию.⁶⁵ В дизайне в эпоху конструктивизма стали играть важную роль пространственные композиции, конструкции, вычленение объёмов, связанных с функциями.

Экспозиционное пространство стало важным элементом проектирования, так как имело функциональное значение — в первую очередь, демонстрация тех или иных объектов искусства. А мастера русского конструктивизма оказали заметное влияние на

⁶⁴ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982). Published by: College Art Association Stable. — P. 311-319.

⁶⁵ Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. *Международный журнал исследований культуры*, № 4 (25), 2016. — С. 72-80.

различные элементы художественной системы, в том числе – на изменение представлений о классическом музее и преобразование выставочного пространства.⁶⁶

В начале XX века происходит верификация и преобразование классического художественного метода. Персональное художественное видение приобретает особый статус. Возникает условная необходимость визуального обоснования отдельного метода.⁶⁷ Художественная выставка в этом контексте становится инструментом актуализации художественной формы, она утверждается как контекст существования нового искусства.

Особую роль в этом процессе играет изменение художниками-авангардистами самого понятия и границ искусства, его методов и целей. Социолог Питер Бюргер в книге «Теория авангарда» обращает внимание на стремление авангарда наделять искусство социальной целью. Отчасти этот жест можно рассматривать как попытку «вернуть искусство в жизненную практику»⁶⁸. В свою очередь, философ Борис Гройс в книге «Gesamtkunstwerk Сталин» развивает идею о том, что для художника-авангардиста сама реальность становится материалом идеологического конструирования.⁶⁹ Пространство выставки становится своеобразной моделью этой реальности. Структура и форма нового мира подчинена ее художественному видению.

Искусство должно быть пригодным для жизни, так как является проекцией реальности. Произведение в этом контексте может быть воспринято как прообраз реальности будущего. Художественный объект и художественная форма являются инструментами создания этой реальности, которую можно определить как новую

⁶⁶ Ли, М. Феномен «детского конструктивизма» и советская книжная графика 1920-х годов // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2018. № 1 (5). — С. 114-123.

⁶⁷ Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Ад Маргинем Пресс. — 2013.

⁶⁸ Biirger, P. Theory of the avant-garde. Manchester University Press. Oxford Road Manchester M13 9PL — 1984.

⁶⁹ Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Ад Маргинем Пресс. — 2013.

реальность — основу нового мира, основу нового графического порядка, где создание новой действительности важнее, нежели создание новых изобразительных элементов.⁷⁰

Меняется и контекст демонстрации образцов нового искусства. Оно включает, кроме самих художественных произведений, кино- и фотопроекции, звук, чтение манифестов, вовлечение зрителя и т. д. Кубофутуристические выставки постепенно переросли в полноценное театральное представление (в 1915 г. был создан театр Будутлянин).

Далее следует говорить о несомненно оказавшей значительное влияние последней футуристической выставке «0,10», на которой впервые был представлен в 1915 году «Черный квадрат» Казимира Малевича. «Черный квадрат» Малевич помещает в углу, чем нарушает привычные законы размещения картин внутри экспозиционного пространства. Более того он наполняет такое решение смысловой нагрузкой, так как в «красный угол», то есть там, где привычно размещались иконы: супрематизм как символ новой жизни заменяет религию, определяет новый взгляд человека на окружающий его мир. В итоге супрематизм выходит за пределы плоскости к трехмерному пространству, предвосхищая появление «архитектонов» Лисицкого.

Важную роль в развитии выставки сыграли именно русские художники-авангардисты: Владимир Татлин, Казимир Малевич, Михаил Матюшин, Василий Кандинский, Николай Родченко, Павел Филонов и Николай Пунин. Стоит отметить их участие в создании Государственного Музея Художественной Культуры (1921–1923 гг.) (позже ГИНХУК).

Возвращаясь к Малевичу, отметим, что он как временный директор музея стремился сформировать исследовательский подход к показу искусства. Он считал важным размещать рядом с произведением различные дополнительные источники, предлагающие зрителю методы осмысления искусства. В понимании Малевича новое искусство должно было помещено в соответствующее пространство, которое представлять собой некую творческий и исследовательский центр.

Важным этапом становления выставочного дизайна стала также первая выставка Bauhaus проходила с июля по сентябрь 1923 года в Городском музее в Веймаре, а также

⁷⁰ Васильева, Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа. Terra Artis. 2023. — № 3. — С. 34 – 49

в классах и мастерских главного здания Bauhaus, построенного в 1906 году по проекту Анри Ван Де Вельде. Выставка Bauhaus стала первым массовым публичным представлением новой художественной системы.⁷¹ Эта выставка не относится к анализируемым выше выставкам эпохи авангарда, однако, она оказала несомненное влияние на экспозиционное проектирование, и на сам дизайн в частности: выставка произвела глубокое впечатление на Яна Чихольда и повлияла на его работы, связанные с типографикой.

Выставка 1923 года оказалась одним из первых мероприятий, которое было поддержано масштабной визуальной кампанией и презентационной графикой нового типа, которые подразумевали возможность тотального распространения и массового использования.⁷² Была выпущена Серия плакатов Пауля Хаберера, Людвиг Гиршфельд-Мака, но самым известным стала литография Юстуса Шмидта. Помимо постеров к выставке был выпущен каталог «Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923», дизайн которого готовили Герберт Байер и Вальтер Гропиус. К выставке 1923 года была выпущена также и серия открыток с работами мастеров Bauhaus — Василия Кандинского, Пауля Клее, Герберта Байера, Лионеля Файненгера и других мастеров.

2.3. Проекты Эль Лисицкого в сфере дизайна экспозиционного пространства

Экспозиционное пространство стало важным направлением проектирования, так как имело функциональное значение — в первую очередь, демонстрация тех или иных объектов искусства. Мастера русского конструктивизма оказали заметное влияние на различные элементы художественной системы, в том числе – на изменение представлений о классическом музее и на преобразование выставочного пространства.⁷³

Ключевой фигурой в этом процессе считается выдающийся художник, архитектор, дизайнер Эль Лисицкий. Давая характеристику своим проектам, Лисицкий

⁷¹ Васильева, Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа. Terra Artis. 2023. — № 3. — С. 34 – 49

⁷² Там же

⁷³ Канцедикас, А. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890-1941. / А. Канцедикас, З., Яргина, В. Марьяш // М.: Новый Эрмитаж - Один. — В 7 ч. Ч. 1-7. —2005. — С. 208.

часто описывает работу с пространством выставки, как работу с живым, единым (или гибридным) организмом, целью существования которого он видит «общение» зрителя с экспонируемыми предметами.

В экспозиционной практике Лисицкий рассматривал дизайн выставки не просто как форму архитектурного проектирования или дизайн интерьера, а как процесс обращения к зрителю, вовлечения его в процесс экспонирования. Следует обратить внимание на основные принципы Лисицкого: взаимодействие между зрителем и произведением, а так же смысловое положение зрителя в экспозиционном пространстве.

Выставочные пространства, проектируемые Лисицким, не только маркируют выход из плоскости картины в объем («проект утверждения нового»), но и определяют цели авангардного искусства по переделке реальности, воплощенной внутри пространства художественной выставки. Пространство, в том числе выставочное, должно быть чем-то большим, нежели картина. Искусство должно быть пригодным для жизни, так как является проекцией реальности. Художественное произведение в этом контексте может быть воспринято как прообраз реальности будущего, в котором зрителю предстоит жить. Художественный объект является инструментом создания этой реальности.

Проектируя выставочное пространство, Лисицкий стремился вовлечь зрителя в пространство выставки. Он формирует внутренне движение, которое выстраивает методами экспозиционного дизайна. Этот принцип Лисицкий называет «стратегией», освоение которой позволяет выйти за пределы картинной плоскости⁷⁴. По мнению Лисицкого, пространство, которое фиксирует зрителя в статичной позиции относительно произведения, ведет к уничтожению самой идеи искусства, «Мы отвергаем пространство как раскрашенный гроб для наших живых тел» — пишет он.⁷⁵

Автор книги «Искусство инсталляции» искусствовед Клэр Бишоп, выстраивает параллель между организацией пространства выставки с целью поставить зрителя в

⁷⁴ Bois, Y.-A. Axonometry, Lissitzky's mathematical paradigm. El Lissitzky 1890–1941: Architect, painter, photographer, typographer, Municipal Van Abbemuseum, the Netherlands 1990. Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. — 1993.

⁷⁵ Lissitzky, E. Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, Art Data — 1990.

активную позицию и стремлением вовлечь человека в гражданскую жизнь и политику.⁷⁶ Этот тезис можно рассматривать как своеобразную отсылку к идее Бориса Гройса о переделке реальности как цели авангардного искусства.

Отождествление Лисицким выставочных стен со смертью связано с описываемым выше изменившимся восприятием нового искусства.

Лисицкий, как представитель эпохи искусства авангарда, исследовал как изобразительное и декорационное искусство, так и архитектуру, оформление книг, фотографию, мебель, теоретические исследования. Именно в рамках проекта выставочного пространства можно было добиться синтеза различных видов искусства. Кроме того, Лисицкий рассматривал дизайн выставки не просто как архитектурное проектирование или дизайн интерьера, а как проект активизации зрителя, вовлечения его в процесс экспонирования. Исследуя пространство выставки как модель новой реальности, следует определить связь проектов Лисицкого с современной ему выставочной архитектурой.

Архитектура, созданная для выставок в период авангарда — это во многом экспериментальные сооружения с оригинальным внешним и внутренним композиционным решением. Таким был проект архитектора Константина Мельникова для Международной выставки промышленных и декоративных искусств во Франции в 1925 году. Это была постройка с деревянным каркасом и большим количеством стекла, привлекавшая внимание своей динамичной композицией.

Собственные экспозиционные сооружения (павильоны) строились не для каждой выставки. Например, для Международной выставки «Пресса» в Кёльне 1928 года. Период авангардных экспериментов в выставочной архитектуре не был долгим. После 1930-х годов новаторство архитектурных приемов начинает уступать место монументальным композициям, однако в проектах самих экспозиций оставалось место экспериментам с формой и методами. Так, павильон в Нью-Йорке в 1939 году, построенный как постамент монументальной скульптуры, стал самым мультимедийным: использовалось множество киноэкранов и диорам.

⁷⁶ Бишоп, К. Искусство инсталляции: пер. с англ./ — М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. — С. 192.

Одними из первых его проектов в сфере выставочного дизайна стал проект комнаты-ПРОУНА, в котором он исследовал взаимодействие объекта искусства и пространства, в котором оно находится, это во многом стало отправной точкой в его дальнейших работах, связанных с экспозиционным пространством. Лисицкий стал ведущим специалистом по оформлению советских павильонов для всемирных выставок. Так, в 1922 году Эль Лисицкий оформляет один из залов Русской художественной выставки в Берлине. Первой русской художественной выставки, которая стало переломным этапом в переходе от картины к автономному объекту изображения. Владимир Маяковский, сам представивший на выставке 10 работ, писал: «...Главная наша сила не в картинах, <...>, а в той новой организации искусства...».⁷⁷ Кроме того, Лисицкий также исполнил обложку выставочного каталога.

В 1923 году для выставки в Берлине он создает проект комнаты-ПРОУНА (аббревиатура означала «проект утверждения нового»). Они стали одним из первых примеров новой концепции художественного произведения и выставочного пространства. ПРОУНЫ – это — объемно-пространственные беспредметные абстрактные композиции, выносившие изображение из плоскости в объем. Они представляли собой синтез живописи и архитектуры, картины с объёмом. «Это творческое построение формы (исходя из овладения пространством) с помощью экономичной конструкции применяемого материала»⁷⁸. Многими искусствоведами ПРОУНЫ рассматриваются как переходный или связующий этап между творчеством Лисицкого как художника и как архитектора — создателя городов представляемого им будущего.

Экспозиция в виде комнат с ПРОУНАМИ — это кубическое пространство, внутри которого непосредственно на стенах выполнены живописно-пространственные ПРОУНЫ. Они служили не только самостоятельными произведениями, они играли роль объектов построения динамического пространства, то есть не просто располагались внутри него, но организовывали, тем самым задавали зрителю направление и темп осмотра. Зритель не просто находился в одном пространстве с художественным

⁷⁷ Маяковский, В. Очерки 1922-1923 гг. Нобель Пресс. — 2011. — С. 422.

⁷⁸ Бархин, М. Мастера советской архитектуры об архитектуре / М.Г. Бархин, А.В. Иконников, И.Л. Мац // Том 2 (2) (ред.). 1975 г. — С. 1354.

произведением, он был внутри этого произведения. «Станции по пути сооружения новой формы <...> из живописи в архитектуру» – так Лисицкий говорил о ПРОУНАХ.⁷⁹

Формирование пространства играло важную роль, фактически становясь частью экспонируемого произведения. В этом проекте можно увидеть общую концепцию взаимодействия искусства, дизайна и окружающего мира, которые, как полагают, были неразделимы для Лисицкого.⁸⁰

В пояснительном тексте к своему проекту Лисицкий замечал: «Я показал здесь оси моего формирования пространства. Я хочу здесь дать принципы, которые считаю необходимыми для основополагающей организации пространства. В этом уже заданном пространстве я пробую эти принципы показать наглядно, принимая во внимание тот факт, что речь идет о выставочном пространстве, и для меня, следовательно, о демонстрационном пространстве. <...> Равновесие, которого я хочу достичь, должно быть подвижным и элементарным, таким, чтобы оно не могло быть нарушено телефоном или предметом конторской мебели».⁸¹

На Международной художественной выставке в Дрездене в 1926 году Лисицкий проектировал зал спроектировать зал для авангардной живописи и скульптуры. В дописываемом проекте Лисицкий использовал новый прием — оптическое искажение пространства. Этот прием позволил ему создать ощущение трансформации пространства и перспективу движения внутри него.

Лисицкий создал конструкцию из размещенных перпендикулярно реек белого и черного цветов. Их он ограничил расположенными по углам кессонами, наполовину закрытыми сеткой из листового железа. Разместив картины сверху и снизу данной инсталляции.

Сам Лисицкий описывал экспозицию так: «<...> когда одна из них (картин) видна, вторая мерцает через сетку. При каждом движении зрителя в пространстве меняется воздействие стен, то, что было белым, становится черным, и наоборот. Так в

⁷⁹ Бархин, М. Мастера советской архитектуры об архитектуре / М.Г. Бархин, А.В. Иконников, И.Л. Мац // Том 2 (2) (ред.). 1975 г. — С. 1354.

⁸⁰ Хан-Магомедов, С. Пионеры советского дизайна. — М: Галарт. — 1995. — С. 424: ил.

⁸¹ Бархин, М. Мастера советской архитектуры об архитектуре / М.Г. Бархин, А.В. Иконников, И.Л. Мац // Том 2 (2) (ред.). 1975 г. — С. 1354.

результате движения человека возникает оптическая динамика. Эта игра делает зрителя активным. Игра стен дополняется просвечиванием кессонов. Посетитель поднимает сетчатые экраны вверх или спускает их вниз. Открывая новые картины и пряча то, что ему неинтересно. Физически необходимым становится общение с выставленными предметами»⁸². Зритель всегда был непосредственно вовлечен в процесс экспонирования, самостоятельно проектируя свое восприятие.

Можно заметить, как Эль Лисицкий вновь обращается к теме «живого» пространства: цель его проектирования не просто привлечение внимания зрителя к выставленному произведению, он стремится выстроить между ними «общение», причём потребность в нём он определяет как «физическую».

Крупным экспозиционным проектом Лисицкого стало оформление Всесоюзной Полиграфической Выставки в Москве в 1927 году. Всесоюзная Полиграфическая выставка была открыта 15 сентября 1927 г. в Москве на Крымском валу, на территории ВСХВ в Главном доме. Лисицкий создал выставочное пространство, в котором господствовали простые геометрические формы. Выставочные щиты различной формы и конфигурации располагались под разным углом, что позволяло избежать симметрии и монотонности в экспозиции. Огромное значение уделялось шрифтам. Надписи оглавлений разделов той или иной газеты или журнала были составлены из литер того же рисунка, который был характерен для их обычного печатного издания.⁸³

После оформления в 1927 году Всесоюзной Полиграфической Выставки в Москве, Лисицкий должен был проектировать советский павильон на Международной выставке печати «Пресса» в Кельне с мая по октябрь 1928 года. В программе Отдела СССР на выставке «Пресса» подчеркивалось: «Советский павильон должен показать сущность печати, возможность ее использования в интересах широких масс и культуры».⁸⁴

⁸² Канцедикас, А. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890-1941. / А. Канцедикас, З. Яргина, В. Марьяш // М.: Новый Эрмитаж - Один. — В 7 ч. Ч. 1-7. — 2005. — С. 208.

⁸³ Манукян, Д. Выставки Эль Лисицкого. Международный студенческий научный вестник. — 2015. — № 4-4. — С. 544-548.

⁸⁴ Рязанцев, И. Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930 г. / И. Рязанцев, Т. Малинина [и др.] // ред. В. Толстой. — М.: Галарт. — 2006.

Именно эту работу Лисицкий считал одной из важнейших в области экспозиционного дизайна. Внутренне пространство выставки не было разделено на отдельные залы, а выстраивалось вокруг крупных экспонатов — «маяков», они обращали на себя внимание зрителей, побуждая двигаться по задуманному проектировщиками маршруту.

На выставке «Пресса» присутствовали разнообразные конструкции и установки. Такие как «Звезда» авторства Лисицкого и многие другие. Художник Сенькин в соавторстве с самим Лисицким спроектировал фотомонтажный фриз размером 24 x 3,5 м. Таким образом Лисицкому удалось создать особую динамику выставки.

В экспозиции Лисицкий использовал и движущиеся конструкции, став одним из первых среди проектировщиков подобных экспозиций. Он создал инсталляции, имитирующие беспрерывно работающие машины, источник бесконечного потока информации, в виде бескончных лент, обклеенных современной Лисицкому прессой и плакатами. Использовались и кинодокументы. Специально было использовано особое освещение. Светились тексты на большой звезде и лампочки установки «Борьба за лампочку накаливания» (автор Л. Наумова). Горели надписи на вершинах стендов «Ликвидация безграмотности и школа» (художники В. Меллер, В. Ахметьев, А. Барщ, В. Мухина и другие). Лисицкий использовал различные способы демонстрации в одном пространстве, расширяя тем самым его возможности. В своих выставочных проектах он преобразует эти способы в самостоятельные экспозиционные элементы, формируя своеобразный «музей музеев»⁸⁵. Лисицкий формирует эту модель «сталкивая между собой, одновременно актуализируя и девальвируя, различные модели «аутентичного» восприятия искусства».⁸⁶

Анализируя этот экспозиционный проект, уместно говорить о выставочной режиссуре. Экспозиция выстраивается как тщательно продуманный спектакль, персонажами которого становятся и экспонаты, и сами зрители.

⁸⁵ Рыков, А. Тёмная сторона музея. К вопросу о восприятии культурной институции в современной западной теории. Сборник статей. — Музей и музейщики. Проблемы профессионального образования. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. — 2015. — С. 94–100.

⁸⁶ Там же

Период первых десятилетий XX века стал временем, когда принципиально изменился подход к формированию демонстрационного пространства и отношение художников к нему. Фактически, это означало радикальную трансформацию выставочного дизайна. Исследователи определяют этот феномен так: «Художник выставки из внешнего оформителя стал специалистом по организации пространства, разработке конструктивной структуры и созданию общего художественного образа».⁸⁷

Опираясь на художественно-композиционные приемы супрематизма (использование простейших геометрических фигур и наложенных на плоскость объёмных форм), конструктивизма (опора на техническое в творчестве, ориентация на проектирование и конструирование предметно-пространственной среды) и рационализма (лаконичность форм, строгость, подчёркнутый функционализм), Эль Лисицкий разработал основные принципы, средства и приемы экспонирования, к которым обращаются, в том числе современные дизайнеры.

В рассмотренных работах Лисицкого виден процесс формирования нового подхода в проектировании выставочного пространства. В своих проектах Лисицкий добился синтеза различных видов искусства в едином пространстве. Он формирует выставочное пространство как «единое произведение искусства», что сближает его проекты с такими темами как «тотальное произведение искусства» (Gesamtkunstwerk), «тотальный театр» или Epic Raume (Эпические Пространства Брехта). Гибридный формат его выставок также становился единым целым с приёмами дизайна, оформления среды и инженерного дела.

Принципиальное значение в проектировании Лисицким выставочного пространства приобрело выстроенное им сближение между зрителем и произведением, зрителем и пространством. Лисицкий добился нового уровня вовлеченности зрителя, изменив условия и контекст созерцания, контакт с выставкой, дав зрителю роль неотъемлемой части инсталляции.

⁸⁷ Хан-Магомедов, С. Пионеры советского дизайна.— М: Галарт. — 1995. — С. 424: ил.

Глава 3. Выставочный дизайн второй половины XX века и его специфика.

В третьей главе «Выставочный дизайн второй половины XX века и его специфика» продолжается исследование выставочного дизайна XX века: рассматриваются выдающиеся выставочные проекты и персоналии, внесшие значимый вклад в формирование принципов выставочного дизайна, такие как Фредерик Кислер и Марсель Дюшан.

Исследуется феномен «Белого куба» — самого характерного признака выставок в музеях и галереях второй половины XX века, как противопоставление идеи концептуального проектирования экспозиционной среды. Феномен «Белого куба» ставит вопрос о необходимости проектирования универсального пространства, способного подстраиваться под любое произведение.

В третьей части главы анализируются некоторые примеры неконвенциональных пространств проведения выставок и специфика их оформления.

3.1. К проблематике формирования выставочного пространства второй половины XX века.

Дизайнеры, о которых пойдет речь в данной главе, как и Лисицкий экспериментировали с идеей и формой выставочного пространства.

Интересны эксперименты с пространством проводимые французско-американским художником Марселем Дюшаном. Он подробно исследовал способы размещения произведений на стеклянной витрине, создавая «Большое стекло» с целью сформировать своеобразный эффект присутствия для зрителей, смотрящих одновременно в него и сквозь него и видящих в нем свое отражение. Он так охарактеризовал особенности своего подхода к конструированию зрительского восприятия: «Творческий акт совершает не только художник; зритель соединяет произведение с внешним миром, расшифровывая и интерпретируя его внутреннее содержание, и тем самым вносит свой собственный вклад в творческий акт.

В 1937 году Дюшан занимался оформлением Международной выставки сюрреализма. Выставочные декорации в полной мере погружали зрителя в сюрреалистическую атмосферу, усиливая восприятие произведений искусства. Уже у входа в галерею зрители могли видеть работу Сальвадора Дали — парижский кэб, с двумя манекенами внутри, покрытыми растениями и улитками, а с потолка текла вода.⁸⁸

Выставка размещалась в четырех залах, два из которых спроектировал Дюшан, два других оформлял Жорж Юнье. В коридоре стояли семнадцать манекенов, одетые участниками сюрреалистического движения, за их спинами, создавая впечатление продолжения улицы, размещались таблички с названиями улиц. В каждом углу выставочного зала стояли двуспальные кровати, а на потолке висели мешки из-под угля. В центре зала находилась жаровня (с электрическими лампочками). Тем самым Дюшан как бы «перевернул» выставочное пространство — мешки для угля служили полом, а жаровня выполняла роль люстры. Как пишет Брайн О'Доэрти: «Эта инверсия — первый случай, когда художник вобрал в свой жест всю галерею».⁸⁹

⁸⁸ Kachur L. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition*. Cambridge: MIT Press, 2001.

⁸⁹ О'Доэрти, Б. *Внутри белого куба М.: Ad Marginem*. — 2015. — С. 144: ил.

Для освещения планировалось создать подсветку автоматически включающуюся и выключающуюся в зависимости от приближения и отдаления зрителя от произведения, однако, в то время это оказалось невозможно осуществить и зрителям выдали фонарики, чтобы они могли подсвечивать выбранные произведения. Некоторые работы были размещены на вращающихся дверях, кроме того организаторы выставки наполнили выставочные залы запахом свежесваренного кофе для создания атмосферы выставки. В центральном зале было озеро, на полу лежали опавшие листья и земля, в качестве звукового сопровождения – запись просьб об убежище, немецкие марши, танцевальные перформансы.

На следующей Международной выставке сюрреалистов в Нью-Йорке в 1942 году, к оформлению которой вновь был причастен Дюшан, он натянул по залу проволоку на подобии паутины, вынуждая зрителей пробираться сквозь нее, перемещаясь по выставочному залу, тем самым разрушив привычный опыт передвижения по галерее — от произведения к произведению, останавливаясь на определенном расстоянии от каждого. Кроме того, он позвал группу детей бегать рядом со зрителями, играя в мяч, тем самым окончательно изменив отношение к посещению выставки.⁹⁰

В 1935 Дюшаном разрабатывается так называемый «портативный музей», с уменьшенными копиями своих произведений. В 1950–60-е гг. появилось еще несколько вариантов музея. Стоит отметить, что миниатюрный музей Дюшана нельзя сравнить с каталогом или книгой, он остается именно вариантом экспозиционного пространства, поскольку его содержание трехмерно и подвижно.⁹¹

Многие идеи Марселя Дюшана позже вдохновили многих проектировщиков выставочного пространства. Стоит упомянуть инсталляцию «Рай», организованную основателями соц-арта Виталием Комаром и Александром Меламидом в 1973 г. «Рай» можно назвать тотальной художественной средой. Для освещения темного пространства зрители были вынуждены использовать фонарики, что отсылает нас к Сюрреалистической выставке 1938 года. В пространстве художниками были размещены реди-мэйды и арт-

⁹⁰ Kachur L. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition*. Cambridge: MIT Press, 2001.

⁹¹ Buskirk M., Nixon M. *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT Press, 1996

объекты мировых и вымышленных религий, а на стену проецировался огромный видео-портрет. В инсталляции присутствовали и сами авторы с завязанными руками и ртами.

Рассматриваемый далее австрийский, немецкий и американский театральный дизайнер, художник, архитектор Фредерик Кислер говорил о своих проектах, связанных с выставочным пространством: «Эти галереи — демонстрация меняющегося мира, в котором произведение художника выступает живой сущностью в пространственном целом, а искусство — живым связующим звеном в структуре нового мифа».⁹²

Фредерик Кислер разработал метод пространственного дизайна, который назвал «Leger and Trager» (с нем. повседневный и несущий) или «L&T». В 1924 году Кислер работает над проектом Международной выставки Новых театральных технологий (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, International Exhibition of New Theater Technique) в Вене, Австрия. В создании выставки принимали участие множество известных художников, включая Леона Бакста, Наталью Гончарову, Эль Лисицкого, Фрэнсиса Пикабиа и др. В рамках разработанного принципа проектирования пространства Кислер создает особые конструкции, на которых размещаются экспонаты — картины, театральные афиши, фотографии, модели декораций и т.д. Эти конструкции позволяют зрителям поворачивать или группировать экспонируемые работы так, как им захочется, тем самым самостоятельно формируя экспозицию. Так, произведения выходят за пределы проектируемого пространства выставки в личное пространство зрителя. Кислер называл это «настраиваемой прозрачностью».⁹³

В 1927 году Кислер проектирует кинотеатр Film Guild Cinema в Нью-Йорке. Этот проект также разрабатывается в рамках принципов пространственного проектирования Кислера. Экран был спроектирован так, что мог изменять пропорции и размеры с помощью особого затвора в форме глаза. Возможность проекции на стены и на потолок предвосхитила создание современных способов аудиовизуального отображения, используемые, в том числе в выставочном дизайне.

⁹² El objeto surrealista: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. P. 77.

⁹³ Staniszewski Mary Anne. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998. URL: <http://www.worldcat.org/wcpa/servlet/DCARRead?standardNo=0262692724&standardNoType=1&excerpt=true>

В 1942 году в Нью-Йорке Пэгги Гуггенхайм открывает галерею The Art of This Century, которая состояла из 4-х отделов по направлениям искусства – кубистское, абстрактное, сюрреалистическое, кинетическое. Ее оформлением занимался Кислер, благодаря его необычному подходу к организации выставочного пространства галерея Гуггенхайм была известна своим уникальным дизайном с вогнутыми стенами и выступающими тонкими деревянными рамами, что давало полотнам эффект «свободного плавания», как описывает это сама Гуггенхайм.⁹⁴

В Абстрактной галерее некоторые картины были подвешены на специальных верёвках, стены закрывали ширмы из ультрамариновой ткани, а окна были закрыты материалом, рассеивающим свет. Стулья соединялись друг с другом, образуя скамейки или, перевернутые на бок, становясь постаментами для скульптур. В Галерее сюрреалистов безрамные картины под разными углами висели на кронштейнах на вогнутых стенах из южноамериканского эвкалипта. В четвертой галерее были размещены кинетические объекты: через глазок посетители могли увидеть музей в чемодане Дюшана, серия картин Пауля Клее экспонировалась на «патерностере» — «лифте», который включался, когда посетитель пересекал улицу луч света и множество других необычных работ.

Рассматривая творчество Лисицкого, Дюшана, Кислера и многих других художников, архитекторов и дизайнеров XX века, можно проследить, как формируется новый язык выразительности в сфере экспозиционного дизайна. Происходит расширение произведения искусства до пространства выставки. Зритель воспринимает искусство в контексте этого пространства.

⁹⁴ Guggenheim Peggy. *Out of This Century: Confessions of an Art Addict.* – New York: Universe Books, 1979. P. 396.

3.2. «Белый куб» как новый принцип формирования выставочного пространства

Анализируя вышеописанные принципы проектирования, являющиеся преимущественно авангардными, можно проследить какое существенное влияние приобрело выставочное пространство. Оно в полной мере определяло то, каким будет зрительское восприятие, определяло, что можно считать искусством, и отношение к нему. Наиболее вероятная причина — желание обосновать свое творчество в рамках определенного стиля. Зритель рассматривает не конкретного художника, а целое направление, со своими принципами, методами и сформированными идеями, которые художники (и не только) — представители этого направления стремятся донести до зрителя.

Приблизительно со второй половины XX века отношение к выставочному пространству вновь меняется. Во многом это связано с новыми изменениями в восприятии идеи объекта. Идеологическая система XX века определяет новую позицию предмета, как в связи с иными условиями ее воспроизведения.⁹⁵ Эти изменения определило появление такого явления как музей современного искусства, таких как Музей современного искусства на Манхэттене в Нью-Йорке, Центр Помпиду в Париже, Тейт Модерн в Лондоне, Музея Гугенхайма в Нью-Йорке и др. Теперь выставки — это не просто творческие высказывания или ретроспективы, это новая отрасль экономической жизни, то, что формирует арт-рынок. Когда арт-рынок достигает огромного размаха, появляется потребность в пересмотре отношении публики к тому, что есть искусство. Что влечет за собой и перемены в оформлении выставочного пространства.

Немаловажную роль начинает играть создание образа художника, привлечение внимания к творчеству, которое можно приобрести, что связано с развитием потребительского поведения. Зритель, постепенно выходит за пределы выставочного пространства, которое критик Брайана О'Догерти охарактеризовал как «белый куб»: «Идеальная галерея вычитает из произведения искусства все сигналы, препятствующие восприятию его как искусства».⁹⁶ Подобный метод оформления выставочного пространства использовался в Музее современного искусства на Манхэттене в Нью-

⁹⁵ Беньями, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. — 1996.

⁹⁶ О'Догерти, Б. Внутри белого куба / Б. О'Догерти // М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144:

Йорке (МоМА). Во многом благодаря влиянию своего первого директора Альфреда Барра МоМА сильно отличался от общепринятых музейных правил своего времени. В музее выставлялись живопись и скульптура, графика, принты и книжная графика, кино, фотография, архитектура и дизайн. Такие выставки как Выставка Ван Гога в 1935, «Кубизм и Абстрактное искусство» в 1936 г. «Баухаус шоу» в 1938 г., Выставка «Пикассо: 40 лет его искусства» (15 ноября 1939 по 7 января 1940) сформировали новый стандарт показа модернистского искусства.

Выставка Ван Гога в 1935, про которую писатель Бернис Керт говорил: «Выставка Ван Гога в МоМА стала настоящим блокбастером, предопределившим значение Ван Гога в истории искусства по сей день».⁹⁷

Все выставки МоМА масштабно анонсировались в СМИ. К ним выпускались каталоги, которые становились продолжением выставки: издательская деятельность музея была очень важна.

Именно под руководством Альфреда Барра работы стали показываться на белых стенах, на значительном расстоянии друг от друга. Белые стены становятся правилом в МоМА, а вскоре и во всех мировых музеях современного искусства. Огромную известность музей обретает в 1950-е в связи с знаменитыми The Americans Shows, популяризовавшими творчество американских абстрактных экспрессионистов (Джексона Поллока, Де Куннинга, Клиффорда Стилла, Ротко и т. д.). Музей современного искусства заложил индустрию выставок-блокбастеров. Благодаря известности музея столица художественного мира перемещается в Нью-Йорк.

Система вещи XX столетия – новая смысловая основа, где феномен предметности и идея занимают центральную позицию.⁹⁸ Происходит не только коммодификация искусства, превращение его в товар, фетиш, о чем также говорил Ги Дебор с его негативным анализом «общества спектакля», но даже более – его сакрализация.⁹⁹

⁹⁷ Kert, B. *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family* – New York: Random House, 1993. P. 376.

⁹⁸ Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. *Международный журнал исследований культуры*, no. 4 (25) — 2016. — С. 72-80.

⁹⁹ О’Догерти, Б. Внутри белого куба / Б. О’Догерти // М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.

Однако, можно сопоставить влияние на дизайн, оказанное феноменом Белого куба с влиянием flat-design. Это обстоятельство ослабляет персонификацию различных институций, что имеет под собой негативные последствия – в частности, девальвация позиций графической идентичности в целом.¹⁰⁰

«Белый куб» – самый характерный признак выставок в музеях и галереях второй половины XX века. Он стремился вбирать в себя и уличное искусство, и перформанс с акционизмом, и ленд-арт, этим обусловлено отсутствие выставочного оформления. Пространство должно оставаться универсальным, максимально подстраиваемым под любое произведение.

3.3. Неконвенциональные выставочные пространства и их проблематика

В данной работе речь идет о выставочном пространстве, которое можно воспринимать не только как особую среду, создаваемую для формирования определенного восприятия выставляемых в ней предметов искусства и культуры, но и как ограничение. Галерея, выставочный зал, музей и др. — это пространства со своими нормами и правилами, касающимися выставочного показа.

Более того, по мнению исследователей, музей в последнее время рассматривается как особый модус видения действительности <...> распространяющая свое вирулентное влияние далеко за пределы собственно художественной сферы.¹⁰¹ Рассмотрим некоторые примеры неконвенциональных пространств проведения выставок и специфику их оформления.

Первые выставки в Древней Греции в определенном смысле находились прямо внутри городской среды. В выставках сюрреалистов есть попытки выйти за пределы

¹⁰⁰ Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. №3 (29).

¹⁰¹ Рыков, А. Тёмная сторона музея. К вопросу о восприятии культурной институции в современной западной теории. Сборник статей. — Музей и музейщики. Проблемы профессионального образования. / А.В. Рыков // — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. — 2015. — С. 94–100.

пространства галереи: это и имитация продолжения улицы с манекенами и табличками с реальными и вымышленными названиями улиц и размещение у входа «Дождливого такси» Сальвадора Дали. Калум Сторри — архитектор, куратор и выставочный дизайнер посвятил свою книгу «Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас» исследованию феномена непредусмотренного расширения выставочного пространства его выхода за собственные пределы.

Он пишет: «Музей вне себя является продолжением улицы и вливается в город. Большинство городов развивалось практически неконтролируемо. Музей, напротив, традиционно связан с порядком и систематизацией. Все музеи несут в себе возможность «выхода из себя». Состояние хаоса может перевернуть привычные представления о музее. К появлению музея вне себя могут привести вместе или по отдельности, беспорядок, смешение категорий, театральность, сложные исторические построения и музеологическая выдумка».¹⁰²

Искусство, начиная с XX века, становится все более экспериментальным, уходит дальше от привычного. В основе таких художественных течений как сюрреализм, дадаизм или флюксус лежат спонтанность, произвольность, отказ от любых ограничений и т.д. Соответствующего эффекта от своего творчества художники достигали выходя за рамки утвердившихся художественных институций. Новыми формами демонстрации искусства стали ивент, хэппенинг, перформанс, декоративный коллаж, инсталляция, уличные акции и представления, антитеатр и др.

