The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Номер 03.
Музей как исследовательский хаб

Дата публикации:
24 сентября 2021 года

Редактор номера:
Влад Струков

Выпускающий редактор:
Анастасия Робакидзе

Редакторы:
Андрей Завадский, Катерина Суверина, Юрий Юркин

Корректоры:
Ольга Андреевских, Евгения Веселова, Михаил Пономарев, Элиас Сейдел

Дизайн и верстка:
Оля Никитина

Главный редактор The Garage Journal:
Влад Струков

Редакционная коллегия:
Андрей Завадский, Катерина Суверина, Юрий Юркин

Редакционный совет:
Екатерина Андреева, Пол Антик, Фотейни Аравани, Антон Белов, Магдалена Бухчик, Кэролайн Веркое, Дора Гарсия, Мартин Гроссман, Екатерина Иноземцева, Серубири Мозес, Беатрикс Руф, Анастасия Тарасова, Алексей Улько, Сергей Ушакин, Патрик Д. Флорес, Ранджит Хоскоте, Джюнейт Чакырлар, Аслыхан Шенел, Галина Янковская

Ответственный секретарь:
Анастасия Робакидзе

Периодичность выпусков:
3 раза в год

Публикуемые материалы проходят процедуру двойного анонимного рецензирования.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

Музей как исследовательский хаб

Содержание

1. **Влад Струков**
   Предисловие главного редактора. Музей как исследовательский хаб (EN) — v

2. **Ливия Ноласко-Рожаш, Янник Хофманн** — 1
   Музей как когнитивная система акторов, включающая людей и не-людей (EN)

3. **Мария Щекочихина** — 16
   Исследования инклюзии и их влияние на стратегии развития инклюзивных программ в арт-институциях (RU)

4. **Кен Арнольд, Адам Бенкард, Карин Тюберг, Луиз Уитли** — 52
   Музей как академия: исследовательские практики в копенгагенском Медицинском музеоне (EN)

5. **Анастасия Тарасова** — 82
   Почему именно архив? О концепции и истории архивного собрания Музея «Гараж» (RU)

6. **Джоелла К. Кю** — 118
   Экспериментальная, нерегулярная тенденция»: использование цифровых садов в кураторских исследованиях (EN)

7. **Светлана Кондратьева.** — 131
   Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях (RU)

8. **Татьяна Волкова** — 158
   Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях (RU)

9. **Матеуш Сапиа** — 193
   Концептуализация выставок как социополитическое исследование: анализ европейских выставочных практик 1990-х годов (EN)

10. **Михаль Рон** 212
«МУЗЕЙ. детям вход воспрещен». С опозданием к Марселю Бротарсу (EN)

11. **Анна Кан** 240
Реэкспозиция как медиум: политическое действие в музее (RU)

12. **Алексей Воронков** 270
Тактики и стратегии: реакция российских институций современного искусства на ограничительные меры в период пандемии COVID-19 (RU)

13. **Серубири Мозес** 294
Искусство после эпистемического кризиса. О сборнике Нкуле Мабасо и Номусы Махубу «Тем сильнее мы становимся: Южноафриканский павильон» (2019) (EN)

14. **Анна Трапкова** 305
Рецензия на книгу. Demos TJ (2020). Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing (RU)

15. **Наталья Копелянская** 311
Рецензия на книгу. Ван Менш П, Мейер-ван Менш Л (2021) Новые тренды в музеологии (пер. с англ. В.Г. Ананьева) (RU)

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Editorial. The Museum as a Research Hub

Vlad Strukov
University of Leeds, United Kingdom

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Strukov V (2021) Editorial. The Museum as a Research Hub. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: v-xi.
DOI: 10.35074/GJ.2021.74.27.002

To link to this item: https:/doi.org/10.35074/GJ.2021.74.27.002

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Editorial. The Museum as a Research Hub

Vlad Strukov

This issue of *The Garage Journal* is the first instalment in the three-step intervention. The second is the international conference 'Utopias of (Non) Knowledge: The Museum as a Research Hub,' held at the Garage Museum of Contemporary Art on the 24-25th of September, the same dates the issue has been launched. And finally, the third instalment will be a collection of essays to be published in Russian in 2022. The focus and scope of the collection will be determined at a later stage.

The purpose of this intervention is to consider how research is integrated into museums' future strategies, to reflect on how collaborations among researchers, artists, and curators work, and outline the key applications of practice-based research. In fact, the conference aims to explore Jacques Rancière's notion of (non)knowledge and the ways in which it problematizes the hierarchical regime of the unidirectional transfer of knowledge from one subject to another. By criticizing the neoliberal production and commodification of knowledge in this way, he reminds us that the purpose of democracy is to attain equality, and in particular the equality of knowledge. In this system, knowledge and non-knowledge are employed as different modes of knowing, not as fixed knowledge and its denial. What he offers instead can be described as a modernist model of a 'knowledge utopia,' where all citizens are equal and therefore equally involved in practices of (not) knowing. The model suggested by Rancière allows the conference participants to reconsider the role that museums play in the creation, transfer, and preservation of knowledge.

In the second half of the twentieth century, museums faced the need to review the foundations of their activity. As a result of this transformative process, they became increasingly focused on research activities: the practices of creating and distributing (non)knowledge. While research has informed museum practices since the emergence of museums, in recent years museums have begun organizing collaborative projects with researchers, including from governmental and business institutions and scientific laboratories, as well as with independent artists and others. These interactions allow us to speak of special—horizontal—modes of knowledge production and exchange that create a new understanding of the museum as a hub.

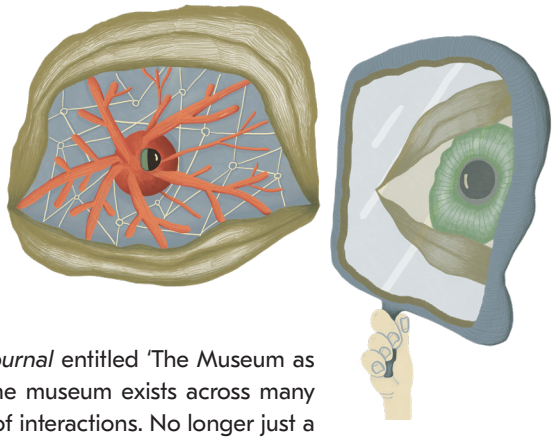


Figure 1. Illustration by Katia Barinova (2021)

This special issue of *The Garage Journal* entitled 'The Museum as a Research Hub' recognizes that nowadays the museum exists across many sites, in multiple times, and through a myriad of interactions. No longer just a gallery filled with objects and accompanying notes, the museum is involved in the politics of what is to be visible in the twenty-first century. We understand visibility as a form of presence in the public discourse, a form of knowing and remembering. The museum increasingly recognizes visibility as a power to build associations, networks, and communities. The special issue considers critically how these new powers are invested in curatorial practices and how they are invoked in the contemporary and historical settings. We put the visitors at the center of our consideration, including their participation in the process of re-defining the purpose and scope of research in the museum.

The questions that this special issue will ask include (but are not limited to):

— What are the changes that the museum's research culture has seen over the past decades? How are they transforming the museum's role in society?
— How exactly do museums, especially art museums, carry out research?
— How do different kinds of museums—the art museum, the historical museum, the memory museum, and the museum of contemporaneity—respond to recent theoretical advances?
— What makes research in the museum 'practice-based research'?
— How do museums make research accessible?
— What are the best practices in terms of co-researching with artists, audiences, and others involved in museums?
— How can research in museums contribute to social innovation and change?
— And finally, what potential does re-conceptualizing the museum as a research hub provide?

In order to address these concerns, the materials selected for the special issue focus on the question of method, which allows a new conceptualization of the museum as a research hub. The idea of the museum as method has been discussed by Nicholas Thomas (2010) and by Philipp Schorch and Conal McCarthy (2019). Both works—a comment and a volume of essays—call for a departure from the previous colonial system of organization and presentation of knowledge in the museum. Indeed, the

editors of *Curatopia* (Schorch and McCarthy 2019) re-published Thomas's 2010 essay as the opening work for their volume in order to emphasize the need to de-colonize the museum and knowledge. Thomas writes that 'the spaces of, and between, museums and anthropology today are full of paradoxes. Museums cannot escape the association of anachronism, they connote colonial dustiness' (2019: 19). According to Thomas, the notion of the museum as method consists in the process of de-colonization of knowledge and the event of discovery. He proposes juxtaposition as the main method of organization of objects in the museum. He notes that 'one can work with contingencies, with the specific qualities and histories of artifacts and works of art, in ways that challenge many every day or scholarly understandings of what things are and what they represent' (Thomas 2010: 8).

The authors of this special issue support Thomas's imperative to decolonize knowledge and the museum. They also go a step farther in their conceptualization of the museum method. It is no longer just about re-interpretation of different objects and the use of juxtaposition when displaying them. It is also about querying the very ways in which we know things and in which we relate to different systems of knowledge production, placing the museum at the core of these processes. As a result, the museum as method emerges as a way to think beyond the disciplines and pre-determined methodologies.

In recent research—both in universities and museums—inter- and multi-disciplinary studies have been celebrated. They have relied on re-combinations of disciplines and borrowings from multiple disciplines such as art history, sociology, digital culture, visual culture, and discourse analysis. Indeed, the contributors to the special issue make use of a wide range of methods, including archival work, textual analysis, visual analysis, data analysis, interviews, discourse analysis, and so on. They also pay special attention to the collaborative aspect of research in addition to comparative analysis. They critically engage in self-reflexion, including methods such as introspection, embodied research, performance, and speculative research. However, in all the contributions the authors query these inter- and multi-disciplinary approaches, calling for a new system of knowledge production.

In response to the question posed by the authors of this special issue, I propose to think about research in the museum in the post-disciplinary fashion, namely, not to apply an existing discipline or a method but to grow it organically from the context. In my formulation, the post-disciplinary approach dictates that the context becomes the method, thus blurring the boundaries between objects and spaces and between different subjectivities engaged in the production of knowledge.

This type of method can be realized in a particular setting, that of a hub, hence the title of the issue. In contemporary use, one meaning of the term hub is apparent in this example, 'a central airport or other transport facility from which many services operate'. However, the term has two other important meanings that are actualized in the issue of *The Garage Journal*, the first is that of the central part of a wheel, rotating on or with the axle,

and from which the spokes radiate. It places the museum as the center of research. Hence, the museum is no longer peripheral to research activities, and its collections and activities are not determined by the requirements of universities. And the other meaning is that of 'the effective center of an activity, region, or network' (center of activity, core, heart, focal point, nucleus, nerve center). In this regard, the idea of a network is extremely important, and it also enables the use of context as method through a relationship among different elements of the network.

Thinking about the museum as a research hub allows for a conceptualization of the museum as a fluid system with a set of values which are constantly evolving, not as a place with pre-determined structures and boundaries. This type of museum advances horizontal connections leading to the democratization of knowledge. Through the convergence of discourses, recursive analyses, and intercultural exchanges, the museum stops being a discipline, a (professional) activity or a type of 'curatopia' (Schorch and McCarthy 2019) and instead emerges as a mode. Above I suggested that knowledge and non-knowledge should be considered as a mode of knowing, here I wish to suggest that the museum be considered as a mode of knowing, too. To paraphrase Rancière writing about the politics of aesthetics (2010: 10), the museum is 'a mode of articulation between ways of doing and making, their corresponding forms of visibility, and possible ways of thinking about their relationships (which presupposes a certain idea of thought's effectivity).'

