



The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Понтюс Хюльтен и музейные революции на территориях Москвы и Петербурга

Екатерина Андреева

Международная ассоциация художественных критиков (AICA),
Санкт-Петербург

Этот материал опубликован в номере 01 «Доступность и инклюзия
в современном искусстве: transitory pareerga», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Андреева Е (2020) Понтюс Хюльтен и музейные
революции на территориях Москвы и Петербурга. *The Garage Journal:*
исследования в области искусства, музеев и культуры, 01: 48-57.
DOI: 10.35074/GJ.2020.11.005

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.11.005>

Дата публикации: 30 ноября 2020 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Понтюс Хюльтен и музейные революции на территориях Москвы и Петербурга

Екатерина Андреева

Опыт выставок «Москва — Париж. 1900—1930» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1981), «Территория искусства» и «Ателье» (Государственный Русский музей, 1990) куратора Понтюса Хюльтена рассмотрен в этом эссе, исходя из контекста новейшей музеологии, который в значительной степени сформирован книгой Клэр Бишоп (2014) «Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства». Автор указывает на то, что социальная вовлеченность современного музея

зависит от временной изменчивости зрительской аудитории. Это заметно на примерах российской кураторской практики 1990—2010 годов. Функция музея — не только обслуживать сегодняшние интересы общественных групп, являясь территорией «схода» художников и публики, но и сознательно трансформировать настоящее, работая по преимуществу с художественным потенциалом, то есть с творческой энергией времени, аккумулированной произведениями искусства, как это совершил Хюльтен посредством выставки «Москва — Париж».

Ключевые слова: задачи музейной работы, музей современного искусства, оригинал, реконструкция

Когда 23 июля 2007 года Ирина Александровна Антонова присела за спиной Джереми Айронса на сиденье мотоцикла, чтобы позировать для рекламной кампании выставки «Новый Свет. Три столетия американского искусства», стало очевидно, что в российском музейном мире новые времена. Куратор Гуггенхайма Томас Кренц, прославившийся выставкой «Искусство мотоциклов» в знаменитом спиральном пространстве Фрэнка Ллойда Райта, стал символом этих времен музейной глобализации и коммерциализации: когда архитектура музея гораздо важнее его экспозиции (например, построенный Фрэнком Гери Музей Гуггенхайма в Бильбао) или когда шедевры модернизма и классическое искусство показывают в Лас-Вегасе (железная комната Рема Колхаса с эрмитажными импрессионистами в отеле The Venetian; проект выставки скульптур Антонио Кановы из Эрмитажа там же). Понятно, что эти новые времена 2000—2007 годов являлись гламурным постмодернистским финалом футуристического и конструктивистского модернизма. Апофеозом этого финала стала выставка «Постмодернизм:

стиль и ниспровержение, 1970—1990», показанная в Музее Виктории и Альберта в 2011 году. Все искусство постмодерна на этой выставке как раз и рассматривалось иронически в рамке, как тогда казалось, двойной победы: «Версаль — Вегас» (Adamson and Pavitt 2011). Тем, кто застал евроамериканские музеи рубежа 1980—1990 годов, когда за десятилетие уже был накоплен существенный интеллектуальный багаж постмодерна, чудилось, что в Лондоне они попали на другую планету и осматривают под сладчайшие звуки пения Клауса Номи совершенно другой постмодернизм, не отягощенный философией постструктурализма. (Где бесконечные полки с книгами из серии «Читатели Деррида», громоздившиеся во всех серьезных музейных магазинах?!). К слову сказать, именно такой «постмодернизм» без Делеза, Лиотара, Деррида — античная философия без Гераклита, Анаксимандра и Сократа — и стал составной частью «метамодернизма» — распространенной ныне гибридной теоретической конструкции современного искусства.