Для понимания причин трансформации экспозиционного пространства следует обратиться к анализу такого явления в искусстве как течение флюксус, которое является «одним из наиболее радикальных авангардных направлений XX века, по праву вошедшим в историю мирового искусства» по характеристике искусствоведов¹⁰³.

Название «Флюксус» закрепилось за течением благодаря фестивалям 1962-1963 годов, целью которых был сбор денег на издание одноимённого журнала, для публикаций

¹⁰² Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023. — С. 341.

¹⁰³ Лесникова, А. В. Флюксус: Атласы российской истории. СПб., 2013. 28 с.

произведений движения. Первый же манифест флюксуса был представлен в Дюссельдорфе в 1963 году на «Флуксоруме».

Основными характеризующими чертами движения стали отсутствие границ между искусством и повседневностью, тем самым художники Флюксуса, отталкиваясь от идеи синтетического искусства, существенно расширили ее. По-иному воспринимается и позиция автора по отношению к зрителям: автор-исполнитель продолжает находиться в реальных жизненных обстоятельствах, но в новых условиях. Так, один из основателей течения — Джордж Мачунас, американский скульптор и композитор, отрицал внешние цели у искусства флюксуса, кроме адекватного воспроизведения повседневных ситуаций, которые и представляют собой разыгрывание некоторых действий некоторыми людьми.

104

При размещении работ флюксуса в традиционном выставочном пространстве, теряется жизненная составляющая флюксуса. Некоторые участники флюксуса создают визуальные произведения, но большинство работ требуют интерпретации через театрализацию. Когда такие произведения представлены на выставке, они могут создать опыт косвенного восприятия и послужить источником вдохновения для всех, кто заинтересован и желает испытать себя в мире флюксуса, тем самым присоединяясь к движению.¹⁰⁵

Идеи Мачюнаса были основой для понятия "ивент" как основной художественной формы, используемой художниками неодадаистского направления для осуществления своих акционистских проектов. Ивент стал как частью флюксус-фестивалей, так и ключевой концепцией публикаций флюксуса.

Понятие "ивента" как основной формы акционистского искусства сформировалось в 50-60-х годах в ходе дискуссий и художественной практики. Важную роль в этих дискуссиях сыграли художник Джордж Брехт и композитор Ла Монт Янг,

¹⁰⁴ Меньшиков, Л. К определению ивента как формы акционистского искусства // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №4 (51).

¹⁰⁵ Меньшиков Л. Самоопределение флюксуса // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №2 (37).

участники флюкса, которые «развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хеппенингу форме „события“»¹⁰⁶.

Ла Монт Янг исследовал возможности линии в музыке, искусстве и концепции "ивента". Он создал свой проект по созданию простейших структур: «Я интересовался исследованием единичного события с точки зрения его представления и с точки зрения всех видов сенсорных ситуаций. Я чувствовал, что линия была редким, даже единичным выражением исключительности, хотя это, конечно, не окончательное её выражение. Кто-то мог бы выбрать точку. Однако линия была интересна, потому что она непрерывна — она существует во времени».¹⁰⁷

«Композиции 1961 №№ 1—29» были показаны им в марте 1961 года на концерте в Гарварде, в котором Янг и его друг и сотрудник Роберт Моррис двадцать девять раз прочертили прямую линию, используя строительный отвес. «Ивент может быть выполнен разными способами. Я использовал стиль, который создавался при помощи отвесов...»¹⁰⁸ — писал Янг.

Таким образом, основной особенностью выхода за пределы привычного пространства внутри институций является спонтанность и неожиданность, нарушение традиций, по этой причине в основном такими пространствами оказывается улица — место скопления людей — неожиданных зрителей. Такие выставки предполагают формирование временного экспозиционного пространства, поиск новых коммуникативных стратегий и способов художественно-эстетического выражения. Таким образом, становятся наиболее актуальными пространственные виды искусств. Например, site-specific Art – это искусство, развивавшееся с 1960-х годов, ориентированное на специфику места.

В 1958 году американский художник Аллан Кэпроу вводит понятие инвайронмент (от англ. environment – среда) для обозначения целостного не утилитарного арт-пространства, полностью организованного художником или коллективом кураторов,

¹⁰⁶ Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: Дис. д-ра искусств. М., 2014. 569 С.

¹⁰⁷ Kostelanetz R. The theatre of mixed means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances. N. Y.: Dial Press, 1968. 311 p.

¹⁰⁸ Ibid.

художников, инженеров, техников. Изначально такие пространства формировались для проведения хэппенингов или перформансов, но позднее стали полноценными арт-проектами, сопоставимыми по своему значению с экспозиционными. Во многом формирование необычных выставочных пространств было вдохновлено сюрреалистической выставочной практикой.

Однако, как пишет Клэр Бишоп основным различием между выставками сюрреалистов и инвайроментами 60-х — это лишение и наоборот усиление чувства зрительского присутствия.¹⁰⁹ Так, опыт сюрреалистической выставки, как его описывал Бретон, был опытом самозабвения.¹¹⁰ Напротив, шок при столкновении с неожиданным должен усилить у зрителя ощущение его присутствия: Капроу призывает «принимать участие в действии всё время, пока мы здесь».¹¹¹

Другой формой искусства, существующей исключительно в пространстве городской среды стал стрит-арт, уличное искусство. Постепенно из формы протеста граффити стало настоящим искусством для которого проводятся различные фестивали и выставки. Например, STENOGRAFFIA — это международный фестиваль уличного искусства, который проводится в Екатеринбурге с 2010 года, чтобы посмотреть работы художников, зрители должны перемещаться по всему городу, пользуясь специальным путеводителем.

Так же к нестандартным пространствам выставки можно отнести крупномасштабные международные биеннале (лат. *Biennal* – раз в два года), идущие корнями к Международным выставкам XIX века. Биеннале стали продуктом современной глобальной культуры, определившей потребность в создании глобальных же выставок,

¹⁰⁹ Бишоп К. Искусство инсталляции: пер. с англ. М.: Ad Marginem Press. — 2022. — С. 192: ил.

¹¹⁰ Бретон, А. // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Пер. С. Исаева и Е. Гальцовой. М.: ГИТИС. — 1994. — С. 190.

¹¹¹ Kaprow A. Happenings in the New York Scene. P. 16

применительно к которым стали применяться определение мега-выставки и термин Glocal – глокальный, находящийся между глобальным и локальным.¹¹²

Популярность биеннале возникла из потребности предложить альтернативу рыночному существованию искусства. В крупных музеях все сложнее воплотить в жизнь действительно сложные, необычные проекты, тогда как биеннале способны предложить совершенно новый тип выставки. Венецианская биеннале, основанная в 1895 году, сегодня является одним из ведущих мировых событий в области искусства. Кроме художественной выставки, она также включает ежегодный кинофестиваль и фестиваль архитектуры. Эти мероприятия проходят поочередно каждый год, обогащая дух и культурное наследие города Венеции. Биеннале ставит своей целью поиск новых культурных направлений и обеспечивает артистам и кураторам полную творческую свободу.

Мероприятия биеннале проходят не только в одном центре, но и распределяются по различным площадкам по всему городу, что способствует активизации искусственного дыхания региона. Параллельные программы нацелены на синхронизацию усилий всех местных художественных учреждений.

В целом, биеннале является наиболее передовой формой презентации современного искусства, предоставляя широкие возможности для массовой коммуникации, различаясь от других арт-форматов. Проведение биеннале способствует не только творческому обмену между художниками и кураторами, но и позволяет осуществлять диалог и интеграцию различных культур в едином художественном процессе.¹¹³

В наше время все более востребованными становятся выставки вне художественных контекстов. А искусство разрывает связь с традиционными нормами выставочного показа.

¹¹² О'Нил, П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). – Москва: Ад Маргинем Пресс. — 2015. — С. 86.

¹¹³ Ивановская, Н. Функционирование биеннале в современном культурном пространстве // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2015. №7-8.

Глава 4. Описание проекта

В рамках главы регламентированы основные этапы работы над практической составляющей проекта. В данном проекте были рассмотрены истоки формирования уникального стиля Казимира Малевича, воплощенного в серии работ его «крестьянского цикла». Проведено исследование взаимосвязи работ художника с древнерусской иконописью. Данное исследование легло в основу мультимедийного ролика и дополняющего его печатного издания.

4.1 Общие положения.

Этот проект посвящен исследованию визуально-графических принципов и тенденций использования мультимедийных проектов в области экспонирования и изучения искусства, а также возможностей улучшения восприятия художественного метода художника Казимира Малевича с помощью мультимедиа.

Дипломная работа включает в себя исследовательскую часть и графический проект, что позволяет объединить теоретический и практический подходы к дизайну. Проведено исследование и анализ процесса развития современных графических систем, что привело к определенным выводам, способствовавшим разработке концепции и созданию прототипа мультимедийного исследования, посвященного творчеству Казимира Малевича.

В рамках исследования рассмотрены фундаментальные практики в искусстве и дизайне, оказавшие влияние на развитие экспозиционного дизайна. Проанализированы принципы проектирования печатной и мультимедийной продукции, изучены графические аналоги, относящиеся к печатным изданиям и медиа-проектам, связанные с экспозиционным пространством и его восприятием. Анализ процесса становления современной графической системы стал необходимой теоретической основой при **разработке концепции и созданию прототипа графического сопровождения выставочных пространств, изучающего творчество Казимира Малевича.**

Проектной целью является разработка направленной на формирование нового контекста для культурной коммуникации графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Казимира Малевича.

Задачи практического характера:

- усовершенствовать коммуникацию между зрителем и творчеством художника методами графического дизайна
- выявить истоки творческого метода художника Казимира Малевича
- разработать цифровых и печатных носителей, создание медиа-продукта

Актуальность проекта:

В настоящее время востребовано использование мультимедийных проектов в культурной среде. Так же сейчас особое внимание уделяется исследованию методов создания нового контекста для экспонирования искусства.

Сейчас выставочный дизайн стремительно развивается, особенно важным является обнаружение новых возможностей для подачи искусства. Особенно актуальной на данный момент является задача представления искусства авангарда. Так как с развитием современных медиа технологий появляется возможность формирования подходящих методов погружения в искусство авангарда в контексте идей и смыслов, которыми вдохновлялись художники, приблизится к тому формату подачи, о котором писали сами авангардисты.¹¹⁴

Так, в данном проекте используются современные технологии анимации для визуализации связи между древнерусским и авангардным искусством.

Новизна проекта:

Предложен новый подход для визуализации и выражения идей в области искусства. Исследование взаимосвязи искусства Малевича и искусства древнерусского периода, поданное через анимацию позволяет увидеть взаимосвязь между древнерусскими и авангардными художественными течениями. Новизна проекта — в подаче информации с использованием возможностей анимации для наглядной визуализации и иллюстрации исследования.

Новизна также заключается в совмещении теоретических исследований в практическом применении, в представлении данной проблематики графическими средствами.

¹¹⁴ Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. - М.: Гилея. — 1995.

Практическая значимость и возможность практического применения:

Практические новации данной работы могут быть внедрены как в пространство музея, так и в интернет среду, для решения рекламных и образовательных целей. Выявленный подход может быть использован при подготовке выставочных проектов в музеях.

Состав проекта: В состав проекта вошли мультимедийный ролик и дополняющее его печатное издание.

Описание проекта:

В данном проекте представлены возможные методы воплощения визуального и смыслового наполнения творчества художника методами графического дизайна. Художник провозглашает целью творчества поиск новых форм и создание особого творческого метода. Для полноценного комплексного восприятия этого метода необходимо формирование особого опыта зрительского восприятия. Соответствующий творчеству художника визуальный язык позволяет транслировать основные ценности и философию творческого метода.

В рамках данного проекта была спроектирована концепция исследовательского мультимедийного проекта как актуального средства расширения возможностей зрителя познакомиться с творчеством конкретного художника. В ее основе — исследование картин "крестьянского цикла" Казимира Малевича. В данном проекте рассматриваются истоки формирования стиля Малевича, воплотившегося в серии произведений его «крестьянского цикла». Проведено исследование связи творчества художника с древнерусской иконописью. Создавая картины "крестьянского цикла", Малевич приближается к иконописцу, который пишет икону, где реальность является источником культурной и художественной традиции. Отстаивая свои новые художественные убеждения, Малевич многое черпал из духовной культуры русского крестьянства. Его замысел и образы основаны на русской иконописной традиции, например, на раннехристианских иконах, таким как "Святой Николай с житием" и "Христос Ярое Око", а также имеют связь с лубочными картинками.

Тогда как пространство музея предполагает размещение объектов искусства по эпохам и стилям, что не позволяет комплексно воспринимать искусство, изучая которое, можно выявить неожиданные взаимосвязи, понять некоторые теоретические аспекты,

которые при представлении в виде визуальных образов в медиасреде может открыть новые возможности восприятия и понимания. Медиапроект, посвященный «крестьянскому циклу» Малевича, наглядно отражает в себе сформировавшиеся взаимосвязи внутри русского искусства между иконописью до авангардом.

Кроме того, такой подход к исследованию отсылает к тому, что сам Малевич, будучи временным директором Государственного музея художественной культуры (1921–1923 гг.) (позже ГИНХУК), считал необходимым, чтобы она была как живая исследовательская и творческая лаборатория по изучению художественной культуры.

Так, Малевич признавал важность освещения окружающих произведений искусства через различные дополнительные источники, чтобы предложить зрителю новые методы осмысления искусства.

Основополагающей идеей проекта стала попытка представить результаты проведенного исследования в новом медиа формате. Помимо возможности наглядно продемонстрировать, каким образом искусство древнерусского периода влияло на развитие авангардного искусства в XX веке, данный проект дает возможность комплексного восприятия искусства разных эпох, в первую очередь, искусство художника-авангардиста Казимира Малевича, чье творчество можно понять только через восприятие его творческого метода, его истоков и контекста формирования.

Анимация — актуальный инструмент для визуализации и выражения идей художника. Она позволяет создавать движущиеся изображения, которые могут помочь лучше понять различные аспекты искусства без дополнительного текстового теоретического исследования. В проекте используются различные методы анимации, такие как например, монтаж, чтобы создать непрерывный поток идей и образов, связывающих древнерусские и авангардные искусства. Ролик призван показать, что история искусства не стоит на месте, а постоянно развивается и вдохновляет новые поколения художников.

Проект может быть рассмотрен как медиагид, предлагающий метод восприятия через визуальные образы, что становится актуальным методом формирования зрительского восприятия. Медиа-гиды играют важную роль в современных музеях искусств, помогая посетителям получить более глубокое и интересное впечатление от

выставок. Таким образом, медиа-гид может раскрыть новые стороны творческого метода художника и наглядно продемонстрировать всю историю формирования его стиля.

Более того анимация имеет огромный потенциал для улучшения восприятия и изучения искусства. Она позволяет визуализировать и демонстрировать сложные идеи через образы.

Таким образом, **целевая аудитория** данного проекта объединяет заинтересованных в углубленном понимании творчества художника, в том числе зрителей/посетителей художественной выставки, обладающих любым уровнем теоретических знаний в сфере искусства, и людей, работающих в сфере искусства, так как данное медиа исследование может быть использовано как источник визуальных образов для художников и дизайнеров.

4.2. Процесс разработки проекта

После теоретического анализа истории экспозиционного дизайна, были сделаны выводы о важности формирования контекста погружения в творчество художника. Разработка проекта началась с анализа используемых в рамках исследования материалов. Для достижения цели — объединения искусства различных эпох, с целью показать его взаимосвязь, были исследовано творчество Малевича, прежде всего, его «крестьянский цикл», работы из которого были сопоставлены с объектами древнерусского искусства с опорой на теоретические сочинения художника, в которых он писал о взаимосвязи своего творчества с иконописным искусством.¹¹⁵ Итоги данного исследования были выбраны как наиболее актуальный контекст для выполнения сопроводительной функции по отношению к искусству Казимира Малевича.

Разработка проекта началась с изучения аналогов и подборки референсов. Так, были исследованы различные медиа проекты в сфере культурных институций: мультимедийные проекты музея Amos Rex в Хельсинки, Rijksmuseum в Амстердаме, а также галереи Тейт в Лондоне. Также была исследована работа с медиаресурсами

¹¹⁵ Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. - М.: Гилея. — 1995.

GrandPalaisRmn.¹¹⁶ Французского музея, который ведет деятельность в сфере цифровых и иммерсивных выставок, а также разрабатывает цифровые инструменты, доступные для любой аудитории и интегрированные в традиционные выставочные маршруты. Однако основным аналогом для исследования стал центр мультимедиа Русского музея, который позволяет показывать экспонаты музея в мультимедийной интерпретации.

Художественные экспонаты раскрываются с помощью современного арсенала мультимедиа: фильмы, аудио и видео сопровождение, 3D-моделирование и др. Центр мультимедиа предлагает посетителям несколько фильмов о Казимире Малевиче, виртуальные экскурсии, медиа проекты (например, реконструкция, реализованная с использованием мультимедийных технологий оперы «Победа над солнцем»¹¹⁷).

В процессе написания теоретического исследования появилась концепция создания медиапроекта как средства расширения возможностей знакомства зрителя с творчеством художника. Также было принято решение не ограничиваться мультимедийными носителями, но также разработать печатное издание. Обе части дополняют друг друга и раскрывают общий информационный посыл.

После подбора материалов в рамках исследования творчества художника, были исследованы возможности анимации, подходящие для наглядной демонстрации объектов искусства. С ее помощью были добавлены движение, эффекты и звуковое сопровождение и т.д. Анимация позволяет создавать движущиеся изображения, которые могут помочь лучше понять различные аспекты искусства.

Был продуман сценарий движения картин для создания возможности увидеть и понять связь между культурными течениями разных эпох и узнать, как они влияли друг на друга.

Было принято решение минимизировать использование сопроводительных текстов внутри видео, однако, была проведена работа с типографикой в анимации. Был подобран шрифт Pragmatica, используя который были созданы типографические композиции, в том числе с иллюстративным дополнением, и анимированы.

¹¹⁶ Сайт GrandPalaisRmn.. Электронный ресурс. URL: <https://www.grandpalais.fr/fr>

¹¹⁷ Сайт центра мультимедиа Русского музея. Электронный ресурс. URL: https://rusmuseumvrn.ru/projects/centr_multimedia/index.php
https://rusmuseumvrn.ru/reference/classifier/author/malevich_ks/index.php#slide-2

В дополнение к ролику спроектировано печатное издание большого формата для возможности совместить разные методы подачи информации. Книга расширяет возможности восприятия проведенного исследования творчества художника.

При разработке данного проекта были использованы актуальные графические инструменты и дизайн-системы. Среди них – такие как Adobe Illustrator CC, Adobe IndesignCC, Adobe Photoshop CC, Adobe After Effects CC, Adobe Animate CC, Adobe Premiere Pro CC.

Проект направлен на использование единого графического метода. Он может быть определен как незавершенный, так как прежде всего демонстрирует метод, который предполагает свое возможное дальнейшее развитие и расширение сфер и возможностей применения.

Заключение

Основной целью данной работы стало создание медиапроекта для углубленного восприятия и понимания произведений Казимира Малевича. Результатом исследования стала разработка комплексной графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Малевича. Была решена задача усовершенствовать коммуникацию между зрителем и творчеством художника методами графического дизайна.

Сочетание академического и аналитического подходов с возможным практическим применением исследования в проектах выставок и музеев делает данную работу актуальной. Исследовательские разработки, реализованные в рамках диссертации, могут быть использованы в последующих исследованиях применения медиатехнологий в исследовательской или экспозиционной среде. Практические новации данной работы могут быть внедрены в пространство музея, выявленный подход может быть использован при подготовке выставочных проектов в музеях и галереях. Таким образом, данное исследование может считаться актуальным для изучения методов экспонирования искусства, возможностей подачи теоретического материала в медиа среде.

Изучение художественного "крестьянского цикла" с помощью анимации позволяет наглядно продемонстрировать ключевые этапы и особенности эволюции русского искусства от иконописи до авангарда.

Основу данной работы составил синтез прикладных и теоретических форм. В рамках исследовательской части работы проведен анализ истории формирования выставочного пространства как инструмента для создания определенного контекста для восприятия искусства. Сделаны выводы, что наиболее актуальным средством формирования коммуникации между искусством и зрителем в наши дни является медиасреда. На основе изученного материала были выявлены концептуальные и стилистические особенности в дизайне, разработаны графические принципы и актуальные решения в формировании цельной визуальной медиасреды.

В данном проекте были использованы современные технологии анимации для визуализации связи между древнерусскими и авангардными художественными течениями. Создан проект, в котором средствами анимации через визуальные образы, можно увидеть и воспринять связь между культурными течениями разных эпох и узнать, как они влияли друг на друга.

В состав дипломной работы вошли исследовательская часть и графический проект, что позволило объединить теоретический и прикладной подходы к проектированию. Также было принято решение не ограничиваться мультимедийными носителями, а расширить проект в сторону полиграфической составляющей. Анимация и печатные издания составляют комплексный подход.

Возможность использования результатов исследования в практике сопровождения выставочного пространства и проведения аналитических проектов дает дополнительное практическое преимущество исследовательской части научной работы.

В рамках исследования была достигнута цель: изучить фундаментальные практики в искусстве и дизайне, которые повлияли на развитие экспозиционного дизайна, и выявить векторы его дальнейшего развития.

Проектной целью была разработка направленной на формирование нового контекста для культурной коммуникации графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Казимира Малевича.

Работа была ориентирована на решение следующих **задач:**

- исследование основных образцов графического дизайна XX века
- изучение основных этапов формирования принципов выставочного дизайна
- исследование изменения контекста формирования выставочного пространства XIX - XXI в.
- анализ принципов проектирования печатной и мультимедийной продукции, связанной с экспозиционным пространством и его восприятием
- выявление актуальных стилистических особенностей в дизайне сопровождения культурных пространств
- исследование возможных путей развития проектирования в экспозиционном дизайне

Задачи практического характера:

- выявление истоков творческого метода художника Казимира Малевича
- разработка цифровых и печатных носителей, создание медиа-продукта

Актуальность исследования:

Так как в настоящее время особенное внимание уделяется необходимости комплексного подхода и использованию новых технологий в сфере экспозиционного дизайна, также большое внимание уделяется мультимедийным проектам, их исследование становится одной из основных тем в интернациональном аналитическом пространстве.

К данной теме в своих исследованиях обращаются, например, Клэр Бишоп — британский искусствовед, критик и профессор истории искусства, в книге «Искусство инсталляции», в которой она проводит исследование инсталляций от 1920-х годов до начала XXI века¹¹⁸ или Калум Сторри — архитектор, куратор и выставочный дизайнер, книга которого «Музей вне себя: путешествие из Лувра в Лас-Вегас» предлагает новую интерпретацию взаимоотношений между музеем и городом¹¹⁹. Все перечисленные научные работы в том числе затрагивают и специфику экспонирования авангардного искусства.

Сейчас, когда происходит стремительное развитие выставочного дизайна, актуальной проблемой можно считать выявление новых возможностей экспонирования искусства, особенно актуальным сейчас является проблема экспонирования и подачи искусства авангарда. В том числе и потому что именно в этот период были исследованы и применены многие актуальные и сейчас средства экспонирования, в том числе сопровождение экспозиции видеоматериалами. Современные исследователи все чаще говорят о том, что авангардное искусство требует формирования особого контекста восприятия. Для создания, которого необходимо комплексное исследование развития возможностей экспозиционного дизайна. Так, существует необходимость в анализе и структурировании информации по этой теме.

Новизна исследования:

¹¹⁸ Бишоп, К. Искусство инсталляции : пер. с англ. — М. : Ад Маргинем Пресс. — 2022. — С. 192: ил.

¹¹⁹ Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023.

Новизна методологии заключалась в объединении нескольких исследуемых направлений, а именно: исследование восприятия искусства через призму изменения принципов проектирования пространства выставки как культурного института. Также был проведен анализ эволюции понятия синтетического искусства и возможности его применения в дизайне. В работе были рассмотрены и современные подходы в сопровождении выставок.

Так же важной темой исследования стало непосредственно исследования экспозиционных практик эпохи авангарда начала XX века. Не смотря на повышенный интерес к этой теме, многие исследования касаются этого явления только поверхностно.

Новизна настоящего исследования заключалась в том, что в нем рассматривались направления, такие как формирование в конце XIX века понятия синтетического искусства и его дальнейшее использование художниками и дизайнерами, в том числе авангардистами, такими как Эль Лисицкий, исследуется, то как в экспозиционных проектах второй половины XX века перенимались нововведения выставки эпохи авангарда.

Новизна заключалась также в совмещении теоретических исследований в практическом применении, в представлении данной проблематики графическими средствами.

Практическая значимость и возможность практического применения:

Практические новации данной работы могут быть внедрены как в пространство музея, так и в интернет среду, для решения рекламных и образовательных целей. Выявленный подход может быть использован при подготовке выставочных проектов в музеях.

Академическая апробация проекта была реализована в рамках научной публикации: статья «Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024.» (в печати)¹²⁰.

В основу практического проекта было положено последовательное теоретическое исследование. **Методика исследования** заключалась в изучении визуальной системы

¹²⁰ Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024. (в печати)

художественных и графических стилей XX века: сбору исследовательских материалов и практических работ, их рассмотрению и анализу.

В работе над данным проектом было изучено влияние искусства, графических стилей и школ XX века на формирование экспозиционного пространства. Теоретическая часть исследования опирается на работы авторов, которые изучали художественные принципы, развитие дизайна и дизайн-школы преимущественно XX-XXI веков; различные труды и монографии, посвященные исследованию графического дизайна, истории искусств и экспозиционного дизайна.¹²¹

Краткое содержание работы (по главам):

Данная работа состоит из четырех глав, каждая из которых вносит свой вклад в общее исследование.

В первой главе **«Истоки и основные этапы формирования принципов выставочного дизайна»** исследуются истоки и формирование выставочного дизайна и работы с экспозиционным пространством.

В первом разделе исследуются особенности восприятия зрителем выставочного пространства, а также особенности восприятия экспонируемых предметов искусства. Исследуется определение такого качества как "экспонируемость" или "выставочная

¹²¹ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум. — 1996. — С.240.; Вайбель, П. Медиа-искусство: от симуляции к стимуляции / пер. К. Бандуровского // Логос. № 4. — 2015.— С. 135-162.; Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. — 2016. — № 4 (25). — С. 72–80.; Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. "Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма" Знак: проблемное поле медиаобразования, по. 3 (29), — 2018. — С. 43-49.; Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М.: Ад Маргинем Пресс. —2014. — С. 304.; О’Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.; Crimp, D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press — 1993. — 368 pp.

ценность"¹²², данное Вальтером Беньямином. Далее кратко рассматриваются и другие исследования, связанные с данной темой, например, осмысление статуса объекта, художественные иерархии и процесс формирования новой художественной системы.¹²³

Анализ этапов формирования экспозиции совершается через призму изменений возможностей зрительского восприятия. Исследуется влияние, которое оказало на проектирование пространства выставки изменение привычной фиксированной статичной позиции зрителя. Поэтапно рассматривается эволюция отношения к искусству через изменение его экспонирования. Исследуются такие этапы развития выставочного пространства как Античность, Средневековье, упоминаются Парижские Салоны. Особого упоминания заслуживает период XVII – XIX, это время формирования и радикального изменения музейного пространства, когда музей стал территорией установления идеологий. В начале XX века возникло новое понимание о необходимости изменения выставочной системы музея, так как старые принципы XIX века уже не соответствовали современным требованиям и принципам искусства.

В конце раздела также делается важный вывод об изменении статичной позиции зрителя, которое оказало огромное влияние на проектирование пространства выставки.

Во втором разделе, связанном с исследованием проблематики формирования современного выставочного пространства, рассматривается выставка как дискурсивная единица (как пишет ирландский концептуалист Брайан О'Догерти)¹²⁴. Так, были проанализированы этапы, когда пространство выставки претерпевало важные изменения: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

¹²² Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва: Медиум — 1996. — С. 239.

¹²³ Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи. — Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, №. 2, — С. 275–294.; Crimp, D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press — 1993.; Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. College Art Association Stable. — 1982. — 311-319 p.

¹²⁴ О'Догерти, Б. Внутри белого куба. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.

Рассматривается история формирования экспозиционного пространства и происходящих изменений в нём самом и в зрительском представлении о нём.

В данном разделе подробно рассматриваются все этапы становления выставки.

Пространства для демонстрации объектов искусства сформировались ещё в период античности. В античном Риме начала формироваться основа многих современных музеев — частная коллекция. В эпоху Средневековья искусство было объединено в общий синкретический комплекс с религией. Произведения искусства находились в рамках храмовой модели показа. К концу Средневековья представители аристократии начали собирать личные коллекции, а основным общественным пространством с искусством оставались здания и соборы. К концу XVII — началу XVIII века галереи приобрели общественный характер. А уже в XVIII веке общественные музеи и галереи стали неотъемлемой частью общественной жизни многих европейских стран. С 1737 года начинает свою деятельность Парижский салон, а с 1769 года — Королевская академия в Лондоне. Вскоре появляются и альтернативные выставки, таких как Salon des Refusés («Салон отверженных»). Первая персональная выставка принадлежит Густаву Курбе: в 1855 году он организовал свою персональную выставку в Париже. Выставка постепенно начинает фигурировать в качестве основного инструмента продвижения художника на арт-рынок.

К концу XIX века выставку как явление можно считать окончательно сформированной, благодаря развитию свободного рынка искусства, который приобрел международное значение. Однако полноценное понимание выставки как пространственно-эстетического феномена пришло в эпоху модернизма. С середины XIX сформировалась концепция "всемирной выставки". Первая всемирная промышленная выставка, демонстрирующая прогресс в технологии строительства из железа и стекла, открылась в Лондоне в 1851 году.

Рассматривается история дизайна выставок в XX веке, которая представляет собой путь от работ Эль Лисицкого, Курта Швиттера и Марселя Дюшана, развития системы инвайронментов и хеппенингов в конце 1950-х годов, до возвышения искусства инсталляции в 1970-1980-е годы.

Сделаны выводы о том, что пространство выставки претерпевало множество изменений: менялись значение (собрание произведений искусства перестали носить сакральный статус), доступность, уровни восприятия и цели проектирования.

В третьем разделе исследуется влияние цифровой культуры на современные выставочные пространства. В наше время процессы, связанные с развитием технологий, в значительной степени оказывают влияние и на само искусство, и на способы его экспонирования, и на восприятие зрителем искусства. Экспозиционный процесс трансформируется в процесс взаимодействия цифровой реальности, экспонируемых объектов и зрителя.

Исследуется важное свойство современных выставок — интерактивность, которая предполагает активное взаимодействие посетителя с экспозицией. Для этого используются различные технологические новшества, такие как QR коды, сенсорные экраны, видео-панели с трехмерными реконструкциями, аудиогиды, проекционные залы, виртуальные экскурсии, мобильные приложения, очки виртуальной реальности, видеоинсталляции, интерактивные произведения, элементы дополненной реальности, голограммы и другие. Эта интерактивная составляющая позволяет зрителю воспринимать экспозицию более активно, моделировать пространство и удовлетворять потребность в активном взаимодействии.

Анализируются первые выставки, где мультимедийные элементы играли важную роль, начиная с эпохи конструктивизма. В начале XX века мультимедийные проекции и видео стали неотъемлемой частью экспозиций. Исследуется возможность передачи культурных ценностей через медийные образы и создание нужного впечатления при помощи медиа-инструментов на выставочном пространстве.

Так, в финале раздела можно сделать вывод, что взаимодействие между техническими и художественными аспектами выставочных проектов становится все более сложным, что приводит к постоянным изменениям в дизайне и стремлению к более глубокому восприятию зрителя.

Во второй главе **«Выставочный дизайн первой половины XX века»** исследуется трансформация выставочного дизайна первых десятилетий XX века. Рассматриваются становление графических принципов и особенности развития художественных направлений XX-го века. На примере экспозиций Сецессионов проводится анализ такого понятия как синтетическое произведение искусства. Исследуются экспозиции в рамках которых произошел революционный для выставочного дизайна синтез различных видов искусства в рамках единой системы.

Важнейшим явлением, описываемом в данном разделе является идея единения

искусств (нем. Gesamtkunstwerk). В ее основе лежит концепция художественного преобразования среды методом взаимодействия элементов разных видов искусства в одном целостном произведении. Термин был введен немецким композитором Рихардом Вагнером, для определения декларируемого им "искусства будущего" и утверждения особой природы нового музыкального театра, в частности, оперы. В дальнейшем концепция продолжала развиваться, на неё опирались и продолжают опираться различные деятели искусств, свое развитие она получила и в современном дизайне

В частности, к этой идее обращались представители движения «Искусств и ремёсел» в Англии конца XIX века, представители школы Баухаус (1919 – 1933 гг.).

Как яркий пример обращения к идеям Гезамткунстверка исследуются европейские Сецессионы (название выставочной организации и нескольких групп немецких и австрийских художников): Мюнхенский Сецессион (1892), Венский Сецессион (1897 год), Берлинский Сецессион (1899 год), которые стали центрами идей Модерна, разорвавшими связь с официальными академическими принципами показа искусства. Описаны несколько проводимых ими выставок, в частности выставки Венского сецессиона, которые во многом изменили подход к выставочному дизайну.

В рамках исследования идей Гезамткунстверка рассматривается работа А.В. Григораша «Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии», в которой он в свою очередь обращается к труду Ханса Зедльмайра «Утрата середины», а также работа музыковеда и социолога Теодора Адорно «Композиции для фильма».¹²⁵

Второй раздел второй главы исследует изменения, начавшиеся в XX веке. В начале двадцатого столетия возникло принципиально новое понимание экспозиционной среды. Произошла трансформация экспозиционных задач и методов его формирования. Это привело к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставки.

¹²⁵ Григораш, А. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт — 2012.; Зедльмайр, Х. Утрата середины/Пер. с нем. С.С.Ваняева. —М.: Прогресстрадиция; Издательский дом «Территория будущего». — 2008.; Adorno, T. Composing for the Films. М.: Continuum; Later Edition — 2007.

Первые десятилетия XX столетия обозначают пространство выставки важным инструментом институционализации произведения искусства, определяют его как инструмент признания того или иного объекта частью художественной системы¹²⁶.

В разделе проводятся исследования об изменениях, произошедших в первые десятилетия XX в пространстве выставок. Понимание художественного произведения приобрело новые акценты, изменилась идентификация его статуса, а представление о выставочном пространстве и функции классического музея также изменились.

В качестве примеров, в разделе упоминаются оказавшие значительное влияние последней футуристической выставке «0,10», на которой впервые был представлен в 1915 году «Черный квадрат» Казимира Малевича, выставки конструктивистов, а также первая выставка Bauhaus проходила с июля по сентябрь 1923 года в Городском музее в Веймаре, создание Государственного Музея Художественной Культуры (1921–1923 гг.) (позже ГИНХУК).

В начале XX века возникло новое понимание экспозиционной среды, так как традиционные выставочные системы и принципы XIX века перестали соответствовать состоянию и принципам художественной системы. Это привело к переосмыслению инженерных и архитектурных стандартов выставок. Авангард характеризуется выходом за рамки традиционных представлений об изобразительном искусстве. Формат выставок стал гибридным, сочетая различные культурные дисциплины и методы формирования пространства.

Далее, в третьем разделе второй главы, рассматривается деятельность Эль Лисицкого в сфере выставочного дизайна. В проектах Эль Лисицкого сформировался новый подход к проектированию выставочного пространства.

В разделе проанализирован синтетический формат выставочных пространств, созданных Эль Лисицким. Также рассмотрены основные принципы, разработанные Лисицким и сохранившие свою актуальность в современном дизайне. Глава обращает внимание на основные принципы Лисицкого: взаимодействие между зрителем и произведением, а так же смысловое положение зрителя в экспозиционном пространстве.

¹²⁶ Krauss, R. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal, Vol. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. College Art Association Stable. — 1982. — 311-319 p.

Исследуются выставочные пространства, проектируемые Лисицким, которые не только маркируют выход из плоскости картины в объем («проект утверждения нового»), но и определяют цели авангардного искусства по переделке реальности, воплощенной внутри пространства художественной выставки. Так, проектируя выставочное пространство, Лисицкий стремился вовлечь зрителя в пространство выставки. Он формирует внутренне движение, которое выстраивает методами экспозиционного дизайна. Этот принцип Лисицкий называет «стратегией», освоение которой позволяет выйти за пределы картинной плоскости¹²⁷. По мнению Лисицкого, пространство, которое фиксирует зрителя в статичной позиции относительно произведения, ведет к уничтожению самой идеи искусства, «Мы отвергаем пространство как раскрашенный гроб для наших живых тел» — пишет он.¹²⁸

Раздел составлен на основе научной публикации: статья «Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024.» (в печати)¹²⁹.