Figure 2. Illustration by Katia Barinova (2021)

In the spirit of working with the museum as a mode, this theoretical introduction to the issue was authored in collaboration with illustrator Katia Barinova. She worked with some preliminary conceptualizations aiming to visualize the key notions—the method and the hub—producing, in the end, her own concepts of the museum as a research hub (see figures 1 and 2). I thank her for her queries and suggestions, and for being able to respond to my obscure ideas. I also wish to thank those who have contributed immensely to the conceptualization and realization of the special issue, the journal's editors and advisory board. I am grateful to Ekaterina Inozemtseva, chief curator at Garage, who served as a consultant on the issue. Needless to say, my biggest thanks go to the contributors to the issue who have responded to the open call for submissions. Their contributions challenge the status quo in museum studies and supply an assessment of practices in the global setting. I also invite the reader to explore publications in GJ Media which also touch upon the theme of the issue. The latter—alongside the conference and the special issue—launch a discussion about the museum as a research hub which I hope will spark future debates, too.

Bibliography

1. Rancière, Jacques (2010) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Continuum.
2. Thomas, Nicholas (2010) 'The museum as method', *Museum Anthropology*, 33(1): 6–10.
3. Thomas, Nicholas (2019) 'The Museum as Method (Revisited)', in Schorch, Philipp; McCarthy, Conal (eds.) *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship*, Manchester University Press, 2019, pp. 19–28.
4. Schorch, Philipp; McCarthy, Conal (eds.) (2019) *Curatopia: Museums and the future of curatorship,* Manchester: Manchester UP.

Author's bio

Vlad Strukov (PhD) is the editor-in-chief of *The Garage Journal*. He is a London-based multidisciplinary researcher, curator, and cultural practitioner,

specializing in art, media, and technology crossovers. He is an associate professor at the University of Leeds, UK, where he works on global visual culture. He is currently carrying out a major research project on contemporary queer visual culture, which is being funded by the Swedish Research Council. He is the author and (co-)editor of many publications, including *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era* (2016), *Russian Culture in the Age of Globalisation* (2018), and *Memory and Securitization in Contemporary Europe* (2017).

Address: 204, M. Sadler, SLCS, University of Leeds, Woodhouse Lane, Leeds, LS29JT, the UK.
E-mail: v.strukov@garagemca.org.
ORCID: 0000-0002-0197-112X.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

The Museum as a Cognitive System of Human and Non-Human Actors

Livia Nolasco-Rozsas, Yannick Hofmann
ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Germany

This item has been published in Issue 03 'The Museum as a Research Hub,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Nolasco-Rozsas L; Hofmann Y (2021) The Museum as a Cognitive System of Human and Non-Human Actors. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 1–15. DOI: 10.35074/GJ.2021.87.92.003

To link to this item: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.87.92.003

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

The Museum as a Cognitive System of Human and Non-Human Actors

Livia Nolasco-Rozsas, Yannick Hofmann

The essay introduces a new line of research at the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe that examines the role and experiments with museum applications of information technology, specifically artificial intelligence (AI) and extended reality technologies (e.g., augmented, mixed, and virtual realities). Currently, two projects at the ZKM have taken up the initiative to start practice-based research: *Beyond Matter and intelligent.museum*. These projects are discussed in this essay with the aim of demonstrating that the museum is being successively transformed into a cognitive system of human and non-human actors. Drawing on the institutional experience of the ZKM, we present a new approach towards the notion of the museum: one that takes computation into consideration.

Keywords: artificial intelligence, museum as a cognitive system, museum collaboration, practice-based research, virtual as a condition

Attempts to give a brief definition of the museum as a phenomenon seem to be futile today, especially if we look at ICOM's struggle with answering the question of what the museum of the twenty-first century actually is. The debate had already been going on for years when in 2019 the ZKM aspired to crowdsource a definition, which resulted in a collective Dadaist manifesto that adds to the plurality of alternatives (ZKM Magazine 2019).

Figure 1. A photo of the *Open Codes* exhibition opening (photo copyright: Felix Grünschloß, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe)

The ZKM did not only engage in a debate about this but organized a whole series of exhibitions under the title *Open Codes* (2017–2021)[1] that attempted to define at least partially the role of museums in a society increasingly driven by computer codes. *Open Codes* reflected on the world we live in today: a world that is created and controlled by codes. Since this series became the basis for our current investigations, its brief introduction is vital for understanding the roots of our arguments:

> '*Open Codes* brings computing and art together in various ways. It is a new form of assembly, combining practical knowledge of computer code and critical artistic approaches in a single venue. The project seeks to empower its participants to regain access to reality through instruments of thought and to reflect on the genealogy and current social impact of digital code, computer programing, and software' (Peter Weibel 2017: 10).[2]

Open Codes understood the museum as a platform of exchanging and creating knowledge aided by a curated selection of exhibited artworks and by stakeholders who brought various types of expertise into the exhibition space. The events organized to elaborate on the exhibition's concept, often referenced as the 'accompanying' or 'educational' program, in case of *Open Codes* merged with the exhibition, underlying the idea of the museum as an assembly.

By the end of the twentieth century, various tendencies in museums propelled a revision of museology, and the term 'new museology' (Vergo 1989) was coined:

> 'During the 1980s and 1990s, the New Museology spawned all manner of more critical inquiry into exhibitions, collections, practices, and ideologies, fuelled by post-Marxist and poststructural theories of representation and spectacle' (Mathur 2019).

Figure 2. A photo of the *Open Codes. The World as a Field of Data* opening exhibition, September 1, 2018—January 6, 2019 (photo copyright: Anne-Sophie Stolz, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe)

Via the new lines of researches at the ZKM we argue that decades after the emergence of New Museology the substitution of the adjective 'new' shall be considered as we are sliding deeper into the 21st century, and as theoretical currents such as the actor-network theory (ANT)[3] increasingly impact the discourse. Some of these concepts allow us to think of museums as cognitive systems that are not bounded to one single physical location and where human and non-human actors, specifically machinic agents, can be taken into consideration.

The application of ANT in the curatorial context has been elaborated on by Wiebke Gronemeyer (2018: 154–156). She suggests using the term 'material turn,' which she understands as an awareness of certain processual transformations that curatorial practices might cause, with an emphasis on the actor-network relation, resonating with ANT and the neologism of 'intra-actions' by Karen Barad (2007).

The impact of new materialist, posthumanist critical theories is taken into consideration in the material turn in curating, and thus in the museum, where curating can take place. Although ANT takes non-human actors into consideration, Gronemeyer (2018) does not emphasize the importance of computational actors in her theory. We argue that computational actors, or algorithmic agents, have a crucial impact on our cognition and thus cannot be left out from the 'material turn' happening in curating in various contexts, among others in the museum. Adding a new actor influences the equilibrium of the complete system, and implies the necessity of new terms, based on the vocabulary that has been evolving around computation.

We argue that until now computational agents were not taken into consideration (and if they were, then only marginally) while elaborating on the definition of the museum, which is a major deficit, since computation plays an inevitably increasing role in curation, mediation of art on view in a museum context, as well as in archiving and collection care.[4] Therefore, we suggest calling the current tendency, characterized by the interdependency of physical and digital spaces of the museum, 'virtual condition.' Furthermore, we suggest to approach the museum as a cognitive system, a term that draws from currents of computer sciences and information technology and clearly stems from the vocabulary of cybernetics.

Cybernetics is a scientific movement that, for decades, has profoundly impacted thinking and creation in science, engineering, and the arts. It is a genuinely twentieth century phenomenon, rooted mainly in distinct forms of systems theory, which developed independently in different geographical locations. A crucial aspect in cybernetics is that it pointed out the intertwined nature of the biological and technological, which is a prerequisite for understanding the metaphor, coined in the 1950s, of 'artificial intelligence.' Cybernetics is nominally scarcely present in current discourses, but as Yuk Hui (2019) pointed out in *Recursivity and Contingency*, it has a crucial impact on our understanding of the term *technology*, and as a direct consequence, of the arts (and their relation to the term *techné*).

Cybernetics will also influence the notion of the museum, even if it adds a new element to a not yet clearly defined system.

Currently two international, collaborative, practice-based research projects, *Beyond Matter*[5] (2019–2023) and *intelligent.museum*[6] (since 2020), attempt to react to the current turn caused by the advance of computation in the museum, both from different vantage points. *Beyond Matter* addresses the already mentioned 'virtual condition' with a specific emphasis on its spatial aspects in art production, curating, and mediation via numerous activities and formats as case studies, including the digital revival of selected past landmark exhibitions.[7] This common undertaking seeks to engage with a contemporary shift—largely attributable to the rapid development and ubiquitous presence and use of computation and information technology—in the production and mediation of visual art within institutional frameworks that may be summarized as 'the virtual condition.' If the postmodern condition was a 'crisis of narratives' (Lyotard 1992 [1979]: xxiii), the virtual condition reflects a crisis of dichotomies. Its analysis suggests that dichotomies are losing their validity: presence and absence, physical and computer-generated, real and simulated. The artificially generated increasingly dominates our reality, intertwines the physical with the virtual, and skews the linearity of time, which has a significant impact on the notion of the museum, and on the understanding of how museums work if information technology keeps developing at the current pace.

> 'Computer-generated simulations, virtual realities, networked digital platforms—from cyberspace to metaverse—are no longer fictitious locations found in science-fiction literature. Their significance and role are almost on a par with real spaces. Information technology has given rise to immaterial spheres that have become legitimate, parallel dimensions of our perception, experience, knowledge, communication and ourselves, where the real and the virtual are no longer antithetical opposites. For this reason, we must re-examine our three-dimensional conception of space.'

These words introduce the exhibition entitled *Spatial Affairs* (2021),[8] realized in the framework of *Beyond Matter* at the Ludwig Museum Budapest in collaboration with and under the curatorial lead of the ZKM, as groundwork for the research on the virtual condition. The understanding of the notion of space that surrounds us is definitely a prerequisite for engaging with the artificial or generated spaces to be co-created and calculated by human and machine.

Naturally, this has extensive implications for the spatial aspects of curating and mediating visual arts, as well as their reception. Under such circumstances, the museum transmogrifies into a hybrid entity integrating a geographical location with various digital platforms. Instead of one single building, an affluence of exhibition spaces shall be taken into consideration while imagining a museum that becomes an extended but also porous system of multiple dimensions. Thus, the museum can be better understood as a system that is triggered by cognitive processes than a space bounded to a specific location.

This thought triggered the substantive focus of the *Hybrid Museum Experience Symposium (HyMEx)* (2021) that brought together leading researchers and scholars in digital and experimental museology, collection care, curatorial practice, as well as researchers from a broad spectrum of other disciplines to exchange views on challenging situations and latest innovations in the field of hybrid museum experiences. With *HyMEx* the organizers attempted to bring together pluridisciplinary perspectives that remain relevant and constitute a credible source of reference towards the artist, the artwork, the exhibition, the visitor, and the museum expert, via seeking interpretations of the hybrid museum experience within the contemporary art scene in the light of spatial and societal aspects.[9] Beside the two mentioned outputs of practice-based research, *Beyond Matter* continuously implements projects that elaborate on the contemporary realities of museums, art mediation, and curation in an era when various factors, one of which is definitely computation and its all-encompassing impact, hinder museum professionals to define what a museum is.

