

Back to the Future

Эта статья названа «АА» потому, что проект строительства галереи Кэйт Бодерн был воплощен в жизнь как результат галтели возрождения искусства недавнего прошлого для настоящего и будущего поколений зрителей.

THIS ARTICLE IS TITLED 'BACK TO THE FUTURE' BECAUSE THE PROJECT OF BUILDING TATE MODERN WAS PROPELLED BY A VISION OF RETRIEVING AND REANIMATING THE ART OF THE RECENT PAST FOR AUDIENCES NOW AND IN THE FUTURE.

Назад в будущее

the development
of Tate Modern

история создания
Тейт Модерн

Before the advent of Tate Modern

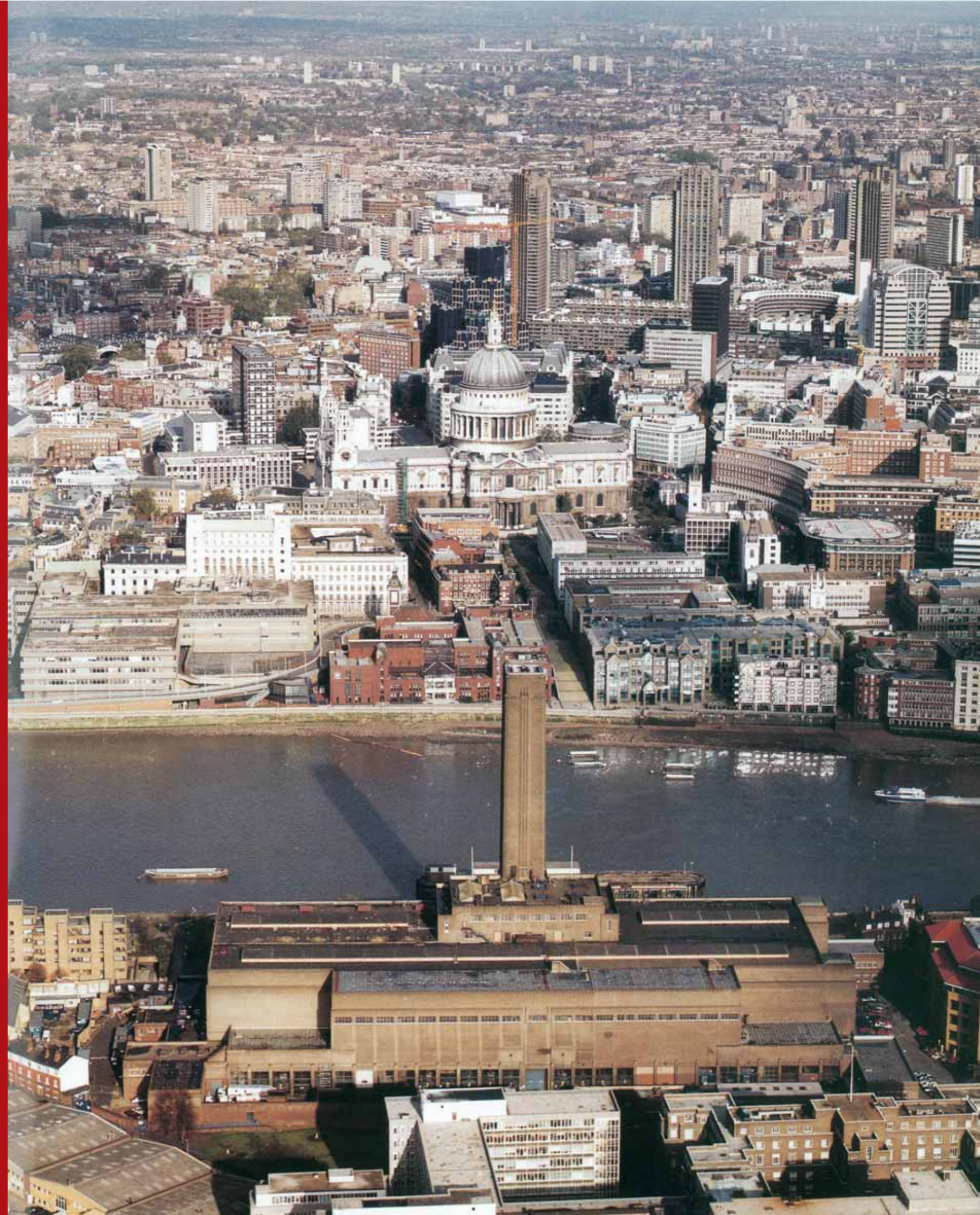
London did not have a Museum of Modern Art. It had the Tate Gallery and the idea of creating a Museum of Modern art was born from the necessity of finding more space to accommodate Tate's burgeoning collection. The squeeze on space was already acutely felt in the 1980s. Tate's nineteenth century buildings at Millbank in Southwest London with their various additions was totally unable to meet the demands of a collection that comprises over 60 thousand works – which covers not only international art of the twentieth century but aspires also to tell the story of British Art from around 1600 to the present

До появления галереи Тейт Модерн

в Лондоне не было музея современного искусства. В галерее Тейт существовала коллекция произведений современных художников, и идея создания такого музея была продиктована необходимостью размещения растущего собрания. Острая нехватка площадей ощущалась уже в 1980-е годы. Здание XIX века на Милбэнк (юго-восток Лондона), в котором размещалась галерея Тейт, даже с многочисленными пристройками было неспособно вместить коллекцию, составляющую 60 тысяч экспонатов, в числе которых не только интернациональное искусство XX столетия, но и бри-

Вид на галерею ▶
Тейт Модерн
и собор Св. Павла

View of Bankside ▶
with Tate Modern
and St. Paul's
Cathedral



day. Its displays, however well conceived tended to overcrowding and the architecture often vied with the demands of much contemporary art practice – installation, video, photography were all difficult to show in its classical galleries and sculpture halls.