В третьей главе «**Выставочный дизайн второй половины XX века и его специфика**» продолжается исследование выставочного дизайна XX века: рассматриваются выдающиеся выставочные проекты и персоналии, внесшие значимый вклад в формирование принципов выставочного дизайна, такие как Фредерик Кислер и Марсель Дюшан, которые как и Лисицкий экспериментировали с идеей и формой выставочного пространства.

Анализируя творчество Лисицкого, Дюшана, Кислера и других художников, архитекторов и дизайнеров XX века, можно увидеть, как новый язык выразительности формируется в области экспозиционного дизайна. Произведения искусства начинают

¹²⁷ Bois, Y.-A. Axonometry, Lissitzky's mathematical paradigm. El Lissitzky 1890–1941: Architect, painter, photographer, typographer, Municipal Van Abbemuseum, the Netherlands 1990. Crimp D. On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. — 1993.

¹²⁸ Lissitzky, E. Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, Art Data — 1990.

¹²⁹ Стенина М. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого: проблеме формирования пространства выставки. // Вестник ЧелГУ. 2024. (в печати)

расширяться на пространство выставки, заставляя зрителя воспринимать их в контексте этого пространства.

Так, Марсель Дюшан, например, занимался оформлением Международной выставки сюрреализма 1937 года, выставки сюрреалистов в Нью-Йорке в 1942 году. Экспериментирова с созданием особой сюрреалистической атмосферой, тем самым усиливая восприятие произведений искусства.

Рассматриваемый далее австрийский, немецкий и американский театральный дизайнер, художник, архитектор Фредерик Кислер разработал метод пространственного дизайна, который назвал «Leger and Trager» (с нем. повседневный и несущий) или «L&T». В 1924 году Кислер работает над проектом Международной выставки Новых театральных технологий (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, International Exhibition of New Theater Technique) в Вене, Австрия, а в 1927 году Кислер проектирует кинотеатр Film Guild Cinema в Нью-Йорке. В 1942 году в Нью-Йорке Пэгги Гуггенхайм открывает галерею The Art of This Century, которая состояла из 4-х отделов по направлениям искусства – кубистское, абстрактное, сюрреалистическое, кинетическое. Ее оформлением занимался Кислер, благодаря его необычному подходу к организации выставочного пространства галерея Гуггенхайм была известна своим уникальным дизайном.

Во втором разделе третьей главы исследуется феномен «Белого куба» — самого характерного признака выставок в музеях и галереях второй половины XX века, как противопоставление идеи концептуального проектирования экспозиционной среды. Феномен «Белого куба» ставит вопрос о необходимости проектирования универсального пространства, способного подстраиваться под любое произведение.

Исследуемый в данном разделе "Белый куб" можно назвать особенностью выставочных залов и галерей второй половины XX века. Он объединяет в себе различные направления искусства, такие как уличное искусство, перформанс с акционизмом, и ленд-арт, что приводит к отсутствию специализированного выставочного оформления.

Проводится анализ возможного сопоставления феномена Белого куба с влиянием flat-design. Это обстоятельство ослабляет персонификацию различных институций, что

имеет под собой негативные последствия – в частности, девальвация позиций графической идентичности в целом.¹³⁰

Пространство "белого куба" остается универсальным, идеально подходящим для любого произведения искусства.

В третьей части главы анализируются некоторые примеры неконвенциональных пространств проведения выставок и специфика их оформления.

Опираясь на исследования феномена непредусмотренного расширения выставочного пространства его выхода за собственные пределы Калума Сторри¹³¹ проводится анализ возможностей выхода экспозиции за пределы утвердившихся художественных институций. Новыми формами демонстрации искусства стали ивент, хэппенинг, перформанс, деколлаж, инсталляция, уличные акции и представления, антитеатр и др.

Для понимания причин трансформации экспозиционного пространства анализируется такое явление в искусстве как течение флюксус. А также понятие "ивента", которое в качестве основной формы акционистского искусства сформировалось в 50-60-х годах в ходе дискуссий и художественной практики. Важную роль в этих дискуссиях сыграли художник Джордж Брехт и композитор Ла Монт Янг, участники флюксуса, которые «развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хэппенингу форме „события“»¹³².

Так же к нестандартным пространствам выставки можно отнести крупномасштабные международные биеннале (лат. Biennal – раз в два года), идущие корнями к Международным выставкам XIX века.

¹³⁰ Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. №3 (29).

¹³¹ Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023. — С. 341.

¹³² Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: Дис. д-ра искусств. М., 2014. 569 С.

В наше время все более востребованными становятся выставки вне художественных контекстов. А искусство разрывает связь с традиционными нормами выставочного показа.

Последняя четвертая глава «**Описание проекта**» характеризует развитие концепции проекта и этапы его практической реализации. В главе изложены основные аспекты создания графической концепции исследовательского мультимедийного проекта, посвященного творчеству художника Казимира Малевича.

В **заключении** приводятся теоретические и практические выводы по теме исследования.

В процессе исследования был также подготовлен ряд **приложений**:

Приложение 1, в котором были рассмотрены основные образцы графического дизайна XX в.

Основные образцы выставочного плаката XX века представлены в Приложении 2.

Приложение 3 — сборник примеров оформления выставочных пространств.

В Приложении 4 представлены основные элементы разработки проекта.

Список литературы

Источники:

1. Иттен, И. Мой форкурс в Баухаусе и других школах / - Изд. 4-е, испр. - Москва: Изд. Д. Аронов. — 2011. — С. 138.
2. Кандинский, В. «Размышления об искусстве». Изд: АСТ. — 2018. — С. 336.
3. Кандинский, В. К вопросу о форме // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея. — 2001. — С. 212.
4. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. Изд: АСТ. — 2022. — С. 252.
5. Мюллер-Брокманн, Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для дизайнеров, типографов и оформителей выставок. М.: ИЗДАЛ. — 2014. — С. 187.
6. Рудер, Э. Типографика. М.: Аронов. — 2017. — С. 132.

7. Чихольд, Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении. М.: ИЗДАЛ. — 2009. — С. 156.
8. Чихольд, Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / пер. Л. Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева. — 2011. — С. 244.
9. Эйзенштейн, С. Монтаж. М.: Музей кино. — 2000. — С. 564.
10. Friedman, K., Twelve Fluxus Ideas, The Radical Designer journal. — 2007. — p. 27.
11. Gropius, W. The New Architecture and the Bauhaus. Faber and Faber. — 1935. — p. 94.
12. Itten, J. Design and form: the basic course at the Bauhaus. New York: Van Nostrand Reinhold. — 1975.
13. Itten, J. The Art of Color: the subjective experience and objective rationale of color. New York: Van Nostrand Reinhold. — 1973. — p. 152.
14. Rand, P. Paul Rand: A Designer's Art. — New Haven : Yale University Press. — 1985. — p. 250.
15. Tschichold, J. What is New Typography and what are its Aims? // Burke C. Active Literature: JanTschichold and New Typography. — p. 314–317.

Литература, связанная с исследованием творческого метода Казимира Малевича

1. Баснер, Е.. Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Editions. — 2000. — С. 1527.
2. Дуглас, Ш. К вопросу о философских истоках беспредметного искусства // Малевич. Художник и теоретик. М.: Советский художник. — 1990. — С. 56–60.
3. Малевич, К. Беспредметность [предисл. А. В. Кацнельсон] // Формальный метод: Антология русского модернизма / сост. С. Ушакин. - Москва.; Екатеринбург: Кабинетный ученый. — 2016. — Т. 1. — С. 705—842. — С. 956.

4. Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 / Общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; раздел «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова. - М.: Гилея. — 1995.
5. Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930 / Сост., предисл., ред. переводов, комм. Л. Демосфеновой; науч. ред. А. С. Шатских - М.: Гилея. — 1998.
6. Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских. - М.: Гилея. — 2000.
7. Малевич, К. Собрание сочинений в 5 томах. Том 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С приложением переписки К. С. Малевича и Эля Лисицкого / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских- М.: Гилея. — 2003.
8. Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты лекций, Записки и заметки. Поэзия. - М.: Гилея. — 2004.
9. Малевич, К. Черный квадрат. О себе. - М.: Эксмо. — 2015. — С.448.
10. Маркадэ, Ж-К. Малевич и православная иконография // Малевич. Классический авангард. Витебск. — Витебск. — 2000. вып. 4. — С. 97–104.
11. Раппапорт, А. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. — 1991. — № 11.
12. Хан-Магомедов, С. Малевич, К. — М.: Фонд «Русский авангард». — 2009. — С. 272.
13. Milner, J. Kasimir Malevich and the art of geometry. New Haven; London: Yale univ. Press, 1996. — p. 237.
14. Douglas, C. Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. - Ann Arbor: University of Michigan Press. — 1980. — p.147.

Литература на русском языке:

1. Аввакумов, Ю. Бумажная архитектура. Антология. М: Музей современного искусства «Гараж». — 2018. — С. 374.
2. Адамс, С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга. — 2000. — С. 476.
3. Адорно, Т. Музей Валери-Пруста / Теодор Адорно ; пер. с нем. Сергея Ромашко. // Художественный журнал. — 2012. — № 4. — С. 23–31.
4. Альтшулер, Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке [1994] / Пер. Е. Куровой, М.: Ад Маргинем Пресс. — 2018. — С. 778.
5. Арзамасцев, В. О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XI века. М.: НИИ культуры. — 1989. — С. 35-49
6. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. — 1974. — С. 228.
7. Аронов, В. Концепции современного дизайна. 1990–2010. М.: Артпроект. — 2011. — С. 465.
8. Барт, Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / Пер. коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem. — 1997. — С. 223.
9. Барт, Р. S-Z (1970). М. — 2001. — С. 373.
10. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум. — 1996. — С. 240.
11. Берсенева, А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та. — 1991. — С. 553.
12. Бишоп, К. Искусство инсталляции : пер. с англ. М. : Ад Маргинем Пресс. — 2022. — С. 192: ил.
13. Бобриков, А. Другая история русского искусства. М. : НЛО. — 2012. — С. 760.
14. Богородский, С. Художественная выставка в условиях современной культуры. Дис. к.и.н. Спб. — 2007. — С. 162.

15. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Культурная революция; Республика. — 2006. — С. 146–147.
16. Бойко, А. Диссертация «Произведение изобразительного искусства как предмет искусствоведения и музейной педагогики второй половины XIX - XX вв.». — 2003. — С. 230.
17. Бретон, А. Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Пер. С. Исаева и Е. Гальцовой. М.: ГИТИС. — 1994. — С. 190.
18. Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике. Пер. с англ. М. — 2006. — С. 198.
19. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ad Marginem. — 2016. — С. 442.
20. Бхаскаран, Д. Дизайн и время. Арт-родник. — 2007. — С.256.
21. Быстрова, Т. Философия дизайна: учеб.-метод.пособие / Т. Ю. Быстрова.2-е изд. перераб.Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та.— 2015. — С.128.
22. Вайбель, П. Медиа-искусство: от симуляции к стимуляции / пер. К. Бандуровского // Логос. — 2015. — № 4.
23. Васильева, Е. О книге Е. Петровской «Теория образа» // Артикульт. — 2011.2. — С. 140–142.
24. Васильева, Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства. // Международный журнал исследований культуры. — 2020. — № 1 (37). — С. 65– 86.
25. Васильева, Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира. — 2022. — С. 13.
26. Васильева, Е. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT. — 2013. — С. 14.
27. Васильева, Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2018. — № 4.
28. Васильева, Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое. /Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2016. вып. 3. — С. 27–37.

29. Васильева, Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. — 2016. — № 4 (25). — С. 72–80.
30. Васильева, Е. Идеология знака. Феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. — 2017. — № 45. — С. 11– 24.
31. Васильева, Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. / Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2016. — вып. 1. — С. 4–33.
32. Васильева, Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // "Новая норма": гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. Сер. "Библиотека журнала "Теория моды." Москва. — 2021. — С. 155-164.
33. Васильева, Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. — 2022. — № 3. — С. 12-27.
34. Васильева, Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2015. вып. 4. — С. 28–41.
35. Васильева, Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. — 2020. — С. 57–72.
36. Васильева, Е. Петербургская школа моды: от минимализма к деконструкции //Трансформация старого и поиск нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века. Материалы научной конференции. Санкт-Петербург: Музей искусства СанктПетербурга XX-XXI веков. — 2020.
37. Васильева, Е. Принцип объекта - Пространство формы. Морис Марино // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2019. — № 4 (54). — С. 347– 352.
38. Васильева, Е. Сара Мун: "Цирк" и его герои // Foto & Video. — 2004. № 5. — С. 15 –19.
39. Васильева, Е. Сцена в библиотеке: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. — 2020. № 3.

40. Васильева, Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2014. №. 3. — С. 64–80.
41. Васильева, Е. Теория моды. Миф, потребление и система ценностей. М.: Т8. — 2023.
42. Васильева, Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. — 2018. — № 47. — С.10 – 29.
43. Васильева, Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение. — 2019. — С. 312.
44. Васильева, Е. Фотография и смерть // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2013. №. 1. — С. 82–93.
45. Васильева, Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. — 2015. №. 1. — С. 26–52.
46. Васильева, Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2022. — т. 12, №. 2. — С. 275–294.
47. Васильева, Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента. // Terra Artist. — 2021. — № 3. — С. 84 – 101.
48. Васильева, Е. Экономика жертвы и система объекта в художественном пространстве XX века // Международный журнал исследований культуры. — 2017.
49. Васильева, Е. Язык. фотография. знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ. — 2018. — С. 567 -574.
50. Васильева, Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа. Terra Artis. — 2023. — № 3. — С. 34 – 49.
51. Васильева, Е., Гарифуллина (Аристова), Ж. "Flat-design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма" Знак: проблемное поле медиаобразования, по. 3 (29), — 2018. — С. 43-49.
52. Васильева Е. Гырдымова И. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе

визуальной идентичности XX века. В сборнике: Визуальная коммуникация в социокультурной динамике сборник статей II Международной научной конференции. — 2016. — С. 66– 69.

53. Васильева, Е., Позднякова, К. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайн-системы. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица. — 2022. — С. 56 – 61.
54. Веймарн, Б. Колпинский, Ю. (под ред.). Всеобщая история искусств: том шестой искусство XX века. Книга первая — Искусство. Москва .— 1965. — С. 558.
55. Высоцкий, В. Становление институциональной системы современной художественной культуры Санкт-Петербурга. Автореф. к.культ.н. Спб. — 2008. — С. 190.
56. Герман, М. Искусство первой половины XX века. Азбука. — 2005. — С. 190.
57. Глинтерник, Э. Графические искусства и становление дизайн-графики в контексте выставочной деятельности рубежа XIX-XX вв. изд.: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018.
58. Глинтерник, Э. Понятие «графических искусств» в печатном деле на рубеже XIX–XX веков и становление терминологической системы дизайнграфики. — С. 116.
59. Гомбрих, Э. История искусства. (1950). М.: АСТ. — 1995.
60. Горных, А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Джеймисону // Топос. — 2001.
61. Григораш, А. Gesamtkunstwerk: к истории понятия в немецкой историографии. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт. — 2012.
62. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Ад Маргинем Пресс — 2013.
63. Гройс, Б. Апология Нарцисса. Ад Маргинем Пресс. — 2024.
64. Гюйссен, А. Бегство от амнезии. Музей как массмедиа / пер. А. Патрикеева // Искусство. — 2012. — № 2.
65. Дебор, Г. Психогеография. – Москва: Ad Marginem. — 2017. — С. 112.
66. Simon Sadler. The Situationist City. – London: The MIT Press. — 1998. — С. 248.

67. Делез, Ж. Кино. М.: Ад Маргинем. — 2004.
68. Делез, Ж. Различие и повторение. СПб. — 1998.
69. Делез, Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. и предисл. А. В. Шестакова. СПб.: Machina. — 2011.
70. Делёз, Ж. Что такое философия? – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 222.
71. Демосфенова, Г. Советские плакатысты фронту. М.: Искусство. — 1985. — С. 207.
72. Демосфенова, Г. Нурок, А. Шантыко, Н. Советский политический плакат /Общая редакция Ф. Калошин. М.: Искусство. — 1962. — С. 443.
73. Деникин, А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: Дис. канд. культ: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М. — 2008. — С. 257.
74. Деникин, А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям // Художественная культура. — 2013. — №1 (6). — С. 47-56.
75. Джармен, Д. Хрома. Книга о цвете. М.: Ad Marginem. — 2020. — С. 176.
76. Джеуза, А. История российского видеоарта. Т. 1-3. — 2010.
77. Духан, И. Эль Лисицкий. 1890-1941. Геометрия времени. М. — 2010. — С. 96.
78. Ершов, Г. Художник мирового расцвета. Павел Филонов. СПб.: Изд-во ЕУСПб. — 2015. — С. 296.
79. Зедльмайр, Г. Утрата середины. М.: . М.: Территория будущего. — 2008. — С. 152-191.
80. Ивановская, Н. Функционирование биеннале в современном культурном пространстве // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. — 2015. — № 7– 8.
81. Каган, М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. // Л.: «Искусство». — 1972. — С. 440.
82. Кагарлицкий, Ю. Вступительная статья Ю. Кагарлицкого. М.: Государственное издательство художественной литературы. — 1962. — С. 280.
83. Калугина, Т. Художественный музей как феномен культуры: монография. СПб.: Петрополис. — 2008. — С. 244.

84. Кантор, С. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ad Marginem. — 2019. — С. 392.
85. Канцедикас, А. Яргина, З. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890-1941. М. — 2005.
86. Каров, П. Шрифтовые технологии. Описание и инструментарий. Пер. с англ. М.: Мир. — 2001. — С. 454.
87. Карцева, Е. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. / Е. А. Карцева. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа. —2019. – С. 166: ил.
88. Катрмер-де-Кенси. Художественный музей как феномен культуры. СПб. — 2001. — С. 349.
89. Колодников, А. Ранние формы компьютерного дизайна: пиксельная графика и растровая система // Terra artis. Искусство и дизайн. — 2022. — № 3. — С. 36-41.
90. Королькова, А. Живая типографика. М. IndexMarket. — 2008. — С. 224.
91. Краусс, Р. Бёрджер, Дж. Беньямин, В. Кракауэр, З. Калассо, Р. От картины к фотографии. Визуальная культура XIX-XX веков. М.: Ad Marginem. — 2020. — С. 100.
92. Краусс, Р. Культурная логика позднекапиталистического музея. // ХЖ. — 2021. — №117.
93. Краусс, Р. Переизобретение средства: История фотографии // Синий диван. — 2003. — С. 105-127.
94. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал. — 2003. — С. 320.
95. Краусс, Р. Фостер, Х. Буа, И. Бухло, Б. Джослит, Д. Искусство с 1900 года: модернизм. антимодернизм. постмодернизм. Самая полная на сегодняшний день критическая история искусства XX .начала XXI века. М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 896.
96. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс. — 2014. — С. 304.
97. Кримп, Д. На руинах музея. V-A-C press. — 2015. — С. 432.
98. Кудрявцева, Е. Русакова, Е. Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы международной конференции, 14–15 ноября 2014 г. / сост. С. В. Кудрявцева, Е. Д. Русакова ; Государственный Эрмитаж, Санкт-

Петербургский государственный университет, Институт философии, кафедра музейного дела и охраны памятников. СПб. Изд-во Гос. Эрмитажа. — 2015. — С.232 : ил., XVI С. цв. вкл.

99. Лесникова, А. Флюксус: Атласы российской истории. СПб. — 2013. — С. 28.
100. Лола, Г. Метафизика дизайна. СПб. Изд-во СПбГУ. — 2014. — С. 154.
101. Лоренс, Б. Дизайн выставки. М.: РИП-холдинг. — 2015. — С. 350.
102. Майстровская, М. (под ред.) Музейная экспозиция (теория и практика. искусство экспозиции. новые сценарии и концепции). М. — 1997. — С. 216.
103. Маклюэн, М. Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека/Искусство кино. — 1994. — №2.
104. Манович, Л. Язык новых медиа. М.: Ad Marginem. — 2018. — С. 400.
105. Манукян, Д. Выставки Эль Лисицкого // Международный студенческий научный вестник. — 2015. — № 4– 4.
106. Марков, В. История русского футуризма. СПб. Алетейя. — 2000. — С. 441.
107. Махлина, С. Семиотический аспект музейной экспозиции // Музей в современной культуре. СПб. — 1997. — С. 109-119.
108. Меньшиков, Л. Самоопределение флюксуса // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №2 (37).
109. Михайлов, С. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России. — 2002 — С. 69.
110. Морисон, С. Основные принципы типографического искусства. В сб. Книгопечатание как искусство. М. Книга. — 1987. — С. 384.
111. Мурина, Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. М. — 1982. — С. 8.
112. Никифорова, А. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков. М.: Москва . Проспект. — 2018. — С. 112.
113. О’Догерти, Б. Внутри белого куба. Москва: М.: Ad Marginem. — 2015. — С. 144.
114. О’Нил, П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). – Москва: Ад Маргинем

Пресс. — 2015. — С. 86.

115. Обрист, Х. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem. — 2012. — С. 256.
116. Переверзева, М. Алеаторика как принцип композиции: Дис. д-ра искусств. М. —2014. — С. 569.
117. Петровская, Е. Теория образа. М.: РГГУ. — 2010. — С. 281.
118. Петровская, Е. Возмущение знака. Культура против трансцендентного. М.: Common place. — 2019.
119. Позднякова, К. Теория фотографии в 36 главах: [рец. на кн.]: Васильева Е. В. 36 эссе о фотографах. Санкт-Петербург: Пальмира, 2022. 255 С. / К. Г. Позднякова // Вестник культуры и искусств. — 2023. — № 1 (73). — С. 96–101.
120. Полевой, В. Малая История Искусств: Искусство XX века. Искусство. Москва. — 1991. — С. 169.
121. Порчайкина, Н. Экспонат и пространство в искусстве современной экспозиции / Порчайкина, Н. // Композиционное мышление как основа проф. обучения: материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Красноярск. — 2011. — С. 162.
122. Радугин, А. Синтез искусств. М.: Эстетика.Москва: Библионика. — 2006. — С. 267.
123. Раш, М. Новые медиа в искусстве. М.: Ad Marginem. — 2018. — С. 168.
124. Ревякин, В. Художественные музеи. М.: Стройиздат. — 1974. — С. 544.
125. Рихтер, Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея. — 2018. — С. 416.
126. Росторн, Э. Дизайн как отношение М.: Ad Marginem. — 2021. — С. 208.
127. Рыков, А. Тёмная сторона музея. К вопросу о восприятии культурной институции в современной западной теории // Музей и музейщики. Проблемы профессионального образования. Сборник статей. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа. — 2015.
128. Рыков, А. К вопросу о происхождении и сущности «современного искусства» // Искусствознание 1-2/09. — С. 110-132.

129. Рыков, А. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб., Алетейя. — 2007. — С. 376.
130. Рыков, А. Проблема времени в изобразительном искусстве // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 3. — 2006. — С. 168–179.
131. Рыков, А. Проблема поп-арта в западном искусствоведении и теории искусства 1960-х годов // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. — 2003. — Вып. 2. — С. 12–18.
132. Рыков, А. Происхождение и философские основы современного искусства. Ч.1 // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 2. — 2009. — С. 182–189.
133. Рыков, А. Происхождение и философские основы современного искусства Ч.2 // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 3. — 2009.
134. Рыков, А.В. Современное искусство и эстетика неоконсерватизма. Лондонская школа // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. — 2005. вып. 2 — С. 80–87.
135. Рыков, А. Теодор Адорно как теоретик искусства // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 4. — 2007. — С. 287–294.
136. Рыков, А. Античность, авангард, тоталитаризм. К метаморфологии современного искусства/ *Antiquity, Avant-garde, Totalitarianism. On the Metamorphology of Modern art* // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, — 2015. — С. 745—752.
137. Рязанцев, И. Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930 г. / И. Рязанцев, Т. Малинина [и др.]; ред. В. Толстой. М. — 2006.
138. Савицкий, С. Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной культуры (М.: НЛЮ, 2002. 223 С.); «Взгляд на петербургское искусство 2000-х годов.» СПб.: Петрополис, — 2011. — С. 256.
139. Симон, Н. Партиципаторный музей. Радикальное переосмысление организации взаимодействия культурных институций с публикой. М.: Ad Marginem. — 2017.
140. Сперанская, В. «Мы сотканы из наших мечтаний». Выставка работ архитектора Кристиана де Портзампарка.. Художественное наследие и современность // Сборник

научных трудов СПбГХПА им.А.Л.Штиглица. Кафедра теории и истории искусств и архитектуры. «Астерион». — 2007.

141. Сперанская, В. Взаимодействие изобразительного искусства и архитектуры. Методическая разработка совместной учебной программы для студентов творческих специальностей : дизайна, монументально- декоративной пластики ,интерьера и оборудования. Художественное наследие и современность : Сборник научных трудов СПбГХПА им.А. Л. Штиглица. — 2010. — С. 148–165.
142. Сперанская, В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. «Астерион». — 2008. — С. 147.
143. Сперанская, В. Художественные практики жилой среды Ленинграда-Санкт-Петербурга. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — 2016. — № 4. — С. 83–85.
144. Сперанская, В., Лавров, Л. Когда деревья стали большими...: (о восстановлении исторических открытых пространств центра Петербурга). Вестник Санкт-Петербургского Университета. Искусствоведение. — 2017. — С. 223-248.
145. Сторри, К. Музей вне себя Путешествие из Лувра в Лас-Вегас М.: Ad Marginem. — 2023. — С. 344.
146. Орлова, А. Репрезентативные стратегии видеоинсталляции // Художественная культура. — 2020. — С. 164-169.
147. Джеуза, А. История российского видеоарта. М.: Московский музей современного искусств. — 2007. — С. 128.
148. Фаворский, В. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Москва. — 1986. — С 240.: ил.
149. Федина, Е. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУП. – 2004. — С. 141.
150. Шпаков, В. История всемирных выставок. М.: АСТ. — 2008. — С. 384.
151. Филл, Ш. Филл, П. История дизайна. - Колибри. — 2015. — С. 520.
152. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху/ Пер. с фр. И. Стаф под ред. В. Гайдамака. СПб.: Университетская книга. — 1997. — С. 576.

153. Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитар. Наук. : Пер. с фр. - СПб. : А-сэд : АОЗТ «Галисман». —1994. — С. 405.
154. Хагенер, М. Эльзессер, Т. Теория кино. Глаз. эмоции. тело .- Сеанс. — 2018. — С. 440.
155. Хан-Магомедов, С. Архитектура советского авангарда.: Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. –Москва. — 1996.
156. Хан-Магомедов, С Лазарь, М. Лисицкий, С. — 2011. — С. 183.
157. Хан-Магомедов, С. Пионеры советского дизайна. — Москва.: Галарт. — 1995. — С. 424.
158. Хан-Магомедов, С. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) — Москва: Архитектура. — 2007. — С. 520.
159. Хан-Магомедов, С. Динамическая и кинетическая форма в дизайне. М. —1989. — С. 81.
160. Ханс, Р. Дада — искусство и антиискусство. М.: Гилея. — 2014. — С. 416.
161. Хиллер, Б. Стиль XX века : гл. 1980-1998 написана Кейт Макинтайр / Бивис Хиллер ; гл. 1980-1998 написана Кейт Макинтайр. - Москва: Слово. — 2003. — С. 237.
162. Чубова, А. Конькова, Г. Давыдова, Л. Античные мастера скульпторы и живописцы. М.:Искусство. — 1986. — С. 247.
163. Штейн, С. Онтология выставочной деятельности. // Артикульт. 39(3). — 2020. — С. 6– 25.
164. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ad Marginem. — 2016. — С. 224.
165. Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике. М.: Издательство АСТ. — 2014. — С. 352.

Литература на иностранных языках:

1. Adorno, T. *Composing for the Films*. M.: Continuum; Later Edition. — 2007.— p. 133.
2. Altshuler, B. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*. Volume I: 1863–1959, Phaidon Editors. — 2008. — p. 410.
3. Altshuler, B. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History*. Volume II:1962–2002, Phaidon Editors. — 2013. — p. 402.
4. Bäckström, Per (ed.), *Centre-Periphery. The Avant-Garde and the Other*, Nordlit. University of Tromsø, no. 21. — 2007.
5. Banham, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge Mass.: MITPress. —1980. — p. 270.
6. Bayer, H. *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*. In: *Curator: The Museum Journal* 4, July 1961, № 3, — p. 270.
7. Bergande, W. *The creative destruction of the total work of art. From Hegel to Wagner and beyond'*, in: Ruhl (Ed.): *The death and life of the total work of art*, Berlin: Jovis. — 2014. — p. 110.
8. Carter, R. *Typographic Design: Form and Communication*. Sydney: VanNostrand Reinhold, — 1993. — p. 278.
9. Caygill, M. *The British Museum: 250 Years*. London: The British MuseumPress, — 2006. — p. 102.
10. Crouch, C. *Modernism in art, design and architecture*. New York: St. Martin's press. — 1999. – 204 p.
11. Cuauhtemoc, M. *The «Kulturbolschewiken» I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and «Pure Amusement» // RES*. 2005. № 48
12. Currie P.; Koppelhus E. *The significance of the theropod collections of theRoyalTyrrell Museum of Palaeontology to our understanding of Late Cretaceous theropoddiversity // Canadian Journal of Earth Sciences*, 2015, №52 (8).
13. Delamadeleine, C. *Promoting Swiss Graphic Design and Typography Abroad: The Case of Paris in the 1960 // Design Issues*. 2021. N 37 (1). — p. 42–50.
14. Dernie, D. *Exhibition Design*. M.: W. W. Norton & Company. — 2006. — p. 146.

15. Dreyfus, J. *The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry*. N. Y. — 1996. — p.313.
16. Durozoi, G. *History of the Surrealist Movement*. Chicago: University of Chicago Press. — 2004. —353 p.
17. Elwes, C. *Video. Art, A. Guided Tour. / C. Elwes.* – Tauris & Co. — 2005. — p. 46.
18. Eskilson, S. *Graphic Design A New History / Eskilson S. // Graphic Design A New History.* – New Haven: Yale University Press. — 2012. — p. 122.
19. Finger, A. Danielle F. *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments, The Johns Hopkins University Press.* — 2011. — p. 267.
20. Fletcher, A. *Graphic Design: Visual Comparisons*. London: Littlehampton Book Services, — 1963. – 94 p.
21. Fried, M. *Art and Objecthood [1967] // M. Fried. Art and Objecthood. Essays and Reviews.* Chicago and London: The University of Chicago Press, — 1998. — p. 155.
22. Friedewald, P. *Bauhaus*. Munich, London, New York: Prestel, 2009. — p. 128.
23. Friedman, D. *Radical Modernism*. New Haven: Yale University Press, — 1994. – p. 320.
24. Gaiger, J. *Wood P. Art of the 20 Century. Vol. I Taschen.* — 1998.
25. Gordon, B. *The Complete Guide to Digital Graphic Design / London: T & H.* — 2005.
26. Greiman, A. *Hybrid imagery: the fusion of technology and graphic design*. London: Architecture Design and Technology Press. —1990.
27. Grey, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge University Press. — 2008. — p. 36-41.
28. Guggenheim, P. *Out of This Century: Confessions of an Art Addict.* – New York: Universe Books. — 1979. — p. 396.
29. Hamilton, G.H. *19th and 20th century art : painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall ; New York : H.N. Abrams, — 1972. — p. 232.
30. Hanhardt, J. *Video Art: Expanded Forms // Leonardo.* — 1990. — Vol. 23. — № 4. — p. 46-58.
31. Harrison, S. *Pop art and the origins of post-modernism*. Cambridge: Cambridge univ. Press,

2001. — p. 280.
32. Haskell, F. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings in the Rise of Art Exhibition*, Yale University — 2000. — p. 62.
 33. Higgins, D. *Fluxus: Theory and Reception // The fluxus reader / Edited by K. Friedman*. Chichester: Academy editions. — 1998. — p. 133.
 34. Hitchcock, H-R. *The International Style [Текст] / H-R. Hitchcock; P. Johnson // The International Style*. – New York: W. W. Norton & Company, — 1997. — 272 p.
 35. Hollis, R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920–1965* – New Haven: Yale University Press. — 2006. — p. 338.
 36. Hopkins, D. *After modern art 1945-2017. / D. Hopkins*. – Oxford university press, — 2018. — p. 34.
 37. Hughes, P. *Exhibition Design: An Introduction*. M.: Laurence King Publishing. — 2015. — p. 232.
 38. Jobling, P. *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800*. – N. Y.: ManchesterUniversity Press. — 1996.
 39. Kachur, L. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, — 2001.
 40. Kaprow, A. *Happenings in the New York Scene*. — p. 16.
 41. Kaprow, A. *Notes on the Creation of a Total Art (1958) // A. Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*. — p 11.
 42. Keller, A.; Ward, F. (Winter 2006), "Matthew Barney and the Paradox of the NeoAvant-Garde Blockbuster", *Cinema Journal*, 45 (2). — 2006. — p. 3-16.
 43. Kelly, M. *Imaging Desire*. Cambridge, Mass: The MIT Press, — 1996. — p. 169.
 44. Kiesler, F. *Contemporary Art Applied to the Storefront and its Display*. London: Sir Isaac Pitman and Sons Ltd. —1930. — p. 121.
 45. Koss, J. *Modernism After Wagner*, University of Minnesota Press. — 2010.

46. Kostelanetz, R. The theatre of mixed means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances. N. Y.: Dial Press. — 1968. — p. 311.
47. Krauss, R. Double Negative: A New Syntax for Sculpture // R. Krauss. Passages in Modern Sculpture. London: The Viking Press, — 1977. — p. 767
48. Krauss, R. Video: The Aesthetics of Narcissism // October. — 1976. № 1. — p. 164.
49. Lissitzky, E. Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923 // El Lissitzky 1890–1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, Art Data, — 1990. — p. 35.
50. Lodder, C. Russian Constructivism. New Haven and London: Yale University Press, — 1983. — p. 112-124.
51. Lupton, E., Phillips, J. Graphic Design: The New Basics, Princeton Architectural Press; 2 and edition. — 2015.
52. Mann, P. The Theory-Death of the Avant-Garde. Indiana University Press. — 1991.
53. McCarthy, S. After the Bauhaus, Before the Internet: A History of Graphic Design Pedagogy // Design and Culture, — 2019, N 11(3). — p. 361-364.
54. Meggs, P. A History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons Inc. — 1983.
55. Millman, D. The Principles of Graphic Design. New York: HOWBooks. — 2009.
56. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation/ – Mitchell Chicago. — 1994.
57. Mondzain, M. J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Editions du Seuil. — 1996. — p. 47.
58. Noordegraaf, J., Cosetta G., Barbara, M., Vinzenz, H., eds. Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives. Amsterdam University Press, 2013.
59. O'Doherty, B. McEvilley, T. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. University of California Press, Expanded edition. — 1999. — p. 166.
60. Ormiston, R.; Robinson M. Art Nouveau – Posters, Illustration and Fine Art. New York: Flame Tree Publishing, — 2013. — p. 305.
61. Petrashen, E., Rich, J. D., Alferovskii, K., Speranskaja, V., Uralov, I., Tsymbal, I. & Shemetova,

- M., Art Residence “Dacha Benois” in Peterhof as an innovative educational and cultural project of Saint-Petersburg University. — 5.07.2021, EDULEARN21 Proceedings: 13th International Conference on Education and New Learning Technologies. Valencia: International Association of Technology, Education and Development.— p. 8206–8214.
62. Quaranta, D. Beyond New Media Art. / D. Quaranta. – Link Editions, — 2013. — p. 408.
63. Riley, T. The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art. New York: Rizzoli, 1992. — p. 224.
64. Roberts, D. The Total Work of Art in European Modernism. Cornell University Press, Ithaca, NY. — 2011. — p. 305.
65. Rubin, W. et al, 1982, Giorgio de Chirico, The Museum of Modern Art, New York Art of the 20 Century. — Vol. I Taschen. — 1998. — p. 208.
66. Staniszewski, M. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. – Cambridge, Mass.: MIT Press. — 1998. — p. 114-148.
67. Tupitsyn, M. El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation / Sprengel Museum. Hannover, 1999 7. El Lissitzky. Life, Letters, Texts / Thames and Hudson. New York. — 1992. — p. 488.
68. Vasilyeva, E .“Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits”. Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 13, no. 2. — 2023. — P. 376–392.
69. Wands, B. Art of the Digital Age. London, Thames & Hudson, — 2006. — p. 78-84.
70. Windsor, A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, — 1981. — p. 230.
71. Youngblood, G. Expanded cinema. / G. Youngblood. – P. Dutton & Co. — 1970. — p. 122.