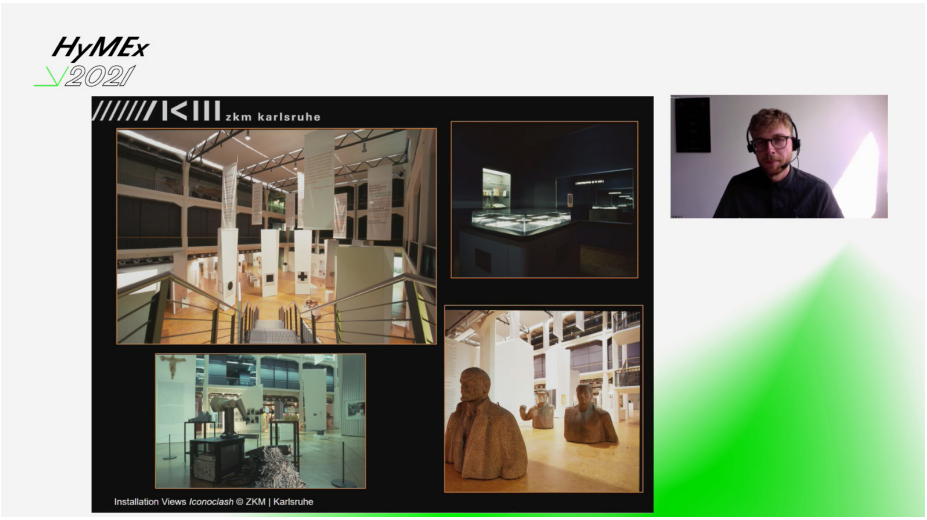


Figure 3. A screenshot of the online presentation of Felix Koberstein at the Hybrid Museum Experience Symposium on May 7, 2021

The arrival of the computer in art production happened already decades ago, but its impact is currently turning the infrastructure of the arts upside down. It is changing the role of museums within such a technology-driven ecosystem of art, as well as museums themselves. The walls of the museum dissolve as various digital spaces (from websites to digital exhibitions, social media channels, and online events) are added to the physical museum space, all of which are part of cognitive systems defined by various actors, rather than locations or objects. As outlined, central fields of activity of international museums are increasingly shifting to the digital realm. Physical museums, however, will not become obsolete in the future, nor will they ever be fully integrated into virtual museums. On the contrary, in the digital age, museums offer the potential to gain an insight into rapidly

accelerating developments in art, science, and technology, for instance, for less technology-savvy visitors and to reduce the physical—digital divide (Ball, Francis et al. 2019: 1167–1184). Hence, in the long term, meaningful connections between emerging virtual spaces with physical exhibition spaces will require the creation of well-designed interfaces that act like a permeable membrane between the physical and the digital to design the visitor's user experience as intuitive and seamless as possible.

Since 2017, the artistic research and development platform at ZKM—the Hertz-Lab—investigates these new shifts in digital paradigms, with a special focus on interactive, haptic, and multimodal principles. Another focus of the Hertz-Lab is currently on the latest developments in AI technology and discourse. Significant progress has been made in AI in recent years, particularly in the area of artificial neural networks. In the late 1980s, when the ZKM was founded, artificial neural networks were still more of a theoretical research topic that could anticipate future developments. Their application was still underdeveloped and impractical for several reasons (Smolensky 1987: 95–109). Over the past two decades, however, progress in artificial neural network research has accelerated so rapidly, that today computers can learn from data and perform rudimentary cognitive functions previously reserved for humans. Artificial neural networks can recognize and automatically classify patterns from large amounts of data, make predictions, generate new patterns, or reconfigure themselves based on these patterns. The emerging AI technologies are disruptive and radically change various areas of daily life such as transportation, healthcare, education, public security or work (Stone et al. 2016). Though, in many cases, the underlying AI systems appear to be an opaque black box, making it difficult to engage with this technology on a broad societal scale.

The *intelligent.museum* project, which has been taking place at the ZKM in cooperation with the Deutsches Museum since the beginning of 2020, aims to inspire and empower museum visitors to critically engage with AI topics. It follows a human-centered approach to AI that is guided by humanistic values such as ethics. The human-centered AI approach, introduced a few years ago, places human society at the center of AI and consequently does not focus on merely technical factors (Li and Etchemendy 2018). The aim of the project is to question current developments, to explore their potential and expanded fields of application of AI in the museum, and to look at them from different perspectives. For this reason, the *intelligent.museum* project brings content and topics to the public through practice-based research and the development of prototypes, hands-on demonstrations, and tangible presentations.

For this purpose, international artists who bring AI technologies into their artistic practice are invited to develop and realize an artistic work within the framework of an artistic residency at the ZKM and Deutsches Museum. From speculative fictions to hyperreal images to AI-composed soundtracks, artificial neural networks can be used multifariously, for instance, in interactive installations, generative videos, data visualizations or

sonifications. The expressive possibilities of digital art stimulate a level of critical reflection. The *intelligent.museum* residencies in summer 2021 at the ZKM and Deutsches Museum highlight the extent to which artists are already meaningfully integrating AI techniques into their artistic practices, but more importantly, how they evaluate the social impact of technology and raise questions.

Media artist and composer Alexander Schubert wants to encourage critical reflection on social media and data sovereignty with his work *CRAWLERS* (2020). The hybrid artwork has already been realized as part of the *intelligent.museum* project. The artist developed an anonymous collective of social bots operating on social media that collect users' data. Using different AI methods (e.g., convolutional neural networks and generative pretrained transformers), images and postings of the users are transformed and fed into an alternative social network in a modified but similar form. On site in the exhibition space, the artwork manifests as a multi-screen installation that visualizes both social media profiles of the parallel social network and the machine learning processes. Alexander Schubert raises awareness of the permanent and ubiquitous practices of automated data theft on the net and reflects on the impact of technical actors on our digital identities.

Figure 4. A photo of Alexander Schubert's work (CRAWLERS, 2021; photo copyright: Elias Siebert / ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe)

From early summer 2021, further residencies will be realized as part of the *intelligent.museum* project. French artist Gaëtan Robillard condenses his reflections on social polarization caused by emerging fake news and post-truthism into an aesthetically coherent work of art entitled *Patterns of Heat* (2021): with the help of AI techniques, Robillard measures the presence of fake news on the Internet that refer to the climate crisis and are spread over the digital ether. Robillard will translate this into a data-driven artistic floor installation that uses heat radiatiown to transport effects of the climate crisis into the exhibition space. For exhibition visitors, however, it is not global warming in relation to the overheating of the earth that will be felt, but rather the friction energy between post-facticity and

scientific consensus.

With *Proteus 3.0* (2021), artist duo Maria Smigielska and Pierre Cutellic, aka Compmonks, are developing an interactive behavioral video installation. The artists use computer vision technology and deep learning models to capture the viewers' posture, gaze direction, and facial expressions and have them influence a constantly changing digital emulation of ferrofluid.

Using computer vision technology in a totally different scenario, Giselle Beiguelman, Bruno Moreschi and Bernardo Fontes want to find out to what extent colonialist patterns and gestures are inherent to human images. The project *The Imperialist Gaze* (2021) aims to shed light on how convolutional neural networks can interpret digitized images and be instrumentalized for the analysis of large-scale image collections.

Katrin Hochschuh and Adam Donovan developed an *Empathic Swarm* (2019—) of robots that can perform spatial choreographies and interact with exhibition visitors. In the exhibition space, visitors will be able to train the swarm using reinforcement learning and confirm or reject it based on their own reactions and gestures.

Figure 5. A photo of *Empathy Swarm*, an interactive robotic swarm, human-machine biofeedback system, by Katrin Hochschuh and Adam Donovan (WRO 2019 Biennale / HUMAN ASPECT, Wroclaw, Poland; photo copyright: Wojciech Chrubasik)

All of the aforementioned artistic projects are experimental setups that apply data-driven applications of AI in different scenarios, and while they do not, of course, offer directly scalable solutions for the museum itself, they serve as case studies to the *intelligent.museum* project. From these case studies many new perspectives on the reciprocal relationship between museum visitors and the museum will emerge. One of the main goals of the *intelligent.museum* project is to open up the black box mentioned above in order to make AI technologies more accessible to both artists and the general

public. To ultimately enable all museum stakeholders to learn more about the vast topic of artificial intelligence, all source codes developed as part of the *intelligent.museum* project are continuously posted to an open-source code repository.[10] They are publicly available for further use or discussion.

In order to significantly simplify working with AI and also empower people without AI knowledge, low-threshold digital tools are being developed at ZKM.[11]

The *intelligent.museum* project is exploring the extent to which AI technology can be used to break down barriers in the exhibition space and make the museum experience more inclusive and accessible. The emerging cognitive capabilities of artificial neural networks can be investigated in diverse and multimodal interaction scenarios and, when implemented responsibly, computer vision, conversational user interfaces (dialog-oriented interfaces that emulate a conversation with a real person), or natural language processing/ understanding for voice user interfaces open many new perspectives on the reciprocal relationship between museum visitors and the museum. Among the recent developments of the project team are, for instance, intelligent digital text labels that can recognize the spoken national language of exhibition visitors while automatically adapting to reduce language barriers. For this, museum visitors converse with an artwork or exhibit that is able to recognize their spoken national languages and then translates a digital text label with meta-information into the appropriate language.

In addition, rapid prototypes of museum operational applications are currently being developed and tested in the exhibition space to see how automation and machine decision-making processes can support the operation of exhibitions. Ongoing experiments involve both semi-autonomous machine decision-making processes (e.g., suggestion of an admission stop by a machine agent to a human operator in the museum entrance area when the visitor capacity limit is reached, which occurs as a result of an automated visitor count) and fully autonomous machine decision-making processes, such as the automated regulation of technical functions of the museum (e.g., the volume of sound installations in exhibitions, which can be automatically regulated depending on the number of visitors).

In the *intelligent.museum* project, cognitive technical systems serve as an orientation model for designing a speculative scenario for museums integrating cognitive computing with sensors and actuators in the exhibition space. Cognitive technical systems are technical systems 'equipped with artificial sensors and actuators integrated and embedded into physical systems, and act in a physical world' with cognitive capabilities such as perception, representation and reasoning, learning, communication and interaction.[12] The research and development area of cognitive systems engineering emerged about forty years ago from the realization that the then existing approaches to human-machine systems considered only physical or mechanical functions, but well-functioning human-machine systems require a different kind of knowledge that describes the cognitive or mental functions of a human-machine system (Hollnagel and Woods 1983). Since then, of

course, many quantum leaps in research have taken place, and in particular the advancements in AI and the emergence of cognitive computing are now leading to integrated technical systems that can observe and classify the environment, perform actions, make decisions, and solve problems. Such systems are becoming active learning systems that can acquire knowledge and in turn make it available to humans. For the *intelligent.museum* project, the goal is to create new communicative situations between visitors, art, curators, and the museum. Through multimodal interfaces between the digital world and the environment, the museum could be able to perceive and understand things in the long term, determine things from people's reactions, and adapt to its environment and respond to visitors by combining sensor data from different sources with data-driven applications. This would actively support the learning process as it would help both visitors and the museum to 'exchange, learn with and from each other, while at the same time transforming the original museum space into a shared space of knowledge and experience' (ZKM Editors 2020).

Albeit the outlined research draws from various disciplines, such as contemporary museology, techno-philosophy, and technology, it actually takes place in functioning museums and manifests itself in various artistic and curatorial projects, thus it shall be inevitably practice-based. Any interim result of such a practice-based methodology that is enabled by collaboration with artists can and shall be immediately exposed to and thus validated by museum visitors, who close the feedback loop in the cognitive system.

In both projects, *Beyond Matter* and *intelligent.museum*, practice-based research is understood as a process within the museum context that includes the development and creation of hands-on experiences (i.e., interactive exhibits with novel applications), their evaluation with the inclusion of the audiences, and creating open-source best practices for museum professionals, who are increasingly required to apply digital tools.

To conclude, the museum of the future shall be approached as a cognitive space, which is an affluence of actual, virtual, and cognitive networked spaces, in which the visitor and the curator are not the only actors. As machinic intelligence rises, non-human algorithmic agents play an increasingly important role in the hybrid ecosystem of a museum. In this constantly shifting network of relationships between human and non-human agents, our role as museum professionals is 'post-custodian.'[13] Indeed, under such hybrid circumstances, more experimental approaches and artistic mindsets shall be given space, especially in times of social distancing, implied by the COVID-19 pandemic, that inevitably accelerated digital mediation in the museum context.

It seems that no singular museum definition is possible, or it shall be so pluralistic that it might fray the boundaries of a definition. Giving a finite, compact, and approximately universal portrait of all museums is also challenged by the fluidity of its social embeddedness and the exponential development of information technologies. Thus, constant re-examination is necessary, which is why research plays an equally important role in museums

as before, albeit with a different focus. While earlier the collection, its classification, contextualization, expansion, and care took up significant part of research resources at museums, lately, in addition to this still fundamental task, a new line of research emerged. Instead of verification and facts proof, speculation and invention are the foci of this research work that has been started at the ZKM and engages specifically with the nature of future museums[14] that is deeply intertwined with and dependent on information technology. This is the dependence that propels the necessity to describe the museum as a cognitive system.