Tate is a national museum and its ambitions had always outrun the share of the public purse allotted to it. However the advent of a national lottery in the 1992 and the government's decision to offer grants of 50% to major capital projects within the cultural field in celebration of the millennium gave the Tate the opportunity it had long been waiting for. In 1995 Tate was finally given the go ahead to develop a second site in central London to show its collection of twentieth century international art.

Of course finding a virgin site in central London presented something of a challenge. All the options were challenging, none obvious. One of them, Bankside power station on London's South bank, was particularly problematic. Not only was it a densely built up site, dominated by the looming bulk of Sir Giles Gilbert Scott's 1930's power station – full of the complex workings of a power plant disused for almost two decades, but the building was also part-owned and still operated by London's Electricity board. Although dramatically placed across the river from St Paul's cathedral it was enmeshed in an environment of post-war government buildings, cut through with derelict warehouses, railway embankments and major roads. Far from public transport connections – 15 minutes walk to the nearest tube at London Bridge, the elderly and unemployed in local authority housing dominated the local community. There were in the vicinity almost no shops and certainly no obvious visitor amenities in the form of restaurants, hotels, or smaller galleries. On the plus side the reconstruction of Shakespeare's Globe Theatre on its original site was moving towards completion next door while the river frontage afforded pedestrian access to the attractions a short distance upriver of the South bank centre's Hayward Gallery and concert halls and down river to London bridge and a developing frontage of tourist attractions. But the most important aspect of all was the staggering size of the site – eight acres of land for potential redevelopment – enough for now and the future, and in its comparative isolation from other cultural developments it offered Tate the possibility of being in at the start of a major piece of



urban regeneration, of working with new audiences and making new relationships with a local community.

The site was acquired in 1993 and an architect was sought through an international competition – amongst others Rem Koolhaas, Tadao Ando and Renzo Piano bid for the project – and the many varied entries gave us the opportunity to consider what the options were for a site so large and so open. Herzog and de Meuron were a comparatively young Swiss team and their only gallery experience was for a German private collector in Munich. However their scheme, which left the austere and distinctive building relatively untouched in its outward appearance, presented the possibility of creating within the acutely restrained budget a building whose internal accommodation was considerably larger than the space the budget could stretch to if demolition and a new building were considered. The scheme thus developed was to remove the entire internal structure, retaining the detailed brick curtain walls. At the top of the building a glass and steel structure – known as the light beam would provide top lighting for galleries, a brilliantly light zip of light to signal its presence at night and vertiginous view points over the river and sur-

ПАБЛО ПИКАССО
Три танцующие
фигуры
1925
Холст, масло
215x142,2

PABLO PICASSO
The Three Dancers
1925
Oil on canvas
215 by 142.2 cm
Purchased with a special
Grant-in-Aid and the Florence Fox
Bequest with assistance from the
Friends of the Tate Gallery and the
Contemporary Art Society 1965
© Succession Pablo Picasso / DACS,
London 2003

танское от 1600 года до сегодняшнего дня. Даже удачно спланированные экспозиции в старой галерее Тейт грешили излишней «перенаселенностью», в результате которой архитектурное пространство оказывалось соперничающим с представленными в нем экспонатами, в особенности с трудно сочетаемыми с классическими залами произведениями современного искусства, такими, как инсталляция, видео и фотография.

Галерея Тейт – национальный музей, но его финансовые притязания всегда выходили за рамки выделяемых казной средств. Однако с объявлением в 1992 году, в преддверии нового тысячелетия, национального конкурса среди учреждений культуры, по результатам которого проект-победитель на 50% оплачивался государством, галерея Тейт представилась долгожданная возможность. В 1995 году галерея, наконец, смогла продолжить дальнейшую разработку проекта по созданию в центре Лондона музея международного искусства XX века.

Без сомнения, найти незастроенную площадку в центре Лондона далеко не просто. Из всех предложенных вариантов не было ни одного явно подходящего. Тем не менее выбрали, на первый взгляд, не особенно удобную территорию электростанции на Бэнксайд (южная сторона Лондона). Она была не слишком подходящей не только потому, что там располагался густо населенный район с архитектурной доминантой объема электростанции сэра Джайлза Гилберта Скотта, окруженной целым комплексом построек завода, пустующего уже в течение двух столетий, но и потому, что часть этих построек до сих пор находилась в собственности лондонского Энергосовета. И хотя строительство на берегу реки, напротив собора Св. Павла, было довольно выигрышным, все же ситуация осложнялась тем, что здание музея могло затеряться в беспорядочных послевоенных постройках и оказаться отрезанным от внешнего мира заброшенными товарными складами и железнодорожными насыпями, т.е. в стороне от общественного транспорта, магазинов, да и всей инфраструктуры города, в которую входят рестораны, отели и маленькие галереи. Но с другой стороны, на близлежащей территории завершалась реконструкция Шекспировского театра «Глобус» (на его исто-

rounding landscapes for audiences to its roof top cafe. Seven floors of galleries and public space were to be constructed within the north half of the building; the area that housed the old boilers and plant while the original Turbine Hall, cathedral like in its height and length would be left largely untreated as a truly urban public space – a covered street.