Интернет источники (электронные ресурсы):

1. Denis Diderot: Salons // College Art Journal ed. Jean Sez nec 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>
2. Historique du Salon des Artistes 1/ Repère chronologique// Société des Artistes Français: Grand Palais. URL: <http://www.artistes-francais.com/historique/>
3. Staniszewski Mary Anne. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. – Cambridge, Mass.: MIT Press. — 1998.
URL: <http://www.worldcat.org/wcpa/servlet/DCARead?standardNo=0262692724&standardNoType=1&excerpt=true>
4. Васильева, Е. Научно-исследовательская и творческая работа. Лекционный курс в системе Blackboard. Санкт-Петербургский государственный университет.
URL: <https://bb.spbu.ru/>
5. Васильева, Е. Современные проблемы дизайна. Лекционный курс в системе Blackboard. Санкт-Петербургский государственный университет. URL: <https://bb.spbu.ru/>
6. Веселицкий, О Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций // ВМ. 2010. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-suschnost-hudozhestvennogo-proektirovaniya-muzeynyh-ekspozitsiy>
7. Документация перформанса В. Комара и А. Меламида и виды инсталляции «Рай»
Документальная фотография
URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/F5336>
8. Проектирование музея и создание музейных экспозиций [Электронный ресурс]. -
Режим доступа: <http://www.expositus.ru/proyektirovaniye-i-sozdaniye-muzeynykh-ekspozitsiy.html>. (дата обращения: 27.10.2017).
9. Художественное оформление экспозиций и выставок [Электронный ресурс]
16.04.2017 г. - URL: <http://stroy-server.ru/notes/khudozhestvennoe-oformlenie-ekspozitsii-i-vystavok>.
10. Экспозиционный дизайн Эль Лисицкого, Фредерика Кислера и Марселя Дюшана
URL: <https://www.calameo.com/books/0064920650e935fa9bbda>
11. Akron Art Museum, Экрон, Огайо, США. URL: <http://www.akronartmuseum.org/>
12. The Metropolitan Museum of Art (Нью-Йорк, США). URL: <http://www.metmuseum.org/>

13. Американский музей искусства Guggenheim (Нью-Йорк, США). URL:
<http://www.guggenheim.org/>
14. Британский музей (Лондон, Великобритания) URL: <http://www.britishmuseum.org/>
15. Веб-сайт музея-дворца Версаль (Париж, Франция). URL:
<http://www.chateauversailles.fr/homepage>
16. Королевский музей в Онтарио, Канада. URL: <http://www.rom.on.ca/>
17. Музей мексиканской художницы Фриды Кало URL: <http://www.museofridakahlo.org.mx/>
18. Музей художника Винсента Ван Гога (Амстердам, Голландия). URL:
<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?lang=nl>
19. Национальный музей Австралии (Кенберра, Австралия) URL:
<http://www.nma.gov.au/homepage>
20. Национальный музей искусства (Осака, Япония).
URL: <http://www.nmao.go.jp/en/index.html>
21. Оригинальный чикагский институт искусства. URL: <http://www.artic.edu/>
22. Румынский музей изобразительного искусства Brukenthalmuseum.
URL: <http://www.brukenthalmuseum.ro/>
23. Сайт New Museum (Нью-Йорк, США). URL: <http://www.newmuseum.org/>
24. Сайт Лувр. (Париж, Франция). URL: <http://www.louvre.fr/en>
25. Третьяковская галерея в Москве, Россия. URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/>

Приложение 1. Основные образцы графического дизайна XX в.

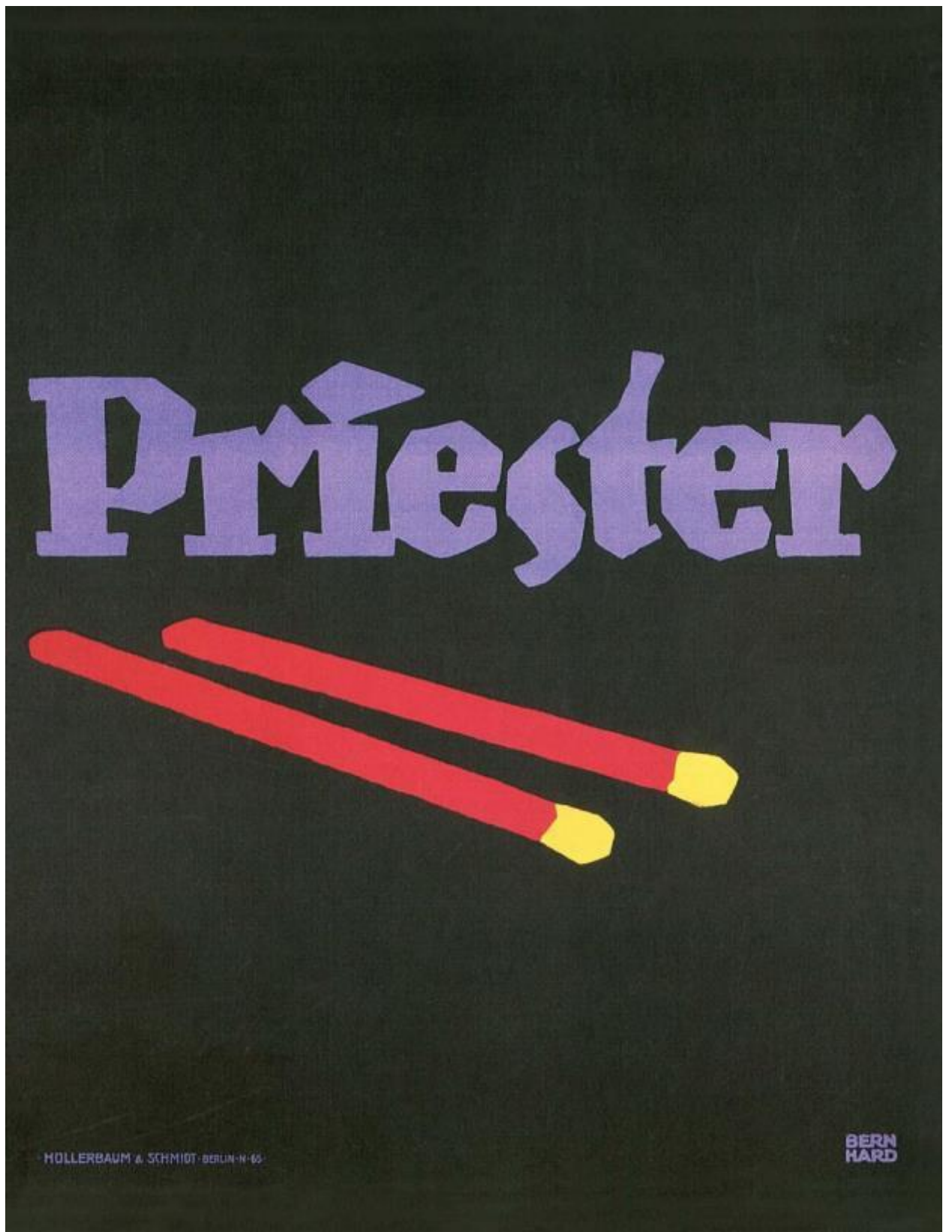


Рис 1. Бернхард Л. Плакат для фирмы спичек «Priester». 1906 г.

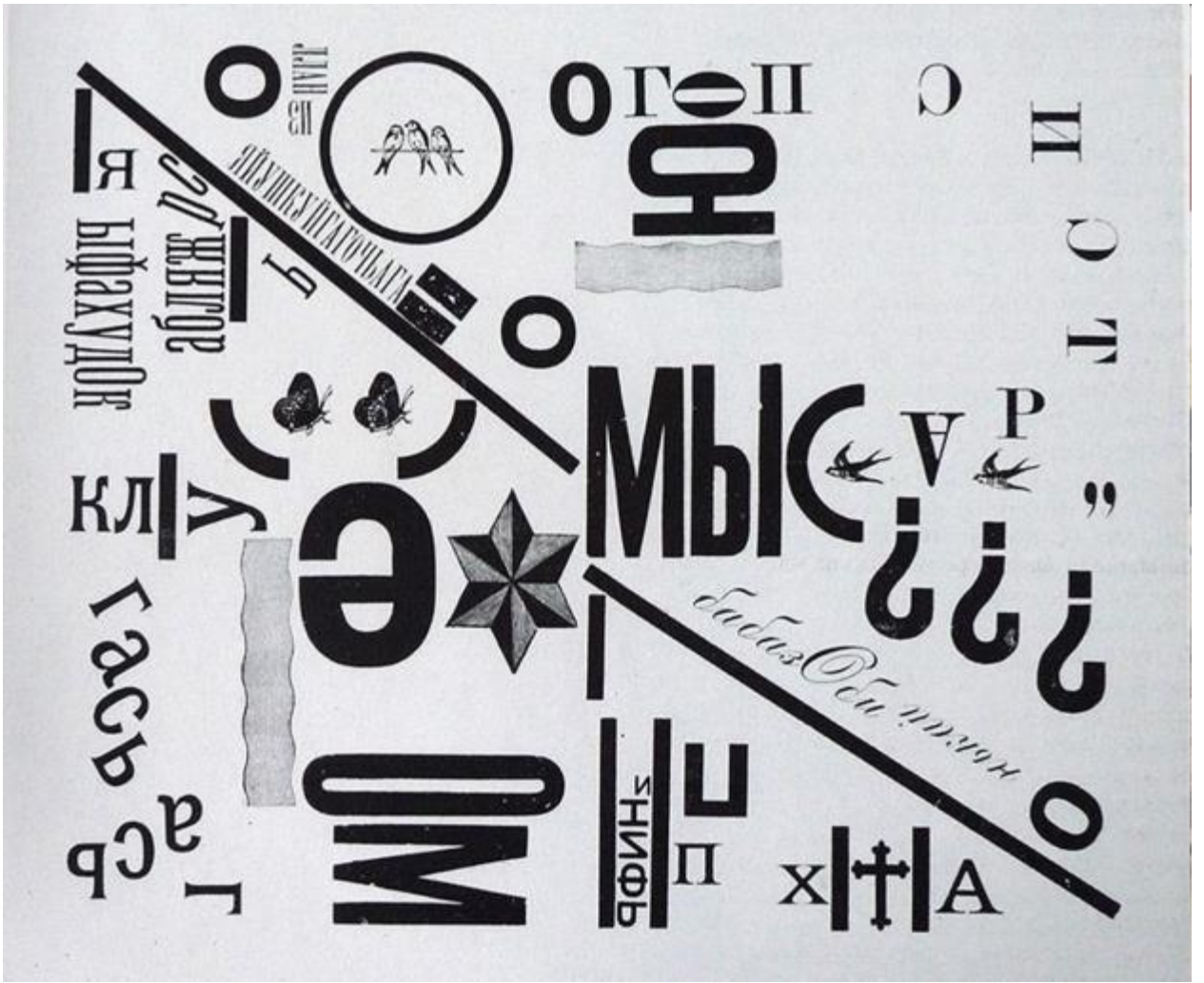


Рис 2. Зданевич И. Фрагмент из драмы «асЁл напракАт». 1919 г.



Рис 3. Лисицкий Э. Плакат "Клином красным бей белых". 1920 г.

DEUTSCH: DADA IN HOLLAND. NEU: GEDICHT. VERSET GEDICHT. AM ANNA BELTRINE.
FRANZÖSISCH: ZEICHNUNG. HANNOVERSTRASSE: ZEICHNUNG: WELSLANDSTRASSE 5'

MERZ

1



HOLLAND



DADA



JANUAR 1923
HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS
HANNOVER - WALDHAUSENSTRASSE 5'

Рис.4. Швиттерс К. Обложка журнала «Мерц». 1923 г.



Рис 5. Лисицкий Э. «Design». 1922 г.



Рис 6. Кассандр А. Плакат для «Pilovo». 1924 г.



Рис 7. Родченко. А. Плакат "Книги". 1924 г.

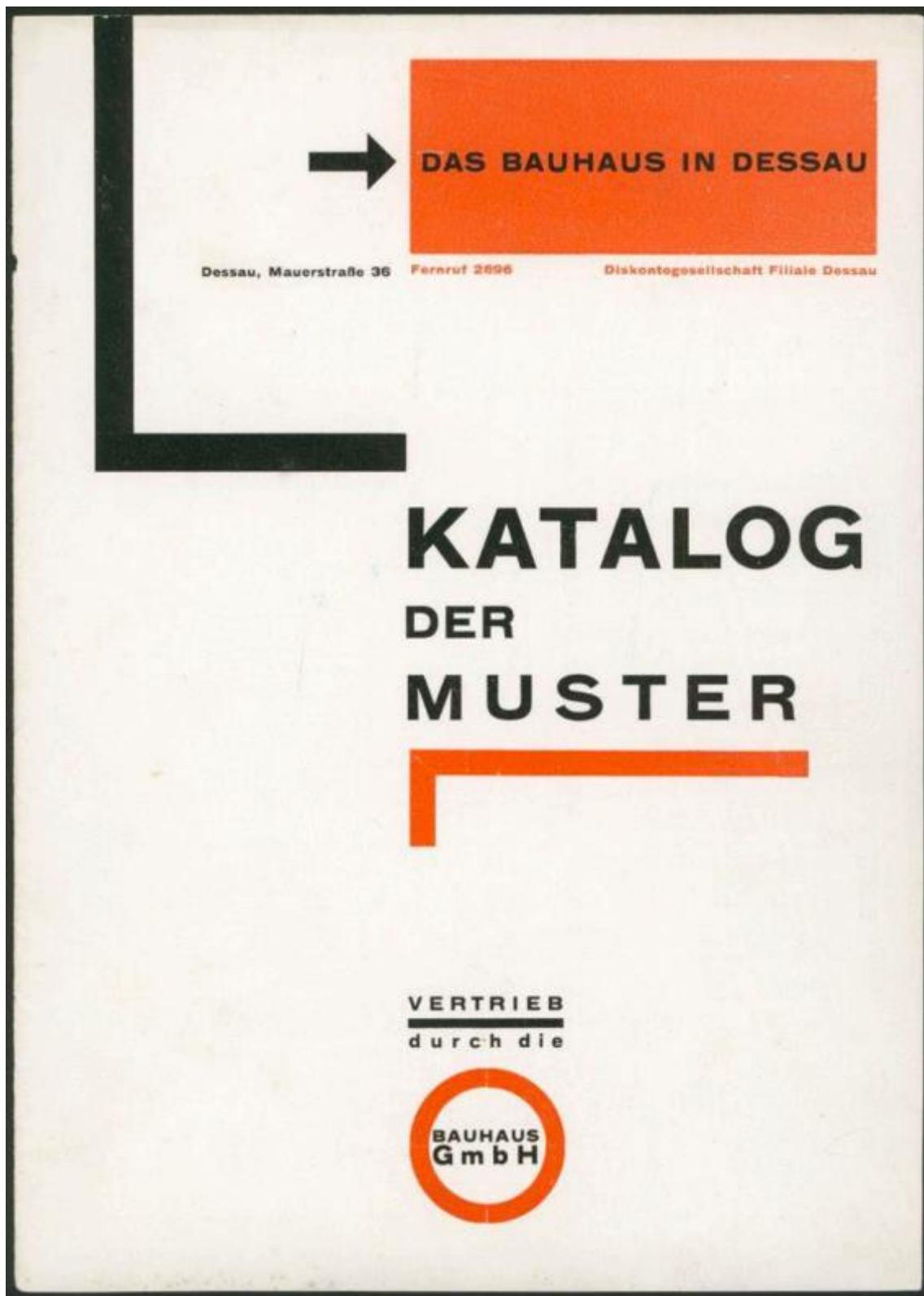


Рис.8. Байер Г. «Баухаус в Дюссо». 1925 г.

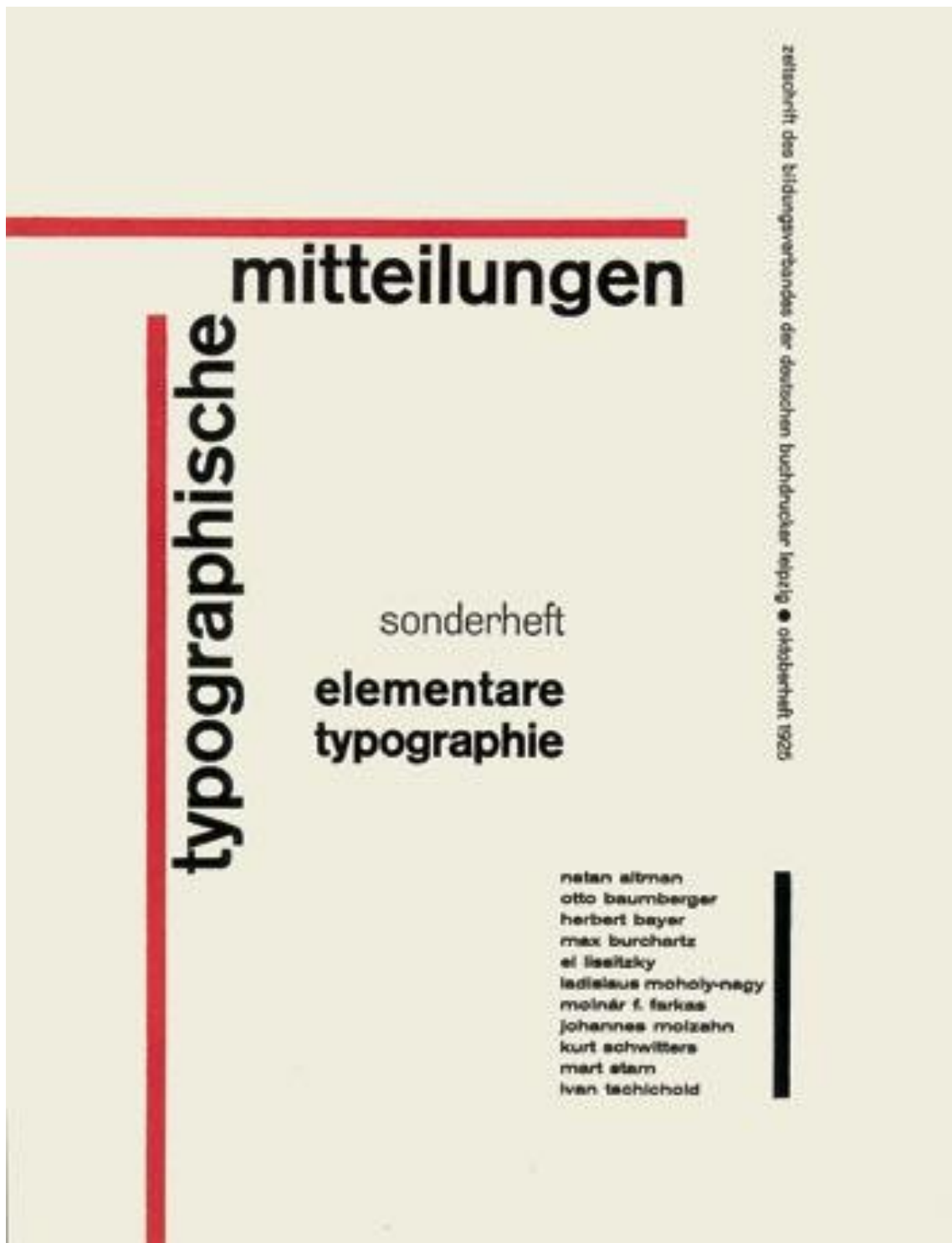


Рис. 9. Чихольд Я. Обложка журнала. 1925 г.



Рис. 10. Чихольд, Я. киноафиша фильма «Женщина без имени», 1927 г.

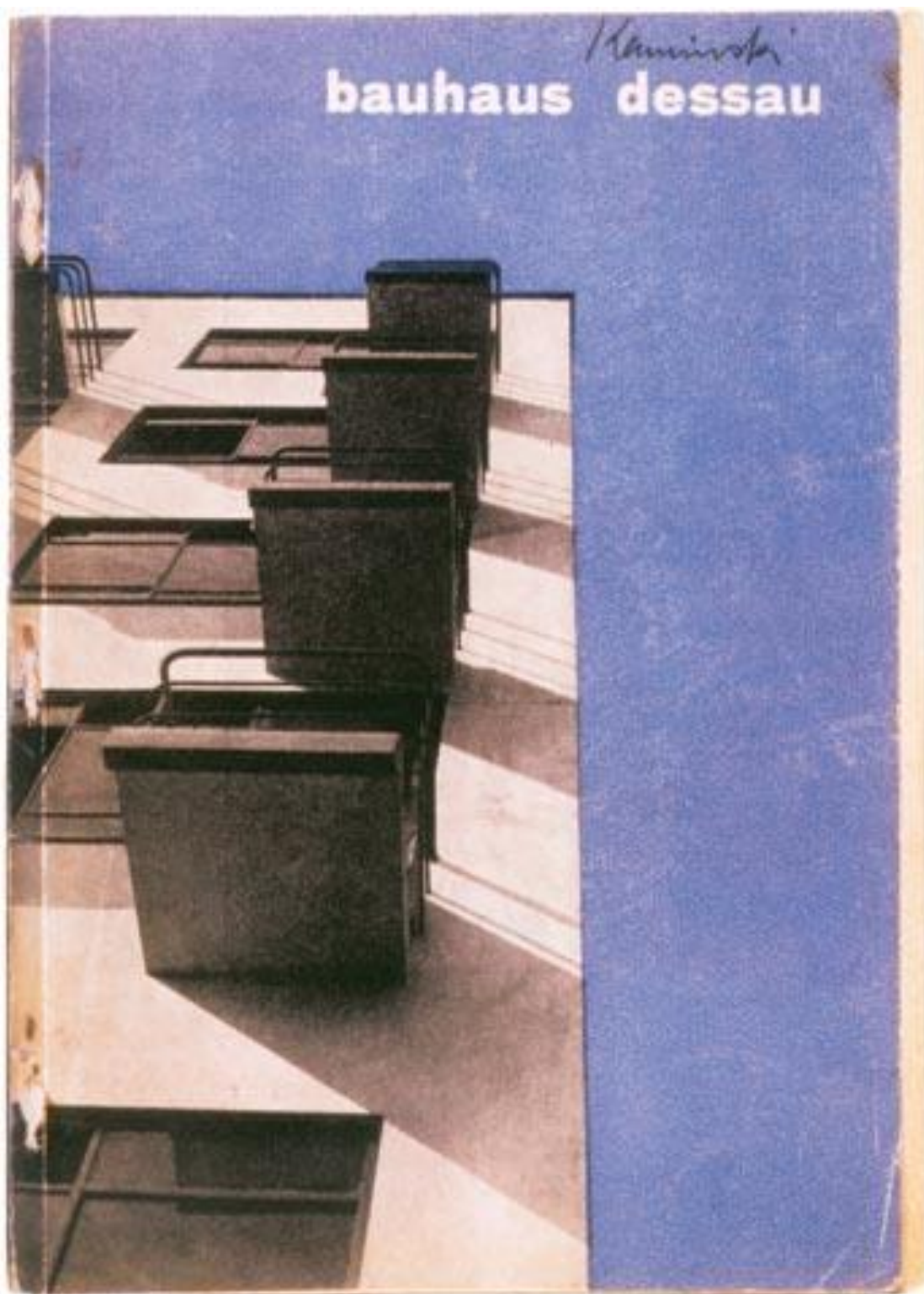
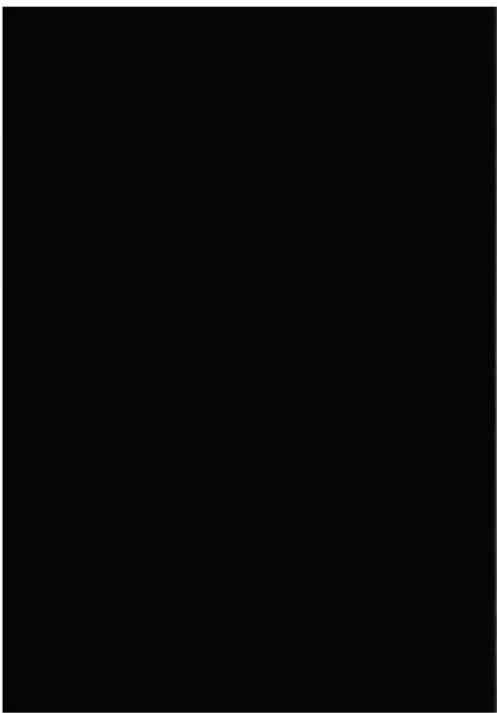


Рис. 11. Байер Г. Обложка книги "баухауз дессау". 1927 г.



JAN TSCHICHOLD

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

EIN HANDBUCH FÜR ZEITGEMÄSS SCHAFFENDE

BERLIN 1928

VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES DER DEUTSCHEN BUCHDRUCKER

Beziehungen nachzuweisen und seine Konsequenzen darzulegen, Klarheit über die Elemente der Typographie und die Forderung zeitgemäßer typographischer Gestaltung zu schaffen, ist Gegenstand dieses Buchs. Der Zusammenhang der Typographie mit allen anderen Gestaltungsbereichen, vor allem der Architektur, hat in allen bedeutenden Zeiten bestanden. Heute erleben wir die Geburt einer neuen, großartigen Baukunst, die unserer Zeit das Gepräge geben wird. Wer einmal die tiefe innere Ähnlichkeit der Typographie mit der Baukunst erkannt und die Neue Architektur ihrem Wesen nach begriffen gelernt hat, für das kann kein Zweifel mehr daran sein, daß die Zukunft der Neuen und nicht der alten Typographie gehören wird.

Und es ist unendlich, daß alles, wie manche meinen, auch in Zukunft beide Typographien wie noch heute weiter nebeneinander bestehen. Der kommende große Stil wäre keiner, wenn neben der zeitgemäßen noch die Renaissanceformen auf irgendwelchen Gebieten, sei es Buchdruck oder Architektur, weiter existierte. Der Romantismus der vergehenden Generation, so verständlich er ist, hat noch nie einen neuen Stil verhindert. So wie es heute absurd ist, Villen wie Rokoko Schlösser oder wie gotische Burgen zu bauen wie vor vierzig Jahren, wird man morgen diejenigen befürchten, die die alte Typographie noch weiter zu erhalten trachten.

In dem Kampfe zwischen dem Alten und dem Neuen handelt es sich nicht um die Erschaffung einer neuen Form um ihrer selbst willen. Aber die neuen Bedürfnisse und Inhalte schaffen sich selber eine auch äußerlich veränderte Gestalt. Und so wenig man diese neuen Bedürfnisse hinwegjapudeln kann, so wenig ist es möglich, die Notwendigkeit einer wirklich zeitgemäßen Typographie zu bestreiten.

Darum hat der Buchdrucker heute die Pflicht, sich um diese Fragen zu bemühen. Einige sind mit Energie und Eifer schöpferisch vorgegangen, für die anderen aber gilt es noch fast

ALLES !
zu tun !

DIE ALTE TYPOGRAPHIE (1450–1914)

Während die Geschichte der Typographie von der Erfindung bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts eine fortlaufende, ruhige Entwicklungskurve zeigt, bietet die Entwicklung seit dieser Zeit das Bild rückwärtiger, unorganischer Störungen, einander durchkreuzender Bewegungen, die Tatsachen neuer technischer Erfindungen, die auf die Entwicklung bestimmend einwirken. Die Typographie der ersten Epoche (1450–1650) beschränkt sich fast ausschließlich auf das Buch. Die Gestaltung der darüber auftauchenden Flugzeitel und der wenigen Zeitungen entspricht der der Buchseite. Bestimmendes Element, besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ist die Type. Die übrigen Teile des Buches erscheinen sekundär, sie sind angefügt, schmückend, nicht Wesensbestandteil. Die Buchgestalt als Ganzes wird im Laufe der Jahrhunderte zwar variiert, aber nicht entscheidend gewandelt. Gutenberg, der nichts anderes im Sinne hatte, als die ehemalige Buchform — die Handschrift — zu imitieren, entwickelte seine Typen aus der damaligen Buchschrift, der gotischen Minuskel. Die, die man heute gern reißigösen und anderen historischen Inhalten vorbehält, diente zu ihrer Zeit zur Niederschrift oder zum Druck aller vorkommenden, auch größten, Texte. Der Erfinder wählte mit der gotischen Minuskel, der „Textur“, eine Schrift zum Vorbild, die für Inhalte von Bedeutung, d. h. für solche Bücher verwendet wurde, deren Inhalt den Horizont der aktuellen Interessen überschritt. Neben dieser gotischen Minuskel war im täglichen Leben für alltägliche Schriften, Urkunden und kurze Niederschriften die gotische Kursive (in Frankreich „Garde“ genannt) im Gebrauch, die später Schoeffer zur Ausgangsform der von ihm zuerst benutzten Schwabacher machte. Mit diesen zwei Schriftarten begnügte sich das Zeitalter zwischen der Erfindung und dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Von den Variationen der Gotisch und der Schwabacher, die mit den Schriften Gutenberg und Schoeffers die allgemeine Leitformung geman haben, dürfen wir bei dieser historischen Betrachtung ebenso absehen, wie von den Formen der Antiqua bis vor 1500.

Die Buchform als Ganzes gleicht zu dieser Zeit fast vollkommen der Form des geschriebenen spätgotischen Kodex. Sein Reichtum an bemalten, goldgehörten großen und farbigen kleinen Initialen, die Rubriken, die Handletzen der Anfangsseiten werden in das gedruckte Buch übernommen. Ursprünglich mit der Hand eingefügt, werden diese schmückenden Teile bald in Holz geschnitten und mit gedruckt. Bei kostbareren Ausführungen eines Buches nachträglich koloniert. Der Satz in zwei Kolonnen überwiegt. Die Titel zeigen eine asymmetrische, von Links nach rechts überlastete Aufteilung. Seltener, daß solche Gliederungen erscheinen — die Stäbchen auf Italien beschränkt. Die Harmonie von Text, Initialen und Titel wird von

Рис. 12. Чихольд Я. Титул и разворот из "Die neue Typographie" 1928 г.

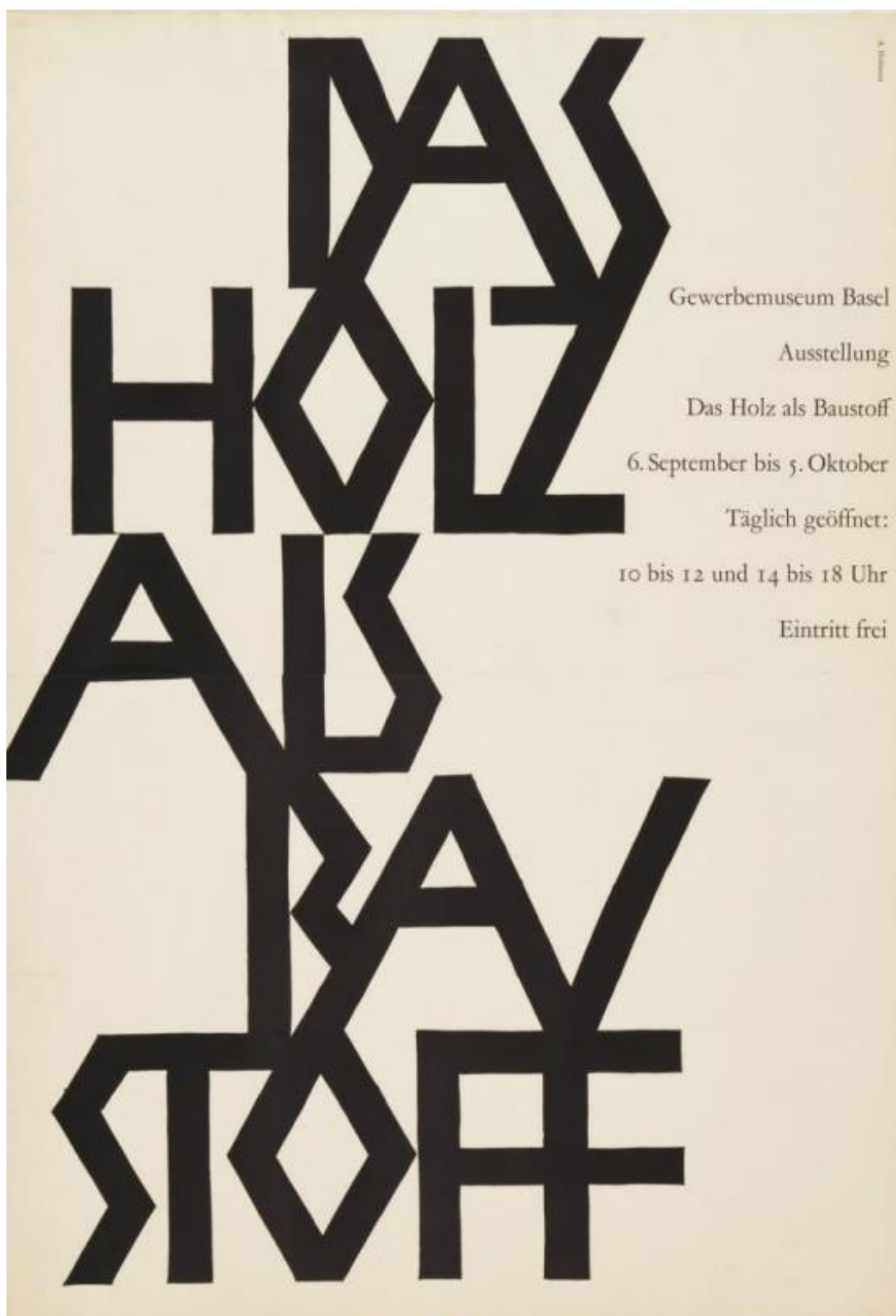


Рис. 13. Хофман А. Плакат «Дерево как строительный материал». 1952 г.

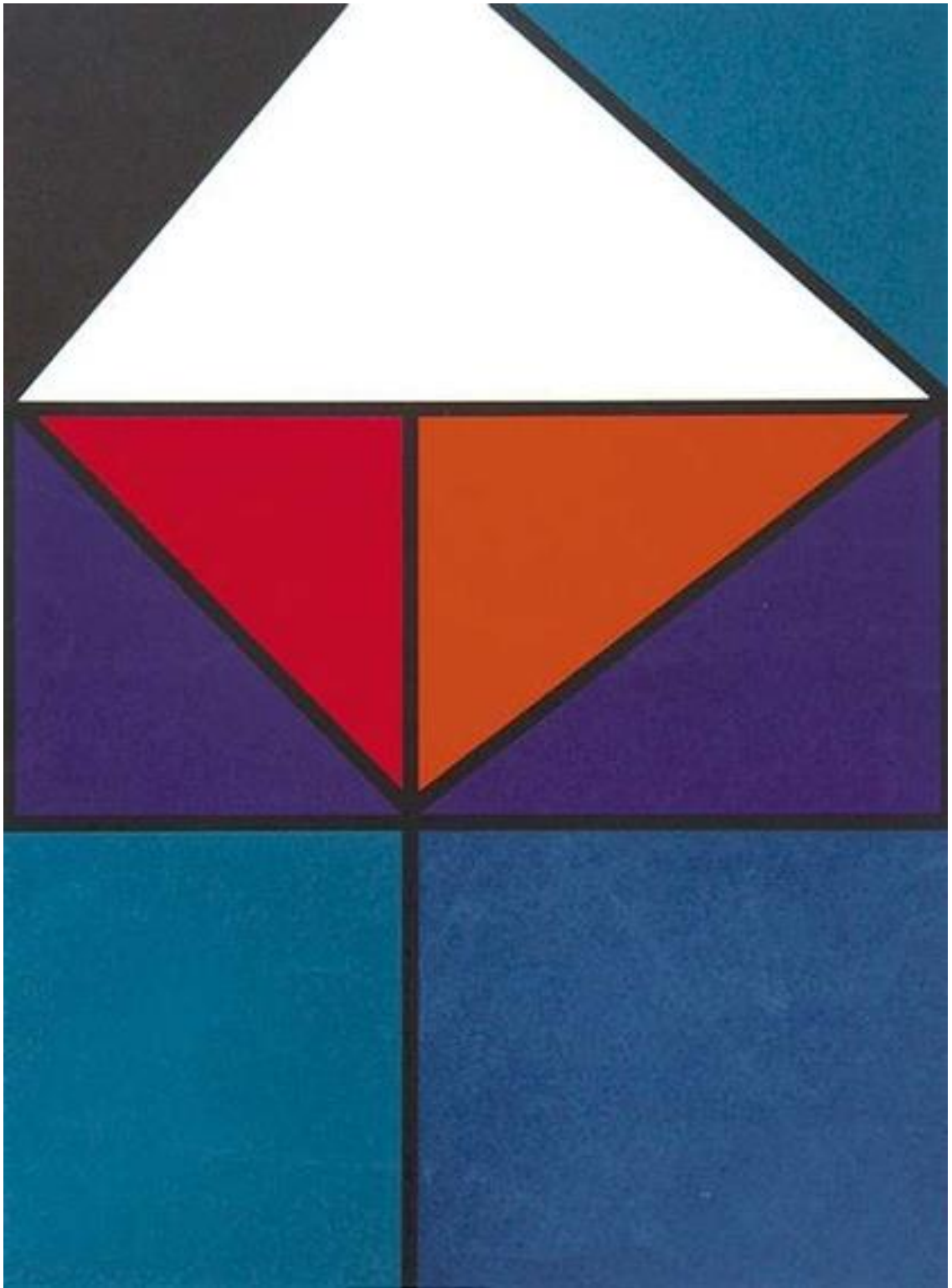


Рис 14. Иттен И. Плакат для выставки Баден-Бадене. 1953 г.

