

Вода, облаци и крави: кураторски практики в „Райксмузеум“

С д-р Ерик Хинтердинг и д-р Фризо Ламертсе, куратори от „Райксмузеум“ (Амстердам), разговарят д-р Стоян Сгурев и д-р Тодор Петев. Двамата куратори бяха в Нов български университет по покана на посолството на Кралство Нидерландия. Поводът за гостуването им беше интердисциплинарният проект „Огледалото на Рембранд“, създаден по идея на Център „Българо-европейски културни диалози“, галерия „УниАрт“ на НБУ и с участието на Фондация „Моят музей“

Стоян Сгурев: Да започнем с един основен въпрос в сферата на музейното дело. Каква е степента на свобода на един съвременен куратор? Възможно ли е все още една изложба да бъде непосредствен израз на индивидуална визия?

Фризо Ламертсе: Все още е възможно да осъществиш своята визия за една изложба. Разбира се, трябва да я представиш пред няколко колеги и ако те я одобрят, да работиш в сътрудничество с тях. Но ти си винаги отговорен за резултата, дори когато си заобиколен от други хора. Неминуемо трябва да осведомяваш директора на музея в течение на работния процес, той има непосредствено участие в проекта, както и последната дума, но това обикновено не се преживява като ограничение. Когато работех в Музея „Бойманс“ в Ротердам, имах почти пълна автономност. Когато предлагаш една концепция, имах увереността, че ще мога да я изпълня повече или по малко във вида, в който я бях замислил. Разбира се, в зададените бюджетни рамки. Но за големите изложби бюджетът ни беше значителен. Това е необходимо, тъй като заемането и транспортирането на картини от други музеи излиза скъпо. А и при повишената екологична загриженост на музеите ние понякога решаваме да не изискваме картини от далечни места. Например в изложбата, посветена

на Франс Халс, която се открива през февруари, имахме няколко картини от Северна Америка.

Ерик Хинтердинг: Кураторът е сравнително автономен, неговата или нейната визия моделират изложбата, но трябва да получиш одобрението на комисия, в която участва и директорът. След като го получиш, ти имаш свободата да намериш най-подходящите изразни средства за твоята концепция.

Тодор Петев: Колко изложби правите на година?

Ф. А.: Три. Две големи през есента и пролетта и една по-малка през лятото, която представя експонати от нашата колекция и продължава около два месеца.

Е. Х.: Изложбите през есента и пролетта са с по-широка насоченост и имат за цел да привличат повече посетители. Лятната изложба е по-специализирана и тематична, в нея няма картини, заети от други музеи, и няма същата посещаемост като другите две.

Т. П.: Предполагам, през лятото има повече туристи посетители?

Е. Х.: Да, така е, но те не идват специално за изложбата ни в Амстердам, докато при големите изложби ние имаме значителен брой посетители, които организират посещението си в Амстердам около изложбата.

Ф. А.: През лятото ние избираме експонатите за изложбата измежду повече от милион картини, рисунки и предмети, които имаме на склад в хранилищата. Тази изложба излиза значително по-евтино от другите две.

С. С.: Както споменахте в разговорите ни на „Рембранд Фест“, кураторът трябва да вземе под внимание няколко измерения в подготовка на изложбата, като тематичната и жанрова консистентност, оригиналността и приноса от изкуствоведска гледна точка, както и потенциалния медиен и зрителски интерес. Според вас трябва ли да се избира между тези измерения, или те по-скоро се допълват?

Ф. А.: Най-сполучливите изложби се получават, когато всичко е съчетано. За мен идеалната изложба е тази, която е основана на интригуващ изкуствоведски въпрос. Например в Ротердам курирахме много интересна изложба около пътеката, водеща до ранния нидерландски художник Ян ван Айк. Ван Айк е революция в изкуството. На фона на стилистиката на предходната епоха неговите картини бележат разрив, те изглеждат като от друга планета. Но това, което ние се опитахме да направим, е да осветлим историческата пътека, водеща до него, да подберем картини на други автори, за които предполагахме, че може да са му повлияли в изграждането на неговия специфичен стил. Това е в известен смисъл детективска работа, научихме много в подготовката за изложбата.

С. С.: Какво е мнението ви за хипотезата на Дейвид Хокни, че революцията в реалистичността на рисунъка при старите майстори в следренесансовия период се дължи в голяма степен на използването на оптични технологии като камера обскура? Използват ли ги Ван Айк или Вермеер?

Ф. А.: Ван Айк определено не. Вермеер вероятно е бил запознат с нея, но считам, че не я е използвал непосредствено в работата си. Да кажем така: с голяма вероятност е знаел основните оптични принципи, но ги е използвал по-скоро като коректив или като мощен материал в процеса на замисляне и полагане на образа.