Реакция на десятилетие музейного гламура не замедлила явиться в 2012 году в виде книги Клэр Бишоп (2014) «Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства», которая была очень быстро переведена и издана на русском усилиями издательства «Ад Маргинем» и Музея современного искусства «Гараж». Эта весьма влиятельная книга оформлена художником Даном Пержовски вполне постмодернистски в стиле комикса. Обложка книги развивает знаменитый рисунок Клэса Ольденбурга, который приделал уши Микки-Мауса к схематичному домику-музею, визуализируя словесную игру «муза — музей — мавзолей — мыш», близкую по смыслу известной русской народной поговорке. В российской культурной жизни тезисы книжки-манифеста Бишоп (2014) сменили моду на концепцию музея-мавзолея Бориса Гройса (2016), о которой он читал лекции и писал на протяжении 1990—2010 годов. Гройс (2016) утверждает, что функционально новейший музей заменяет теперь церковь, так как является единственным «местом загробной трансгисторической встречи». Идеи Гройса (2016) несомненно восходят к тотальным инсталляциям Ильи Кабакова, телеология которых — открытие пути спасения из советского социума, причем спасения не физического, — его не позволяло осуществить железный занавес, — но именно метафизического. Бишоп (2014), далекая от этой старосоветской проблематики, предлагает, на первый взгляд, совсем другую концепцию работы современного музея, развернутую в рамках актуальной «эстетики взаимодействия». Отказываясь от сотрудничества со звездами медийного гламура 1990-х Джеффом Кунсом или Дэмиеном Хёрстом, образцовые, по Бишоп (2014), новейшие музеи работают со своей аудиторией не развлекавая, но разнообразно просвещая ее, взаимодействуя с ней: они устраивают рядом с «Герникой» экспозицию документальных материалов о гражданской войне в Испании, социально рекламируют и сближают между собой городские меньшинства и т.д.

На самом деле — и здесь фамилия Бишоп действует как сюрреалистическая улика — речь идет все о той же квазицерковной деятельности, только реформированной. Если Гройс (2016) описывает грандиозное

метафизическое таинство, привычно ассоциирующееся с католицизмом, Бишоп (2014) транслирует гораздо более распространенную теперь культуру реформаторской церкви: никакого искусства, кроме словесного; отсюда страсть к документалистике и повседневная работа в общине. Художники и музейщики будто не от лица мессии общаются с публикой, а по программам центра волонтерской помощи. И речь идет не о далеком спасении души, а о близких социальных нуждах и психологической помощи, размеренной работе с классовыми, гендерными, историческими травмами. При этом и в случае Кренца, и в случае Бишоп на первом месте в музейной деятельности оказывается посетитель, а художники и произведения играют служебную роль. Эффективность музея оценивается по тому, насколько он «охватил» своей деятельностью общину. Если рассматривать этот поворот 2010-х по отношению к предыдущему критическому, а не гламурному, этапу развития 1970–1980 годов, видна произошедшая замена напряженной интеллектуальной рефлексии активной муниципальной работой. Предложенное Международным советом музеев (ИКОМ) новое определение музейного функционала: «Деятельность [музеев] основана на принципах партиципации и прозрачности и строится вокруг активного сотрудничества с различными сообществами <...> во имя человеческого достоинства, социальной справедливости, глобального равенства и благополучия в масштабах планеты» (цит. по Силина 2019) — задает движение именно в русле, проложенном Бишоп, являя собой эффектный контраст противоположной крайности, когда музей или библиотека рассматривается исключительно как хранилище или склад материалов различной степени ценности.

Вернувшись на минуту назад, замечу, что 8 октября 2001 года, описывая открытие музея «Эрмитаж — Гуггенхайм» в железной комнате-сейфе The Venetian, Алексей Тарханов закончил свой текст далеко идущим предположением, которое в наши дни дошло до актуальной реальности:

«Он, Рем Коолхас, против культурного снобизма, Лас-Вегас — особенный город с могучей энергией. Официально отлученный от высокой архитектуры, он смог-таки создать свой собственный образ. Следовательно, новый музей должен был балансировать на пересечении высокой и низкой культуры. В этом соседстве очевидна опасность потери самоидентификации как с той, так и с другой стороны. Но недаром глобализация все связывает между собой, все сплавляет. И кстати, весь современный мир может считать своей моделью казино, потому что казино описывает ситуацию, когда все достижимо, все возможно.