Neue Grafik New Graphic Design Graphisme actuel

Internationale Zeitschrift für Grafik
und verwandte Gebiete
Text dreisprachig
(Deutsch, englisch, französisch)

International Review of graphic
design and related subjects
Issued in German, English and French

Revue internationale pour le graphisme
et domaines annexes
Parution en langues allemande,
anglaise et française

9

Henryk Berles, Paris
Hans Neuburg, Zürich
Ruedi Rungg, Zürich

Ausgabe März 1961

Inhalt

Funktionale Grafik der zwanziger Jahre
in Polen
Werbung und Grafik
Gestaltung von Drucksaaten für ein
Hochschulfest

Einzelnummer Fr. 15.-

Issue for March 1961

Contents

Functional Design of the Twenties in
Poland
Publicity and Graphic Design
The Design of Printed Matter for a
School Festival

Single number Fr. 15.-

Mars 1961

Table des matières

Le graphisme fonctionnel polonais des
années vingt
Publicité et art graphique
Imprimés pour une fête universitaire

Le numéro Fr. 15.-

Herausgeber und Redaktion
Editors and Managing Editors
Éditeurs et rédaction

Druck Verlag
Printing Publishing
Imprimerie Edition

Richard F. Lohse BSB VSS, Zürich
J. Walter Brockmann BSB VSS, Zürich
Hans Neuburg BSB VSS, Zürich
Carel L. Vroomh BSB VSS, Zürich

Walter Verlag AG, Olten
Suisse/Switzerland/Suisse

Рис. 15. Мюллер-Брокманн Й. Обложка журнала. 1961 г.



Рис 16. Мюллер Брокман Й. Плакат «Бетховен» для концертного зала. 1955 г.

Basler
Freilichtspiele
1959
19.-31. August
im
Rosenfeldpark

GISELLE

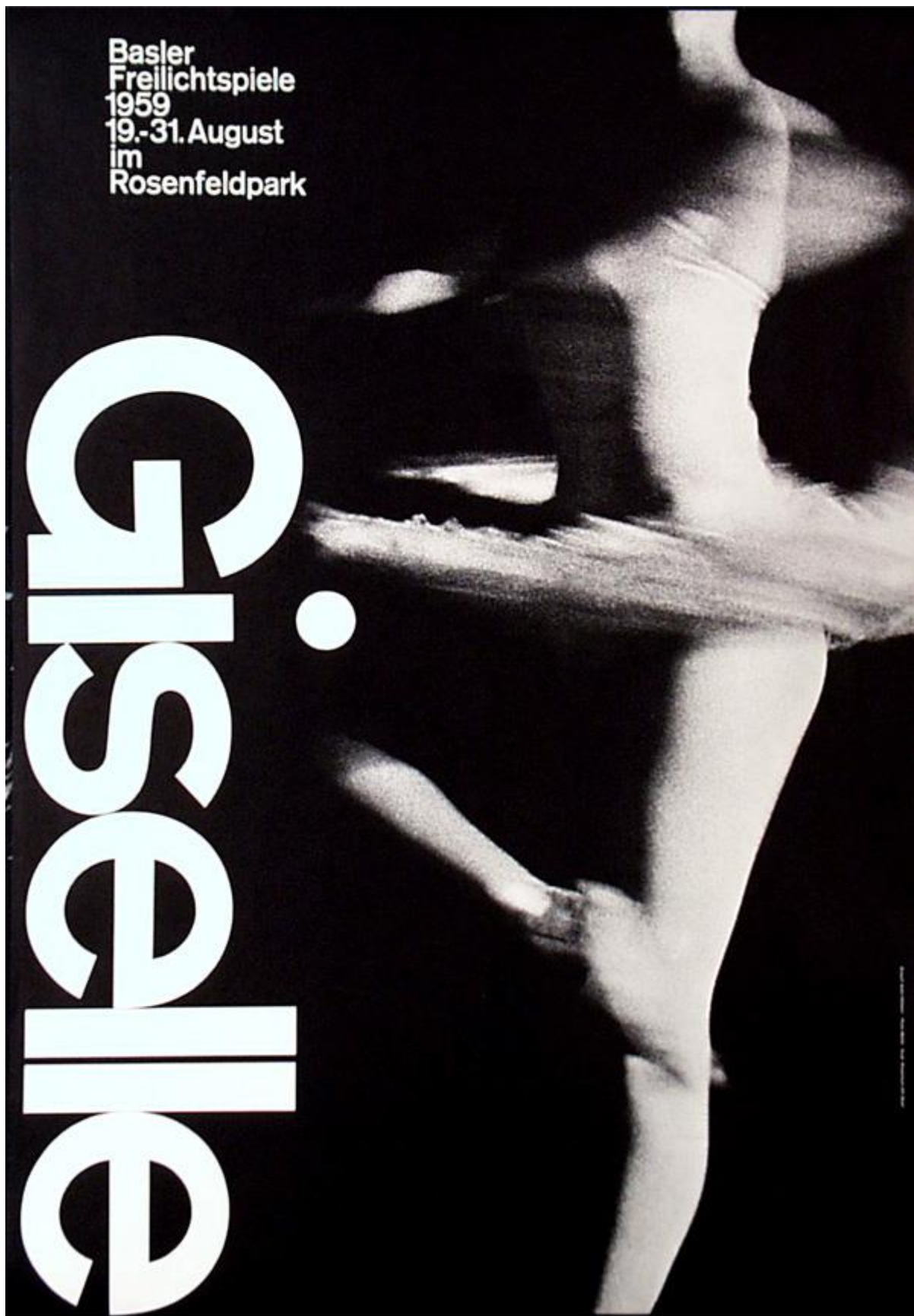


Рис 17. Хофманн А. Плакат к балету "Жизель". 1959 г.

ТОКИО 1964



Рис. 18. Масару К., Ямашита Й. Графическая система олимпиады в Токио, пиктограммы. 1964 г.



Рис 19. Виньелли М. Плакат для «Knoll Textiles», 1970 г.

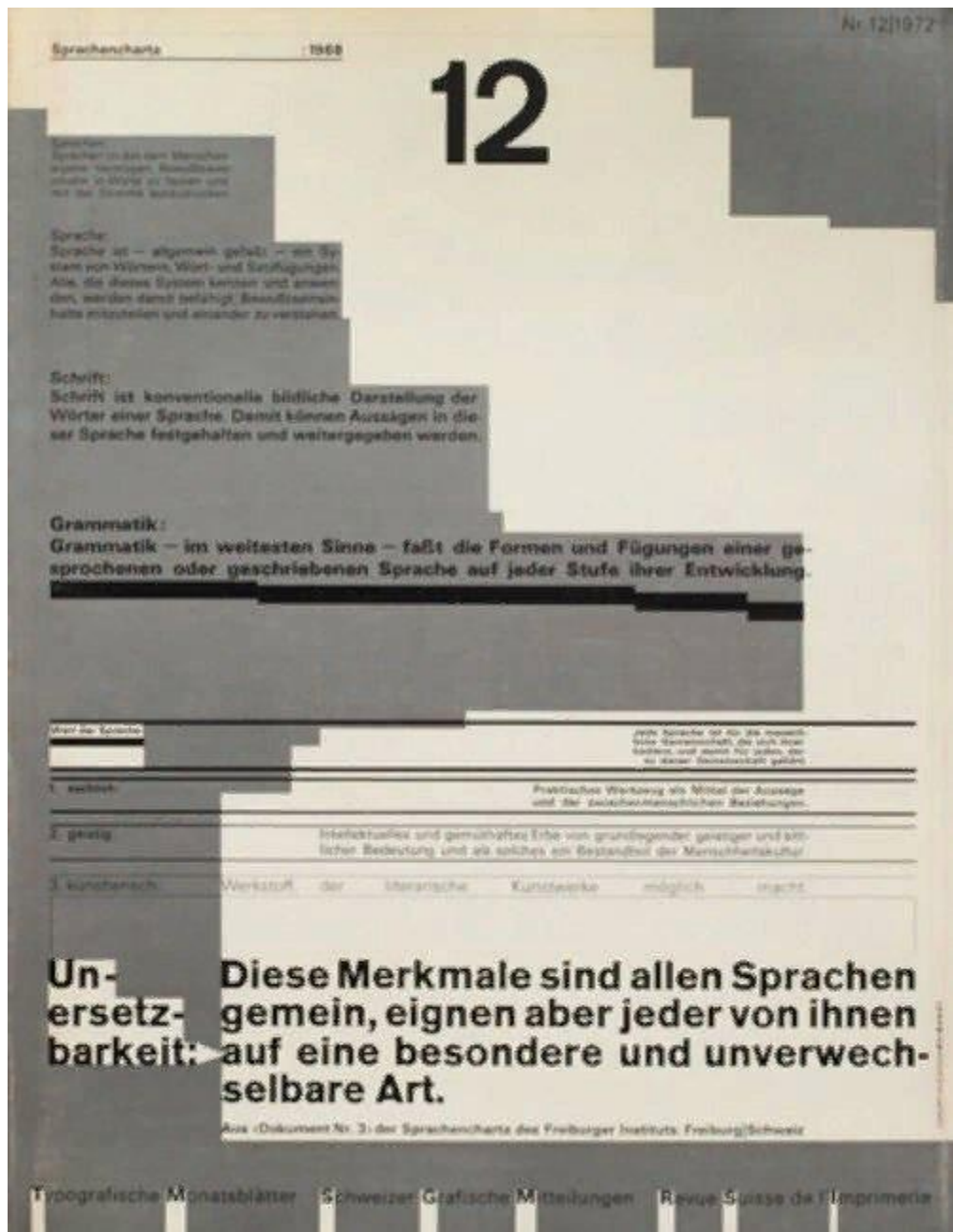


Рис. 20. Вайнгарт В. Обложка журнала «Типографика» № 12. 1972 г.



Рис 21. Вайнгарт В. Плакат. 1978/79 г.

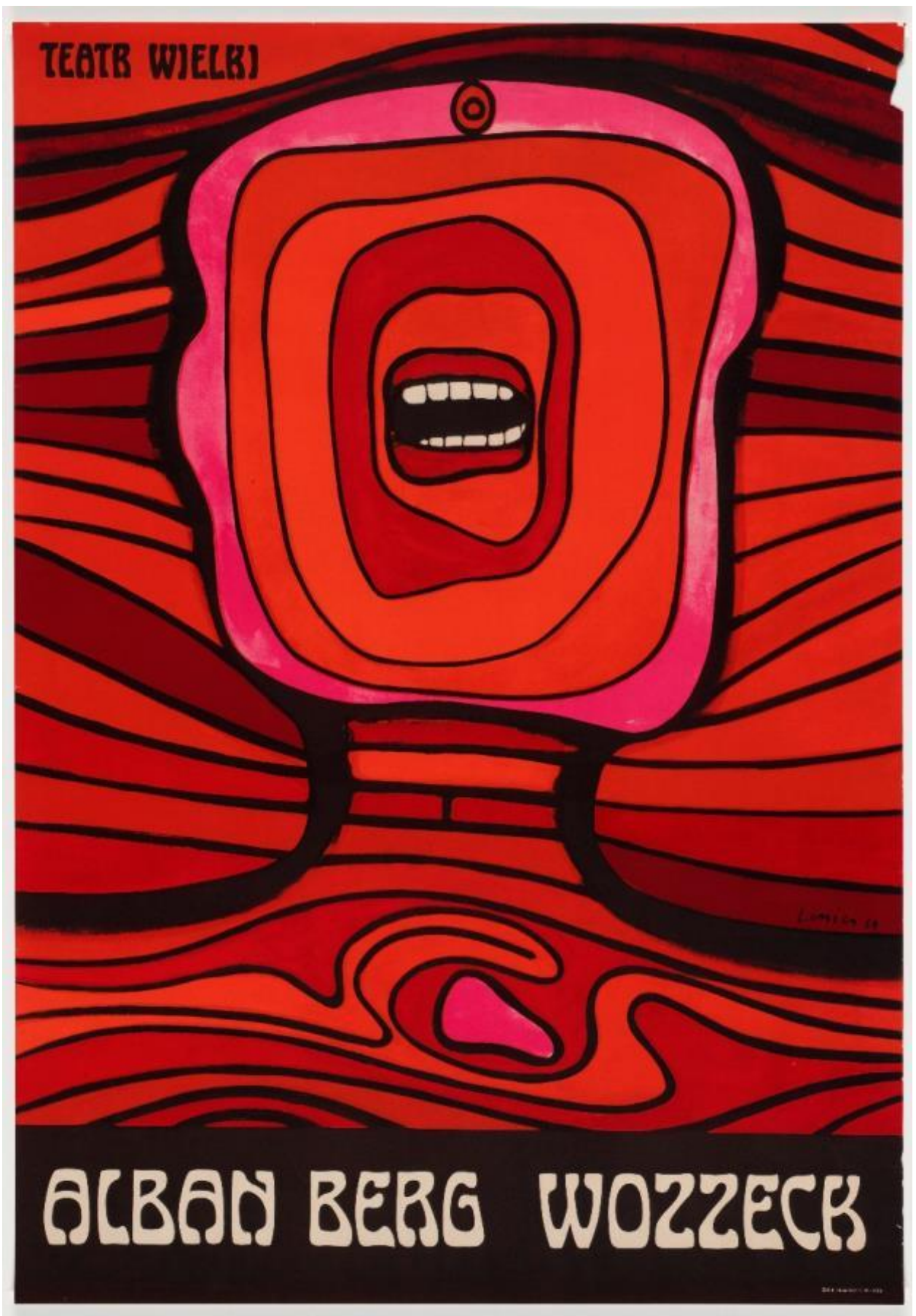


Рис. 22. Леница Я. «Воццек», плакат к опере А. Берга. 1979 г.

sic + style
 (the bible of)
 MIERE ISSUE
 Gary rollins
 "he changed the public face of graphic design"
 -Griswold
 uth
 love
 carpets
 ley
 onheads
 gy
 Danish
 Anno Domini
 the second coming
 of Art & Design
RAY GUN
 The Deconstruction of David Carson
 artist talk & presentation
Thursday, November 2, 2000 A.D.
 doors open at 6:00pm event begins at 6:30pm
 \$8.00 Student
 \$10.00 General Admission
 Seating is limited. This event will sell out!
Two Fish Design Group
 150 South Montgomery (between San Fernando & Park)
 San Jose, California 95110
 phone: 408 271 5151
 email: info@GalleryAD.com
SOLD OUT!
 Exhibit and Artist Reception begins at 5pm.
 Free and open to the public.

Рис. 23. Карсон Д. Обложка Ray Gun Magazine. 1992 г.



Рис. 24. Шер П. Логотип National Theatre в Нью-Йорке. 1994 г.

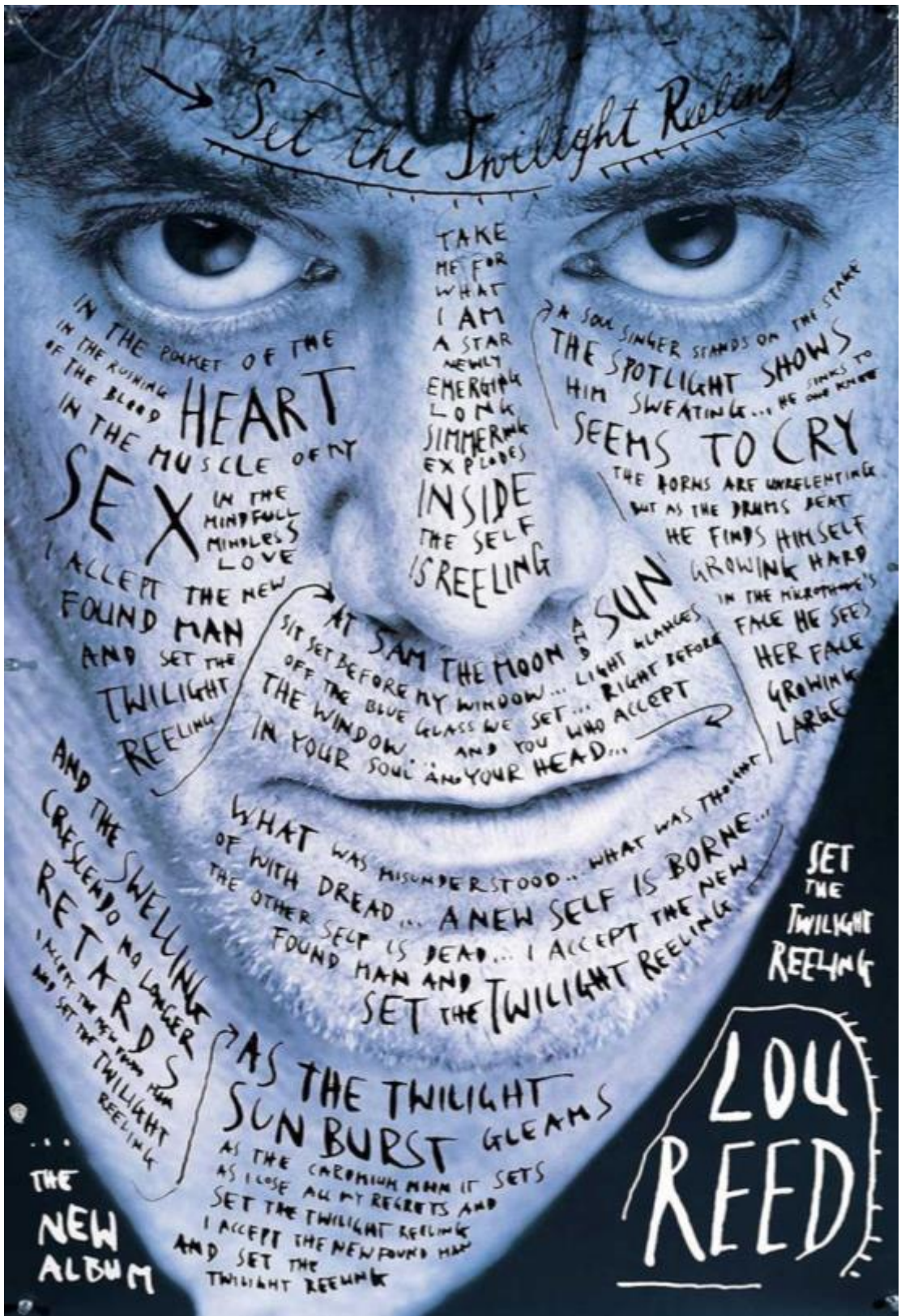


Рис. 25. Загмайстер С. Обложка буклета для альбома Лу Рида Set the Twilight Reeling 1996 г.

Приложение 2. Основные образцы выставочного плаката XX века



KESTNER-MUSEUM PLAKATE UM 1900



AUSSTEL:
· : LUNG -
16.8.-22.9.1968

· ENGLAND ·
· BELGIEN ·
· NIEDERLANDE ·

HANNOVER
TRAMMPL.3
EINTRITT FREI

vintageposters.ru

Geöffnet: Di - Fr: 10-16 Uhr · Mi: bis 21 Uhr · Sa: bis 18 Uhr · So: bis 13 Uhr · Montag geschlossen.

Рис.1. Выставка плакатов 1900-х годов в музее истории культуры
Августа Кестнера. Германия.



Рис.2. Врубель М. Плакат. Выставка работ 36-ти художников. Россия. 1901 г.

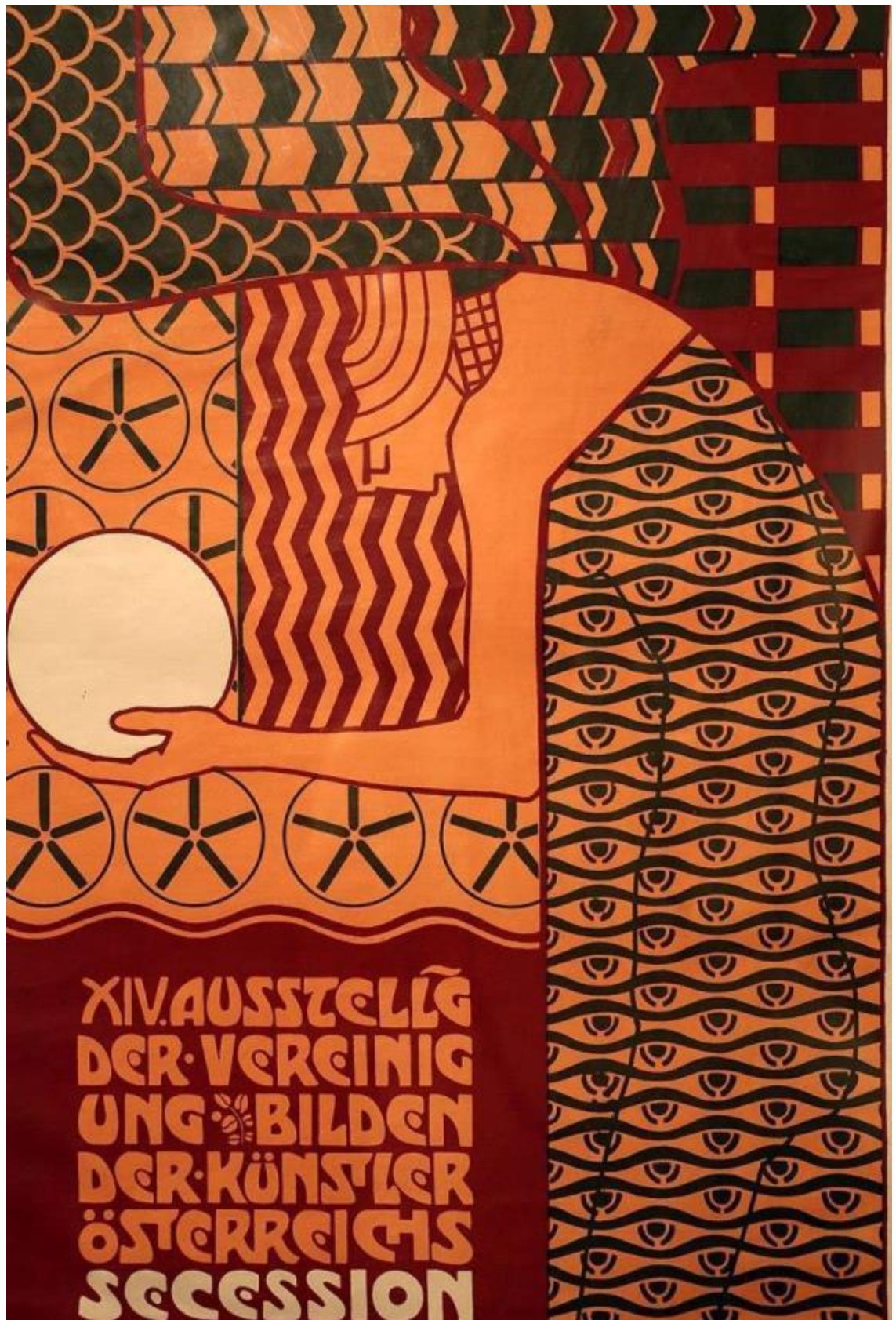


Рис.3. Роллер А. Литография для 14-й Международной художественной выставки в Вене, Австрия, 1902 г.



Рис.4. Хоффманн И. Плакат. Открытие первого выставочного зала Wiener Werkstätte. Вена. Австрия. 1905 г.

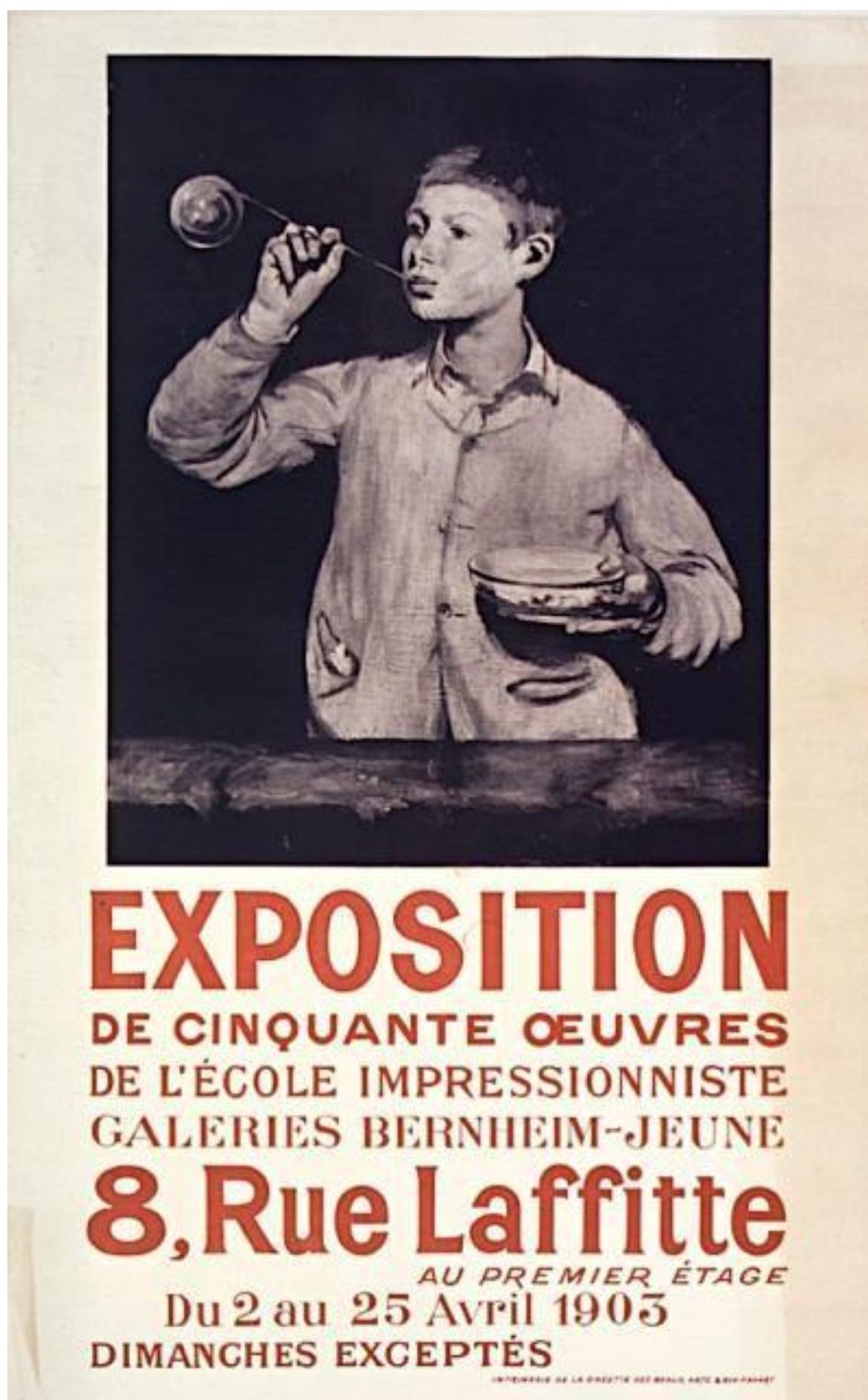


Рис.5. Плакат к Выставке пятидесяти работ школы импрессионистов.
Galeries Bernheim-Jeune. Франция. 1903 г.

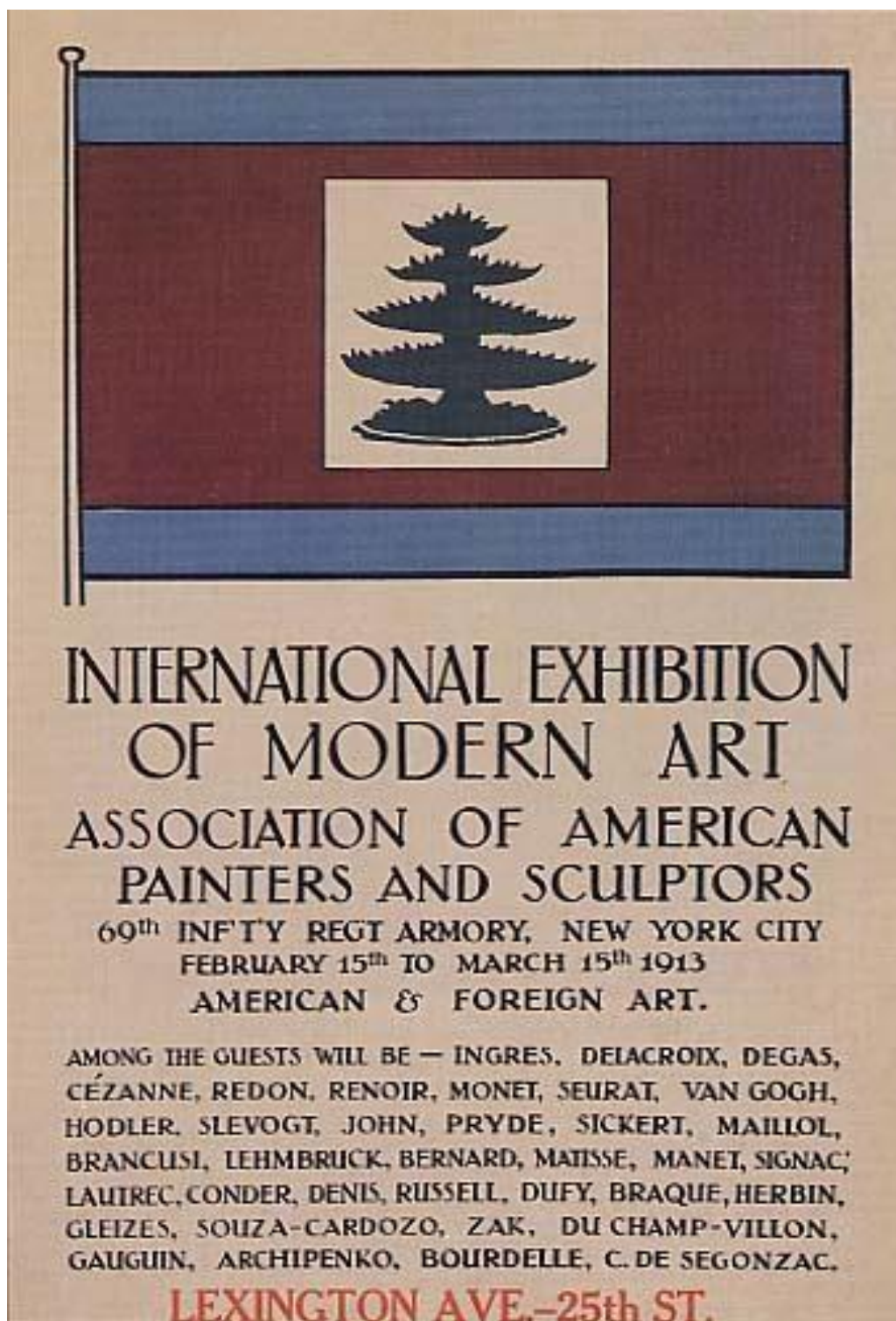


Рис.6. Плакат Armory Show. Международная выставка современного искусства.
Нью-Йорк. США. 1913 г.

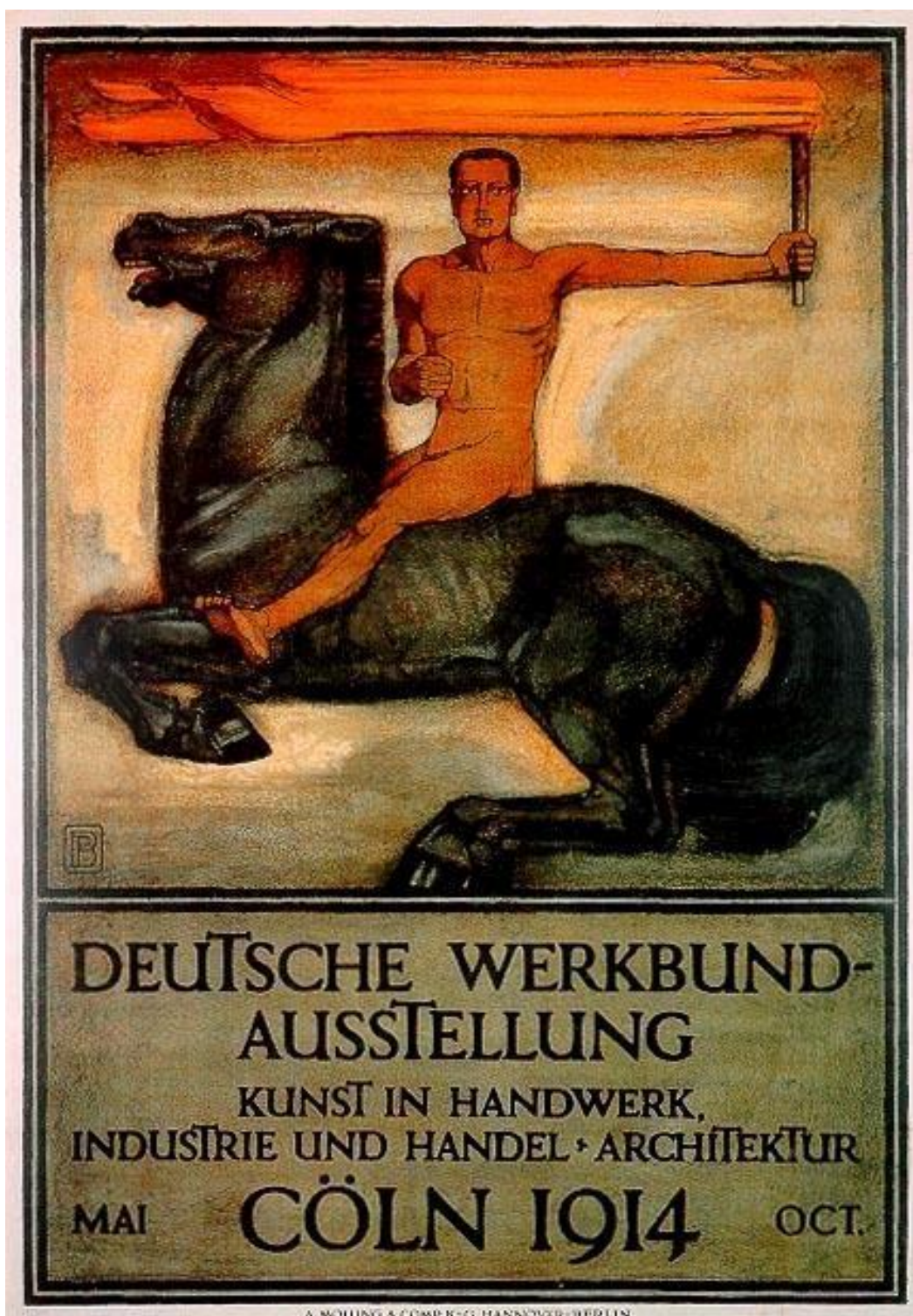


Рис.7. Выставка плакатов. Кёльн. Германия. 1914 г.



Рис.8. Афиша. Выставка современного искусства — The London Group. Великобритания. 1915 г.