1. The series, based on the concept of Peter Weibel, started at the ZKM in 2017, under the title *Open Codes. Living in Digital Worlds*, and was followed by a second iteration, *Open Codes. The World as a Field of Data* at the ZKM, while satellites were organized, for example, at the Azkuna Zentroa Bilbao (*Open Codes. We Are Data*, 2019—2020), the Chronus Art Center Shanghai (*Open Codes. Connected Bots*, 2019), or the Nam June Paik Art Center, near Seoul (*Open Codes. Networked Commons*, 2021).
2. From the *Open Codes. Connected Bots* exhibition concept published in the exhibition brochure (Shanghai: Chronus Art Center, 2019), p. 10.
3. Although the actor-network theory (ANT) is rooted in the twentieth century, developed at the Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) in the early 1980s, and was already applied by Bruno Latour in his curatorial practice from the 1990s, its broader impact on curatorial discourses can be traced later, as indicated by the publication of Wiebke Gronemeyer's *Curatorial Complex* in 2018. In this essay, we follow the Latourian definition of ANT (Latour 1996).
4. Curatorial research is increasingly drawing from online databases and other digital resources, archivists digitize metadata on the collections, and since museums increasingly collect born-digital assets, the actual artifact shall be stored digitally. Mediation and museum communication are equally impacted; online educational programs thrive, especially as a result of the recent lockdowns due to the COVID-19 pandemic. In exhibition venues information on artworks and interactive applications in relation to them are presented on computer screens.
5. https://beyondmatter.eu
6. Page of the *intelligent.museum* project: https://zkm.de/en/project/the-intelligent-museum (21.09.21).
7. The chosen exhibitions are *Les Immatériaux*, which took place at the Centre Pompidou Paris in 1985 and was curated by Jean-François Lyotard and Thierry Chaput, and *Iconoclash*, which opened in 2002 at the ZKM | Karlsruhe and was curated by a group of leading experts of their fields lead by Peter Weibel and Bruno Latour.

8. https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/spatial-affairs
9. Paragraph based on the concept of HyMEx Symposium. http://hymex2021.ludwigmuseum.hu.
10. https://git.zkm.de/Hertz-Lab/Research/intelligent-museum
11. In this context, the ofxTensorFlow2 extension for the open-source toolkit *openFrameworks* was recently published in the ZKM's code repository. ofxTensorFlow2 is a new interface between TensorFlow 2, a common toolkit for training machine learning models, and openFrameworks, where the trained models can be used. The add-on automates the connection between the two tools to a large extent and AIs trained in TensorFlow 2 can be easily loaded and executed in openFrameworks (despite the different programming languages of the two toolkits).
11. According to U.S. computer scientist Ronald J. Brachman, these 'four capabilities form the core cognitive part of a cognitive information processing system' are: 1) computational perception, 2) representation and reasoning, 3) learning, and 4) communication and interaction (Brachman 2002).
12. Joasia Krysa in her presentation on the HyMEx Symposium, entitled *The Next Museum Should be Curated by a Machine,* uses the phrase 'post-custodian' to describe a shift towards an understanding of the museum that is 'more experimental, less determined by architecture, operating across hybrid actual and virtual modes, both online and offline.' — based on the abstract of the author, URL: https://hymex.online/virtual/#/?hash=9a7bb2961e8b843aa6212126494bdf2c (21.09.21).
13. The methodological considerations have been influenced by the Irit Rogoff's term, 'the research turn,' that denotes process of how research has moved from being a contextual activity that grounds production and exhibition of art, to a mode of inhabiting the art world in its own right. The latest terminology of Rogoff suggests an internalization of the research process (Rogoff 2018).

Bibliography

1. Ball C, Frances J et al. (2019) The physical—digital divide: Exploring the social gap between digital natives and physical natives. *Journal of Applied Gerontology,* 38(8): 1167–1184.
2. Barad K (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham, NC, Duke University Press.
3. Brachman RJ (2002) Systems that know what they're doing. *IEEE Intelligent Systems*, 17(6): 67–71.
4. Gronemeyer W (2018) *The Curatorial Complex. Social Dimensions of Knowledge Production.* Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
5. Hollnagel E, Woods D (1983) Cognitive systems engineering: New wine in new bottles. *International Journal of Man-Machine Studies*, 18(6): 583–600.

6. Hui Y (2019) *Recursivity and Contingency.* London, Rowman and Littlefield.
7. Latour B (1996) On Actor Network Theory: A few clarifications plus more than a few complications. *Soziale Welt*, 47: 369—381.
8. Latour B (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory.* Oxford, Oxford University Press.
9. Li FF, Etchemendy J (2018, October 18) A common goal for the brightest minds from Stanford and beyond: Putting humanity at the center of AI. *Stanford University, Human-Centered Artificial Intelligence.* https://hai.stanford.edu/news/introducing-stanfords-human-centered-ai-initiative (21.09.21).
10. Lyotard JF (trans. Bennington G and Massumi B) (1992 [1979]) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
11. Mathur S (2019) Why exhibition histories? *British Art Studies*, 13. DOI: https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-13/conversation (21.09.21).
12. Rogoff I (2018) Becoming research. In: Jina C and Ku HJ (eds), *The Curatorial in Parallax*,. Seoul, Republic of Korea: National Museum of Modern and Contemporary Art: 39—52.
13. Smolensky P (1987) Connectionist AI, symbolic AI, and the brain. *Artificial Intelligence Review* 1(2): 95—109.
14. Stone P et al. (2016) Artificial Intelligence and Life in 2030. One Hundred Year Study on Artificial Intelligence: Report of the 2015—2016 Study Panel. *Stanford, CA, Stanford University,* http://ai100.stanford.edu/2016-report (21.09.21).
15. Vergo P (1989) *The New Museology*. London, Reaktion Books.
16. ZKM Editors (2020, July 7) Is the Museum of the Future Still a Museum? *ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe*, https://zkm.de/en/magazine/2020/07/is-the-museum-of-the-future-still-a-museum (21.09.21).
17. ZKM Magazine (2019, April 25) What is your museum of the future? https://zkm.de/en/magazine/2019/04/what-is-your-museum-of-the-future (21.09.21).

Authors' bios

Lívia Nolasco-Rózsás is a curator and researcher. She has curated exhibitions raising questions on the genealogy and social impact of planetary computation, electronic surveillance, and democracy, or synesthetic perception at institutions of contemporary and media art worldwide, including at the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Chronus Art Center (Shanghai), or Tallinna Kunstihoone. As of 2019 she has started a research in curatorial studies on the 'virtual condition' and its implications in the exhibition space at the Academy of Fine Arts Leipzig, and as acting head of the project BEYOND MATTER (2019-2023) at ZKM | Karlsruhe, which she initiated.

Address: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Lorenzstraße 19, 76135 Karlsruhe, Germany

E-mail: rozsas@zkm.de.
ORCID: 0000-0001-7514-2650.

Yannick Hofmann (*1988 in Offenbach am Main) is an artist and curator who has been working at the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe since 2014. He currently works as the deputy director of the Hertz-Lab, ZKM's department for artistic research and production, developing projects at the interface of art, science and technology. As artistic director of the *intelligent. museum* project, he strives to revolutionize the museum and make it a place of experience and experimentation, a social space where art, science, technology, and public discourse come together.

Address: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Lorenzstraβe 19, 76135 Karlsruhe, Germany
E-mail: yannick.hofmann@zkm.de.
ORCID: 0000-0003-2280-0503.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Исследования инклюзии и их влияние на стратегии развития инклюзивных программ в арт-институциях

Мария Щекочихина
Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Щекочихина М (2021) Исследования инклюзии и их влияние на стратегии развития инклюзивных программ в арт-институциях. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 16—51. DOI: 10.35074/GJ.2021.30.17.004

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.30.17.004

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Исследования инклюзии и их влияние на стратегии развития инклюзивных программ в арт-институциях

Мария Щекочихина

В статье анализируются стратегии развития инклюзивных программ Музея современного искусства «Гараж» в контексте мирового опыта движений за права людей с инвалидностью, а также опыта реализации инклюзивных программ в российских культурных институциях. Эти стратегии развития возникли в результате взаимовлияния академического дискурса и практической деятельности сотрудников музея, поэтому в статье подробно анализируются трансформации понятия «инклюзия» и связанные с ними изменения инклюзивных программ «Гаража». Также описывается кросс-деятельность различных структурных единиц музея в процессе реализации публичных программ, выходящих за рамки привычного понимания инклюзии, и приводится анализ результатов исследовательских проектов, направленных на разработку актуального определения инклюзии и новых векторов развития инклюзивных программ в культуре. Проделанный анализ наглядно показывает, что инклюзивный отдел музея может выступать в роли исследовательской лаборатории, которая занимается не только решением прикладных задач, но и разработкой теоретико-методологической базы инклюзивного направления.

Ключевые слова: движение за права людей с инвалидностью, инклюзия, музейные инклюзивные программы, разнообразие, disability art

Случившиеся в последние десятилетия повороты в искусстве — социальный, образовательный, партиципаторный — сигнализируют о кризисе, наметившемся в художественной институциональной системе[1]. Музеи, взяв на себя роль открытых для дискуссий пространств, активно включаются в обсуждение современных социальных процессов. Они не только описывают и изучают историю артефактов, но и критически осмысляют современность. В основу производства нового знания о современности ложится исследовательская деятельность, позволяющая музеям чутко реагировать на возникающие кризисы и меняться в соответствии с внешними трансформациями. Одной из главных тенденций в создании

и распространении знания стала «децентрализация»: если раньше этим занимались прежде всего институциональные кураторы, то сегодня мы можем наблюдать процессы деиерархизации и реорганизации системы культурной экспертизы. Возникает интерес к опыту сотрудников, ранее исключенных из поля критических исследований. Обращение к невидимым ранее труду, опыту и знанию отражает процессы слияния академического дискурса (история искусства, музеология и т.п.) и практического опыта, носителями которого являются сотрудники образовательных отделов, отделов по работе с аудиторией, фронт-офиса и других. Более того, в процесс осмысления и переопределения музейных ценностей и функций вовлекаются посетители. Количество дискуссий о роли образовательных отделов как исследовательских лабораторий и носителей экспертного знания становится все больше[2]. Однако неопределенным остается статус отделов инклюзивных программ, выделенных в некоторых институциях в отдельную структурную единицу. Создают ли отделы инклюзивных программ знание, отличное, например, от образовательных инициатив? Каким образом исследовательская деятельность влияет на развитие инклюзивных практик в музее? Возможно ли помыслить отдел инклюзивных программ как исследовательский хаб?

В 2015 году в Музее современного искусства «Гараж» появился отдел инклюзивных программ. Тогда инклюзивные практики были новым явлением для российских арт-институций, хотя именно в это время в силу вступают несколько важных для инклюзии приказов и документов, обязавших культурные институции к активному развитию инклюзивных программ и созданию доступной среды для людей с инвалидностью (Приказ Министерства культуры РФ № 2400 2015; Приказ Министерства культуры РФ № 2800 2015; Приказ Министерства культуры РФ № 2803 2015). Так, приказ Министерства культуры РФ № 2803 от 16 ноября 2015 года утверждает порядок использования инструментов доступности и адаптации выставочного пространства, а также параллельной публичной программы (экскурсий, лекций, мастер-классов, детских программ и проч.) для людей с инвалидностью. Указанные в приказе меры по обеспечению доступности, например,

> «дублирование для инвалидов по слуху субтитрами голосовой информации, сопровождающей видеоматериалы на мониторах; предоставление инвалидам по слуху, при необходимости, услуги с использованием русского жестового языка, включая обеспечение допуска сурдопереводчика, тифлосурдопереводчика[3]; наличие копий документов, объявлений, инструкций о порядке предоставления услуги (в том числе, на информационном стенде), выполненных рельефно-точечным шрифтом Брайля и на контрастном фоне, а также аудиоконтура в регистратуре»,

свидетельствуют о том, что в российском правовом поле инклюзия в культуре вводилась как обеспечение доступности людям с инвалидностью. Это понимание инклюзии остается доминирующим и сегодня (Щекочихина 2020а). В своей работе музеи отталкиваются от понимания инклюзии, принятого в правовом и научно-педагогическом поле.