Правда, в равной степени казино описывает и ситуацию, когда все проиграно. Поэтому радикализм Коолхаса кажется несколько вынужденным. Он знает, как нужно (внутри), знает, как нельзя (снаружи), но пока что не может предложить иной между ними связи, чем железный занавес. Конечно, могучая реальность Лас-Вегаса когда-нибудь разьет этот занавес. “Не боитесь? — спросила Кренца одна седая матерая журналистка. — Вот люди видят вокруг все эти копии античных статуи и венецианских палаццо. Вы не боитесь, что они придут в музей, посмотрят на картины и решат, что это тоже копии?”

“А что, — ответил Кренц с удовольствием, — очень даже может быть”» (Тарханов 2001).

Действительно, теперь художники и произведения настолько уступили место зрителям, в голове которых работает полный постисторический микс, а само искусство сделалось таким мультимедийным, что сугубо музейный вопрос о подлинности экспонатов волнует зрителей, если только речь идет о криминальном расследовании. Так, публика с удовольствием осматривает и импрессионистов в Эрмитаже, и выставку проекций картин Ван Гога в надувном ангаре на Коюшенной площади, и выставку живописи Рафаэля в Риме, и мультимедийную видеоинсталляцию с фрагментами этой живописи в Милане. Эта тенденция принципиального неразграничения оригиналов и копий, а также художественного материала и документального, результировалась за последние годы в появлении многочисленных проектов, сделанных в жанре реконструкций, которые прежде в историко-краеведческих музеях назывались «панорамами». На этой почве документальной и квазидокументальной убедительности и мультимедийности, которая неблагоприятна для всех накопленных в музеях оригиналов, и Кренц (правые гламурщики), и Бишоп (левые социальные активисты) опять-таки соединяются в общей нацеленности на прагматизм, хотя и понимают они этот прагматизм по-разному: Кренц — как способ мегараскрутки и монетизации музейного зрелища, Бишоп — как средство внехудожественного социального воздействия.

Наше время не оригинально в таком развороте к «реализму» и «документализму». Оно прямо наследует и салону последней трети XIX века, когда убедительность всевозможных реконструкций и живых картин считалась главным критерием эффективности музейного зрелища (поэтому к пейзажам и любили подсыпать лесной сухостой), и дидактическим экспозициям советских музеев 1920–1930 годов, когда в Эрмитаже рыцари в Рыцарском зале нависали над муляжной фигурой крестьянина с сохой.

Вообще зависимость музея от публики — это зависимость от быстротечных тенденций времени, в наших российских условиях особенно проблематичная для музеев современного искусства. Если в начале 1990-х выставки современного искусства вызывали огромный интерес, как и все новое, впервые открываемое, в середине 2010-х они часто вызывают агрессию. Консервативный отскок настроений общества оказался равносильна агрессивной экспансии актуального искусства в такой мере, что публика часто, несмотря на разнообразные объяснения в залах, экскурсиях, интервью кураторов, словом, весь включенный репертуар «арт-медиаций», даже не дает себе труда понять, что за зрелище ей предложено. В этом смысле характерна абсолютно неадекватная рецепция выставки Государственного Эрмитажа «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния — воин красоты», взорвавшая культурное сообщество Петербурга и всей России в 2016 году. Тогда, увидав в инсталляциях Фабра чучела животных и не разобравшись в истории их происхождения (это были чучела покойных домашних любимцев, оставленных неимущими хозяевами на обочинах дорог, чтобы не платить за похороны), зрители требовали в соцсетях закрытия выставки.

В истории выставок искусства XX века в Москве и Петербурге есть два эпизода, которые позволяют найти баланс между различными

крайностями в понимании музейной деятельности, столь резко меняющейся каждую четверть века. Оба эти эпизода связаны с именем великого куратора Понтюса Хюльтена, сформировавшего два ведущих европейских музея: в 1960-е Музей современного искусства в Стокгольме и в 1970-е — Центр Помпиду в Париже, а затем уже в 1990-е бывшего руководителем Кунстхалле Бонна, выставочного центра объединенной Германии.