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.
ПОСЛѢДНЯЯ
ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

010
” (НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)

составъ участниковъ – выставки „Трам-
вай В“, 50% чистой прибыли въ пользу
Лазарета Дѣятелей Искусства.

ВЕРНИСАЖЪ – 19-го Декабря, плата за входъ **1** рубль.

ОТКРЫТІЕ – 20-го Декабря, плата за входъ **50** коп.

Въ день Верниссажа выставка открыта съ 4 час. дня до 8 ч. в.

Въ день Открытія и прочіе дни съ 10 час. до 5 час.

Входная плата въ день верниссажа **1** р. Въ день открытія **50** к.,
прочіе дни **50** коп., учащіеся **30** коп.

Трамваи №№ 1, 2, 3, 12, 15, 22.

Рис.9. Плакат к Последней футуристической выставке картин «0,10». Россия. 1915 г.



Рис.10. Шмидт Ю. Плакат выставки Баухаус. 1923 г.

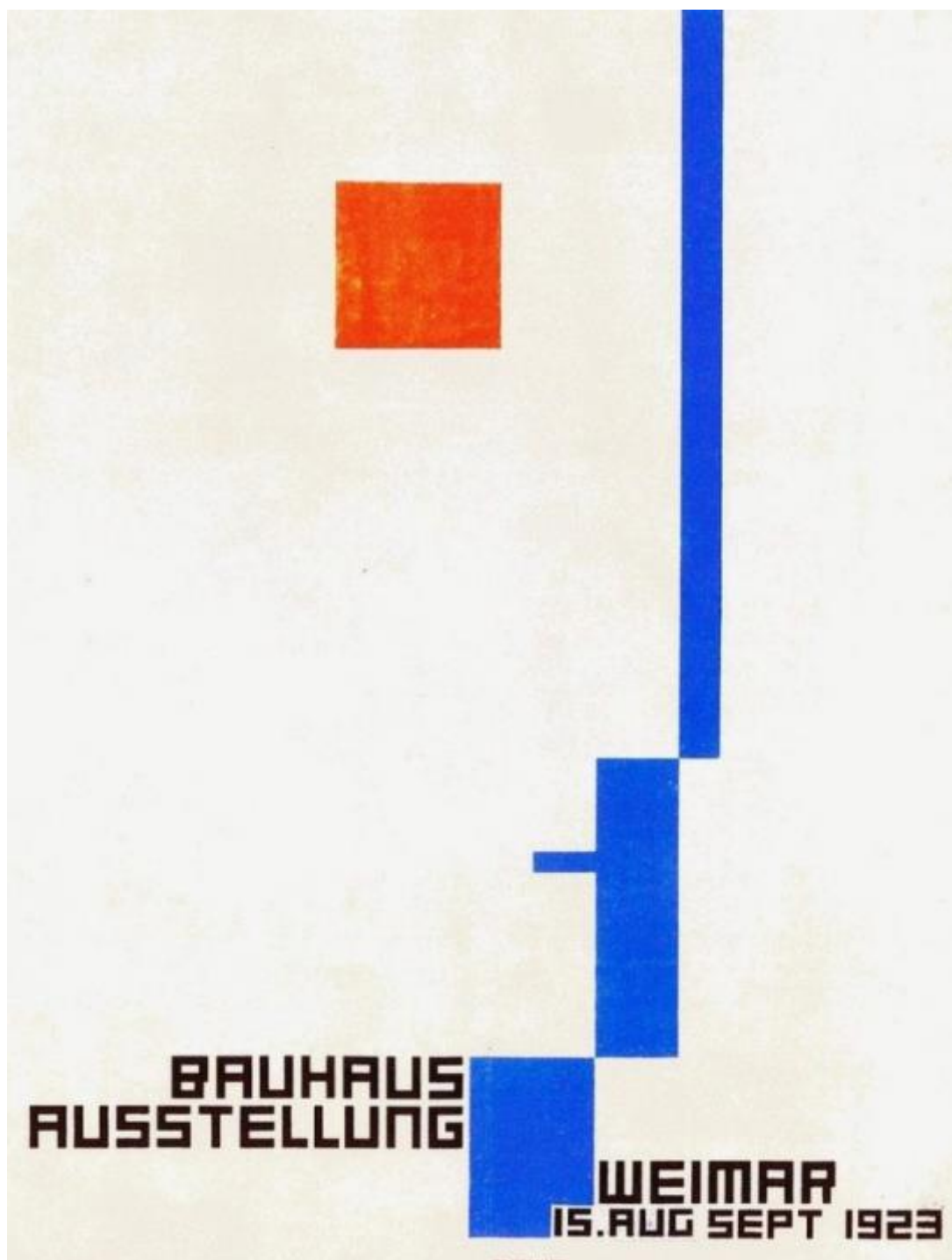


Рис.11. Выставочные плакаты Баухаус. Веймар. Германия. 1923 г.



Рис.12. Выставочные плакаты Баухаус. Веймар. Германия. 1923 г.

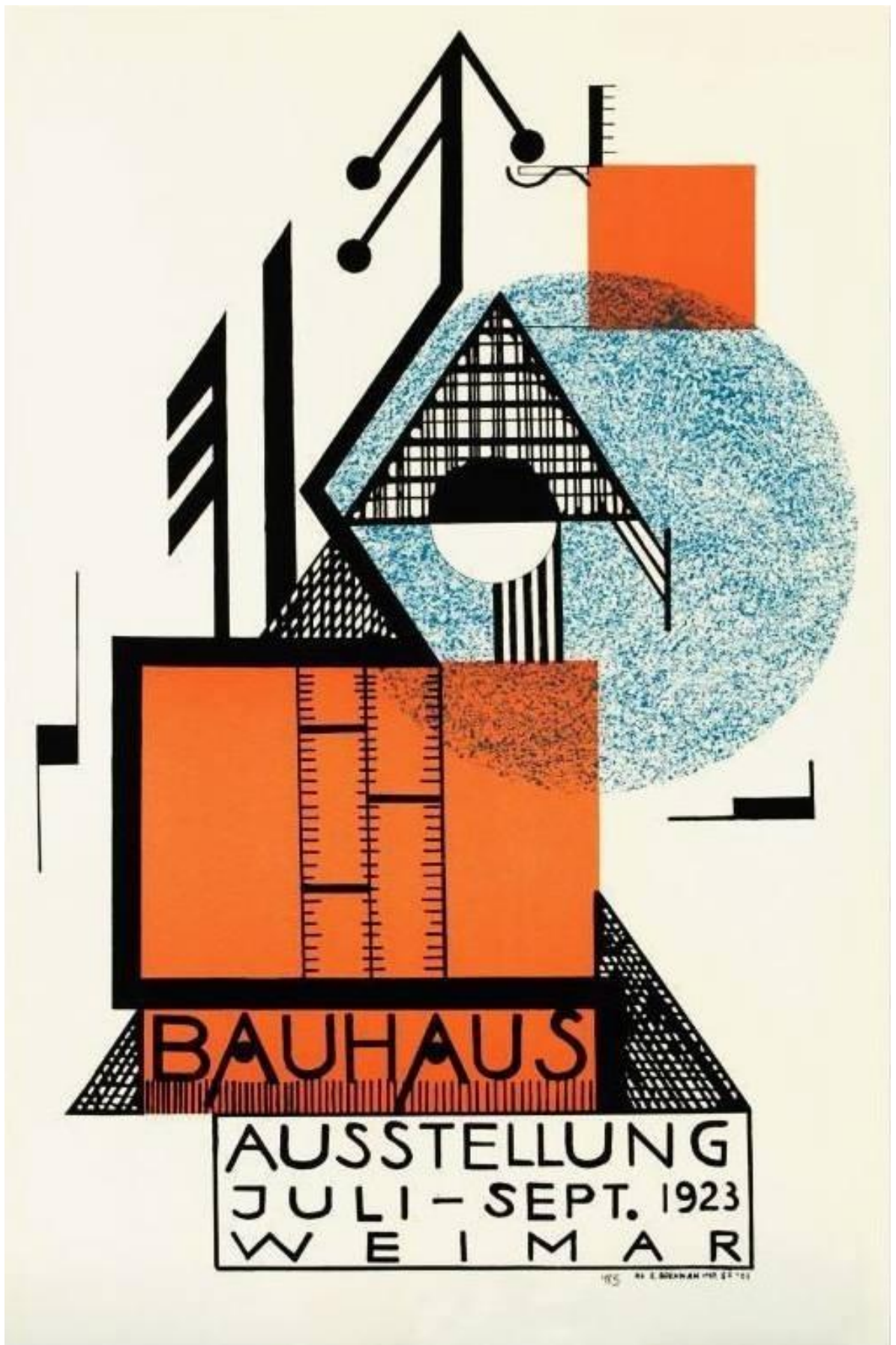


Рис.13. Выставочные плакаты Баухаус. Веймар. Германия. 1923 г.



Рис.14. Бонфилс Р. Плакат. Выставка. Париж. Франция. 1925 г.



Рис.15. Келлер Э. Плакат для музея Gewerbemuseum Winterthur. Швейцария. 1927 г.



Рис.16. Билл М. Плакат для выставки Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich.
Швейцария.



Рис.17. Кулагина В. Постер "Kunstaussstellung der Sowjetunion". Литография. 1930 г.

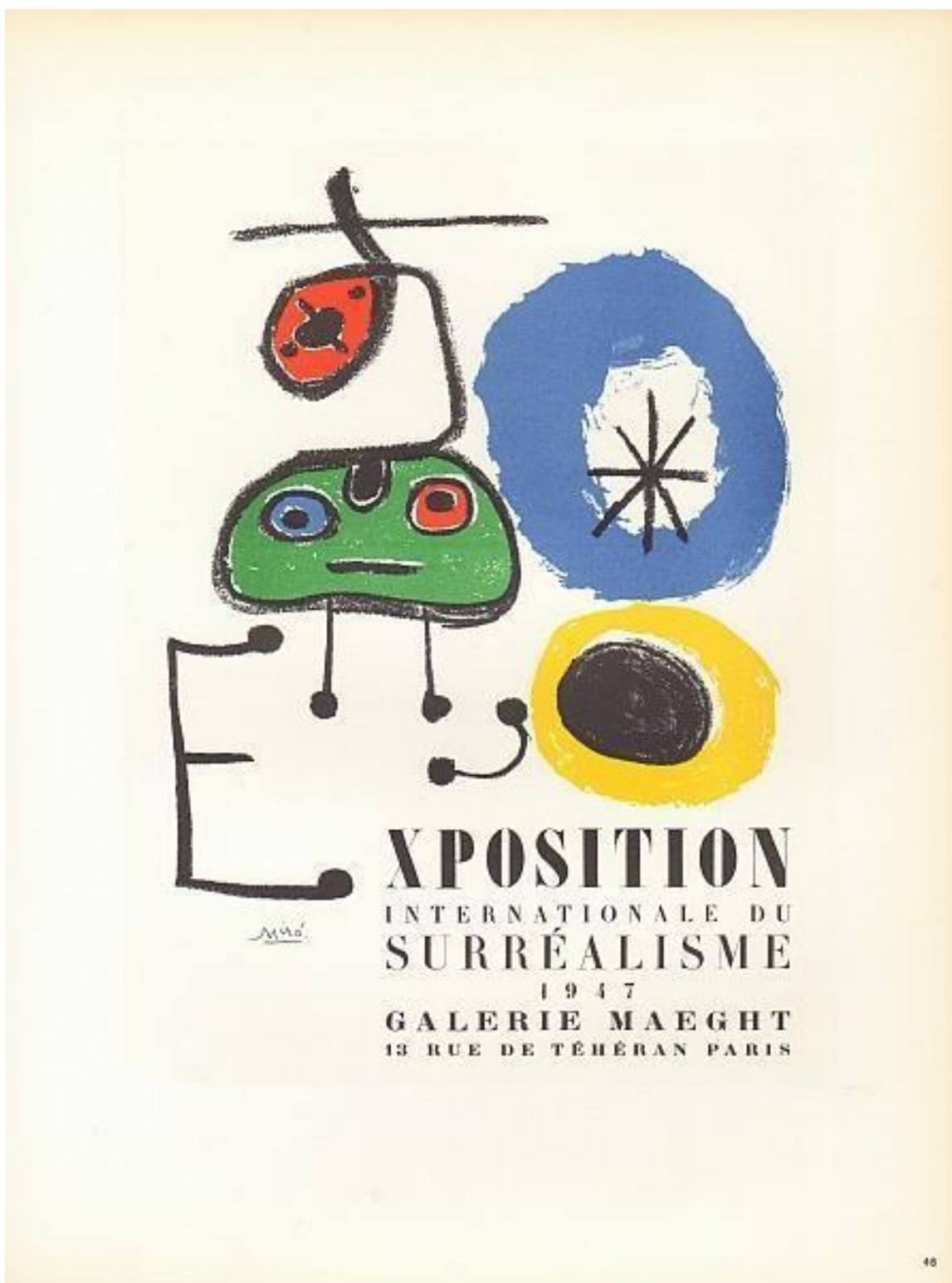


Рис.18. Плакат. Выставка сюрреализма Galerie Maeght. Франция. 1947 г.



Рис.19. Элффер Д. Плакат. Всемирная выставка в Сентле. 1933 г.

EXPOSITION INTERNATIONALE
DU SURREALISME 1959-60



N^o 002009 e

Galerie Daniel Cordier

8, rue de Miromesnil - VIII^e

Durée : 15 minutes

Рис.20. Пригласительный билет на открытие «Au compte-gouttes» международной выставки сюрреализма в галерее Даниэля Кордые 1959-60 гг.

ALCOPLEY • BOUCHE • BROOKS • BUSA • BRENSON •
CAVALLON • CARONE • GREENBERG • DE KOONING • DE
NIRO • DZUBAS • DONATI • J. ERNST • E. DE KOONING • FERREN
• FERBER • FINE • FRANKENTHALER • GOODNOUGH • GRIPPE
• GUSTON • HARTIGAN • HOFMANN • JACKSON • KAPPELL •
KERKAM • KLINE • KOTIN • KRASSNER • LESLIE • LIPPOLD •
LIPTON • MARGO • MCNEIL • MARCA-RELLI • J. MITCHELL
• MOTHERWELL • NIVOLA • PORTER • POLLOCK • POUSETTE
DART • PRICE • RESNICK • RICHENBERG • REINHARDT • ROSATI
• RYAN • SANDERS • SCHNABEL • SEKULA • SHANKER •
SMITH • STAMOS • STEFANELLI • STEPHAN • STEUBING •
STUART • TOMLIN • TWORKOV • VICENTE • KNOOP •

COURTESY THE FOLLOWING GALLERIES: BORGENICHT, EAGAN,
TIBOR DE NAGY, THE NEW, PARSONS, PERIDOT, WILLARD, HUGO

MAY 21ST TO JUNE 10TH, 1951

PREVIEW MONDAY, MAY 21ST, NINE P. M.

60 EAST 9TH ST., NEW YORK 3, N.Y.

9TH ST.

EXHIBITION OF PAINTINGS AND SCULPTURE

Рис.21. Плакат. Выставка уличного искусства. Нью-Йорк. США. 1951 г.

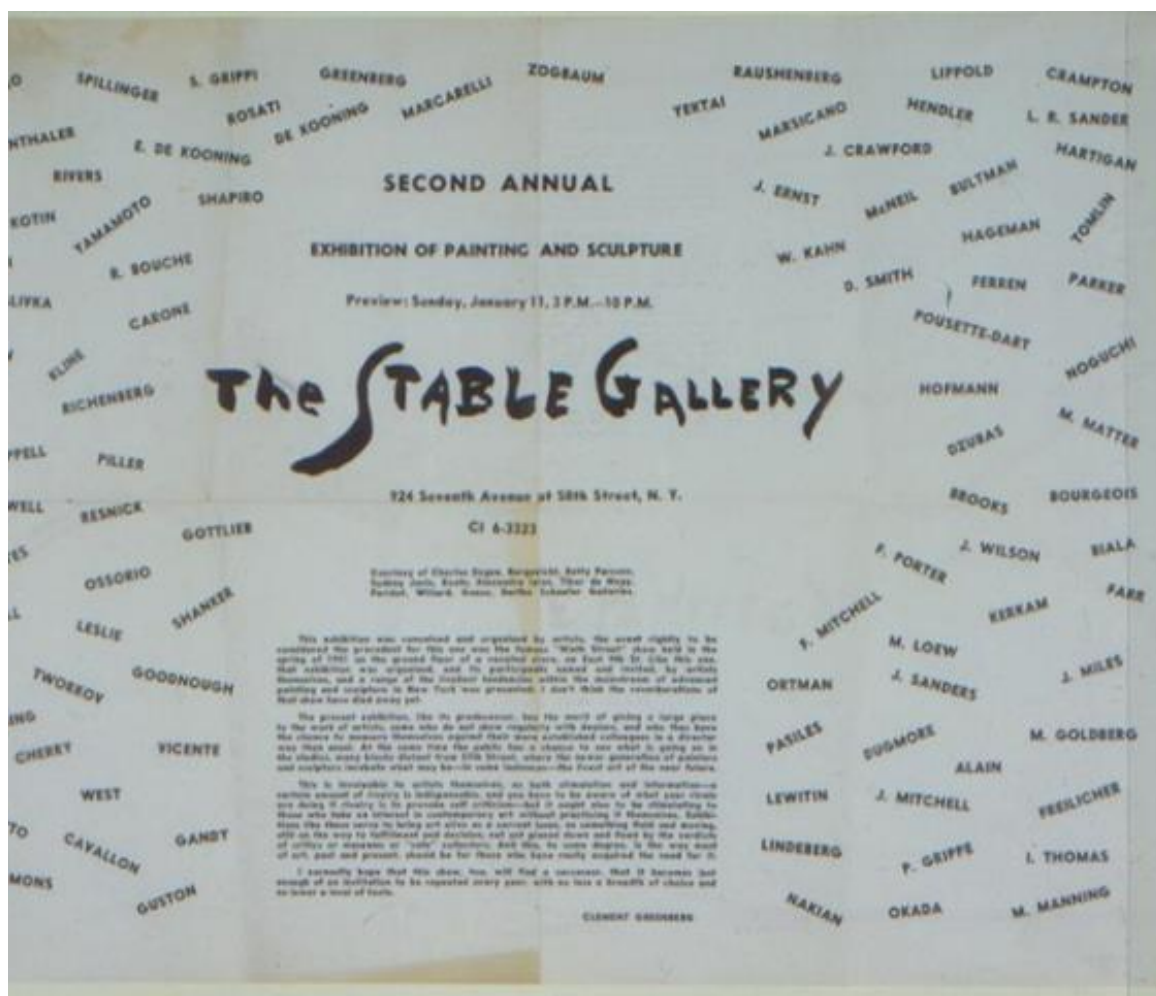


Рис.22. Плакат. Вторая ежегодная выставка живописи и скульптуры. The Stable Gallery. Нью-Йорк. США. 1953 г.

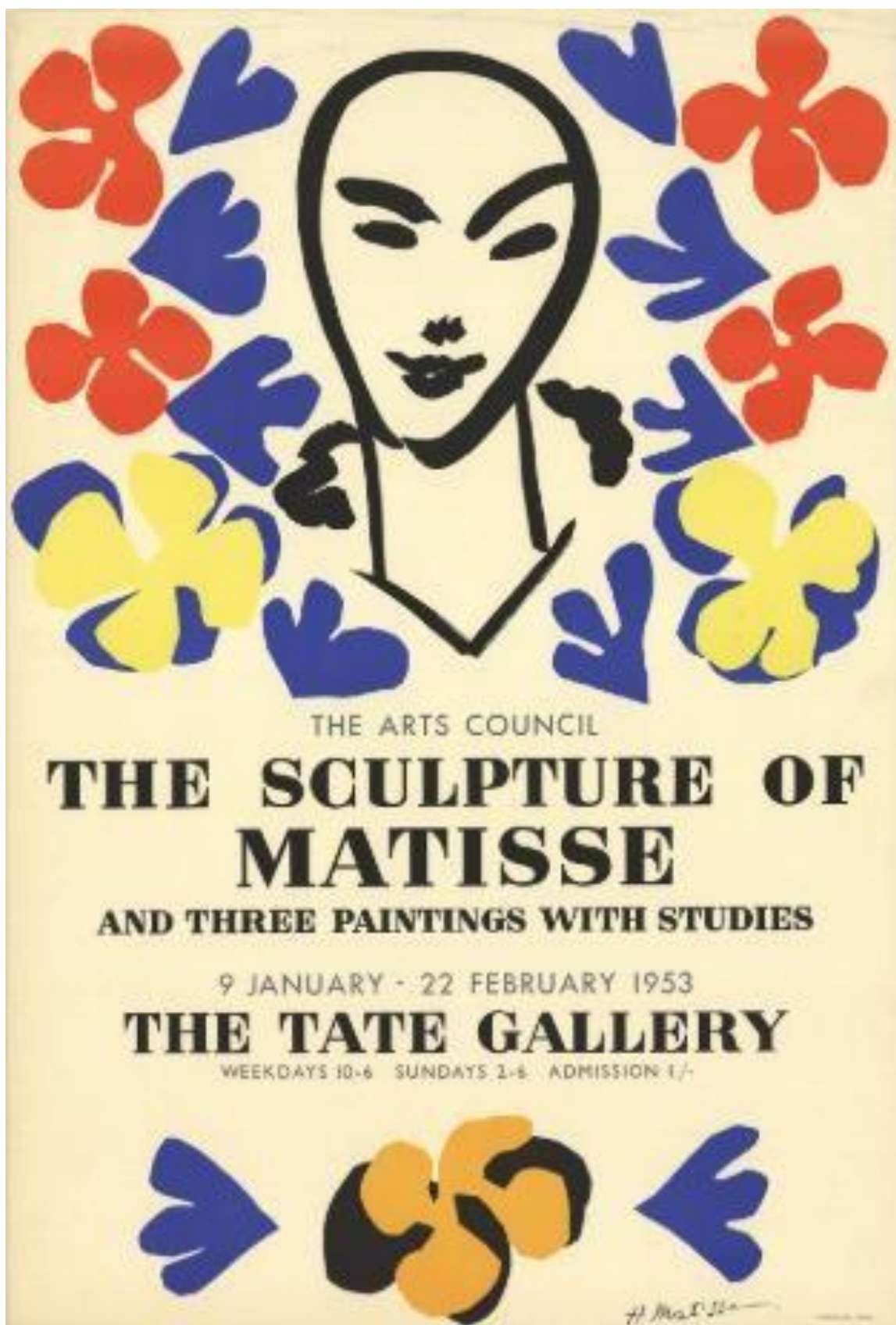


Рис.23. Матисс А. Литография на камне Мурло. Великобритания. 1953 г.

the family of man

«wir menschen»



kunstgewerbemuseum zürich

foto-ausstellung

des museum of modern art, new york
25. januar bis 2. märz 1958
offen: montag 14-18
dienstag bis freitag 10-22 durchgehend
samstag/sonntag 10-12, 14-17

Рис.24. Мюллером-Брокманом Й. Плакат, анонсирующий выставку фотографий «Семья человека». 1958 г.

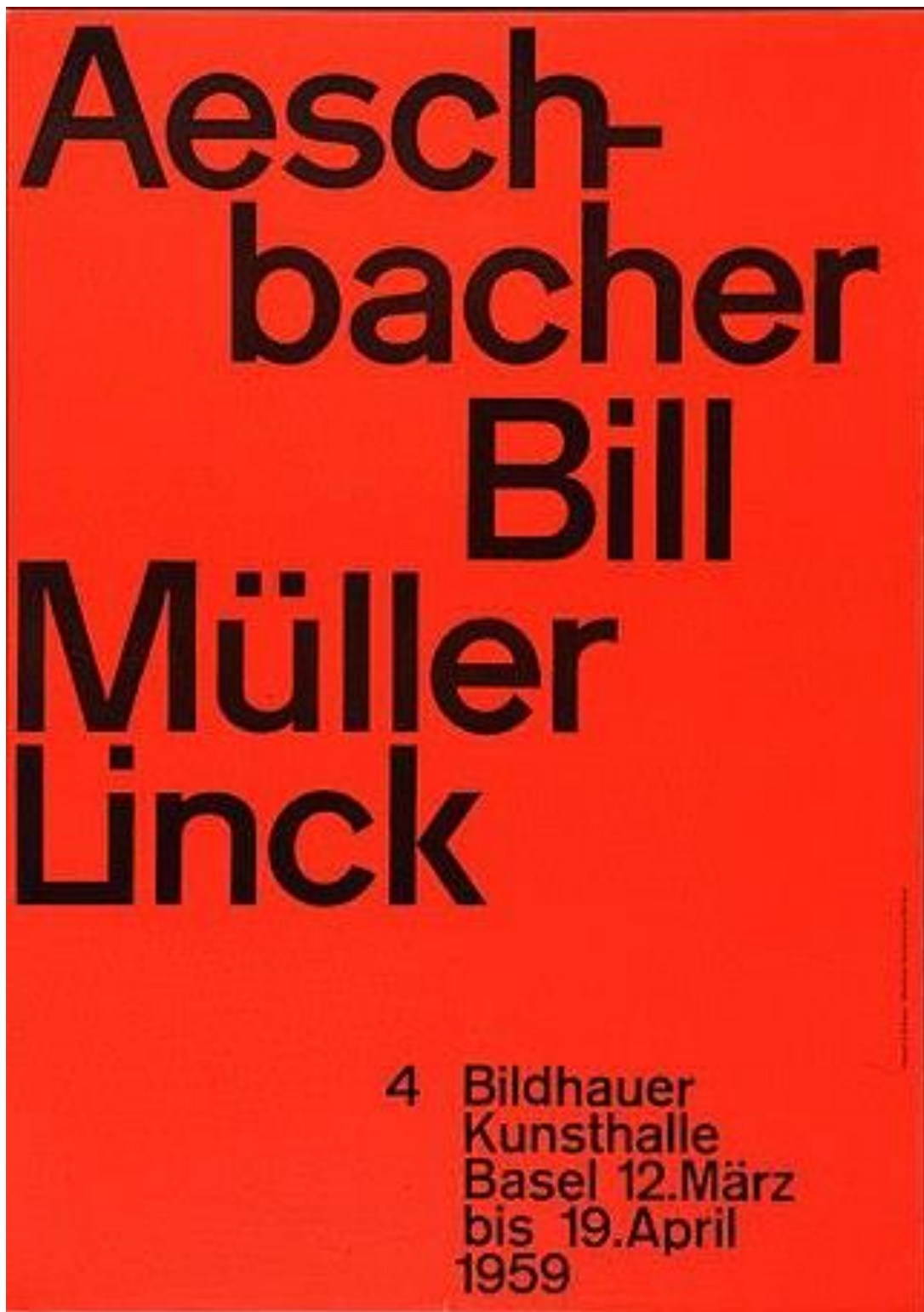


Рис.25. Хофманн А. Плакат для Кунстхалле Базеля. 1959 г.



Рис. 26 . Хофманн А. Плакат для Кунстхалле Базеля. Выставка Гублера М. и Цуркинден И. 1959 г.

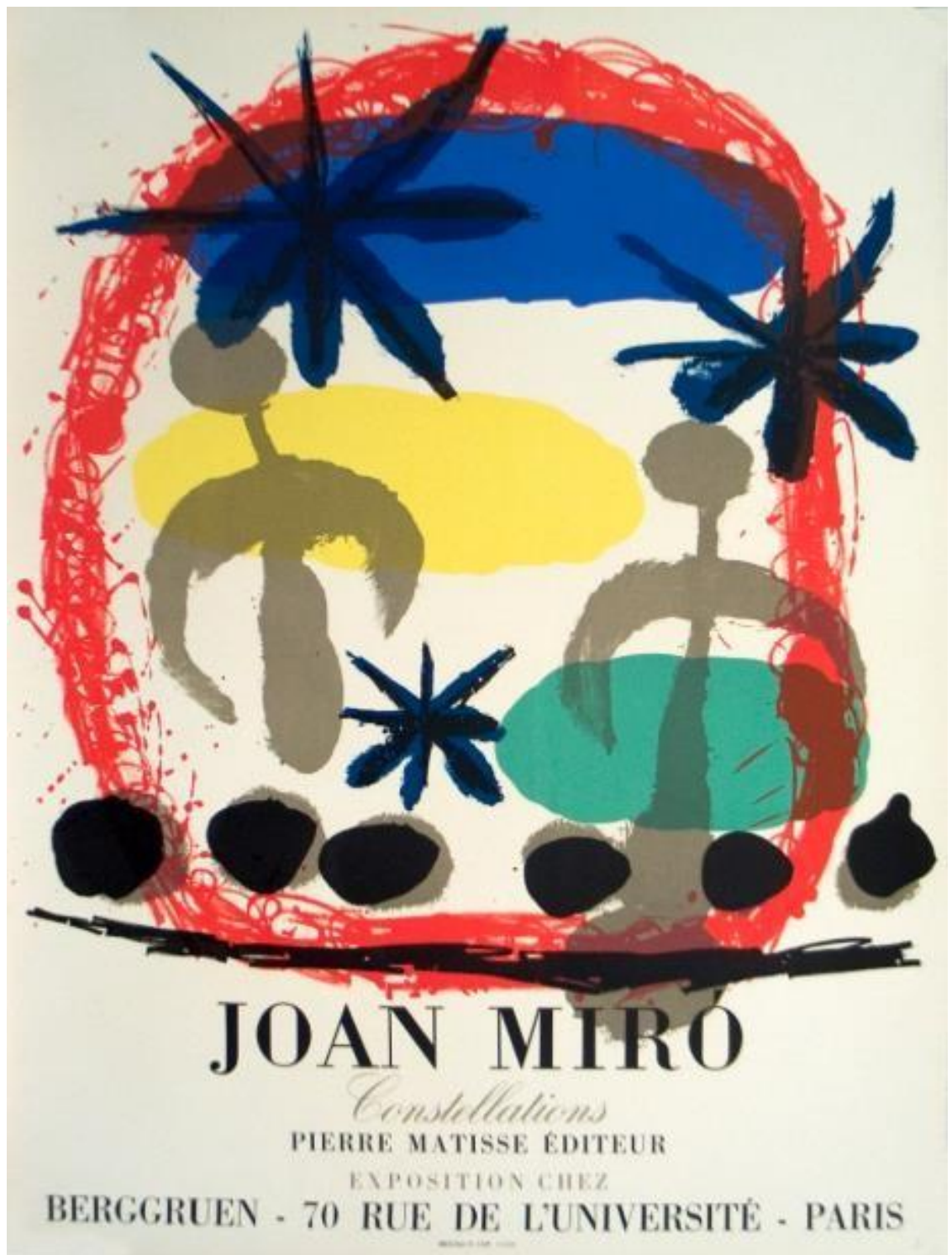


Рис.27. Мирó Ж. «Созвездия», каменная литография Мурло. Париж. Франция. 1959 г.

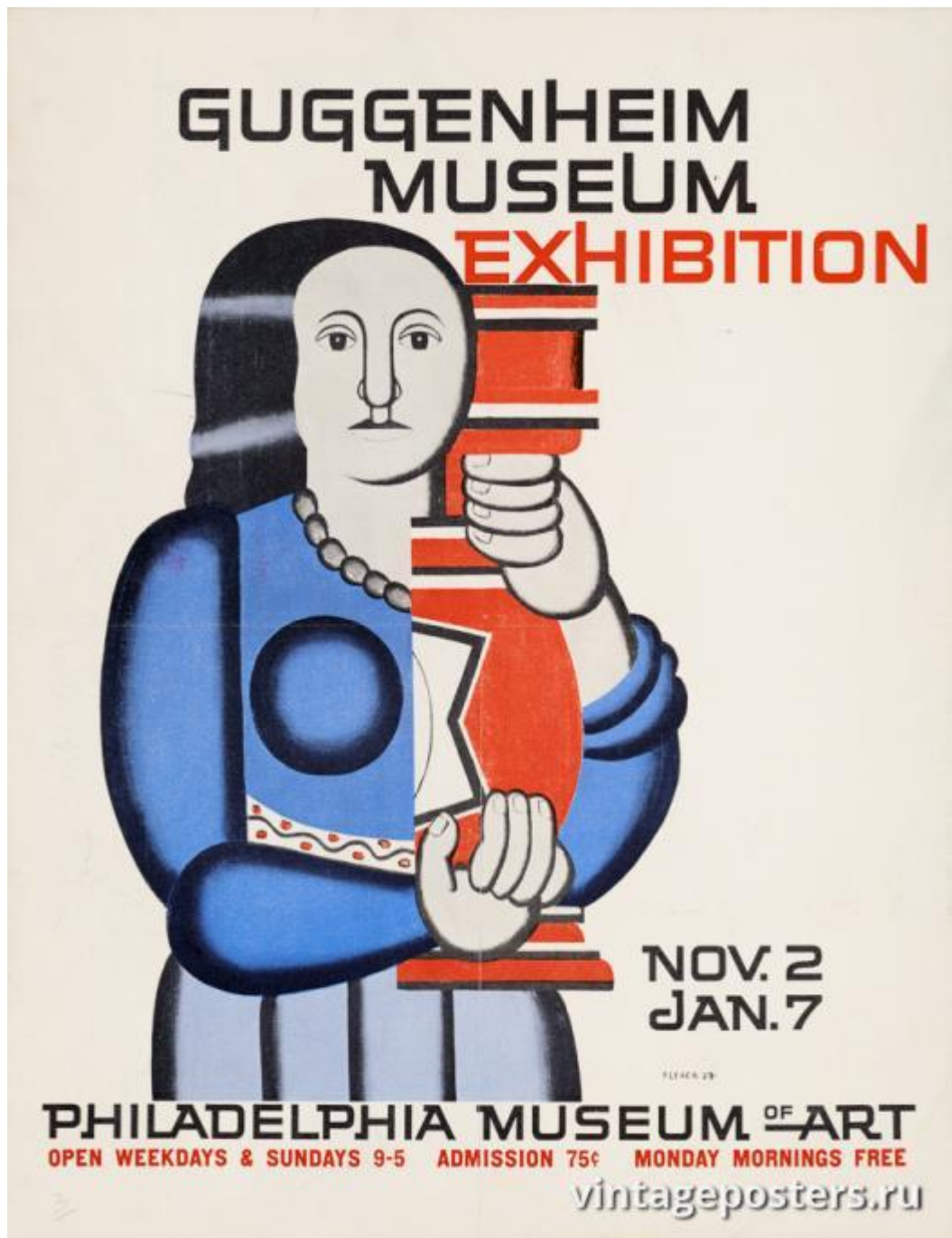


Рис.28. Постер. Выставка в музее Гугенхайма. Филадельфийский музей искусств.” США. 1961 г.