Alongside planning for the opening displays and exhibitions programme we were also able to undertake our own programme around and outside the building – a museum without walls – to provide a visible and vocal presence both for local and international audiences. Our pre-opening programme had many parts – large-scale projections of avant-garde films onto the naked façade of the building, daylong art events in areas of community activity such as the local market place. Each one had a different but interlocking purpose: to encourage the growth of a fledgling audience among the local community and to keep attention on the project during the long and difficult build. 'Bankside Browser', for example, was an open exhibition involving artists in the surrounding area. Artists were invited to submit works or associated materials on a small scale to be included in an archive of local art. The archive was then available to the public in a now disused government building and also accessible via a special website. The project was directed by Tate but developed and undertaken by art administration students from a local college. Visiting the archive was as 'real' as possible with all the lengthy museum bureaucracies in place – catalogues to browse, forms to fill in, gloves to wear. The over two hundred entries ranged from amateur painters to artists of international repute.

Other projects involved visiting artists from abroad. We invited Mark Dion, an American artist whose commitment to institutional critic has led him to



ЛУИЗА БУРЖУА
Клетка (Глаза
и Зеркала)
1989–1993
Сталь, стекло,
мрамор, зеркала
236x210x219

LOUISE BOURGEOIS
Cell (Eyes and Mirrors)
1989–1993
Steel, glass, marble
and mirrors
236 by 210 by 219 cm

ЭНТОНИ ГОРМЛЕЙ
Ложка
1980–1981
Хлеб, воск
28x220x168

ANTHONY GORMLEY
Bed
1980–1981
Bread and wax
28 by 220 by 168 cm

рическом месте), до которого легко дойти пешком. Вверх по реке, недалеко, располагалась галерея Хейвард и концертные залы, а вниз по реке – Лондонский мост и другие туристические маршруты. При проектировании здания наиболее важным явилось то, что фасад его был обращен к реке, а восемь акров земли вполне достаточно для настоящего и будущего развития музея. Кроме того, этот проект стал новым по сравнению с историей развития других культурных учреждений, что и дало возможность галерее Тейт начать устройство и формирование городского района, приступить к работе с новой аудиторией и налаживанию контактов с местным сообществом.

Место строительной площадки утвердили в 1993 году, архитектора выбрали в результате международного конкурса – среди участников были Рем Кулхаас, Тадао Андо, Ренцо Пиано. Победителями стали молодые швейцарские архитекторы Херцог и де Мейрон, единственный музейный опыт которых – галерея для немецкого частного коллекционера в Мюнхене. Тем не менее предложенный ими проект, который предполагал, что суровый и выделяющийся внешний вид здания останется снаружи нетронутым, привлекал своей экономичностью, возможностью в рамках имеюще-

гося ограниченного бюджета построить новое, не разрушая старое. Проект Херцога и де Мейрона заключался в том, чтобы перестроить внутренние помещения, воздвигнув своего рода кирпичные стены-занавеси. Верх здания из стекла и стали планировался как источник освещения залов, как маяк, делающий галерею опознаваемой даже ночью, а также как смотровая площадка и кафе для посетителей. Семь этажей залов и зона рекреации должны были располагаться в северном крыле здания; часть, в которой находились старая бойлерная и турбинный зал, похожий за счет высокого и вытянутого в длину пространства на собор, осталась нетронутой, создавая у зрителя иллюзию настоящего городского пространства – крытой улицы.

К открытию торжественных мероприятий (выставка и показов) в новом здании готовилась программа и за его пределами – «Музей без стен» – с целью заявить публике о своем существовании в аудио- и видеоформате. Эта предваряющая открытие программа состояла из многих частей – крупномасштабный проект демонстрации авангардных фильмов, спроецированных на фасад здания; сменяющие друг друга в течение всего дня разнообразные мероприятия, включая проведение ярмарки. Или, например, проект «Молодежь Бэнксайда», к участию в котором были привлечены художники из окрестных районов для создания малоформатных произведений и дальнейшего включения этих работ в архив искусства местного сообщества. Впоследствии архив был выставлен на всеобщее обозрение в близлежащем заброшенном здании, а доступ к нему обеспечен в Интернете. Проектом руководила галерея Тейт, но проводила его и курировала группа студентов местного художественного колледжа. Посетить этот архив было не менее сложно, чем любой музейный архив, т.е. с соблюдением всех необходимых в этом случае формальностей: работой с каталогами, заполнением требований, надеванием специальных перчаток. Более чем две сотни художников-любителей и художников с мировым именем посетили этот архив.

В другие проекты вовлечены и зарубежные авторы. Был приглашен Марк Дион, американский художник, имеющий опыт работы в качестве институционального критика со многи-



ДЭВИД ХОКНИ. Громкий выплеск. 1967
Холст, акрил. 242,5 × 243,9

DAVID HOCKNEY. A Bigger Splash. 1967
Acrylic on canvas. 242.5 by 243.9 cm

ми коллекциями, который способен организовать ряд проектов с привлечением местного сообщества. Дион инициировал летний «археологический проект», в ходе которого команды волонтеров прочесывали берег Темзы около галереи Тейт Модерн и Британской Тейт, чтобы на примере найденных «останков» показать их разную историю. «Находки» были расчищены, «атрибутированы», выставлены для обсуждения; представители местного района, речной полиции, обществ по изучению локальной истории прочитали курс лекций, затем все экспонаты выставили в кабинете, напоминающем немецкую Wunderkammer.

Оба проекта были связаны с местом, где расположилась галерея Тейт Модерн, – они осуществлялись одновременно со строительством, а их ключевые аспекты стали темой дискуссий по поводу того, как должна быть представлена коллекция галереи Тейт в новом здании.