Начну с конца — со второго пришествия Хюльтена в Россию, которое случилось весной 1990 года, когда он по приглашению Евгении Николаевны Петровой, заместителя директора по научной работе Государственного Русского музея, осуществил в корпусе Бенуа две выставки: «Территория искусства» (шедевры XX века) и «Ателье» (выставку молодых ленинградских художников и своих студентов из парижского Института пластических искусств). Мне довелось рекомендовать ленинградских художников для участия в «Ателье» (об этом меня попросил мой коллега в музее и оппонент по кандидатской диссертации Михаил Юрьевич Герман, который сотрудничал с Хюльтенем и сотрудником Центра Помпиду Станиславом Задорой в организации и «Территории», и «Ателье»). Поэтому процесс подготовки проекта во многом я наблюдала с близкого расстояния. Соединение выставки шедевров XX века, до середины 1980-х в России полузапрещенных и невиданных, с выставкой молодых художников было важнейшим профессиональным манифестом Хюльтена — инициацией и художников, и музейщиков, и зрителей. Тимур Новиков, некрореалисты, Сергей Бугаев — все из андерграунда — были показаны в пространстве музея наравне с Кандинским и Пикассо. Таким образом Хюльтен превратил музейные залы в стрелу времени, пронизывающую в своем движении историю, соединяя 1910-е с 1980-ми и делая вчерашних ленинградских подпольщиков авангардом настоящего и будущего.

Было совершенно очевидно, что Хюльтена во всем происходящем интересует не публика и коммерческий успех выставки, а художники и произведения искусства. Именно в таком порядке, потому что он глубоко вникал во все детали работы своих студентов в залах музея, являясь для них и куратором, и ассистентом: большая часть времени уходила у него на адаптацию молодых европейских художников к бытовым реалиям 1990 года в Ленинграде и на создание творческого вывода из весьма непривычной жизни. Хюльтен с молодым энтузиазмом придумывал программу семинаров в музее и добывал для одной из инсталляций холм кайенского перца, который нельзя было, по мнению автора, заменить ничем иным. Кроме своих учеников, Хюльтен привез в Русский музей знаменитых Ханса Хааке и Даниэля Бюрена и менее известного художника Саркиса, который помогал ему на семинарах. Именно Хааке на публичном семинаре в Ленинграде весной 1990 года поднял проблему гламуризации искусства, которая впоследствии так взволновала Бишоп. Потрясая ноябрьским номером журнала «Art in America», где на рекламной странице красовались Джефф Кунс, пони и две красивые девушки в купальниках, Хааке заявил: «Вы, конечно, понимаете, какой художник является для меня полным антиподом?». Накал борьбы свидетельствовал о том, что современное

искусство — это до сих пор отнюдь не безопасно законсервированный музейный материал.

Своим обращением с произведениями Хюльтен также учил быть с искусством свободнее и живее. Много времени на монтаже он с явным удовольствием уделил установке мягкой скульптуры Клэса Ольденбурга «Пепельница с окурками», в котором приняли участие и монтажники, и ученики с ассистентами. Ее по-разному располагали в пространстве зала и анфилады, разворачивая сюрреальными щупальцами-«окурками» так и эдак. Хюльтен непринужденно соединял в экспозиции «Территории искусства» драгоценные оригиналы (например, «Дух нашего времени» Рауля Хаусманна) с реконструкциями произведений Марселя Дюшана, сделанными в 1960-е. В этом, конечно, можно увидеть пролог выставок-реконструкций нашего времени, однако, думаю, Хюльтен руководствовался другим посылом: реконструкция «Большого стекла» на «Территории искусства» являлась в контексте выставки особым экспонатом. Без него, с точки зрения Хюльтена, было невозможно помыслить и представить историю искусства XX века, без этой детали машина истории искусства не заводилась. Он был далек от нынешней идеи, что реконструировать можно все. Он ценил каждый оригинал, стремился создать выгодный контекст для каждого конкретного произведения от монументально-эпатажной «Музы грязи» Роберта Раушенберга, которая своим утробным звуком встречала посетителей при входе, до матовых полосатых холстов Бюрена, паривших в залах второго этажа. «Территория искусства» открывалась драматургически близко к сценарию аксиоматического ахматовского стихотворения «Мне ни к чему одические рати...», которое тогдашние посетители музея знали гораздо лучше, чем историю актуального искусства. На «Территории искусства» рост всего из сора и праха, претворенный в стремление к вечности, получил неожиданное и очень убедительное визуальное подтверждение.