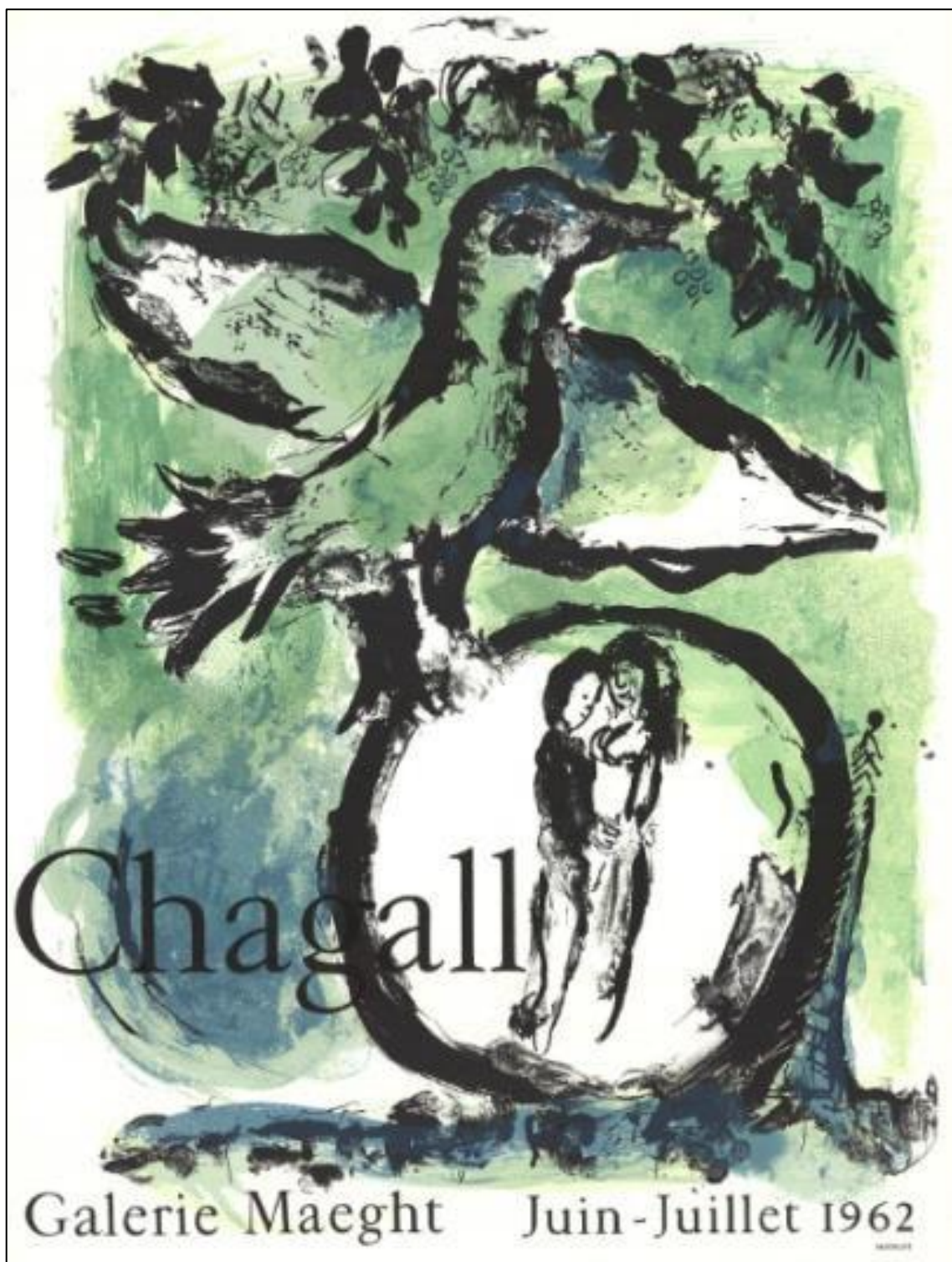


Рис.29. Шагал М. Oiseau Vert , каменная литография Мурло. 1962 г.

FestTM FLUXORTM

FLUXUS

MUSIK UND ANTIMUSIK DAS INSTRUMENTALE THEATER

Staatliche **K**unstakademie
Düsseldorf, Eiskellerstraße
am 2. und 3. Februar 20 Uhr
als ein **C**olloquium für die
Studenten der **A**kademie

George Maciunas
Nam June Paik
Emmet Williams
Benjamin Patterson
Takehisa Kosugi
Dick Higgins
Robert Watts
Jed Curtis
Dieter Hülsmanns
George Brecht
Jackson Mac Low
Wolf Vostell
Jean Pierre Wilhelm
Frank Trowbridge
Terry Riley
Tomas Schmit
Georgi Ligeti
Raoul Hausmann
Caspary
Robert Filliou

Daniel Spoerri
Alison Knowles
Bruno Maderna
Milred G. Danien
La Monte Young
Henry Flynt
Richard Maxfield
John Cage
Yoko Ono
Jozef Patkowski
Joseph Byrd
Joseph Beuys
Griffith Rose
Philip Corner
Achoy Mr. Kerrochev
Kenjiro Ezaki
Itsumi Tone
Lucia Dlugoszewski
Istvan Anhalt
Jörgen Friisholm

Toshi Ichihyanagi
Cornelius Cardew
Pär Ahlbom
Gherardo Luca
Brion Gysin
Stan Vanderbeek
Yoriaki Matsudaira
Simone Morris
Sylvano Bussotti
Musika Vitalis
Jak K. Spek
Frederic Rzewski
K. Penderecki
J. Stasulenas
V. Landsbergis
A. Salcius
Kuniharu Akiyama
Joji Kuri
Tori Takemitsu
Arthur Köpcke

Рис.30. Плакат к Festum Fluxorum Fluxus. 1963 г.



DAVID HOCKNEY AT ANDRE EMMERICH
APRIL 26 - MAY 15, 1969 8 41 EAST 57 NEW YORK

Рис.31. Хокни Д. «Кресло и ковер Корбюзье», каменная литография. 1969 г.



Рис.32. Лихтенштейн Р. Музей Гуггенхайма , шелкография. 1969 г.

ANDY WARHOL



IRVING BLUM GALLERY

LOS ANGELES, CALIFORNIA

FROM TUESDAY, JANUARY 7, vintageposters.ru

Рис.33. Выставка Уорхола Э. в галерее Irving Blum. Постер. США. 1969 г.

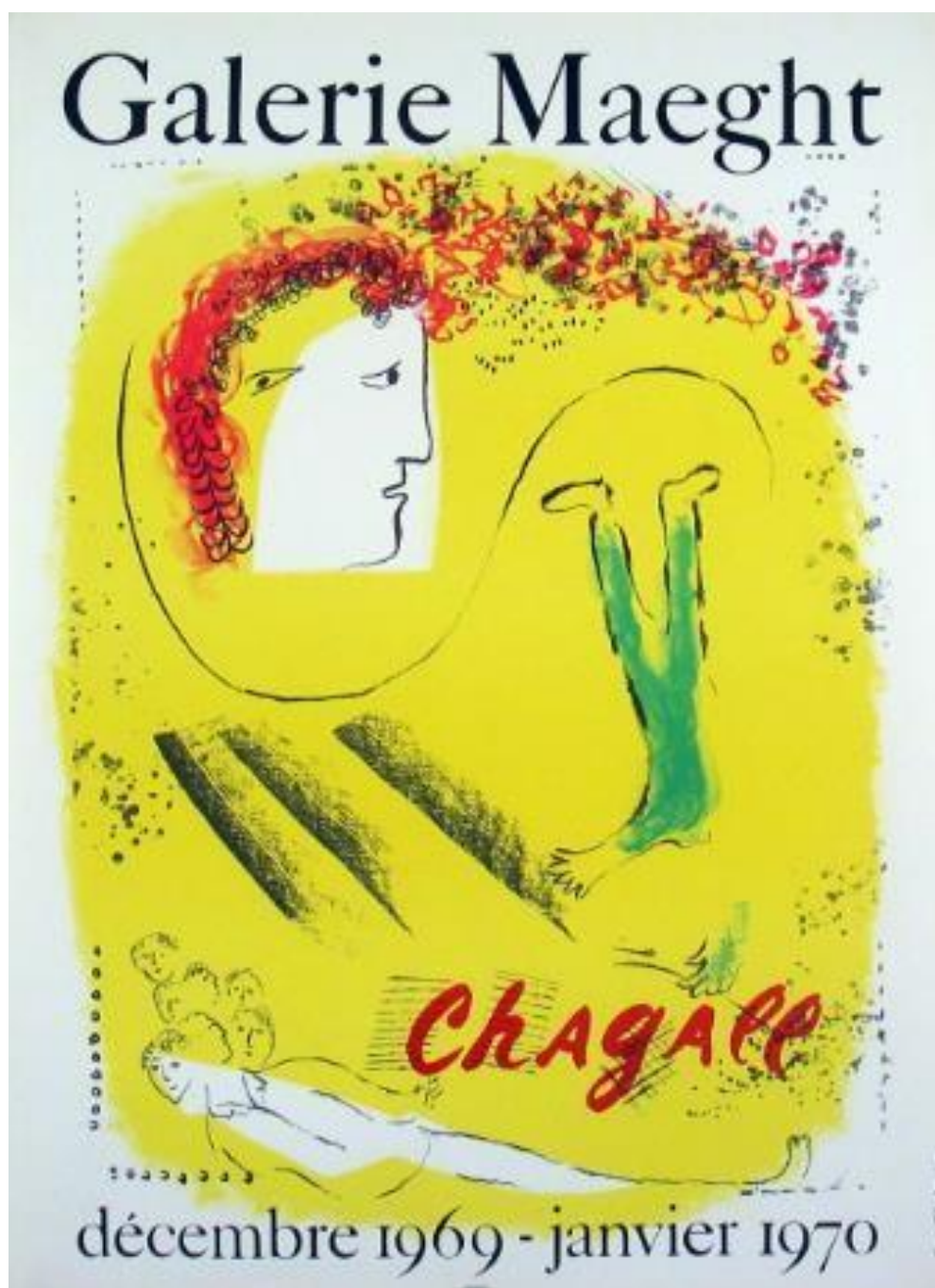


Рис.34. Шагал М. Желтый фон, литография на камне Мурло. Франция. 1969 г.

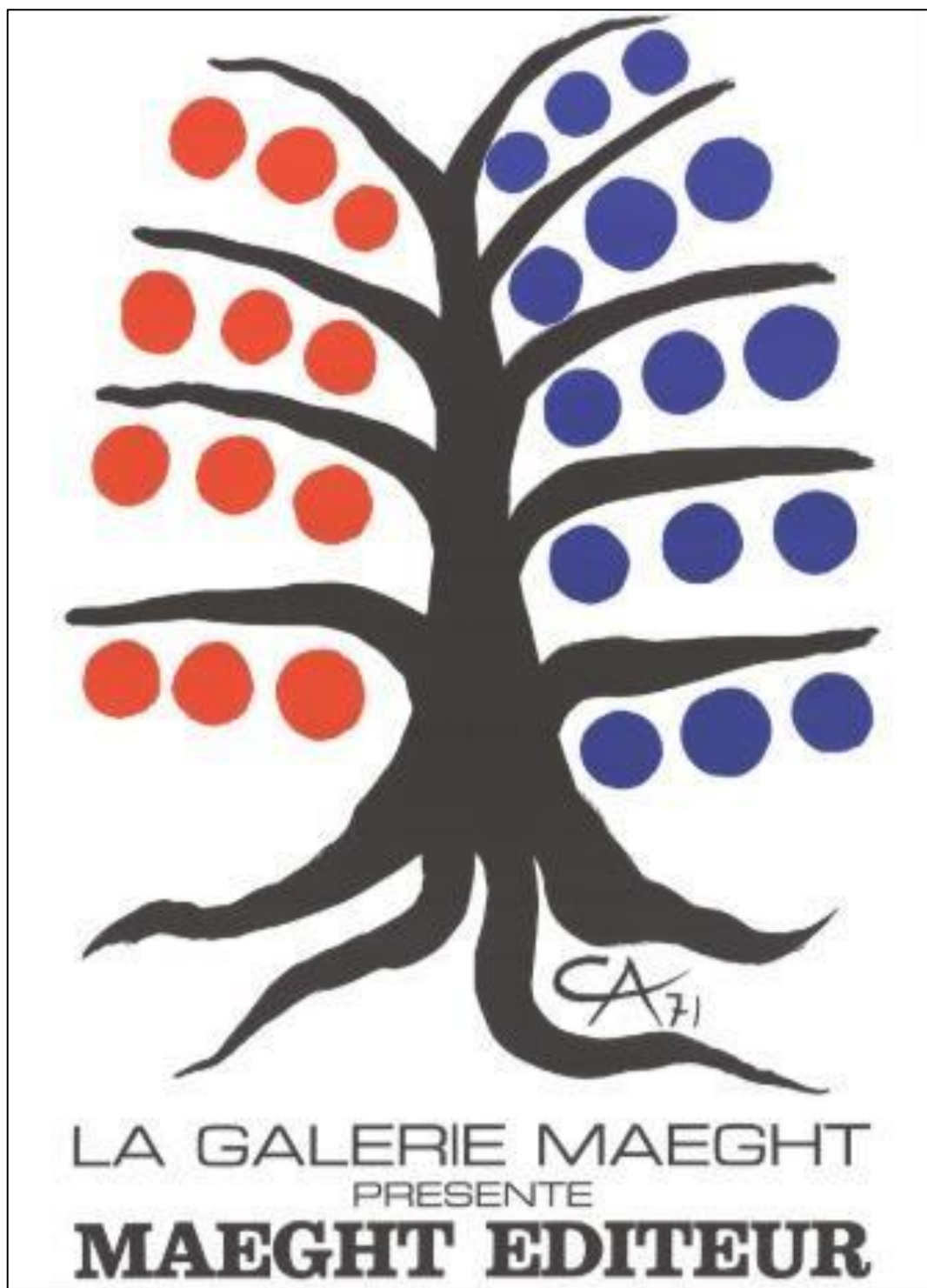


Рис.35. Колдер А. Maeght Editeur, каменная литография. 1971 г.

FRANK STELLA
PRINTS 1967-1982



Whitney Museum of American Art
13 January - 13 March 1983

An exhibition organized by The University of Chicago Museum of Art and The American Foundation of Art with the aid of a grant from the National Endowment for the Arts

Рис.36. Стелла Ф. Плакат. Выставка эстампы 1967–1982 гг. 1982 г.



Рис.37. Афиша. Ленинград. 1988 г.



Рис.38. Бейке А. Выставка Малевича К. 1989 г.



Рис.39. Раушенберг Р. Плакат — Ночные тени + Городские бурбоны.
Офсетная литография. 1995 г.

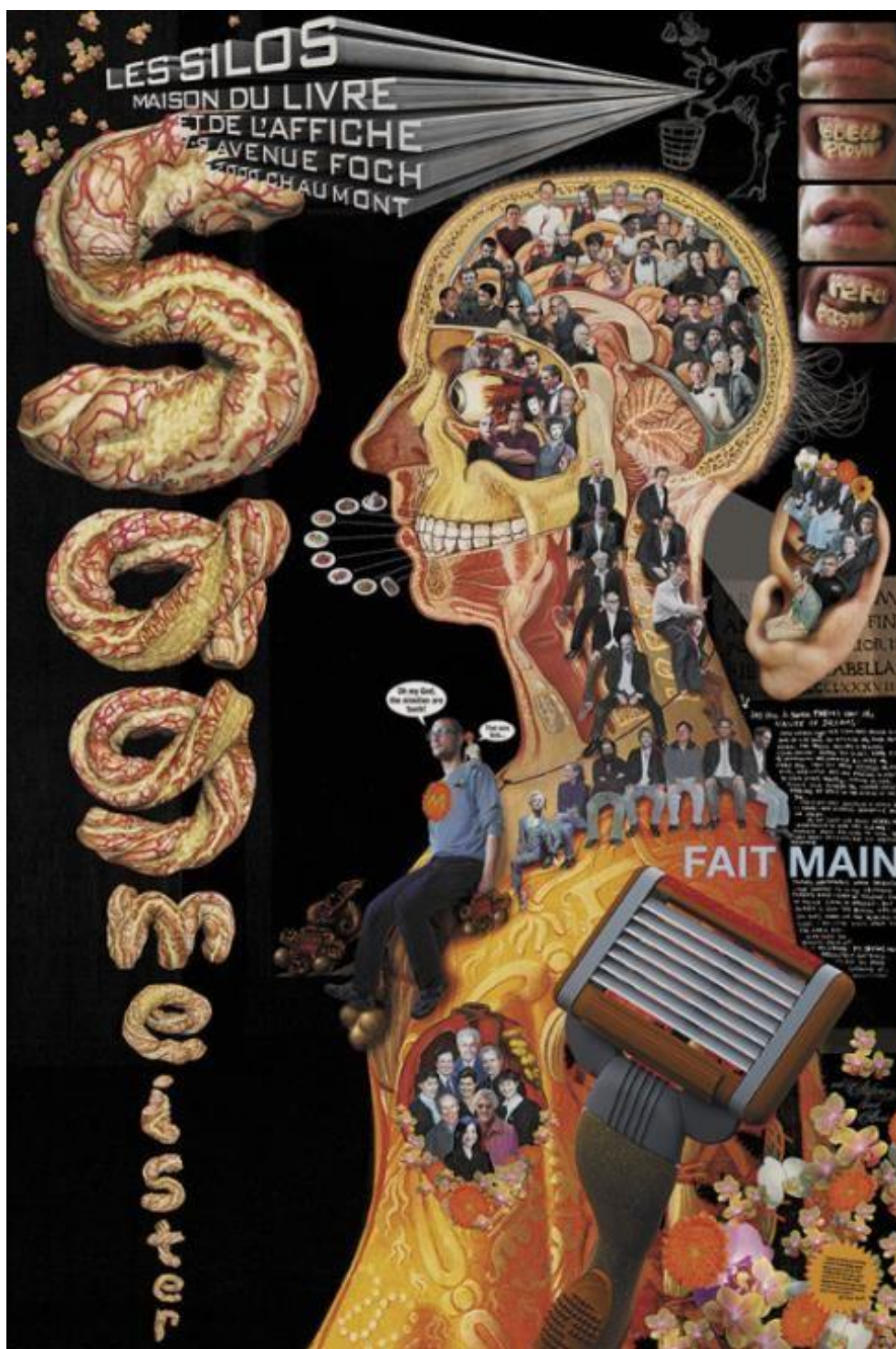


Рис.40. Загмайстер С. Выставка плакатов. Франция. 2004 г.

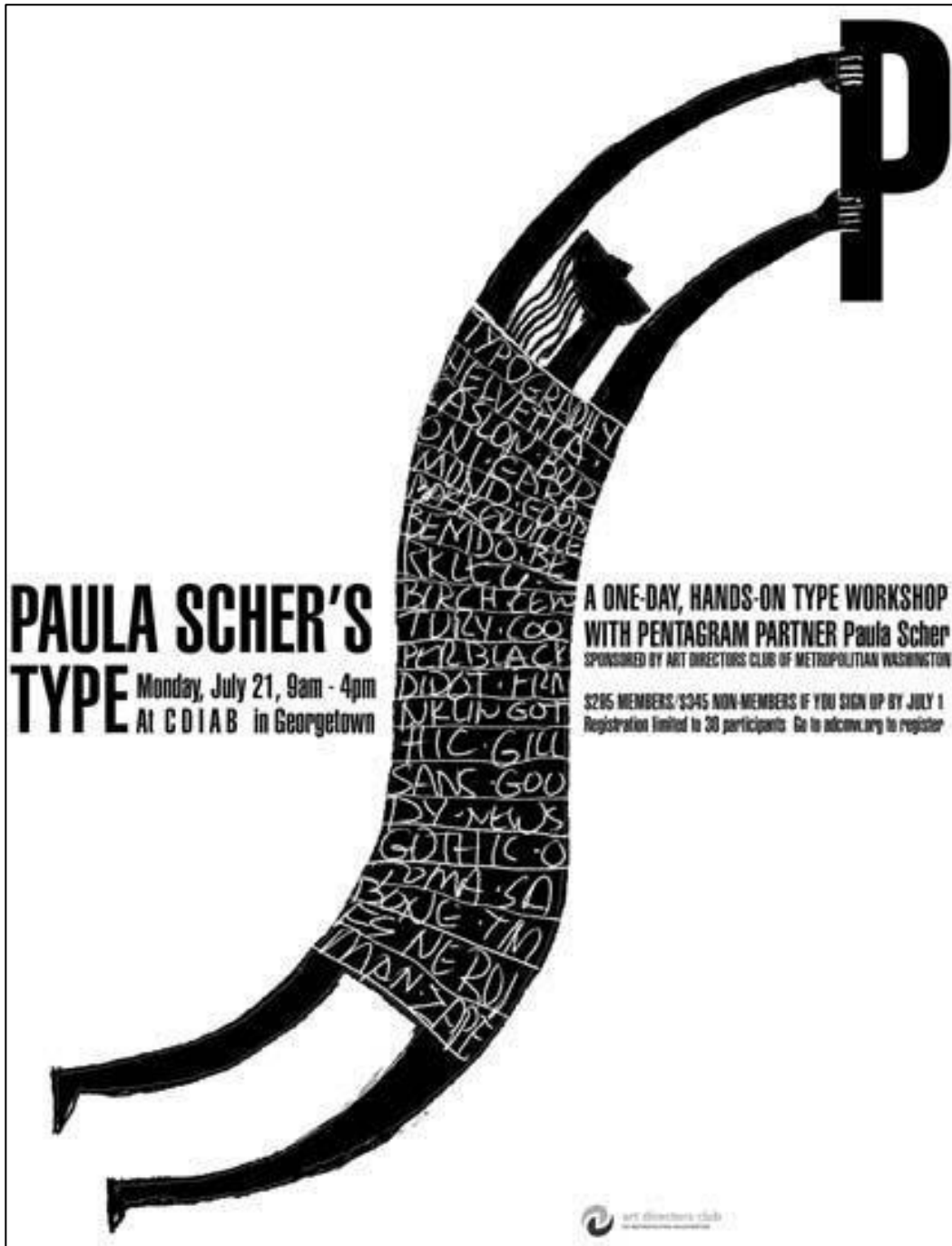


Рис.41. Шерр П. Постер. Персональная выставка.

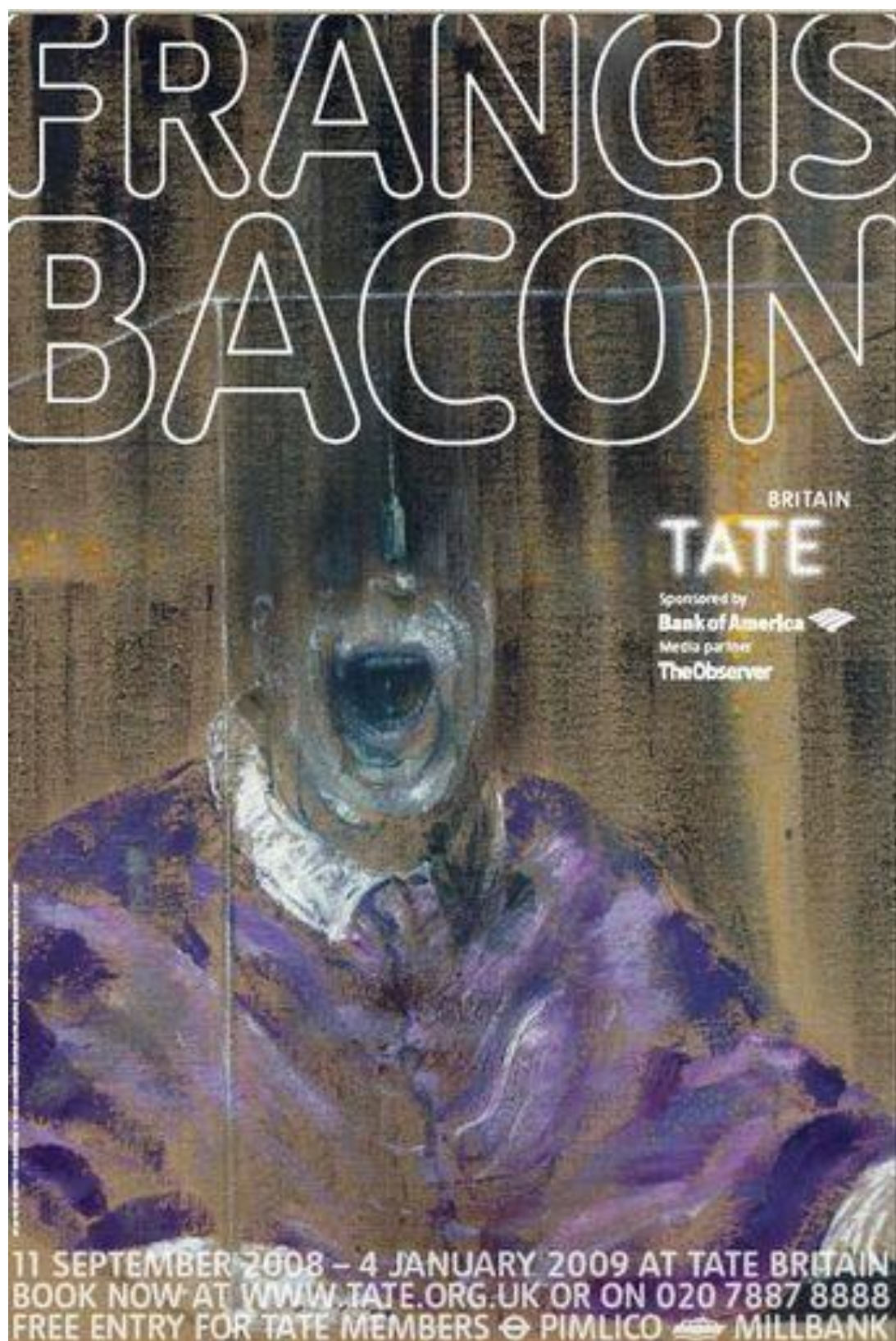


Рис.42. Постер к выставке Фрэнсис Бэкон. Тейт. 2008–2009 гг.

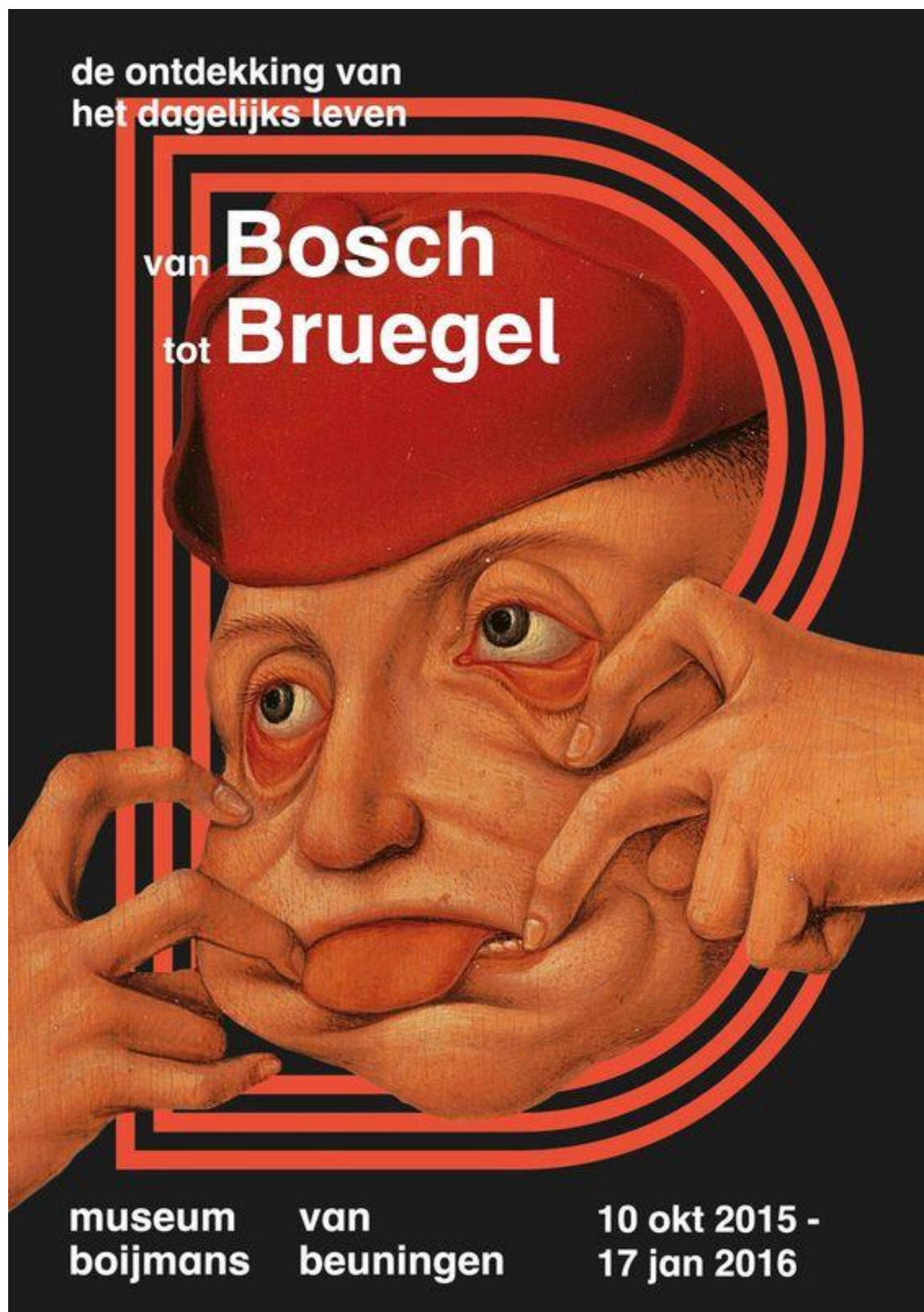


Рис.43. Постер к выставке От Босха до Брейгеля – Раскрытие повседневной жизни. Музей Бойманса Ван Бенингена. 2016 г.

 Château Musée
de Nemours

11 mars
26 novembre

Au Masculin

1850 - 1914

Chefs-d'œuvre des collections du Château-Musée

Exposition

Tél. : 01 64 28 27 42

www.nemours.fr



Рис. 44. Постер к выставке Au Masculin: Шедевры из коллекций Шато-Музея (1850-1914) - Замок-Музей Немура. 2017 г.



PICASSO ET LA BANDE DESSINÉE

EXPOSITION
21.07.2020 — 03.01.2021

Musée Picasso Paris



Рис. 46. Постер к выставке Пикассо и комиксы. Музей Пикассо. 2021 г.

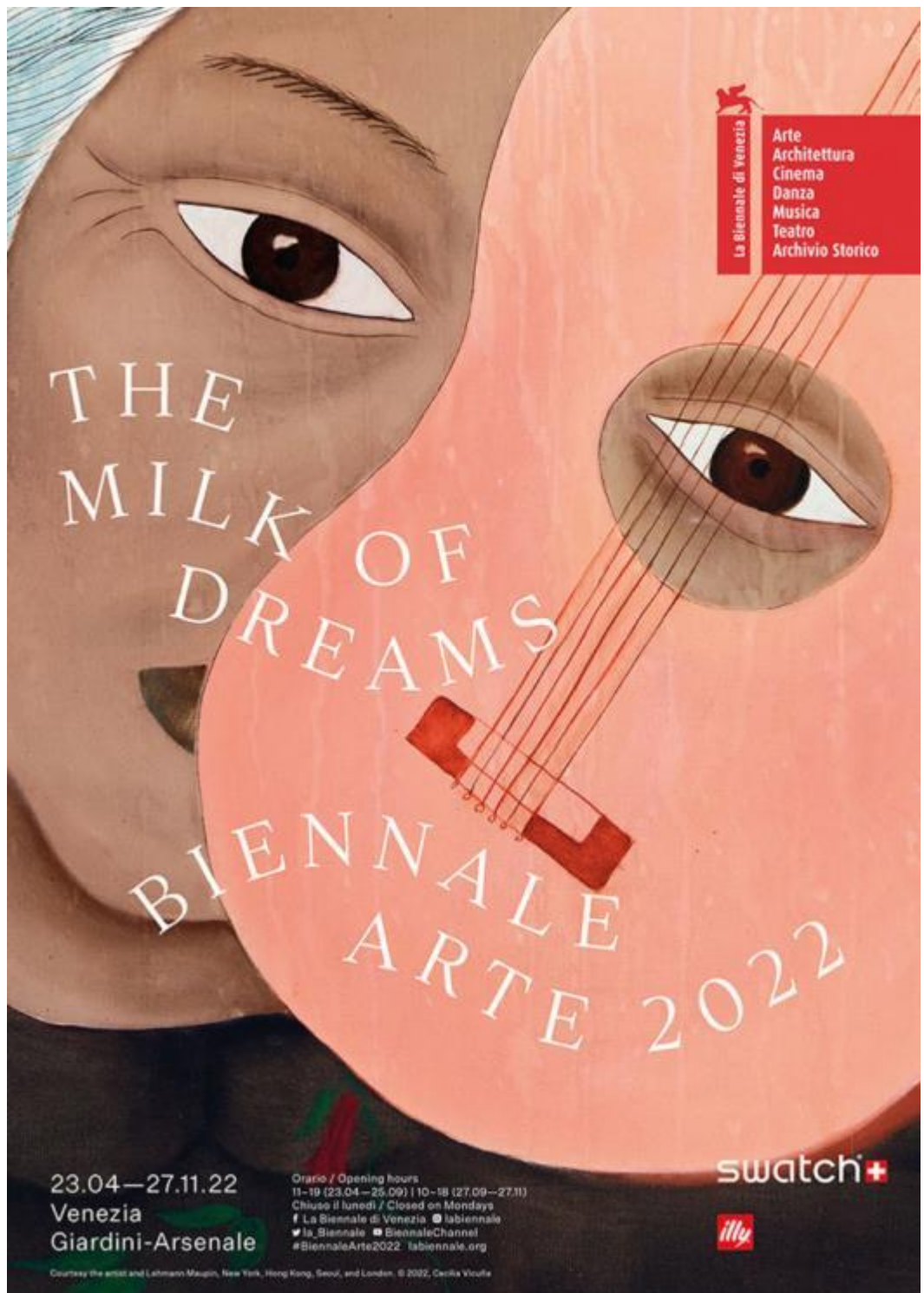


Рис. 48. Венецианская биеннале 2022 г. Постер.

GRAND PALAIS IMMERSIF
GRANDPALAIS-IMMERSIF.FR #EXPOLOADING

110 RUE DE LYON
PARIS 12^E
MÉTRO BASTILLE

LOADING

L'ART URBAIN
À L'ÈRE NUMÉRIQUE

6 DÉCEMBRE
- 21 JUILLET
2024

LOADING : CHARGEMENT EN COURS



Рис. 49. Постер к выставке Городское искусство в эпоху цифровых технологий. Гран-Пале Иммерсиф. 2023 г.

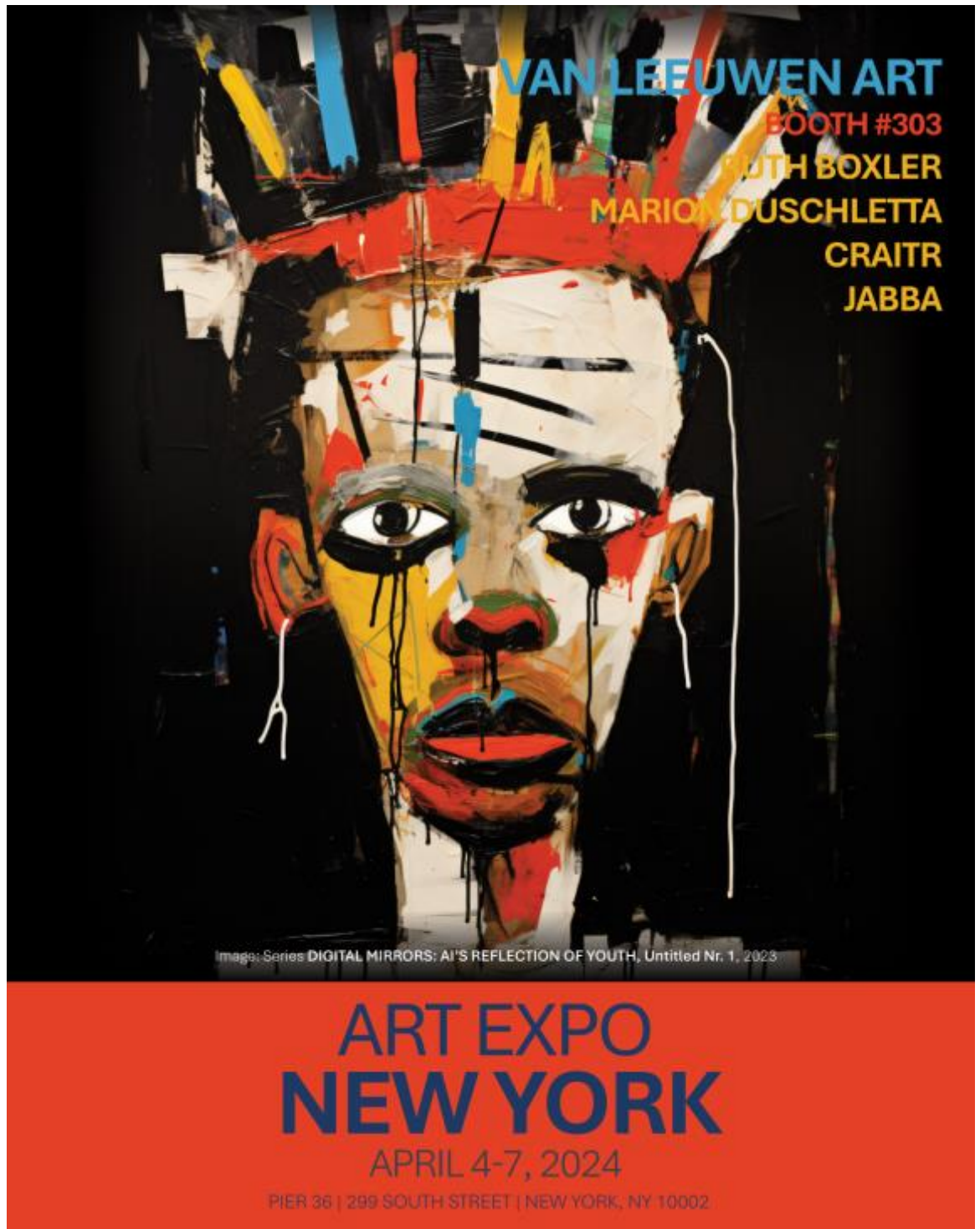


Рис. 50. Постер к выставке Art Expo в Нью-Йорке. 2024 г.