В целом галерея Тейт объединяет две коллекции – это коллекция британского искусства начиная с 1600 года и коллекция интернационального искусства с 1900 года по сегодняшний день. Оба собрания имеют свои отличительные особенности. Первое представляет полный охват британского искусства, по этому разделу можно проследить взлеты и падения искусства Великобритании, отметить

work with many collections, to work with community groups in the local area. He initiated a summer-long archaeological project in which teams of volunteers combed the riverbank beaches at Tate Modern and the old Tate in search of remnants of their different histories. Roman oyster shells told of Southwark's ancient past just as quantities of bones, clay, bottles and nails evoked the many industries, which have flourished, and then declined along the riverbanks. More recent artefacts including voodoo dolls, Arabic poetry in a bottle, bullet cartridges as well as shards of human bone evoked the darker side of London's recent past. The Finds were cleaned, identified and laid out for discussion and debate by visiting lectures from the academic world, the community, the river police and local historical associations and then displayed in a cabinet, wonderfully evocative of a private collector's Wunderkammer.

Both projects dealt with the mapping the terrain, with organising data

and interpretation – key aspects of a collection in a process that was in some way parallel and certainly informed the lengthy discussions that were taking place with colleagues about how to present Tate's collection in the new building.

Tate's collection is really two collections – one of British Art from 1600 and the other a collection of international modern art from 1900 to the present day. The two collections have distinct characteristics. The British side is a broad survey telling many stories in depth, the highs and the lows, the great works and the lesser-known genres, the national and the regional. The international collection is smaller, patchy in its coverage of history – very little German or Italian art for example but with areas of strength such as Surrealism or Abstract Expressionism and a number of individuals such as Rothko, Pollock, Dubuffet and Giacometti represented in depth. Its holdings are stronger in the decades following the 1960s and its collection of video and installation from the



ГИЛБЕРТ И ДЖОРДЖ
Англия. 1980
Фотографии,
ручная раскраска
303×303

GILBERT & GEORGE
England. 1980
Photographs, some
handcoloured
303 by 303 cm
Purchased 1981
© Gilbert and George

Р.Б.КИТАЙ
Свадьба
1989–1993
Холст, масло
183×183

R.B.KITAJ
The Wedding
1989–1993
Oil on canvas
183 by 183 cm



ures beyond the metropolis of London. On a regular basis small displays from the collection, often focussing on a hand full of important works are put together in collaboration with these museums for local audiences who rarely, if ever, travel to the Capital city.

We started planning for the installation of the permanent collection at the end of 1997 with just over two years to go before opening. We were looking for new ways to show a collection in a new museum. As part of that thinking process we attempted to explore every conceivable model. The conventional model and one that had served the old Tate well was that originated by Alfred Barr, founding director of the Museum of Modern Art in New York. Barr mapped out a chronological genealogy of modernism with the well-known isms of avant-gardism's as its generative growth points. By the end of the twentieth century, after three decades of post-modernist practice and an equivalent period of revisionist art history Barr's model seemed to us unnecessarily restrictive. It seemed to us that this teleological

early 1990s is very distinguished. Within Tate's collection read Western European and North American for 'International', Britain's links with her former colonies or her present diasporic communities are barely represented. The histories told are predominantly white, male and straightforwardly modernist. Little art from outside the conventional mainstream of western art history is represented and little art that challenged the political hegemonies of its day.

The decision was taken in the early 1990s to maintain the cohesiveness of the collection within one single institution but to divide it into distinct areas of display in separate buildings: British Art at the old Tate, International Art at the New Tate with a variety of different approaches at Tate's two regional outstations, Tate St. Ives in the South West of England and Tate Liverpool in the North West. Of course what looked seamless on paper was and continues to be necessarily complicated by the history of Twentieth Century Art and the desires of both Tate Britain and Tate Modern to involve the more international practitioners from Britain in their own displays. Are Gilbert and George or Damien Hirst British or International? At the onset of debates about our future many British Arts raised concerns about their potential ghettoisation. The result of the ensuing debate was that displays of the collection on all sites would be open to change with British artists being shown sometimes in a British, sometimes in an international context.

Other constraints reinforced this decision. Like other museums across the world exhibitions of major artists and important themes are part of the regular programme – Tate Modern itself makes at least six temporary loan exhibitions a year and for these we depend on the generosity and willingness to lend of other public and private collections. In return, wherever possible, Tate must lend from its own collection. Our local audiences treasure our most iconic works, Picasso's 'Weeping Woman', Matisse's 'Backs', Dali's 'Mountain Cannibalism' to name just three – but they are also those most desired by others. These are movable feasts within an ever more intense international cultural entertainment industry. At the same time political imperatives within Britain, most especially the importance of regional cultural development, have encouraged Tate to establish partnership schemes with smaller museums around Britain, to show national treas-

его великих мастеров и узнать менее известных авторов, увидеть искусство центра и регионов. Интернациональная коллекция меньше и не одинаково полно иллюстрирует разные периоды истории искусства – в ней мало произведений немецких или итальянских авторов, но есть и сильные стороны, например широко представлены сюрреализм и абстрактный экспрессионизм, монографически показано творчество Ротко, Поллока, Дебюффе и Джакометти. Также к сильным сторонам коллекции относится искусство после 1960-х годов, в том числе первоклассная коллекция видео и инсталляций ранних 1990-х. В коллекции галереи Тейт западноевропейское и североамериканское искусство считается интернациональным. Британские колонии и национальные диаспоры Британии представлены незначительно. Экспозиция состоит в основном из произведений художников-мужчин европейского происхождения, работавших в области модернизма. В галерее Тейт искус-



chronology told an important history but that its history was only one possible history among many. At the beginning of a new century it was our ambition to present history as a series of stories, to represent complexity and multiplicity, density and divergence and to reflect an expansion of the field of art practice as well as an expansion in the fields of interpretation. Above all we wanted to turn things upside down and reflect contemporary perspectives on the art of the past. We wanted to address the past history of the work in the collection from the vantage point of the present.