Например, внедрение инклюзивных практик в музее начинается с кампании по аудиту, адаптации пространства и информации для людей с инвалидностью. По такому же принципу развивались поначалу и инклюзивные программы в Музее «Гараж». Сформированный как отдельная структурная единица инклюзивный отдел «Гаража» отвечал за обеспечение доступности для незрячих и слабовидящих, а также глухих и слабослышащих посетителей. Позже появилось третье направление, по работе с посетителями с ментальными особенностями, и соответствующие этому направлению программы по адаптации. Таким же путем развивалось и инклюзивное направление в Политехническом музее. В 2019 году там появился совет по доступности, и одним из важнейших результатов его деятельности стали «Рекомендации по организации доступной среды в Политехническом музее» (Шенгелия 2020). Эти рекомендации содержат в себе подробные инструкции по обеспечению доступности пространства и информации в музее для посетителей с инвалидностью. Подобный вариант развития инклюзивных программ в музее довольно естественен, поскольку, прежде чем создавать проекты, отвечающие принципам десегрегации аудитории, необходимо обеспечить саму возможность посещения музея и взаимодействия с его информационными носителями[4].

Особенностью российского контекста реализации инклюзивных программ в культурных институциях является синтез наследия советской педагогики, опыта самой институции[5] и практик «западных» музеев (преимущественно американских, канадских и британских). Анализ трансформации инклюзивных практик в российских культурных институциях от адаптации к просветительской деятельности и повышению уровня представленности социальных групп, долгое время исключенных из числа привычной для музея аудитории, демонстрирует, что одной из тенденций развития инклюзивных программ и музейных программ в целом является обращение к проблеме социальной справедливости[6]. Сегодня американские музеи все чаще используют термин «социальная справедливость», описывая свою социально активную деятельность, направленную на реализацию принципов разнообразия, равенства, доступности и инклюзии (Coleman and Moore 2019). И если в случае развития инклюзивных программ в американских культурных институциях трансформация подходов к инклюзии происходит вместе с ключевыми активистскими группами, что соответствует одному из важнейших принципов инклюзии: «Ничего о нас без нас!» (Nothing about us without us!) (Charlton 2000: 3), — то в российском контексте эти трансформации происходят на стыке заимствования «западного» опыта и ответов тем вызовам, которые возникают у культурных институций в процессе взаимодействия с их аудиторией.

Для описания трансформации отечественных инклюзивных практик от адаптации к борьбе за социальную справедливость в данном исследовании вводится модель «Доступ-Справедливость-Действие» (Access-Justice-Acting). Данная модель призвана систематизировать разные релевантные для инклюзии события и явления, например, движения

за права миноритарных сообществ, а также инклюзивные практики, опирающиеся в том числе на опыт этих движений. Следует отметить, что данная модель несколько упрощает имеющийся опыт, однако позволяет выделить качественно отличные друг от друга этапы, переходы между ними и различия между соответствующими этим этапам практиками. Стоит подчеркнуть, что сам термин «этап» в контексте инклюзии проблематичен. Кажется, что в исторической перспективе можно наблюдать последовательный переход от «Доступа» к «Справедливости» и далее к «Действию», но это не означает, что практики, свойственные этапу «Доступ» перестают быть актуальными на стадии «Действие», а практики, характерные для этапа «Справедливость», обнаруживаются и в период практик, актуальных для этапа «Доступ». Принимая это во внимание, в первой части исследования будет предложен анализ культурно-исторического контекста формирования инклюзивного дискурса в англоязычных странах, в частности, США и Великобритании, на примере развития движений за права людей с инвалидностью, а также направления disability art. Описание «западного» опыта необходимо для того, чтобы понять и проанализировать опыт отдела инклюзивных программ Музея «Гараж», который в своей работе опирается преимущественно на американский опыт[7]. Более того, решение проанализировать развитие движения за права людей с инвалидностью, а не других представителей миноритарных сообществ, продиктовано тем, что в первые годы своего существования отдел инклюзивных программ «Гаража» работал только в направлении адаптации пространства и информации для людей с инвалидностью (Щекочихина 2020а).

Как было отмечено выше, в данной статье отдел инклюзивных программ Музея «Гараж» рассматривается как исследовательский хаб внутри музея. Под исследовательским хабом здесь понимается точка соприкосновения или, если угодно, узел, возникающий на пересечении различных типов музейных практик (от выставочной деятельности до пиар-кампаний), выражающий напряжение между этими практиками и одновременно представляющий собой центр по разрешению этого напряжения и разработке стратегий развития практик на основе исследований мирового и внутриинституционального опыта. Такие центры чаще всего возникают стихийно в форме рабочих групп и объединений и впоследствии могут быть закреплены институционально. Более того, та или иная структурная единица институции может в определенный период времени выступать исследовательским хабом и после решения текущих задач прекращать деятельность в данном направлении. Принимая во внимание вышесказанное, исследовательский хаб — это подвижная форма организации исследовательской деятельности, направленной на решение существующих конфликтов и кризисов и формулирование стратегий развития. Через анализ проектов, реализации которых сопутствует деятельность по разработке актуального определения инклюзии, систематизации практического опыта и формулированию стратегий развития отдела, демонстрируется, каким образом функционирует этот исследовательский хаб. Логика

трансформации инклюзивных практик описывается через модель «Доступ-Справедливость-Действие» для демонстрации влияния исследовательской деятельности на типологические изменения, обнаруживаемые при анализе перехода от одного этапа к другому.

Таким образом, цель данного исследования — анализ логики трансформации инклюзивных практик отдела инклюзивных программ «Гаража» и демонстрация исследовательского потенциала данной трансформации. Задачи работы: рассмотреть формирование современного инклюзивного дискурса в англоязычных странах, в частности, США и Великобритании, на примере развития движений за права людей с инвалидностью и направления disability art; сравнить модели трансформации этих движений, а также влияние этих движений на инклюзивные программы в культурных институциях; и, наконец, проанализировать развитие практик, реализуемых отделом инклюзивных программ в «Гараже», а также описать возможные векторы дальнейшего развития инклюзивных программ в соответствии с накопленным опытом и описанной моделью «Доступ-Справедливость-Действие». Сформулированная проблема определяет междисциплинарный и компаративистский характер исследования. Анализ зарубежного опыта подкрепляется законодательными актами, материалами из архивов движений за права людей с инвалидностью, а также критической литературой. Анализ инклюзивных практик «Гаража» представляет собой рефлексию над собственной профессиональной деятельностью и основывается на результатах обсуждений внутри отдела, а также обратной связи от посетителей.

Движение за права людей с инвалидностью. Опыт США

Ни одна дискуссия о доступности невозможна без понимания истории принятия законодательных проектов, защищающих права людей с различным опытом и обеспечивающих им доступ к свободному участию в общественной жизни. Историю движения за права людей с инвалидностью в США сами представители этого движения обычно отсчитывают от 1776 года, когда была принята Декларация о независимости (Patterson 2003), которая содержала важнейший принцип всех ратифицированных далее документов, защищающих права людей:

> «Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью» (Declaration of Independence… 2016).

В XX веке было принято множество законодательных актов, защищающих и гарантирующих права американского населения — Девятнадцатая (XIX) поправка к Конституции США, обеспечившая избирательное право для женщин (Constitution of the United States… 1920), Закон о гражданских правах 1964 года, запрещающий дискриминацию

на основе признаков расы, цвета кожи, пола или этнической принадлежности (The Civil Rights Act... 2004), Закон о возрастной дискриминации в области занятости 1967 года (The Age Discrimination in Employment... 2010). Принятие всех этих актов оказало влияние на формирование концепции разнообразия (diversity), обусловившей своеобразие инклюзивных практик в США, в частности, в арт-институциях[8], а также послужило некоторым стимулом для принятия законодательных актов, защищающих права людей с инвалидностью, которые получили возможность апеллировать к уже существующим прецедентам. Однако упомянутые выше документы хоть и являлись гарантом прав людей, некогда исключенных из общественной жизни, но не решали проблему социальной разобщенности и исключения на уровне межличностных отношений. Путь к социальной справедливости лежал через активистскую деятельность и столкновения с властями и согражданами. По этому пути развивалось и движение за права людей с инвалидностью.

Этап «Доступ»

Disability Rights Movement, или движение за права людей с инвалидностью в США, возникает в 1970-е. Его зарождение часто фиксируется 1973 годом, когда вступил в силу Закон о реабилитации (Rehabilitation Act... 2017), запрещающий дискриминацию людей с инвалидностью и расширяющий их права посредством требований позитивных действий от потенциальных работодателей и образовательных учреждений. Затем принимается ряд других законодательных актов, расширяющих права людей с инвалидностью. Наконец, в 1990 году в силу вступает Закон о гражданах США с инвалидностью (Americans with Disabilities Act 1990). За эти 20 лет движение за права людей с инвалидностью претерпевает несколько трансформаций: меняется и сам подход к пониманию инвалидности, и практики взаимодействия с людьми с инвалидностью[9]. Для данного этапа характерен переход от медицинской модели понимания инвалидности к социальной, в рамках которой причина инвалидности объясняется не через сущностное свойство человека, а через барьеры, выстраиваемые обществом (Ярская-Смирнова и Большаков 2018). В ходе утверждения данной модели понимания инвалидности в дискуссии о расширении прав людей с инвалидностью активно внедряется тема безбарьерной среды, что, в свою очередь, приводит к активному росту проектов по трансформации городского облика и общественных пространств. Однако дискуссии о барьерах отнюдь не сводятся к проблеме физической (не)доступности. Традиционно выделяют три типа барьеров, «инвалидизирующих» людей (Rohwerder 2015):

> 1) установочные барьеры, связанные с отношением людей без инвалидности к людям с инвалидностью. Они могут проявляться в виде предубеждений, страха и неготовности входить в коммуникацию, а также в виде дискриминации;

> 2) барьеры, относящиеся к окружающей среде. К ним относят физическую и информационную недоступность, отсутствие развитой системы применения инструментов адаптации, ассистивных технологий и других сервисов, позволяющих сделать недоступную среду, не подвергающуюся трансформации, более доступной. Например, невозможность полной реконструкции Московского метро компенсируется услугами сопровождения;
> 3) институциональные барьеры, включающие законы, политики, стратегии и практики, закрепляющие дискриминацию людей с инвалидностью, или отсутствие законодательства, защищающего права людей с инвалидностью. Например, в России отсутствует внятное законодательство и политика государственной поддержки в отношении людей с расстройством аутистического спектра (РАС), что зачастую приводит к ограничению их прав, признанию людей недееспособными и дальнейшее их перемещение в психоневрологические интернаты.

Таким образом, деятельность движений за права людей с инвалидностью на данном этапе направлена на снижение количества вышеперечисленных барьеров[10]. История развития движения за права людей с инвалидностью на этом этапе также описывается через деятельность по снятию этих барьеров и архивацию практик и событий, приведших к расширению прав с точки зрения доступа. В 2000 году в Смитсоновском Национальном музее американской истории в Вашингтоне прошла выставка, посвященная истории движения за права людей с инвалидностью (The Disability Rights Movement… 2013). На выставке были представлены артефакты (плакаты, копии законодательных актов в плоскопечатных версиях и на Брайле, фотодокументация и проч.), архивирующие такие события, как акция «504 Sit-in» («Сидячая забастовка 504», 1977), которая произошла из-за неисполнения раздела 504 Закона о реабилитации (Rehabilitation Act… 2017), протесты группы ADAPT (American Disabled for Attendant Programs Today) (Филадельфия, 1989; Лос-Анджелес, 1994) и другие (The Disability Rights Movement… 2013). В разделе «Самоидентификация» были представлены вырезки из различных газет и журналов с материалами о разных формах инвалидности и о людях с инвалидностью, а также с фотографиями об инструментах адаптации. Например, в экспликации к фотографии с белой тростью сообщается, что белая трость — это

> «мощный символ независимости незрячих и слабовидящих людей. Постановления о белой трости, впервые принятые в 1930-е годы, <…> сделали передвижение людей более безопасным, но из-за предрассудков незрячих людей по-прежнему не пускали во многие рестораны, отели и публичные пространства» (The Disability Rights Movement… 2013).