Если «Территория искусства» создавалась на излете советского времени, когда можно было себе позволить свободную работу куратора, то первая в России выставка Хюльтена «Москва — Париж» произошла в совсем другом общественном климате в Москве 1981 года. Как известно (Приходько 2019), выставке «Москва — Париж» предшествовала первая серия проекта Хюльтена «Париж — Москва», показанная в Центре Помпиду. У выставки в ГМИИ, осуществленной в музее под руководством Ирины Александровны Антоновой, было множество препятствий. Однако Хюльтену удалось все их превозмочь и создать поистине эпохальную выставку, которая открыла российскому зрителю авангардное прошлое отечественного искусства, погруженное в полувековую тень. Хюльтен вернул нам нашу историю, и это самая главная его кураторская заслуга, гораздо более существенная, чем импорт американского поп-арта в Швецию 1960-х. «Москва — Париж» почти на десять лет предвосхитила события конца 1980-х: первые музейные ретроспективы Филонова, Малевича, Кандинского, выставки искусства 1920—1930 годов, обновление постоянных экспозиций Русского музея и Третьяковской галереи в 1990-е. Все это было настоящим открытием и картографированием материка российского искусства в XX веке.

Как была устроена «Москва — Париж»? Ее экспозиционная структура учитывала все новейшие требования к историческому проекту: она была мультимедийной и включала не только живопись и скульптуру с графикой, но и кино, литературу, архитектуру, художественную фотографию; она была снабжена и документальным разделом. Эта художественная выставка была основательно фундирована в разных сферах творчества и, главное, в самой истории. Но все эти выразительные исторические свидетельства и художественные образы обрамляли главный раздел выставки (Хюльтен считал необходимым включить в каталог план экспозиции, который акцентировал ее смысловое ядро) — искусство эпохи Октябрьской революции.

Здесь впервые за многие десятилетия были показаны «Скачет красная конница...» (ок. 1932) Казимира Малевича, «Движение в пространстве» Михаила Матюшина (не позднее 1921), «Формула петроградского пролетариата» (1920—1921) Павла Филонова. Авангард здесь с необходимостью соседствовал с АХРРом или протосоцреализмом, например, «Первым лозунгом» (1924) Николая Терпсихорова и «Тачанкой» (1925) Митрофана Грекова. Однако то, что теперь часто стремятся представить как равноценные стороны одной советской культуры, для Хюльтена существовало в виде двух различных величин. И в этом-то показе разномасштабности заключался для него один из основных смыслов его проекта. Насколько это было возможно, он открыл в каталоге телеологию своей выставки: представить в оправе из всего, что их окружало, творчество тех немногих гениев, кто понимал искусство как движение к абсолютной превосходной форме представления мира. Привожу выдержку из финала его статьи:

«И вот наше сегодняшнее пожелание: пусть выставка "Москва — Париж" объединит и сопоставит в рамках обширной панорамы возможно полнее и точнее нескольких очень больших художников... Им ведомы извечные свойства человеческого разума и гениальная простота человека-творца, всегда открытого миру. У искусства много корней, оно является общим достоянием и свободным обменом идей прошлого с идеями настоящего <...>. Выставка <...> помогает нам увидеть и закрепить в своей памяти многообразие произведений, вдохновленных лиризмом национального чувства, которые прелестны своей красочностью, но по своим масштабам не поднимаются до уровня фундаментального поиска всеобщего характера. В этом, собственно, и состоит различие между универсальным авангардным творчеством и искусством, уходящим своими корнями в чисто местные традиции» (Юльтен 1981).