Приложение 3. Пространство выставки и система ее оформления

выставка

иллюстрация

Рис.1. Первая выставка импрессионистов (Première exposition des peintres impressionnistes). Париж. Франция. 1874 г.



Рис.2. Международная выставка современного искусства. Нью-Йорк. США. 1913 г.



Рис.3. Моне К. Водяные лилии. 1914–1926 гг. Три части. Холст, масло. 200 × 424,8 см (каждая часть). Музей современного искусства. Нью-Йорк.



Рис.4. Последняя футуристическая выставка картин «0,10». Россия. 1915 г.



Рис.5. Первая выставка Bauhaus. 1923 г.

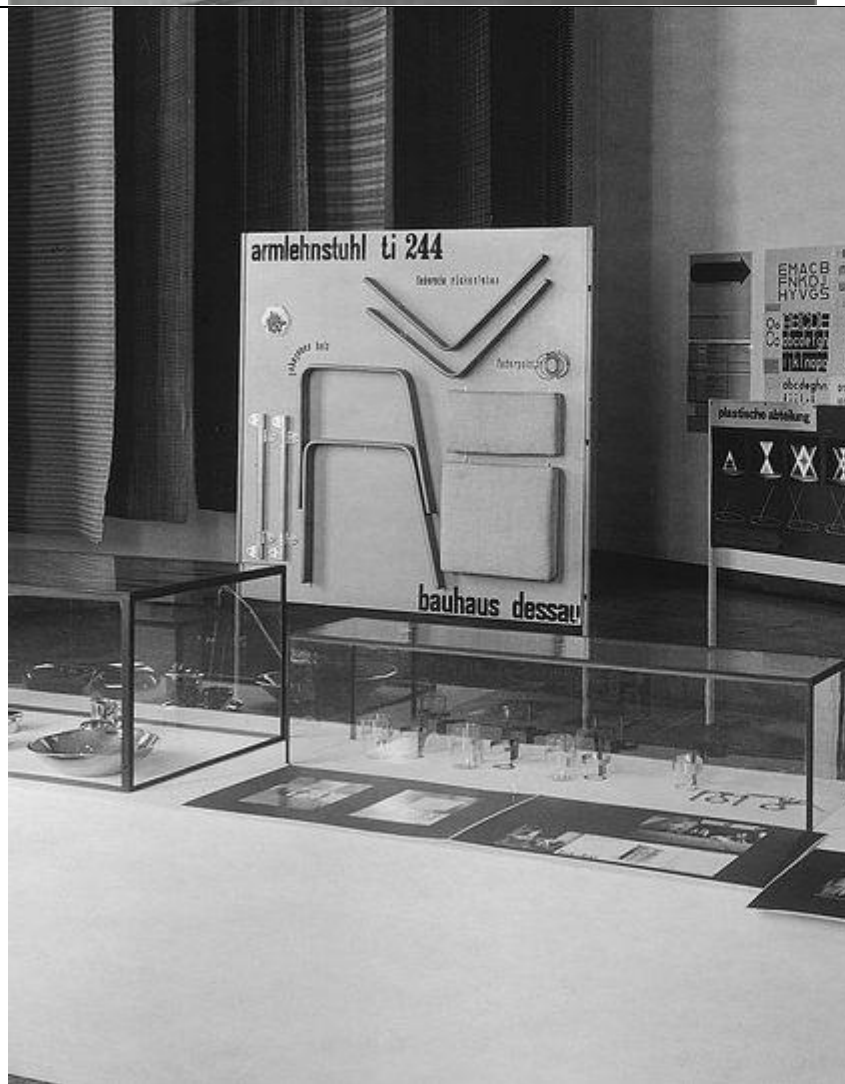


Рис.6.
Всесоюзная
полиграфическая
выставка, оформление
Лисицкого Э. Россия.
1927 г.



Рис.7.
Фантастическое
искусство,
Дадаизм,
Сюрреализм.
9 декабря 1936 г.
– 17 января
1937г.
МоМА



Рис.8. Bauhaus:
1919–1928гг.
Dec 7, 1938–Jan
30, 1939 гг.
MoMA



Рис.9.Руо Ж.
Выставка.
28 сентября – 18
ноября 1938 г.
MoMA



Рис.10. Плакаты
на Казанском
соборе.
Ленинград.
1941г.



Рис.11. Международная
выставка
сюрреалистов .
1939 г.



Рис.12. Международная
выставка.



Рис.13. Швиттерс К.
«Мерцбау» в Ганновере.
Начато в 1923 г.
Уничтожено в 1943 г.



Рис.14. Мэйвальд В.
«Комната дождя» Марселя
Дюшана на
Международной выставке
сюрреалистов. Париж.
1947 г.



Рис.15. Вид инсталляции
выставки
«Девятая улица».
Из записей галереи
Кастелли Л.
1951 г.



Рис.16. Швейцарские
Плакаты.
30 января – 19 марта 1951 г.
МоМА



Рис.17. Плакаты.
Нью-Йорк Таймс.
27 мая – 7 июля 1952 г.
МоМА



Рис.18. Глейзер А.
Вид Международной
выставки сюрреалистов
«Эрос». Париж. 1959 г.



Рис.19. Искусство модерн
8 июня – 6 сентября 1960 г.
МоМА



Рис.20. Студия поп-художника Уорхола Э.
«Фабрика» в Нью-Йорке в
августе 1965 г.



Рис.21. «Она - Собор»
организованная
Хьюлтеном П. в
Стокгольмском Музее
Современного Искусства.
1966 г.



Рис.22. Ноланд К. Вид
экспозиции в галерее Андре
Эммерика. Нью-Йорк. 1967 г.

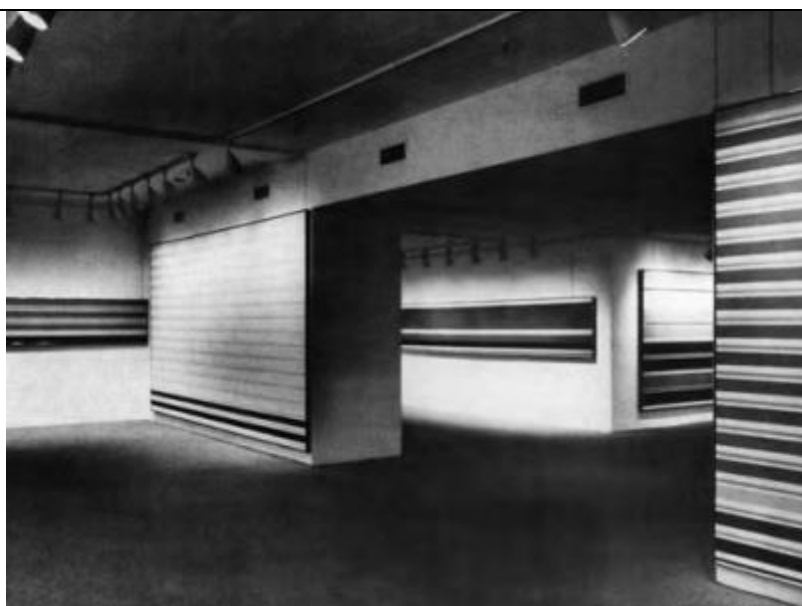


Рис.23. Слово и изображение:
плакаты и типографика из
собрания графического
дизайна Музея современного
искусства, 1879–1967 гг.
25 января – 10 марта 1968 г.
MoMA



Рис.24. Левин Л. Белый
взгляд. 1969 г. Галерея
«Фишбах». Нью-Йорк. Фото
Левина Л.

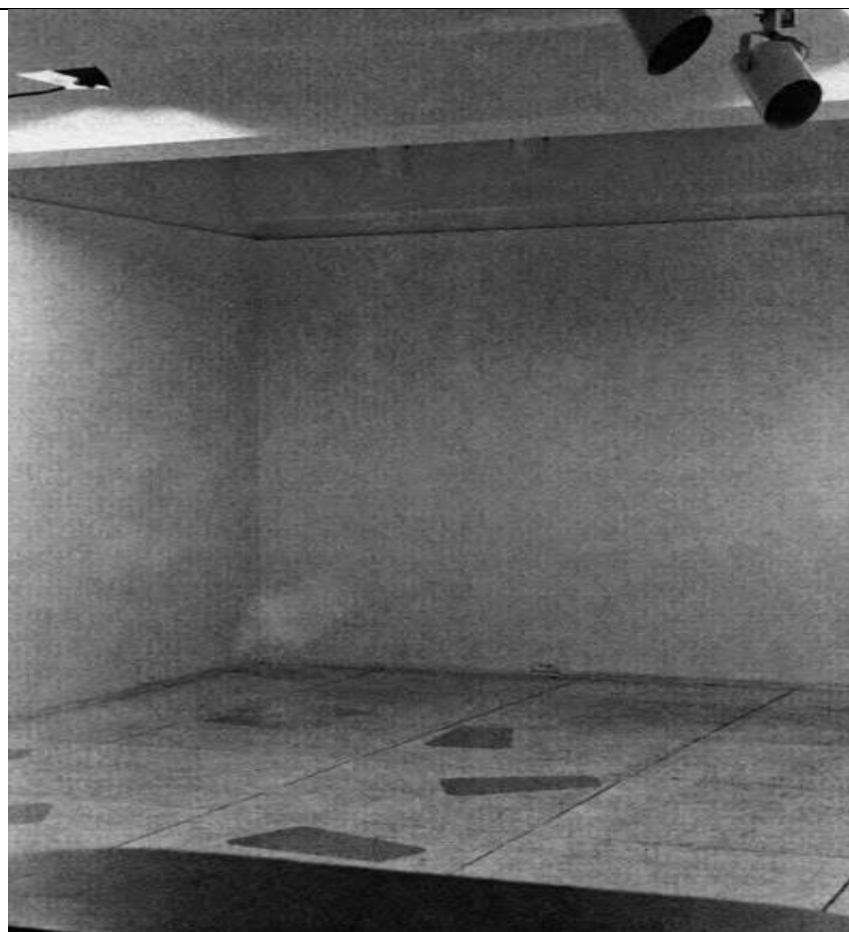


Рис.25. Портативный музей
«Музей в коробке»
Дюшана М. Кливлендский
художественный музей. Штат
Огайо.



Рис.26. Вид на галерею в MASP, проект Лины Бо Барди Сан-Паулу. 1970 г.



Рис.27. Первая инсталляция в СССР, выставка «РАЙ», организованная Комаром В. и Меламидом А. 1973 г.



Рис.28. Видео.
25 сентября – 20 ноября
1983 г.
MoMA PS1



Рис.29. Пикассо П. и Брак Ж.: новаторский кубизм.
24 сентября 1989 г. –
16 января 1990 г.
МоМА



Рис.30. Кардифф Д. Райский институт. Инсталляция для Канадского павильона на Венецианской биеннале. 2001г.



Рис.31. Жюльен И. Балтимор. Инсталляция в ФАСТ (Фонд искусства и творческих технологий). Ливерпуль. Февраль — апрель 2003 г.



Рис.32. Выставка «Шедевр».
Помпиду-Мец.
2011 г.



Рис.33. де Кунинг В.:
Ретроспектива.
2012 г.
МоМА



Рис.34. Венецианская
биеннале 2012 г.: Павильон
Италии.



Рис.35. Leonardo Da Vinci.
Milan, IT 2015 г.



Рис.36. 6-Я Уральская
Индустриальная Биеннале
Современного Искусства.
2021 г.



Рис.37. «Создание Ван Гога»
Музей Штеделя, Франкфурт-
на-Майне.
2019 — 2020 гг.



Рис.38. Биеннале в Сиднее.
2022 г.

Выставка графического
дизайна для каталонского
павильона на Венецианской
архитектурной биеннале.



Рис. 39. Линч Д.
Выставка в виртуальном
пространстве.
2022 г.



Приложение 4. Разработка проекта

П. 4.1. Анимация, кадры.



Рис.1. Анимация, кадры.



Рис.2. Анимация, кадры.



Рис.3. Анимация, кадры.



Рис.4. Анимация, кадры.



Рис.5. Анимация, кадры.

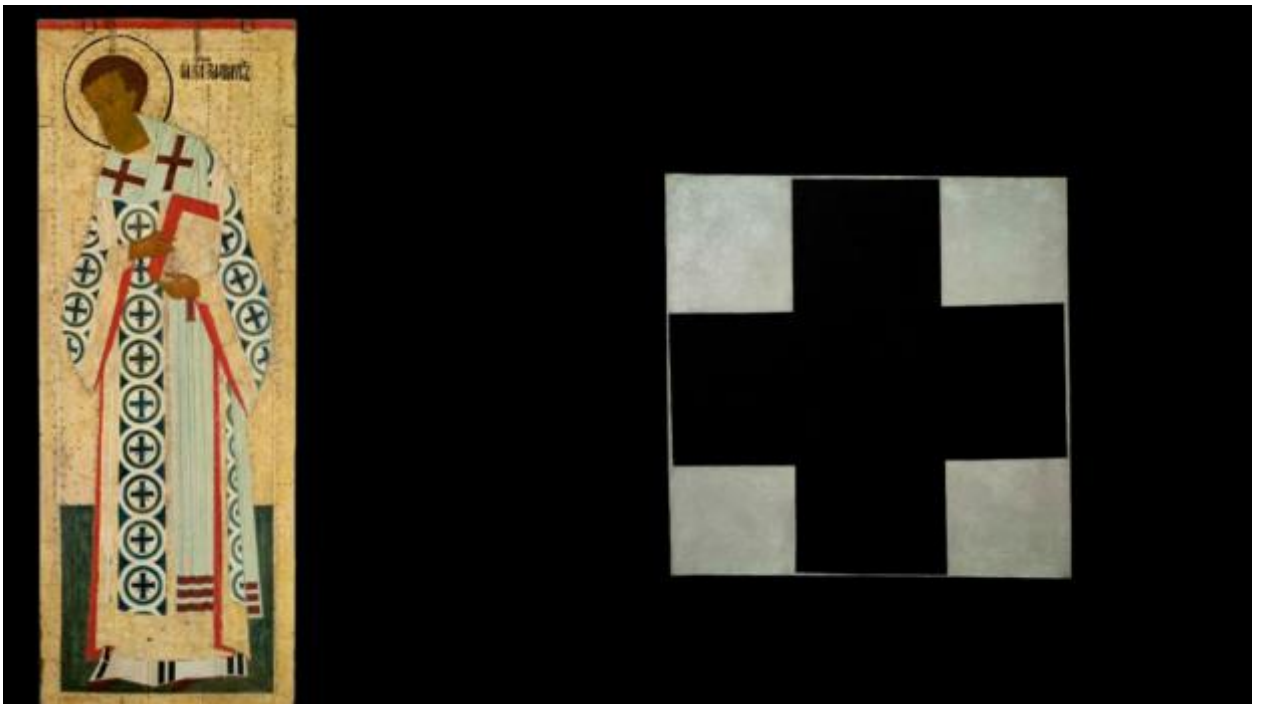


Рис.6. Анимация, кадры.



Рис.7. Анимация, кадры.

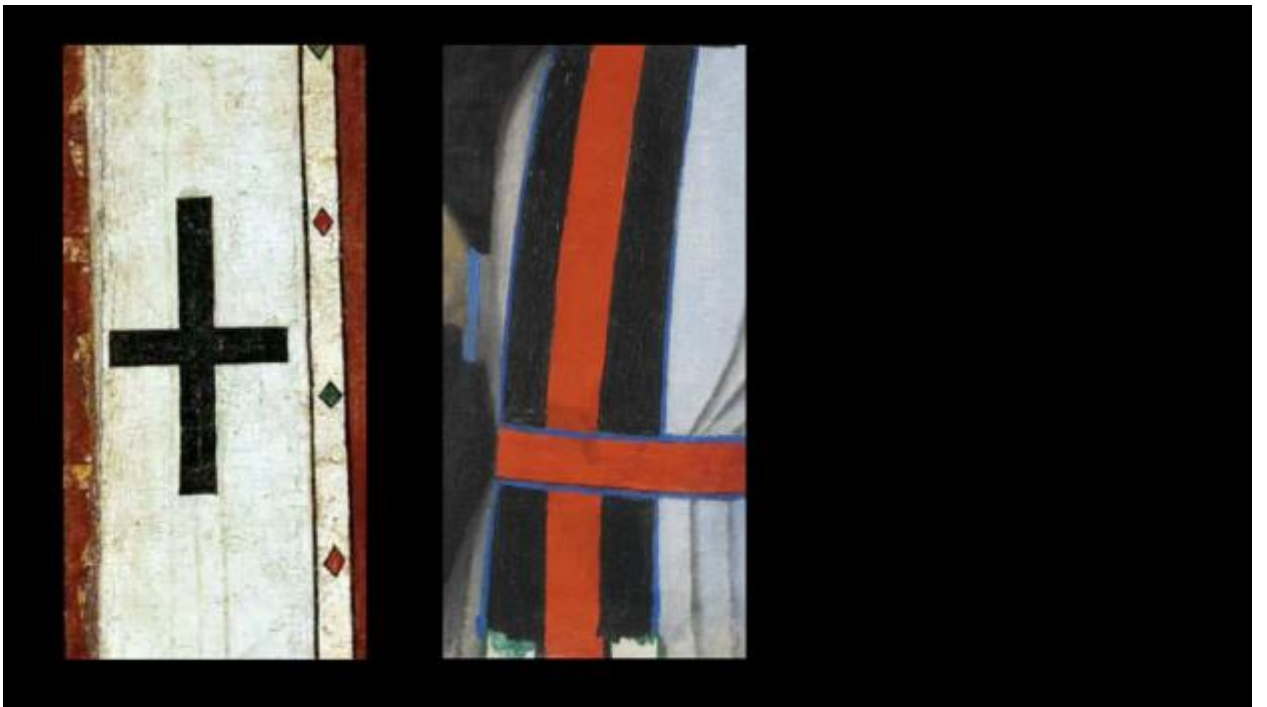


Рис.8. Анимация, кадры.



Рис.9. Анимация, кадры.



Рис.10. Анимация, кадры.

П. 4.2. Использование типографики в анимации.

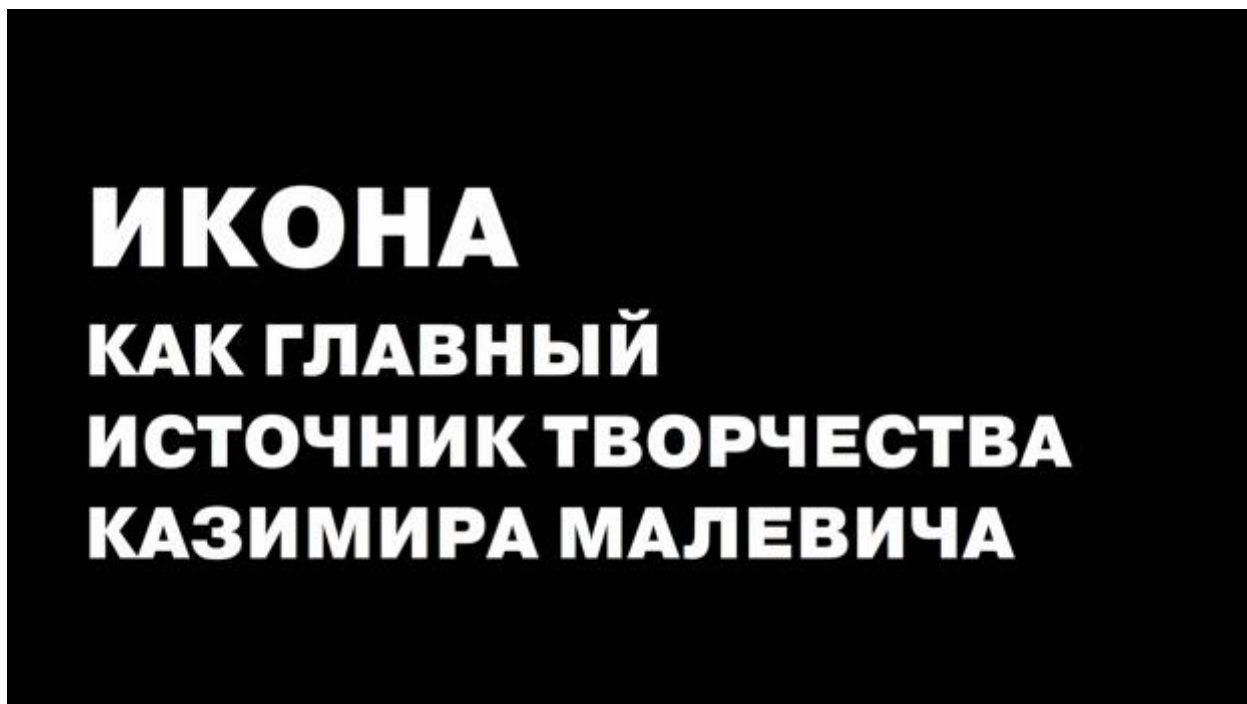


Рис.11. Использование типографики в анимации.



Рис.12. Использование типографики в анимации.



Рис.13. Использование типографики в анимации.

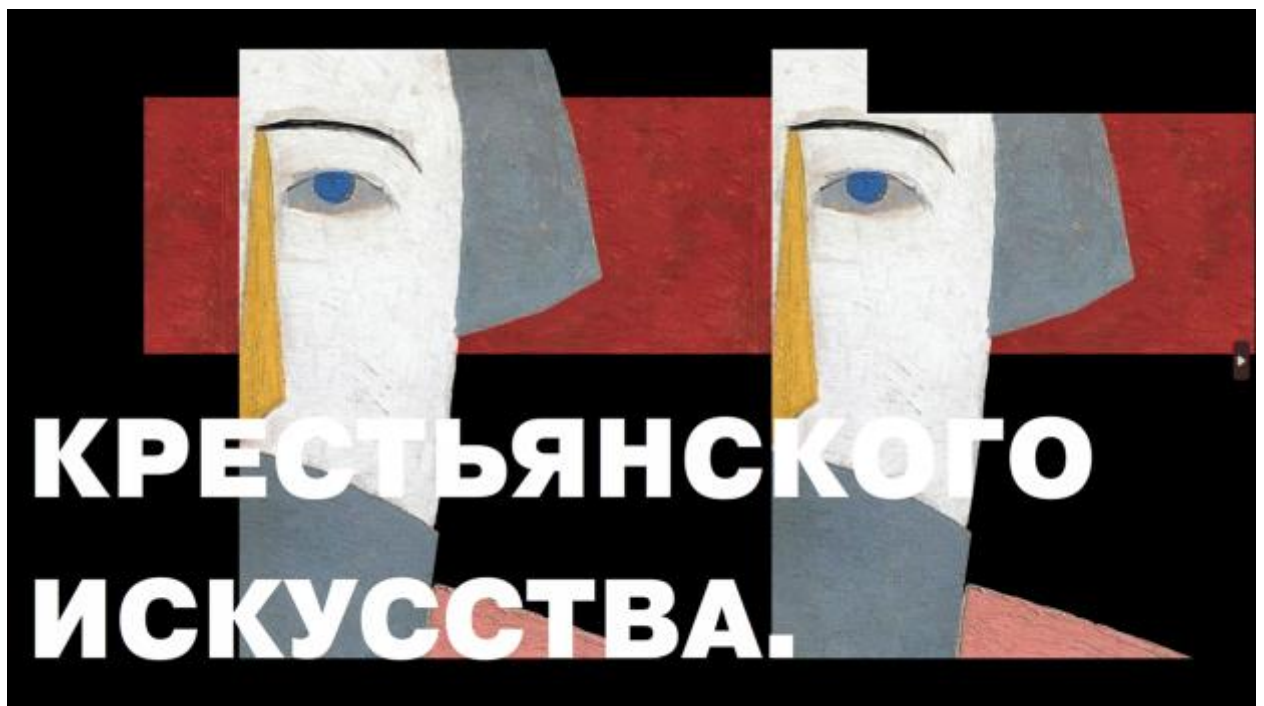


Рис.14. Использование типографики в анимации.



Рис.15. Использование типографики в анимации.

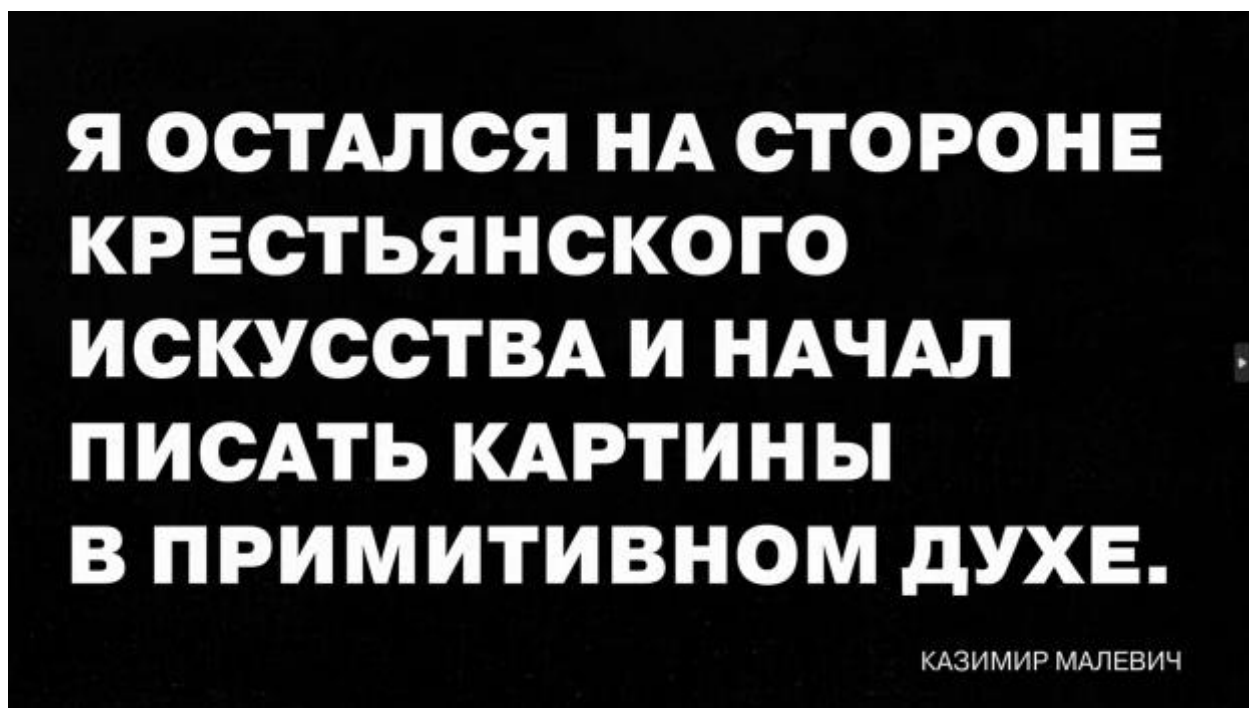


Рис.16. Использование типографики в анимации.

П. 4.2. Развороты печатного издания.



Рис.17. Развороты печатного издания.



Рис.18. Развороты печатного издания.

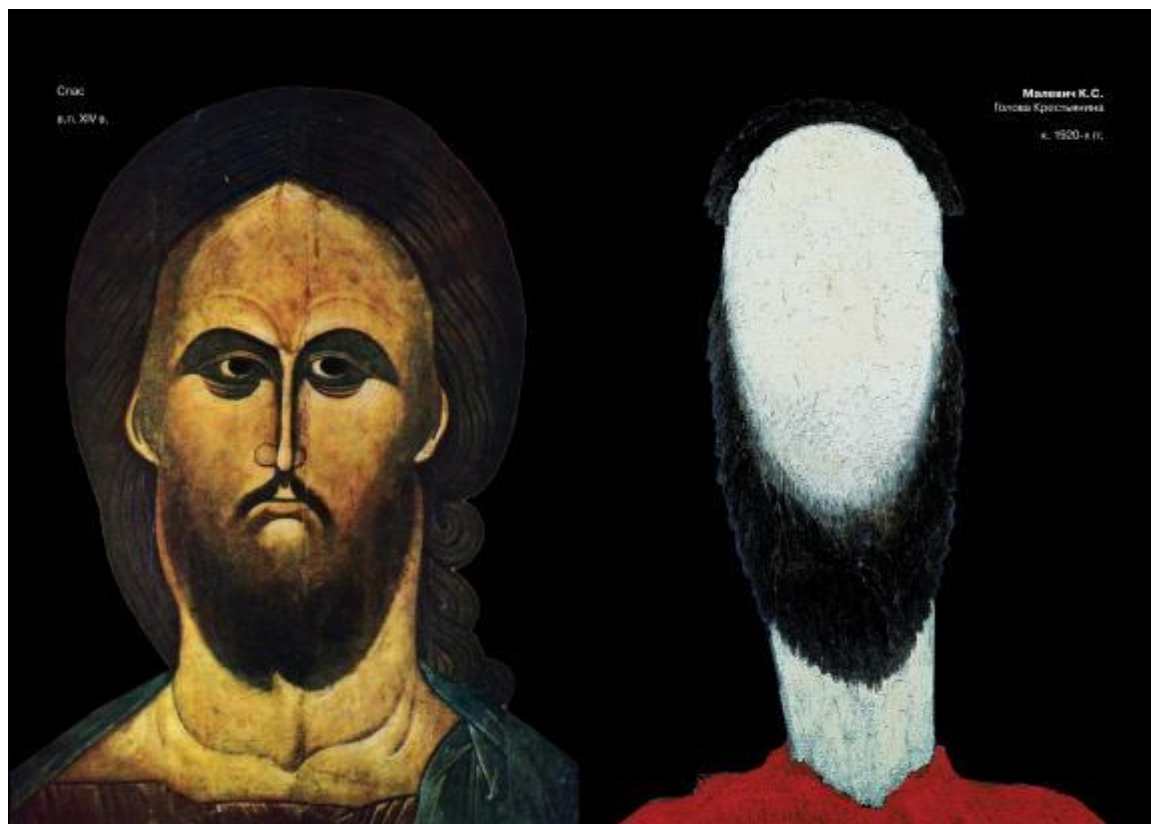


Рис.19. Развороты печатного издания.

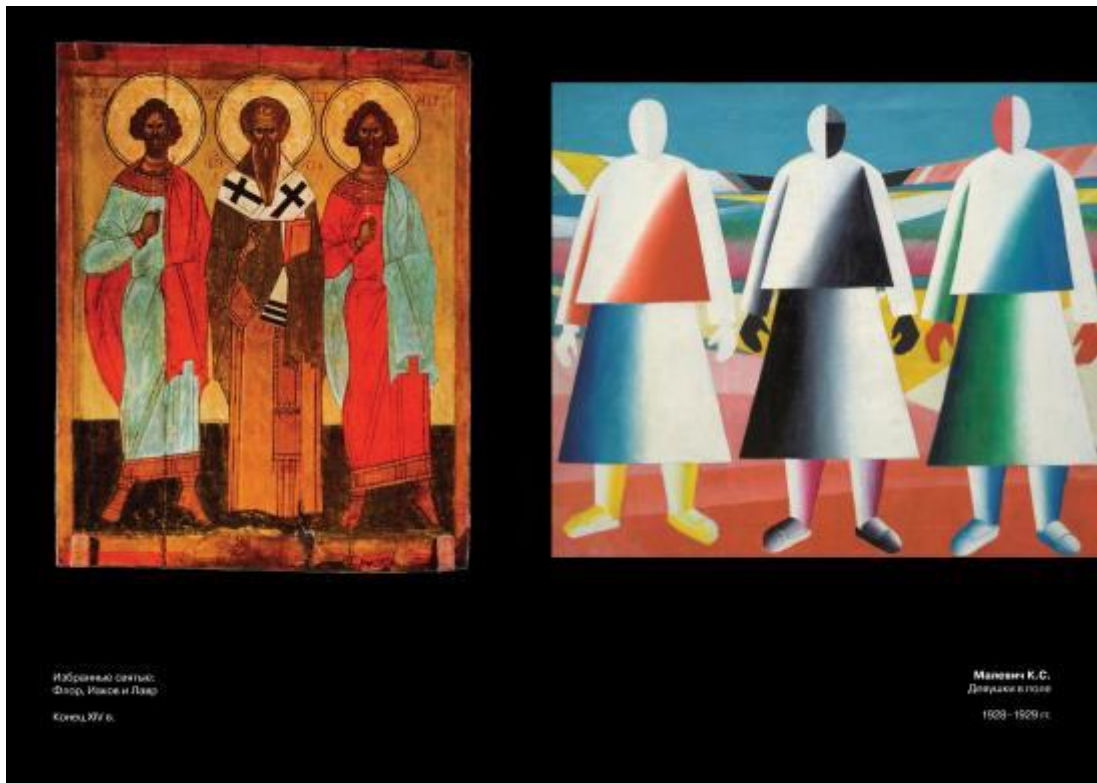


Рис.20. Развороты печатного издания.



Рис.21. Развороты печатного издания.



Рис.22. Развороты печатного издания.

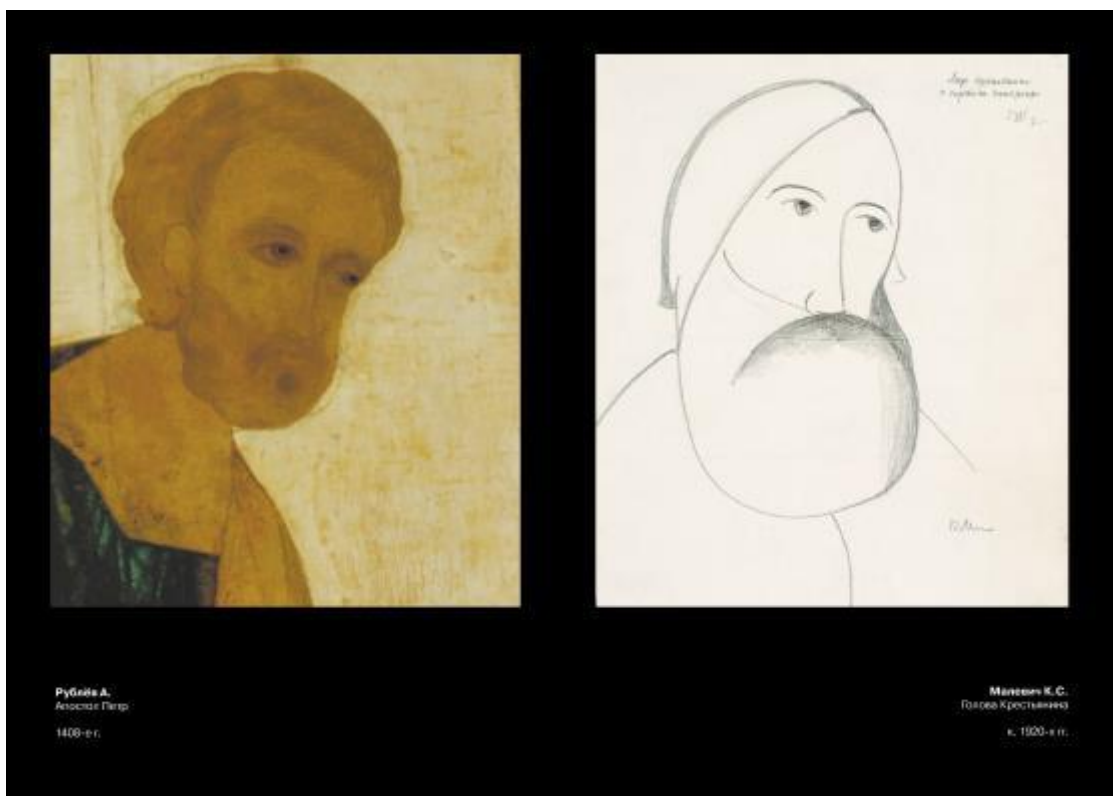


Рис.23. Развороты печатного издания.



Рис.24. Развороты печатного издания.



Рис.25. Развороты печатного издания.