Эта выставка была одной из первых адаптированных для людей с инвалидностью: часть объектов была доступна для тактильного осмотра; экспозиция сопровождалась терминалами, содержащими всю информацию о выставке в адаптированном формате (субтитры, аудиодескрипция, видео-описания и проч.). Онлайн-версия терминалов находится в открытом доступе[11]. Сегодня же разрабатываемые Смитсоновским Национальным музеем американской истории гайдлайны по созданию

доступного выставочного пространства (Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design) являются одними из наиболее популярных среди тех, кто реализует инклюзивные программы в культурных институциях. Выставка «The Disability Rights Movement 2000—2001» предложила интерпретацию движения за права людей с инвалидностью с точки зрения увеличения мер и программ по обеспечению доступности; история движения за права людей с инвалидностью и инвалидность как таковая были репрезентированы через призму барьеров, борьба с которыми была основной задачей движения.

Однако на этапе обеспечения доступности и снятия барьеров все еще остается проблематичной социальная видимость людей с инвалидностью. Проблема связана с тем, что, несмотря на предоставление различных возможностей, отсутствует культура принятия Другого. Более того, сами люди с инвалидностью зачастую не готовы принимать участие в активной социальной жизни в силу барьеров, существовавших в прошлом и ограничивших их в получении образования, специализации, в развитии социальных связей и проч. Эта проблема может быть проиллюстрирована примером из сферы рекрутерства. Обеспечение физической доступности офиса компании, внедрение в ее команду менеджера по разнообразию, равноправию и инклюзии (Diversity, Equity and Inclusion Manager), проведение тренингов по пониманию инвалидности — не гарантируют рост числа людей с инвалидностью в компании, поскольку готовых специалистов с инвалидностью, обладающих должной квалификацией, может просто не оказаться на рынке. Противоречие, возникающее на данном этапе развития движения за права людей с инвалидностью, стимулирует разработку новых стратегий. В случае с расширением кадрового состава компании организуют проекты стажировок для людей с инвалидностью, нацеленные на восполнение лакун в системе подготовки кадров. Это, в свою очередь, развивает новый подход к политикам и практикам, реализуемым движением за права людей с инвалидностью. Особенность нового подхода заключается в принятии во внимание личного опыта каждого человека и предоставлении возможностей с оглядкой на данный опыт.

Иными словами, одного снятия барьеров недостаточно, поскольку оно не гарантирует выход из «зоны исключения», в которой люди с инвалидностью находились на протяжении долгих лет. Для решения проблемы социальной эксклюзии необходимо оценить «степень исключенности» людей, которая складывается из различных аспектов опыта человека: формы инвалидности, врожденной или приобретенной инвалидности, возраста, социального статуса, этничности и проч. Осознание неоднородности людей с инвалидностью и невозможности объединить их в одну гомогенную группу приводит к пониманию недостаточности ранее реализованных мер и необходимости внимания к индивидуальным особенностям и разработке инструментов, подходящих каждому представителю этой неоднородной социальной группы людей. Так возникает идея универсальности, из которой рождается

концепция универсального дизайна, в частности, универсального дизайна в образовании.

Этап «Справедливость»

Под справедливостью как этапом развития инклюзивных программ понимается не просто включение людей с инвалидностью в социальную жизнь и обеспечение доступа к образованию, культурной жизни и проч., но, шире, разработка программ, позволяющая людям реализовывать свой потенциал, несмотря на характеристики, не признающиеся тем или иным обществом в качестве нормы. Принципиальное отличие подходов, соответствующих выделенным ранее этапам, заключается в том, что доступ ограничивается использованием инструментов адаптации пространства и информации, в то время как справедливости сопутствует деятельность по «выравниванию» социального неравенства (International Principles and Guidelines... 2020). Именно на данном этапе и зарождаются инклюзивные программы, основным принципом которых является десегрегация различных социальных групп, в данном случае людей с инвалидностью и людей без нее, а также формируется культура сообщества, самоадвокации и самоопределения. Разработка программ инклюзивного образования и универсального дизайна в образовании свидетельствует о движении в сторону реализации принципа учета индивидуального жизненного опыта. В основе инклюзивного образования в США лежала концепция нормализации, в рамках которой человек с инвалидностью не исключается из поля, очерченного нормой, а образовательные программы должны быть направлены на создание «нормальных» условий существования и обучения ребенка, то есть ровно таких же условий, как и для детей без инвалидности (Алехина 2013: 10). Концепция нормализации оказала значительное влияние на принятие в 1994 году Саламанкской декларации «О принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми потребностями», закрепившей все основные принципы инклюзивного образования и внесшей термин «инклюзия» в международную научно-педагогическую практику[12].

Поворот к индивидуальному опыту (особенностям, интересам, способностям и учебным потребностям) каждого ребенка способствовал сразу нескольким процессам, обусловившим своеобразие развития движения за права людей с инвалидностью в США. Во-первых, важным этапом становления движения стал процесс дифференциации людей с инвалидностью как на основе различных форм инвалидности, так и внутри групп, объединяемых одним типом инвалидности. Во-вторых, осознание себя в качестве (не) принадлежащего к тому или иному сообществу вызвало волну дискуссий о проблемах идентичности. Показательным является протест студентов Галлодетского университета, выступивших за назначение главой университета глухого Ирвинга Кинга Джордана. До 1988

года президентами университета были люди без опыта глухоты и принадлежности к культуре этого сообщества (Non-Deaf Person/People), что вызвало волну недовольства среди глухих студентов университета, причисляющих себя к Deaf-культуре. Протесты актуализировали дискуссии о самоидентификации и идентичности глухого и самобытности культуры глухих. Дифференциация продемонстрировала несостоятельность и ограниченность концепции инклюзии как обеспечения доступности людям с инвалидностью, поскольку стала очевидной невозможность объединения людей только по признаку инвалидности, а следовательно, невозможность разработки инструментов доступности, подходящих всем. Возникший кризис способствовал разработке концепции разнообразия и соответствующих ей производных концепций, таких как нейроразнообразие. Процессы, запустившиеся в результате смещения акцента с (не)доступности в сторону индивидуальных характеристик, находят отражение в сравнительно новом феномене Disability Justice Movement (Движение людей с инвалидностью за справедливость). Развитие этого движения связано в том числе с интерсекциональным поворотом в гуманитарных науках. В рамках данного подхода инвалидность рассматривается в отношении с другими возможными аспектами идентичности, такими как возраст, гендер, сексуальная ориентация, этническая и религиозная принадлежности, уровень образования и дохода, семейное положение и др. (Berne 2015).

Переход к этапу «Справедливость» обусловил возникновение в музеях по всему миру отделов инклюзивных программ и сотрудников, занимающихся данными программами внутри образовательных отделов или отделов по работе с аудиторией. Деятельность таких отделов и их сотрудников опирается на принципы универсального дизайна, учитывающего опыт разных людей.

Этап «Действие»

Поворотным моментом в развитии движения за права людей с инвалидностью в США стала акция «Ползком на Капитолий» (Capitol Crawl), состоявшаяся 12 марта 1990 года. Протестная акция была вызвана затянувшимся рассмотрением Закона о гражданах США с инвалидностью и представляла собой движение по ступеням вверх более 60 активистов с инвалидностью, оставивших вспомогательные средства передвижения. Люди ползли по 83 каменным ступеням верх, подтягиваясь на руках и подталкивая друг друга. Акция имела незамедлительную реакцию и ускорила принятие закона. С этого момента активистские практики стали неотъемлемой частью деятельности движения людей за права с инвалидностью[13]. Под активизмом здесь понимается не только активная защита собственных прав, но и разработка позитивных решений, концепций и проектов, работающих с проблемами недоступности и социального неравенства, а также трансляция нового языка инклюзии вовне.

Развитие концепции разнообразия привело к феномену реапроприации стигматизирующих ярлыков[14]. Рост дискуссий о (не)принадлежности к коммьюнити запустил процессы самоорганизации людей в активистские группы, а также появление отдельных активистов совершенно разных направленностей, объединенных идеей присвоения «инвалидизированной» идентичности, отчужденной в процессе перехода к концепции разнообразия. К моменту появления отдельных активистских организаций описанные выше процессы давно перестали концентрироваться в масштабах одной страны и стали общемировой тенденцией. Одним из ярких примеров глобализации инклюзии является возникновение disability art как отдельного направления в искусстве, существующего в формате активисткой деятельности. Одно из наиболее масштабных сообществ художников-представителей этого направления возникает в Великобритании. Существует богатый архив National Disability Arts Collection & Archive (NDACA), описывающий историю формирования Disability Arts Movement в Великобритании. Громким событием становления этого движения стала акция британского художника и основателя NDACA Тони Хитона. Его перформанс «Взболтанный, а не смешанный» (Shaken not Stirred) 1992 года вызвал масштабные дискуссии вокруг темы инвалидности и отношения к людям с инвалидностью. Акция была проведена в рамках протестной кампании «Блокируй телемарафон» (Block Telethon). Она была направлена на критику телевизионной благотворительной риторики, представляющей людей с инвалидностью с позиции жалости, необходимости в покровительстве и менторстве. Во время пресс-конференции одной благотворительной кампании Хитон ворвался на кресле-коляске в эфир и бросил протез ноги в пирамиду из коллекционных банок, тем самым символически разрушив иерархию благотворительных организаций, формирующих образ человека с инвалидностью и отчуждающих инвалидность как свойство от самого человека (Щекочихина 2020b).

Художники, работающие в логике disability art и критического анализа, создают проекты, осмысляющих инструменты адаптации в качестве художественных средств. Одной из наиболее известных художниц, работающих в данном направлении, является Шэннон Финнеган. Ее работа «Альт-текст как поэзия» (Alt-Text as Poetry) из одноименного совместного проекта Финнеган и Божаны Коклят (Coklyat and Finnegan 2020) предлагает рассматривать «альт-текст» (альтернативный текст, который используется в основном для описания размещенных на интернет-ресурсах изображений для незрячих и слабовидящих людей, пользующихся программами экранного доступа) как художественную форму, креативный потенциал которой реализуется в тетради, открытой для записей и чтения.

Таким образом, формирование новой реальности и смыслов посредством осмысления практик обеспечения доступа и создания инклюзивной среды является одной из наиболее ярко выраженных тенденций в развитии движений — не только за права людей

с инвалидностью, но и за права угнетенных в целом. В этой логике развиваются и некоторые практики в арт-среде.

Прежде чем перейти к анализу опыта Музея «Гараж», следует кратко описать особенности формирования инклюзивных практик внутри российского контекста.

Особенности развития инклюзивных практик в России

Качественно новый этап в развитии отечественных инклюзивных практик пришелся на 2016 год. Этому способствовало принятие ряда законодательных мер, обязавших культурные институции создавать доступную среду для людей с инвалидностью, а также разрабатывать инклюзивные программы. Музеи, в которых и до 2016 года проводились программы по работе с людьми с инвалидностью (Государственный музей — культурный центр «Интеграция» имени Н.А. Островского, Дарвиновский музей, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Музей космонавтики, Музей-заповедник «Царицыно» и другие) продолжили развивать существующие программы, а также разрабатывать новые, отвечающие требованиям законодательства, актуальной международной повестке и запросам посетителя. В 2016 году инклюзия как направление было новым явлением для культурных институций, специализирующихся на современном искусстве (многие частные институции, свободные от требований вышеописанных законов, и сегодня не ставят перед собой задачи реализовывать инклюзивные программы).