This radical thinking helped us define a new set of ambitions. The notion of working backwards from the present to the past encouraged us to plan for displays without regard to historic hierarchies between media. Contemporary artists move seamlessly between media. Someone working in video may also make photographs or sculpture. Plenty of painters also work in installation. Works on paper are often as large and as heavily worked as old master paintings. We would, therefore show all media without distinction or separation within the gallery. At the same time the desire to furnish practitioners with a sense of the history of the mediums they work with led us to seek ways of representing media, such as photography, which Tate had not hitherto been associated outside the contemporary field. Long discussions with the V&A museum which houses, amongst other things, the National Collection of the Art of photography led to an agreement whereby we should freely borrow from each other's collections. Photography can now be seen at Tate Modern in the context of visual culture, at the V&A in the context of applied art.

Архитектурный комплекс
Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Авторы
ЭЛДРЕД ЭВАНС
ДЭВИД ШАЛЕВ
Вид сверху

TATE GALLERY
St Ives.
Architects
ELDRED EVANS
DAVID SHALEV
View from above

ство других стран показано менее представительно, что обусловлено мейнстримом западной истории искусства, а также недостаточно произведений художников, творивших, бросая вызов современному им политическому режиму.

Решение поддержать объединение коллекций в рамках одного института, но разделить их по разным территориям и по разным зданиям было принято в начале 1990-х годов. В результате британское искусство находится в старой галерее Тейт, интернациональное искусство – в новой, включая региональные филиалы в Сент-Айвс, на юго-востоке Англии, и в Ливерпуле, на северо-западе страны. Однако то, что казалось простым на бумаге, было и продолжает оставаться довольно сложным особенно в отношении искусства XX столетия, так как обе галереи, Британская Тейт и Тейт Модерн, стремятся включить в свои экспозиции больше произведений британских авторов, практикующих по всему миру. Являются ли Гилберт и Джордж или Дамиан Херст британскими художниками или интернациональными? В разгар дискуссии о нашем будущем многие британские художники подняли вопрос о своей возможной изоляции по национальному признаку. В результате дебатов решено, что выставки этих мастеров будут проходить на всех территориях, иногда в контексте британского, иногда интернационального искусства.

Прочие обстоятельства только укрепили это решение. В Тейт Модерн, как и в других музеях по всему миру, которые имеют программу организации выставок крупных художников и экспозиций, посвященных большим направлениям в искусстве, проходит минимум шесть временных выставок в год; они состоят из произведений, которые галерея Тейт берет для временных выставок из других музеев и частных коллекций. По возвращении одолженных экспонатов галерея Тейт обязуется выдавать работы из своей коллекции. Например, знаменитые шедевры, принадлежащие Тейт Модерн, «Плачущая женщина» П.Пикассо, «Спины» А.Матисса, «Гора каннибализма» С.Дали чаще всего хотят получить для экспонирования. Эти произведения стали своего рода «передвижными праздниками» внутри (сейчас, как никогда, сильной) международной индустрии развлечений в сфере культуры. В то же время политические реа-

лии в Британии таковы, что важность регионального культурного развития всячески подчеркивается, это подвигло галерею Тейт установить партнерские отношения с малыми музеями Британии с целью показывать национальное достояние за пределами метрополии. Галерея Тейт в сотрудничестве с малыми музеями делает небольшие выставки, состоящие из первоначальных работ, для показа местным жителям, которые редко, а может и никогда не ездят в столицу.

Устройство постоянной экспозиции начали планировать в конце 1997 года. В процессе обдумывания мы искали новые пути показа коллекции в музее, пытались рассмотреть любую возможность. Традиционная модель экспонирования, которая успешно работала в старой галерее Тейт, была предложена в свое время Альфредом Барром, основателем и директором Музея современного искусства в Нью-Йорке. Барр составил генеалогическое древо модернизма (с хорошо известными всем «измами» авангардизма) с обозначением основных вех его развития. К концу XX столетия, после трех десятилетий постмодернизма и связанного с ним ревизионистского периода в искусствознании, модель Барра казалась бесосновательно ограниченной. Хотя эта телеологическая хронология важна, но она была лишь одной возможной из многих. В начале нового тысячелетия мы стремились представить историю искусства как целую серию историй, показать всю сложность, многообразие, насыщенность и пестроту, отразить расширение области художественной практики так же, как и ее интерпретации. Помимо прочего мы рискнули перевернуть привычные вещи с ног на голову, проецируя современные перспективы на искусство прошлого.