Итак, если коротко, что «вписал» Понтюс Хюльтен в кураторскую книгу музеев Российской Федерации, если бы таковая существовала наравне с инвентарными хранилищами? Первой своей выставкой в Москве он привлек внимание к тому, что музей — это экспозиция подлинных шедевров, в которых воплощен «фундаментальный поиск всеобщего характера», и только так, показывая шедевры, музей может активировать «свободный обмен идей прошлого с идеями настоящего». Любая другая экспозиция, составленная из работ второго ряда, в своем роде тоже показательных, может продемонстрировать ту или иную тема-

тическую направленность, круг формальных приемов, случаи частных и государственных заказов, но она никогда не даст зрителю возможность почувствовать историю и современность живыми, а не архивными сущностями, подключиться к тем силам, которые реально формируют духовный опыт мира. В ленинградских выставках Понтюс Хюльтен смело соединил экспозицию шедевров мирового искусства с показом творчества молодых художников, созданного прямо в музейных залах, здесь и сейчас. Тем самым он манифестировал то, что музей — это вершина всей художественной практики и должен работать прежде всего именно с художниками ежедневно и непрестанно, не оставляя эту роль галереям и выставочным залам. Основная функция художественного музея состоит в постоянном исследовании и селекции визуального духовного опыта. Музейные залы — это место силы: здесь осуществляется выбор и представление того образа мира, с которым мы ассоциируем свое прошлое и входим в будущее.

Такое понимание функции музея требует гораздо более сложного подхода к эстетическому визуальному опыту, чем прямой подход социального просвещения. Оно, собственно, указывает на изначальность: центральной, концептуальной, в смысле зачинающий, характер визуального опыта, который передается от произведения к зрителю и не всегда может вербализоваться в наушниках аудиогuida. С другой стороны, речь не идет и о «загробных трансисторических встречах» (Гройс 2016) — речь идет о создании среды именно исторического взаимодействия прошлого и настоящего.

Занимаясь по мере наших возможностей музейной практикой: исследованием фондов, коллекционированием, созданием выставок, которые должны быть результатом этой работы и объединять вокруг музея зрителей, — нам, насколько разными ни являлись бы наши задачи, стоит держать в фокусе конечную экологическую цель жизни музея — сохранение естественного ландшафта искусства, в котором временный идеологический дизайн не должен заслонять горы и топорщить уступами равнины. Этот ландшафт держится на своих природных доминантах — шедеврах искусства, показывать которые в историческом движении культуры, наряду со всеми обитателями экологических ниш в их сложных взаимосвязях, и есть насущная проблема музея.

Библиография

1. Бишоп К (2014) *Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства*. Москва, Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж».
2. Гройс Б (2016, 11 апреля) В сущности, современное искусство является теологией музея. Интервью А. Жилияеву. *Colta.ru*, <https://www.colta.ru/>

- articles/art/10713-boris-groys-v-suschnosti-sovremennoe-iskusstvo-yavlyaetsya-teologiy-muzeya (22.10.2020).
3. Приходько Н (2019, 12 июля) 1979-й глазами 2019-го: как мы сегодня воспринимаем выставку «Париж — Москва». *Colfa.ru*, <https://www.colfa.ru/articles/art/21862-1979-y-glazami-2019-go-kak-my-segodnya-vosprini-maem-vystavku-parizh-moskva> (22.10.2020).
 4. Силина М (2019, 5 сентября) Новое определение музея: Россия не при делах? *Colfa.ru*, <https://www.colfa.ru/articles/art/22312-novoe-opre-delenie-muzeya-rossiya-ne-pri-delah> (22.10.2020).
 5. Тарханов А (2001, 8 октября) В Лас-Вегасе открылся Музей Эрмитаж-Гуггенхайм. *Коммерсантъ С-Петербург*. № 183, <https://www.kommersant.ru/doc/564191>(22.10.2020).
 6. Юльтен П (1981) Париж — Москва. В: Бессонова М (ред), *Москва — Париж. 1900—1930*.
 7. Adamson G; Pavitt J (eds) (2011) *Postmodernism: Style and Subversion, 1970—1990*. London, V & A Publishing.

Об авторе

Екатерина Андреева (кандидат искусствоведения, доктор философских наук) — арт-критик, куратор, искусствовед. Ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея. Специалист по русскому и зарубежному искусству XX—XXI веков. Автор множества публикаций, в том числе монографий «Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века» (2007) и «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века» (2004, 2011, 2019). Выступила куратором более ста выставок русского искусства в России и за рубежом. С середины 1990-х — член Международной ассоциации художественных критиков (AICA). Живет в Санкт-Петербурге.

E-Mail: andreyevaek@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-5765-242X. WoS Researcher

ID: V-7985-2018.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org