Таким образом, актуальный инклюзивный дискурс в российском культурном сегменте сложился на основе различных контекстов, иногда противоречащих друг другу. На формирование инклюзивных программ, реализуемых сегодня в российских культурных институциях, оказали и оказывают влияние наследие советской педагогики, в частности, дефектологии, современных образовательных практик, нормативные правовые акты, опыт реализации инклюзивных программ в мировых музеях, опыт работы с людьми с инвалидностью в российских музеях, зарубежный опыт движений за права представителей различных миноритарных сообществ (не только людей с инвалидностью)[15].

Многоуровневость и сложность российского контекста может быть проиллюстрирована примером из области образования. Сегодня в России некоторые дети с инвалидностью все еще обучаются в специализированных образовательных учреждениях, где их «лечат» специалисты, выучившиеся на дефектологов (Раузе и Лапхам 2013: 446). Дефектология остается актуальной и востребованной областью для профессиональной реализации. Реабилитационные практики, на которых основано образование в специализированных учреждениях, тяготеют к медицинской концепции понимания инвалидности, подвергаемой критике со стороны адептов инклюзии[16]. Вместе в тем статья номер 79 об инклюзивном образовании закона «Об образовании в Российской Федерации»

(«Федеральный закон № 273-ФЗ...» 2012) утверждает инклюзивное образование и определяет его как «обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей» (4, п. 27 ст. 2). Таким образом, в отношении инклюзивного образовании в России сложилась двойственная ситуация: с одной стороны, существует довольно долгая традиция поколений дефектологов, деятельность которых так или иначе определяется через медицинскую концепцию понимания инвалидности, а с другой, законодательство РФ обращается к инклюзии и определяет отношения ученика с инвалидностью и учителя через социальную модель понимания инвалидности.

Еще одна особенность российского контекста заключается в смешении описанных выше этапов «Доступ», «Справедливость», «Действие» и нарушении логики последовательности этих этапов[17] в силу отсутствия масштабных низовых инициатив, существовавших (и существующих), например, в США и оказавших влияние на формирование инклюзивного дискурса. В России существует активная дискуссия вокруг понятия инклюзии, различные концепции инклюзии встречаются в научно-педагогическом, политико-правовом и социокультурном поле, однако доминирующей представляется концепция инклюзии как образовательной программы для людей с инвалидностью (Щекочихина 2020а). Культурные институции в России сегодня являются важнейшими центрами по формированию актуального определения инклюзии и систематизации знания в этой области. Сложившаяся ситуация требует от сотрудниц и сотрудников, реализующих инклюзивные программы, быть не только продюсерами, организаторами и координаторами, но еще и исследователями-методологами, которые систематизируют и анализируют зарубежный опыт, актуальный российский контекст, а также уже реализованные в той или иной институции программы.

Опыт Музея «Гараж»

Отдел инклюзивных программ Музея «Гараж» появился в 2015 году. Его основной задачей стала адаптация выставочного пространства, а также публичных мероприятий для людей с инвалидностью. Отсутствие готовых решений и выработанной стратегии развития инклюзивных программ в российском культурном сегменте обусловило на ранних этапах формирование в отделе профессиональной программы, в рамках которой происходил непрерывный процесс исследования актуальной инклюзивной повестки как в России, так и за рубежом. Отделу понадобилось несколько лет, чтобы начать работать в русле иного — по сравнению с изначальным — понимания инклюзии[18]. Этому переходу способствовала исследовательская деятельность, ведущаяся на базе профессиональной программы отдела.

Изначальная стратегия состояла в увеличении доступности зданий «Гаража», а также выставочных и образовательных проектов

для людей с инвалидностью, во внутренней работе с сотрудниками музея по пониманию инвалидности и этикету взаимодействия с посетителями с инвалидностью, в разработке отдельных программ и помощи в адаптации всех музеев, сотрудничество с которыми возможно (Музей современного искусства «Гараж» 2015b). Тогда же, в 2015 году, состоялся первый тренинг «Музей ощущений», трансформировавшийся в дальнейшем в одноименную профессиональную программу, объединяющую ежегодную конференцию, серию методических пособий, а также онлайн-платформу, аккумулирующую исследовательские и научно-популярные статьи, интервью, обзоры инклюзивных мероприятий и многое другое. Первый тренинг «Музей ощущений» ставил перед собой задачи обсуждения и разработки программ, направленных на преодоление физических, социальных и коммуникативных барьеров при работе с посетителями с разными формами инвалидности (Музей современного искусства «Гараж» 2015a). Первый год существования инклюзивных программ в «Гараже» был представлен, в первую очередь, проектами по физической и информационной адаптации: активно проводились экскурсии с тифлокомментариями и (иногда самодельными) тактильными моделями, а также с переводом на русский жестовый язык. Этот этап развития отдела инклюзивных программ соответствует этапу «Доступ», в соответствии с которым инклюзивные программы представляют собой деятельность по снятию различных типов барьеров и обеспечению доступности. На этом этапе люди с инвалидностью и проблема их исключенности все еще остаются невидимыми, а в музей приходят только те люди с инвалидностью, которые не испытывают особых сложностей при посещении публичного пространства.

По истечению первого года реализации инклюзивных программ, их анализа, а также в результате обмена опыта с зарубежными коллегами в рамках упомянутого выше тренинга стало понятно, что обеспечение доступа не равно инклюзии как набору практик, поддерживающих разнообразие в обществе. Предоставление возможности посещать «Гараж» и его программы не реализует задачу по повышению видимости людей с инвалидностью и уровня информированности о тех социальных барьерах, с которыми они ежедневно сталкиваются. Поворотным моментом в развитии инклюзивных программ в Музее «Гараж» стала выставка «Единомышленники» (Музей современного искусства «Гараж» 2016a)[19]. Новаторство выставки заключалось в кураторском подходе, объединившим сотрудников музея Анастасию Митюшину и Марию Сарычеву с постоянными посетителями с разными формами инвалидности — Евгением Ляпиным, Елизаветой Морозовой, Полиной Синевой и Еленой Федосеевой — в единую рабочую группу в качестве сокураторов выставки. Выставка задумывалась как попытка дать возможность услышать мнения людей с инвалидностью, которые долгое время были исключены из числа музейной аудитории. Так, в экспозиции рядом с кураторским комментарием располагалось эссе-впечатление единомышленника о произведении. Реализация данного проекта свидетельствует о понимании ограниченности

подхода к инклюзии как обеспечению доступности и движении к принципам социальной справедливости. Решение привлечь людей с инвалидностью в качестве сокураторов было обусловлено невидимостью людей с инвалидностью в поле зрения музейной аудитории. Совместная работа позволила сокураторам с инвалидностью заявить о себе и своем опыте. Одна из «единомышленниц», Полина Синева, отмечала, что опыт работы над выставкой стал для нее расширением диапазона возможностей — и профессиональных, и человеческих, а чтение лекций, ведение экскурсий и участие в дискуссиях, сопровождавших ее деятельность как сокураторки, «помогли не покрыться шерстью и клыками» (Лучкова 2020: 155). То есть институция предложила людям с инвалидностью, ранее не имевшим возможности получить профессиональное образование в сфере кураторства, получить опыт новой профессии, а также предложить критический взгляд на кураторскую деятельность, практики которой долго время не учитывали особенности восприятия людей с инвалидностью. Проект продемонстрировал, что и сама арт-среда, и художественное[20] и гуманитарное образование недоступны для людей с инвалидностью. Только специальные проекты, по сути, являющиеся инициативой заинтересованных в развитии инклюзивных программ музейных работников, позволяют людям с инвалидностью погрузиться в теорию и практику кураторства и других профессий в области культуры. Впоследствии в «Гараже» несколько людей с инвалидностью смогли пройти стажировки: в архиве, на стойке информации, IT-отделе. Еще одним шагом в этом направлении стал курс подготовки глухих экскурсоводов (Музей современного искусства «Гараж» 2016b). Курс позволил глухим участникам углубленно изучить современное искусство, познакомиться с устройством современных музеев и структурировать полученные знания, учитывая специфику восприятия информации глухими, а также получить возможность устроиться на работу в московские музеи (Лучкова 2020: 156). Здесь принцип справедливости был реализован в процессе подготовки образовательной программы, хотя подготовка кадров не входит в музейный функционал. Таким образом, курс закрыл лакуны в сфере подготовки музейных сотрудников, тем самым «восстановив справедливость» и дав участникам возможность получить профессию, к которой ранее у них не было доступа.

Реализация подобных проектов позволила накопить опыт, дальнейший анализ которого позволяет характеризовать музей не только как экспозиционное пространство, но и как образовательное учреждение. Это помогает по-новому взглянуть на инклюзивные программы, которые не ограничиваются адаптацией и обеспечением физического и информационного доступа, но могут включать в себя образовательные программы, программы стажировок и подготовки кадров. Этап активной работы по повышению видимости людей с инвалидностью, апелляция к личному опыту, расширение типов инклюзивных практик и уход от адаптации как определяющей инклюзивные практики деятельности свидетельствует о переходе к этапу «Справедливость». Совершившийся переход еще

не был подготовлен систематической исследовательской практикой, которая обозначилась как одно из направлений отдела инклюзивных программ позже.

В 2020 году отдел инклюзивных программ принимал активное участие в подготовке первого выпуска научного журнала The Garage Journal. Неслучайно темой выпуска стали доступность и равенство, поскольку к 2020 году музей сформировал стратегию развития инклюзивных программ, исходя из концепции разнообразия, подчеркивая важность открытой позиции для людей с различным опытом — не только для людей с инвалидностью. Так, в 2019 году внутри отдела появилось отдельное направление по работе с людьми с миграционным опытом и опытом вынужденного переселения. Для отдела сотрудничество с журналом обозначило новый этап рефлексии над уже реализованными программами и способствовало укреплению концепции разнообразия как основы инклюзивных программ. Понимание инклюзии через концепцию разнообразия способствовало активному расширению программ, выходящих за пределы привычной деятельности отдела и развитию кросс-структурных проектов.

Первым в этой череде стал цикл дискуссий «Новая этика, стигма и неравенство», в рамках которого обсуждались вопросы стигматизации, общественного и государственного табуирования, репрезентация Другого, политкорректность и юмор, постправда, движения #MeToo и #BlackLivesMatter (Музей современного искусства «Гараж» 2020а). Цикл также сопровождался семинарскими занятиями, на которых у участников была возможность продолжить обсуждение и углубить свои знания в той или иной области. Формат публичной программы был обусловлен новизной темы и отсутствием конвенциональных представлений о новой этике. Спикеры дискуссий были подобраны таким образом, чтобы осветить вопрос с разных сторон и обозначить множество аспектов проблемы, подчеркивая ее многогранность. Например, тема государственного и общественного табуирования обсуждалась специалистом в области профилактики ВИЧ-инфекции, куратором проекта Death Cafe — клуба по обсуждению темы смерти в различных ее аспектах, художницей-фемактивисткой и менеджером проекта о подростках «ДВОР», важнейшей частью которого является сексуальное просвещение. В рамках дискуссии были озвучены противоположные и не разделяемые большинством позиции. Формат цикла позволил создавать полуторачасовые онлайн-лаборатории, в рамках которых обсуждались проблемы, смежные с инклюзией, что позволило отделу собрать информацию для дальнейшей работы по формулированию актуального определения инклюзии и систематизации инклюзивных практик.