Благодаря столь радикальному мышлению мы определили новый круг задач. Принцип работы – «смотреть назад в будущее» – помог планировать выставки, беспрепятственно обращаясь к разным видам искусства. Несомненно, современные художники, следуя этому, свободно обращаются к различным видам искусства. Кто-то работает с видео, но может также фотографировать, делать скульптуру и инсталляции. Произведения, выполненные на бумаге, подчас не менее масштабны и тщательно сделаны, чем произведения «старых мастеров». Поэтому в галерее мы показываем без

If these were among the ambitions that emerged within our thinking we were equally guided by constraints and I have already spoken of the need to originate a model for the display of the collection that would embrace change and allow for different parts of the collection to rotate. The other main area of constraint was the nature of the building itself and by the time the curatorial team was in place key decisions about gallery circulating, visitor access, lighting, surfaces etc had already been taken. Two floors of gallery accommodation had been identified for the permanent collection, on levels 3 and 5 with the fourth floor between them assigned to temporary loan exhibitions. Each floor comprised two wings, with the chimney and circulation areas behind it bisecting the building. We had, in essence four relatively discrete, suites of galleries. The old Tate, with its galleries continuously interconnecting on a single gallery floor had suited a continuous chronological deployment of the collection. It was possible for the serious visitor to begin at the beginning and end at the present. No such continuity would be possible for the display at Tate Modern. Additionally research into visitor behaviour led us to believe that the average visitor would spend only about an hour looking at art before they did something different – have a coffee, go to the bookshop or leave. At 1200 square metres one of our suites would be about the right size for that visit. It was, it seemed to us at the time, unlikely that many visitors would visit more than one or at the most two suites. How then to generate a display that would make sense for a single suite, or two or indeed for all four? The answer was clearly to make four relatively self-contained displays each one answering a number of core aims but doing so with a distinct character. One of the great challenges of the modern art museum is to engage new audiences with the seemingly bewildering concerns of contemporary practice, or to encourage senior visitors to look for experiences of the sublime in new technology. A parallel challenge is to re-invoke for younger audiences the energy and dynamism of early twentieth century art. How dusty and brown those early cubist experiments seem to audiences brought up in a digital age. An agreed starting point was, therefore, that each suite would contain both old and new art and would at points bring these into dialogue.

In approaching an overarching

Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Главный вход

Tate Gallery
St Ives.
The main approach



ограничений и разделений произведения всех видов искусства. В то же время желание наделять практикующих художников чувством истории по отношению к тому, что они делают, заставляло искать пути репрезентации этих видов искусства, например фотографии, которая в галерее Тейт до сих пор не ассоциировалась с чем-то, кроме современного искусства. Долгие переговоры с Музеем Виктории и Альберта, который хранит Национальную коллекцию фотографии, позволили заключить договор, по которому оба музея могут обмениваться экспонатами. В результате в Тейт Модерн фотографию можно видеть в системе визуальной культуры, а в Музее Виктории и Альберта в контексте прикладного искусства.

Мы руководствовались необходимостью создать такую выставочную модель, которая бы позволила «перетасовывать» и менять разные части коллекции. Необходимо было учитывать саму природу здания. Когда собралась кураторская команда, все основные решения, касающиеся движения внутри галереи, доступа зрителей,

освещения и т.д., были уже приняты. Два этажа галереи предназначались для постоянной экспозиции, третий и пятый ярусы с четвертым этажом между ними – для временных выставок. Каждый этаж включал два крыла, разделенные дымоходами и вентиляцией. По существу, сложилось четыре относительно автономных объема. В старой галерее Тейт залы расположены по анфиладному принципу, удобному для размещения коллекции в хронологическом порядке. Начав осмотр с первых залов, представляющих самые ранние экспонаты, внимательный зритель заканчивал современным искусством. Но такой принцип построения экспозиции был невозможен для Тейт Модерн. Вдобавок ко всему, в результате изучения поведения среднестатистического посетителя, выяснилось, что он тратит на осмотр экспозиции всего лишь около часа, а потом делает что-нибудь еще: идет в кафе, музейный магазин или вообще уходит. Одна часть нашего помещения с площадью в 1200 метров как раз могла быть предназначена для такого часового посещения, поскольку в то время казалось маловероятным, что многие посетители захотят увидеть больше одного или двух разделов экспозиции. Как в этом случае создать такую экспозицию, в которой каждая часть являлась бы компонентом целого и в то же время была самодостаточной? Ответ очевиден – сделать четыре относительно самостоятельных объема, каждый из которых должен быть индивидуальным и выполнять определенные функции. Одна из самых больших трудностей для музея современного искусства – это, с одной стороны, заинтересовать такую публику, которую на первый взгляд не может привлечь современное искусство,

Галерея Тейт,
Сент-Айвс.
Внутренний вид.
Размер остекленных секций не превзойден в практике музейного строительства

Tate Gallery
St Ives.
The inner gallery.
It is believed to be the largest bent structural glass window in the world



structural scheme we explored a number of different historical templates – by art history, by art’s institutional history, by geo-political time frames. We discussed categories according to styles in art, according to different geographical boundaries, with reference to dominant philosophies, to different strategies of making art. At the beginning of the twenty-first century we are still familiar with the language of genre that audiences and practitioners at the beginning of the last century would have understood. And yet images and artefacts to which we ascribe such descriptions have undergone momentous and radical changes. We chose to adopt this familiar language as a way of exploring both innovation and continuity over time. Each of the four suites would unfold as a series of stories connected with a subject or genre and moving from the familiar and close into the increasingly complex field of contemporary art. In one suite a series of rooms would establish the development of the still-life genre in the early twentieth century – the centrality of the subject to Cubist experiments for example. The display would then move on to exploring the ways in which, from Duchamp onwards artists have appropriated objects and introduced them into the work of art. Finally the suite would introduce ways in which contemporary artists increasingly engage with the everyday. The suite contains, at present, a specific focus on the continuing persistence of memento mori subjects as well as a focus on the post-Surrealist legacy of the fetish in art. There are also a number of monographic displays including rooms devoted to Mark Dion and Cornelia Parker. The title of this suite, signifying this expanded field is Still-Life/Object/Real Life. For the genre of landscape, the move in the twentieth century, from landscape painting as a window onto the world towards an engagement with the physical substance of our environment and on to the creation of environments of sublime experience is explored in a Suite entitled Landscape/Matter/ Environment. History painting, as engaged commentary on the world of actions and events, has a complex evolution in the twentieth century moving from radical aesthetic engagement with social and political ideas to mediations on the past and the continuous presence of the past in the here and now, hence our title History/Memory/ Society. Finally the Nude, denoting at the beginning of the twentieth century a studio practice of observation follows a