С. С.: Как широката публика прие изложбата?

Ф. А.: Централният въпрос, който формулирахме, имаше отклик сред публиката, която разпозна значението му. Като резултат изложбата бе много добре посетена. Хората не са специалисти в материята, но сами се убедили в това колко голям е разливът с миналото. Бяха заинтригувани да проследят пътеката, която бяхме очертали пред тях. Ние правим изложби, за да научим нови неща, но и не бива да забравяме, че стремежът към ново познание е и причината, поради която много от хората идват на изложбите ни.

Е. Х.: В нашия музей има два типа изложби: тези, посветени на изкуството, и другите – на историята, обхващащи актуални теми от обществено значение. Изложбите на Франс Халс или Вермеер са посветени предимно на тематика от изкуството, но те се развиват паралелно с изложби, посветени на историята, тъй като в екипите, заети с тях, има специалисти и в двете сфери, които работят в синхрон. Успешните изложби в голяма степен комбинират двете тематикки, но това не е строго задължително. Имаме изложби, които може да включват някои забележителни творби, но не търсят принос в естетически план. Такава например бе изложбата „Робство“ отпреди три години, която разглеждаше участието на Нидерландия в международната търговия с поробени хора през колониалната епоха.

Т. П.: Интересно бе, че освен самата изложба добавихте десетки интерпретативни етикети към картини и предмети от постоянната експозиция, в които насочихте вниманието към скритите връзки с робството.

Ф. А.: В момента работя по изложба с тема „Пейзажи“, която ще се открие през 2027 г. За нея нашият директор предложи да комбинираме историческата и изкуствоведската тематика. С колеги от отдела за XV и XVI век търсим да съчетаем темите за робството и индонезийската независимост с тези за околната среда и пейзажа. В момента сме в процес на събиране на информация, говорим с широк кръг от хора, включително фермери. Предстои ни среща с изследователи от Гронингенския университет, които ще пресъздават във виртуална реалност нидерландския пейзаж през X век.

С. С.: Вероятно ще включите творби на нидерландски майстори пейзажисти като художествени свидетелства от периода?

Ф. А.: Разбира се. Не бива да забравяме, че всяка картина представлява възпъщение на предпочитанията на художника. Тоест тя не е истинският пейзаж, а композиция от избрани елементи. В предстоящата изложба искаме да разкрием на нашите посетители този процес на подбор. Един устойчив културен стереотип характеризира нидерландския пейзаж чрез елементи като вода, облаци и крави, но това е в голяма степен заслуга на нидерландския художник от XVII век Алберт Куйп, който задава схемата за това какво представлява нидерландският пейзаж. Културата опосредява възприятието на природата, на пейзажа. В района, където живея, често виждам хора да слизат от велосипедите си и да снимат с телефоните си гледки, които те приемат за характерен нидерландски пейзаж, без да си дават сметка, че възпроизвеждат визуалния език на Куйп.

Т. П.: Тоест „характерните“ изображения с нисък хоризонт и огромни небеса с облаци се появяват като културна конструкция от даден период, но нидерландците са известни и с това, че „отвоюват“ голяма част от територията на страната си от морето. Оттук и поговорката „Бог е създал света, но нидерландците са създали Нидерландия“.

Ф. А.: Точно така. В известен смисъл самият нидерландски пейзаж е културен феномен. Някъде през X век нидерландското общество започва да се формира в процеса на култивиране на пространства, които са потопени в голямата си част във вода. Тези исторически и художествени процеси са нишките на бъдещата ни изложба.

С. С.: Каква е ролята на дигиталните технологии в „Райксмузеум“ и колко значима очаквате да бъде тази роля в бъдеще?

Е. Х.: Изключително значима, без съмнение. Но не толкова за самите изложби, а за видимостта на музея като институция. Хората днес имат възможност да разглеждат произведения на изкуството на своите екрани, да разглеждат детайли в тях и да ги използват в социалните медии, както намерят за добре. От своя страна, музеят разчита на дигиталния формат, за да разшири публиката си, например чрез кратки видеа с продължителност от 30 секунди, които ни позволяват да стигнем до младите поколения, да имаме присъствие в социалните медии, както и да привлечем вниманието върху колекцията на музея и различни аспекти на дейността ни.

Т. П.: Можем да споменем и опита на музея с „Райкстудио“ – онлайн платформата, в която е представена колекцията с близо 800 хил. дигитализирани артефакта. Всеки може да я разглежда, да си прави собствени онлайн колекции с любими експонати. Музеят дори организира конкурси за творческо пресъздаване на експонати от колекцията и със свободен лиценз – инициатива, която мобилизира хиляди любители и професионалисти от целия свят.

Ф. А.: От гледна точка на музея автентичният експонат остава водещ. Именно в този контекст дизайнът на една изложба, настроението, което създаваме в нея, преживяването във физическото пространство на музея стават все по-важни.

Е. Х.: Съществуният въпрос е какво може да се види на живо, което да не



В НБУ през януари се проведе практически семинар с участието на г-р Фризо Ламертсе и г-р Ерик Хинтердинг, фотография НБУ

може да се види в дигиталното изображение? Какво отличава преживяването с физическия предмет в реалния си размер пред теб...

Ф. А.: А също и как този предмет се свързва с други такива, представени около него, с цялата заобикаляща среда... Един олтарен панел в автентичната си среда в някоя църква, представен в музейното пространство и показан онлайн – това, разбира се, предполага съвсем различно виждане.

Т. П.: Като куратор на графичната колекция, смятате ли, че в наше време е по-трудно публиката да се свързва с графичните изображения, за разлика, да речем, от живописца?

Е. Х.: Да, по-трудно е. Мисля, че по принцип възприемането на графичните отпечатъци, рисунките и фотографията е придобит вкус. Изисква се по-голямо усилие да започнеш да виждаш това, което ги прави привлекателни. Размерите, цветовете, детайлът улесняват първоначалното възприемане при живописца. За подпомагане на този процес при графиката използваме интерпретативни етикети, в които насочваме вниманието към нещо в образа, което си струва да бъде забелязано. По време на семинарите си тук дадох за пример как с няколко свободни линии Рембранд може да подсказва желание, намерение, да загатне цяла история... Не е необходимо етикетът да обяснява всичко, което

виждаш. По-важно е да насочиш към смисъла на видяното и последиците от това. Често един детайл може да грабне вниманието на публиката, да я въвлече в света на образа. Това би подпомогнало мнозина да забележат неща, които променят цялостното им възприятие. Разбира се, такова насочване трябва да може да се постигне в рамките на 60 думи – длъжината на един интерпретативен етикет при нас.

С. С.: Ако имате достъп до която и да е картина в света, каква изложба бихте искали да курирате?

Ф. А.: Труден въпрос! Мечтал съм си за една невероятна изложба с някои от големите платна на Рубенс и оригинална антична скулптура, нещо, без което творчеството на фламандския майстор е немислимо. Разбира се, такава изложба днес е невъзможна. Нито платната могат да пътуват, нито най-забележителните антични скулптури. И така трябва да бъде. Като куратор първо и преди всичко трябва да опазваш колекцията така, че тя да достигне в добро състояние до следващото поколение. В същото време второто задължение на куратора е да прави изложби, да търси начини да преоткрива актуалното значение на колекцията за публиката.

Т. П.: Работата на музейния куратор се промени толкова много през последните 50 години. Как си я представяте занаят?

Е. Х.: Засега тенденцията, изглежда, е да се набляга все повече на това да правим изложби. Опазването и изследването на колекцията като че ли все повече стават отговорност на други отдели в музея. Преди 30 години например кураторът бе директно въвлечен във всички практически стъпки по създаване на изложбата, включително разопаковането и окачването на произведенията в залите. Сега това са задължения на други колеги, които специализират в това.

Ф. А.: В някои музеи се появява и друго разделение на работата – куратори, отговорни за изложби, и куратори, опазващи фондовете. Трябва да кажа, че не одобрявам това. Някои куратори са по-добри от други в подготовката на изложби. Но за мен това са две взаимосвързани неразделими страни на професията. При съвременното изкуство е различно – съвсем обичайно е да имате куратор на изложби.

Т. П.: Тези дни имахте възможност да разгледате музеи в София, прекарахте доста време и в Боянската църква. Изненадани ли сте от нещо, което видяхте?

Ф. А.: Напълно съм изумен от това, което видях в Боянската църква. Канонът на новото изкуство, както е представен при нас, започва с Чимабуе, Джото и т.н. Майсторите, които виждаме тук, са изцяло забравени. И те се различават от традицията, за която знаем, но са също толкова оригинални и самобитни. Поради това, че тези майстори не са имали историческа приемственост, са останали неизвестни на Запад. Оригиналноста на това, което са постигнали, обаче е също толкова значима.

Е. Х.: Аз също бях поразен от това, което видях в Бояна. Осъзнах, че ми липсва част от разказа. Нещо важно и различно от предходната традиция се е случило в България към средата на XIII век – нещо, което не е взето под внимание в големия разказ за изкуството.

Ф. А.: Вече си мисля за ново посещение в България...