number of different directions – into an engagement with the performative body and the gesture of the artist and audience, and later in more recent years to the exploration of issues around gender, identity and mortality: hence Nude/Action/Body.

Each suite includes a number of different types of display such as monographic rooms where an artist’s work speaks alone and ‘In focus’ rooms where a particular work is explored as part of its historical and cultural context. Some displays focus on a very small time frame, presenting works related in time and type. Others take a longer view. In each suite, using the four genres as starting points it is possible to demonstrate continuity, conflict, radical innovation and retrenchment. It is possible to make connections between the histories of film and painting, between abstract and figurative, between then and now. Overtime individual displays are changed.

One of the key charges against Tate Modern has been that it is overcurated. Certainly it is very densely curated – in place of the traditionally anonymous canonical stance of most major museums Curator’s at Tate ‘author’ their displays – each room comes from a specific viewpoint – a selection has been made. However there are other parts of Tate Modern’s programme where the curator recedes.

Tate Modern’s turbine hall offers one of the most challenging spaces for art. Supported by Unilever we have, on an annual basis, been able to offer the space to a living artist. This commissioning process enables visitors to have the most incredible contact with the most daring and experimental work of the moment. If successful the artist is guaranteed extraordinary attention. The first to take

ЭММА КЭЙ
Будущее по памяти
2001
Цифровая анимация
380x500

EMMA KAY
The Future From
Memory. 2001
Projected digital
animation
380 by 500 cm

© Courtesy The Approach, London

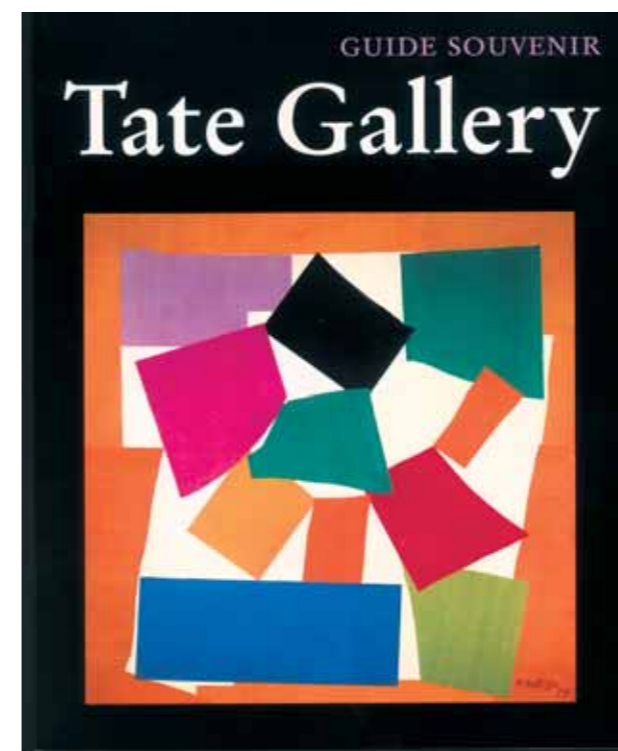
с другой стороны, завлечь искушенных зрителей возможностями новых технологий. Еще одна сложность музея современного искусства – это воссоздать для молодой аудитории зрителей ту созидательную атмосферу энергии и динамики, которая царила в искусстве начала XX века. Наверняка, эксперименты художников-кубистов уже не кажутся такими новаторскими для поколения, воспитанного в эру высоких технологий. Поэтому точкой отсчета явилась наша договоренность о том, что каждая из четырех частей экспозиции будет содержать и новое, и старое искусство, иницируя тем самым диалог между искусствами разных времен.

Приближаясь к завершающему этапу разработки структуры экспозиции, мы исследовали некоторые сложившиеся модели в истории искусства. С учетом доминирующих в тот или иной момент времени философских теорий и теорий истории искусства нами обсуждались различные аспекты, относящиеся к стилям и географическим границам в искусстве. В начале XXI века нам все еще близка система жанров, которая была понятна и художникам, и зрителям начала прошлого века. Но с тех пор произведения, созданные в этой системе жанров, претерпели стремительные радикальные изменения. Тогда было решено применить эту близкую всем модель как метод исследования новых веяний и фактов преемственности в искусстве. Каждый из четырех объемов музея планировался как история жанра в его традиционном виде до трансформации в сложном поле современного искусства. В одном из разделов необходимо было представить развитие натюрморта начала XX столетия, когда натюрморт стал главным жанром для кубистических экспериментов. Далее экспозиция развивалась от произведений Дюшана к работам художников, которые делали готовые предметы частью своих работ. Последний зал в этой части экспозиции показывал, как тесно современные художники в своем творчестве взаимосвязаны с повседневной жизнью. Здесь центр экспозиции сосредоточен на теме «суеты сует» в натюрморте, а также на теме фетиша в искусстве, которая явилась наследием постсюрреализма. Эта часть экспозиции включает несколько монографических залов, в том числе посвященных Марку Диону и Корнелии

up the challenge was French-American artist Louise Bourgeois, the youngest of old. Her three vertiginous towers, entitled ‘I do, I Undo, I Redo’ 2000 and her monstrous Spider, entitled ‘Maman’ 2000 animated the space as a place of encounter and self-reflection. Spanish artist Juan Munoz followed with ‘Double Bind’ 2001, a series of enigmatic tableau set within a visionary architecture of frustration and alienation. Anish Kapoor was number three with ‘Marsyas’ an amazing stretched fabric structure spanning the length and breadth of the building – a piece of engineering which can be described by the term ‘technological sublime’. Finally at present Tate Modern hosts the most extraordinary of all, a space of reflection, light and moving cloud choreographed by the Danish artist Olafur Eliasson. Entitled ‘The Weather Project’, this most dematerialised of environments has been occupied and appropriated by the literally thousands of visitors who have flocked to spend time in the environment, walking, lying down, observing themselves and each other – to visit is to become part of the art work, part of history.

When powerful contemporary artists are able to generate such extraordinary experiences for visitors to the museum the challenge remains to present the past in a way that connects with the experience of the present to make links between art and life, life and art.

Frances Morris



Самый популярный
путеводитель
по галерее Тейт.
На обложке –
картина
Анри Матисса
«Улитка»
1953

Tate Gallery bestseller
guide. On the cover –
Henri Matisse
‘L’Escargot’
1953

Паркер. Общее название для этой зоны музея – «Натюрморт/Объект/Действительность». В следующих залах представлены пейзажи, написанные тогда, когда они воспринимались как «окно в природу». Далее следуют пейзажи, в которых задействованы реальные предметы среды, и те, которые иллюстрируют категории возвышенного в творческих опытах художников. Этот раздел экспозиции носит название «Пейзаж/Материя/Среда». Историческая живопись, призванная отражать мировые события и происшествия, претерпела сложную эволюцию в XX веке; развиваясь от стремления эстетически представлять политические и социальные идеи, она пришла к необходимости осознать присутствие прошлого, отсюда название раздела «История/Память/Общество». Последняя часть представляет обнаженную натуру. В начале XX века ню означало практическое наблюдение за натурой, впоследствии эта тема стала развиваться по нескольким направлениям – сначала это было исследование тела и жестов человека, а потом, с недавнего прошлого, изучение проблемы пола, самоопределения и брэнности плоти: отсюда название раздела «Ню/Действие/Тело».

В каждом из разделов использованы разные принципы экспонирования, такие, как монографический, где художник «говорит один», и тематический, где работы представлены в историко-культурном контексте. Некоторые части выставки сосредоточены на очень коротком промежутке времени и объединяют одновременные и однотипные работы. Другие – дают более широкий охват. Во всех четырех частях музея, представляющих судьбу жанров, имеется возможность наглядно проиллюстрировать их развитие, конфликты и новации. Также появляется возможность наметить параллели в истории кино и живописи, абстрактном и фигуративном искусстве в прошлом и настоящем. Время от времени монографические экспозиции меняются.

Одним из упреков в адрес Тейт Модерн было то, что в ней слишком много кураторов. Конечно, в галерее Тейт много кураторов – традиционно в музеях авторы экспозиций анонимны, в нашем же музее авторство очень важно: показ произведений в каждом зале – это результат индивидуального взгляда и выбора. Однако есть и другие составляющие программы Тейт Модерн, где куратор отступает на задний план.

Турбинный зал в Тейт Модерн представляет собой одно из самых сложных пространств для творчества. Благодаря поддержке компании «Unilever» мы ежегодно приглашаем для работы в Турбинном зале художников, творчество которых может дать зрителю уникальную возможность воплощения в жизнь самого дерзкого эксперимента. Мастеру, успешно выполнившему такой заказ, гарантировано самое пристальное внимание. Первой, кто принял вызов, была франко-американка Луиза Буржуа, самая молодая из старого поколения художников. Ее три головокружительной высоты башни под названием «Я делаю, я не делаю, я переделываю» («I do, I Undo, I Redo» 2000), страшный паук, названный «Maman» 2000, представляли пространство зала как место столкновения, рефлексии. Следующим был испанский художник Хуан Муньос с проектом «Двойная связь» («Double Bind» 2001), который демонстрировал серию загадочных панно, иллюстрирующих состояние человеческого разочарования и отчуждения. Третьим стал Анис Капур с проектом «Марсиане» («Marsyas»). Он подошел к работе с позиции инженера и представил растянутую по длине и ширине здания ткань; его проект можно определить как «духовную материю». Наконец, сейчас в галерее Тейт Модерн осуществлен самый необычный из всех проектов. В пространстве зала поставлены зеркала, в результате появляется множество отражений, есть солнце идвигающееся облако. Все это сконструировано датским архитектором Олафуром Элиассоном. Посмотреть проект «Погода» («The Weather Project»), представляющий наиболее нематериальное из всех состояний окружающей среды, хлынул поток из тысяч зрителей, которые устремились в эту новую среду, чтобы, как при выезде на природу, полежать и понаблюдать за окружающими. Прийти и увидеть этот проект значило для них стать частью произведения искусства и истории.

Когда сильные современные художники способны создавать настолько экстраординарные проекты, тогда проблема демонстрации искусства прошлого в его наглядной связи с искусством настоящего и с сегодняшней жизнью остается очень актуальной.

Фрэнсис Моррис