Еще одним показательным примером расширения границ деятельности отдела инклюзивных программ является начатая в 2019 году работа с темой эпидемии ВИЧ в России и мире. Первые шаги по повышению уровня информированности о ВИЧ-инфекции были предприняты «Гаражом» внутри музейной команды. Для сотрудников был проведен

опрос на знание базовой информации о ВИЧ-инфекции. Результаты опроса свидетельствовали о необходимости проведения просветительских лекций для сотрудников музея, поэтому была организована внутренняя лекция специалиста Фонда содействия защите здоровья и социальной справедливости имени Андрея Рылькова. В 2020 году «Гараж» продолжил работать с темой в качестве одного из направлений инклюзивных программ. Сотрудникам музея было предложено самостоятельно выбрать несколько тем, связанных с ВИЧ-инфекцией, которые раскрыли специалисты Регионального благотворительного общественного фонда борьбы со СПИДом «Шаги», приглашенные в качестве лекторов. Вместе с сотрудниками Фонда «Шаги» также была организована лекция для подростков, являющихся членами Молодежной команды «Гаража». Общение с подростками выявило проблему низкого уровня осведомленности не только о ВИЧ-инфекции, но также о здоровье вообще. Одной из выявленных проблем было отсутствие систематических обсуждений темы здоровья внутри семьи и в школе. Реакцией на проблему стала разработка курса, направленного на помощь родителям в подготовке к разговору с ребенком-подростком о здоровье. Осенью 2020 года состоялся Родительский клуб «Диалог с подростком» (Музей современного искусства «Гараж» 2020b), в рамках которого родители подростков обсуждали с психологом благотворительного фонда «Дети+», как начать и правильно вести разговор со своим ребенком-подростком об изменениях, которые с ним происходят, о сексуальности, вредных привычках, ВИЧ-инфекции и др. 1 декабря 2020 года был проведен Марафон публичных мероприятий о здоровье в ситуации эпидемии ВИЧ (Музей современного искусства «Гараж» 2020c), в рамках которого обсуждались специфика проблемы распространения ВИЧ-инфекции, статистика по миру и стране, методы профилактики и заботы о здоровье, а также превращение эпидемии ВИЧ в культурный феномен, оказывающий влияние на современное искусство. Годовая работа с темой выявила проблему ограниченности ее исследования только в рамках инклюзивных программ и потребовала формулирования новой стратегии развития как самих программ, так и взаимодействия различных структурных единиц внутри музея. Результатом разработки новой стратегии стало создание исследовательской группы, объединившей сотрудников отдела инклюзивных программ, издательского отдела и отдела полевых исследований. Созданная лаборатория сосредоточилась на исследовании социокультурных аспектов распространения ВИЧ-инфекции на постсоветском пространстве. Данный пример демонстрирует, как на базе изначально инклюзивной программы формируется исследовательская группа, объединяющая сотрудников различных отделов музея. Таким образом, исследовательская работа подтолкнула отдел к переходу к концепции разнообразия, способствовала появлению новых проектов, выходящих далеко за пределы привычного поля инклюзивных программ. А это, в свою очередь, вновь заставило сотрудников отдела вернуться к понятию инклюзии и дополнить его новыми комментариями.

Изменение вектора развития инклюзивных программ, объединение деятельности различных отделов «Гаража» на их базе и расширение понятия инклюзии спровоцировали обсуждение специфики инклюзивных практик в культурных институциях. Понимание необходимости формулирования нового подхода к инклюзивным практикам, отличного от подхода, движущего развитие инклюзии в культуре с 2016 года, стимулировало проведение отделом инклюзивных программ «Гаража» совместно с Международной лабораторией исследований социальной интеграции НИУ ВШЭ Лаборатории по исследованию разнообразия (Музей современного искусства «Гараж» 2021). Сотрудничество практикующих специалистов по инклюзии и исследователей инклюзии в рамках разработки одного просветительского проекта решало задачу существующего на данном этапе развития инклюзивных практик на постсоветском пространстве разрыва между академическим и научно-педагогическим дискурсом и полем реализации конкретных практик в культуре. Лаборатория была направлена на развитие понимания широкого спектра вопросов разнообразия и инаковости в обществе, в том числе различий, относящихся к возрасту, гендеру, сексуальной ориентации, этнической, религиозной принадлежности, физическим и ментальным особенностям и другим социальным составляющим, которые влияют на конструирование идентичности. Целью курса было обсуждение и разработка методов социального взаимодействия в условиях разнообразия, характерного для практически любого современного общества. При разработке программы Лаборатории сотрудники Музея «Гараж» и Международной лаборатории исследований социальной интеграции НИУ ВШЭ ориентировались на специалистов инклюзивных практик в области образования и культуры, а также на студентов и молодых исследователей, интересующихся данной темой.

Второй запуск лаборатории объединил опытных специалистов в сфере реализации инклюзивных практик. Встречи были разделены на теоретическую и практическую части, однако для реализации практической части участникам Лаборатории было предложено самостоятельно подобрать ряд кейсов для обсуждения в ходе двух месяцев функционирования лаборатории. Таким образом, было подобрано 16 кейсов, обсуждение которых выявило ряд проблем, проявившихся на фоне существующего противоречия устаревшего и ограниченного подхода к пониманию инклюзии как предоставления доступа и активного роста и развития инклюзивных практик в культуре, уже не вписывающихся в привычные стратегии инклюзии. Одним из таких обсуждений стала дискуссия о соотношении строительных норм и правил (СНиПов) и универсального дизайна (Национальный исследовательский университет... 2021). Гипотеза, выдвинутая в начале обсуждения, была сформулирована следующим образом: реализация принципов доступности, зафиксированных в качестве строительных норм и правил, не означает создания инклюзивной среды. Одним из критериев инклюзивности является универсальность (Steinfeld and Maisel 2012). Именно поэтому создание инклюзивной

среды не сводится только к реализации принципов доступности. На примере кампаний по обеспечению доступности людям с инвалидностью, реализуемых в городах России, было выявлено несоответствие этих кампаний принципам универсальности и инклюзивности. Одним из обсуждаемых в рамках встречи кейсов была кампания по обеспечению российских городов тактильной плиткой, позволяющей создать удобную для перемещения незрячих людей городскую среду. Проблема кейса заключалась в том, что, несмотря на повышение уровня доступности улиц для незрячих людей посредством установки тактильной плитки, городская среда не может считаться инклюзивной, поскольку установка плитки ведет к трудностям перемещения людей, передвигающихся на инвалидной коляске, родителей с детьми в колясках, людей, передвигающихся на роликовых коньках, скейтбордах, самокатах и пр. Более того, при температуре ниже нуля на плитках зачастую образуется гололед, что делает плитку небезопасной. Основным выводом обсуждения стало утверждение невозможности создания инклюзивной среды без обращения к принципам универсальности, что вполне естественно масштабируется на все инклюзивные программы: от обеспечения архитектурной доступности до реализации образовательных программ. Впрочем, понятие универсального дизайна в образовании уже довольно прочно укоренилось в качестве одного из принципов реализации инклюзивных образовательных программ (Meyer, Rose and Gordon 2014). Обсуждаемый кейс демонстрирует несоответствие друг другу практик, характерных для этапа «Доступ», и практик, соответствующих этапу «Справедливость», которые следуют принципам универсального дизайна. Данный пример наглядно показывает причины перехода от одного этапа к другому в силу ограниченности инструментов первого.

Однако несмотря на критику инструментария этапа «Доступ» многие культурные институции, включая Музей «Гараж», сохраняют логику этого этапа во внутренней структуре работы. Как уже было сказано выше, ответственность за реализацию инклюзивных программ в российских культурных институциях ложится на отдельных сотрудников, задачей которых является выстраивание грамотной коммуникации с другими отделами, занимающимися выставочной, просветительской, научной деятельностями, адаптация уже готовых проектов или совместное планирование реализации инклюзивных принципов внутри этих проектов и контроль за исполнением этих принципов. Проблематичность подобного распределения обязанностей обнаруживается именно в оценке (не)соответствия инклюзивных программ принципу универсальности и, следовательно, логике этапа «Справедливость». Подобное устройство внутри институции способствует разработке ряда проектов, не рассматриваемых изначально как инклюзивные, доступность которых отдается на откуп конкретным сотрудникам. Такие проекты в лучшем случае адаптируют, в худшем — признают недоступными. Одним из возможных решений такого рода конфликтов может послужить внедрение инклюзии как одной из ценностей институции и распределение ответственности за реализацию принципов инклюзии между всеми структурными единицами институции.

Еще одним кейсом для обсуждения в рамках Лаборатории стал проект «Облака разных размеров и цветов» Политехнического музея, реализуемый совместно с Интеграционным центром «Такие же дети» и при поддержке Федерации мигрантов России. «Облака разных размеров и цветов» — это студия для детей и подростков с опытом миграции. Участники студии

> «изучают музейные предметы, рисуют и создают мультфильмы на основе историй, которые придумывают сами. А вместе с родителями создают театральную постановку — рефлексию над опытом встраивания в новую культуру» (Политехнический музей 2021).

Несмотря на то, что проект успешно реализуется, в ходе дискуссии были подняты вопросы возможных трудностей привлечения такой аудитории. Были выдвинуты различные предположения касательно причин отсутствия у ребенка или подростка возможности для принятия участия в студии. К ним отнесли необходимость помощи родителям в ведении домашнего хозяйства и заботе о членах семьи, уровень владения языком, недоверие к организации и проч. Решения, предложенные участниками Лаборатории, касались внедрения инклюзивных практик, реализуемых на базе культурных институций и НКО, в общеобразовательные учреждения в качестве факультативных, досуговых занятий. Таким образом, одна из возможных стратегий развития инклюзивных программ в арт-институциях — это увеличение числа просветительских программ и их внедрение в образовательную систему, не лишенную лакун в вопросах социализации и обучения людей, которые испытывают трудности включения в систему или все еще остаются исключенными из нее. Подобное решение также следует логике этапа «Справедливость», что, однако, конфликтует с логикой этапа «Доступ», сохраняющейся на уровне внутренней системы и кадровой политики многих институций.

Анализ программ, реализуемых на базе Музея «Гараж», показывает, что они развиваются схожим образом с американским опытом развития движений за права людей с инвалидностью, двигаясь от этапа «Доступ» к этапу «Справедливость». А работа отдела инклюзивных программ может быть представлена в виде лаборатории по исследованию применимости зарубежного опыта в российском контексте. Также эта «лаборатория» занимается разработкой актуального определения инклюзии, соответствующих этому определению и российскому контексту программ, систематизацией инклюзивных практик, а также анализом наследия советской педагогики и остающейся актуальной для инклюзивного дискурса в России медицинской модели понимания инвалидности. Переход к этапу «Справедливость» заставляет задуматься о стратегиях развития инклюзивных программ в музее. Возможным решением может стать дальнейшее развитие по модели «Доступ-Справедливость-Действие» — или разработка новой модели, дополняющей современный инклюзивный дискурс и критикующей существующие тенденции внутри этого дискурса.

Возможные стратегии развития инклюзивных программ Музея «Гараж»

Анализ развития движения за права людей с инвалидностью и соответствующих этому развитию трансформаций подходов к инклюзивным практикам, сравнение процессов, происходящих внутри Музея «Гараж» с общемировым контекстом, американским и российским контекстами позволяют сформулировать стратегии дальнейшего развития инклюзивных программ.

1. Включение исследований в области инклюзии в научную деятельность музея.
Исследование продемонстрировало, что отдел инклюзивных программ может выступать в роли исследовательского хаба, формирующего актуальную инклюзивную повестку. Накопленный с 2015 года опыт проведения инклюзивных программ и последующего анализа этих программ позволяет систематизировать знания об инклюзии в целом и специфике инклюзивных практик в российских арт-институциях в частности. Опыт сотрудничества с командой журнала The Garage Journal и организации Лаборатории по исследованию разнообразия демонстрирует активный рост программ, ранее не включавшихся в привычную деятельность музея (цикл дискуссий «Новая этика, стигма и неравенство», марафон публичных мероприятий о здоровье в ситуации эпидемии ВИЧ, цикл публичных мероприятий «Мужчина VS мужественность. Представления о маскулинности в XXI веке»). Развитие подобных программ позволяет «Гаражу» расширять свои функции как агента социальных изменений и накапливать материал для дальнейшего изучения общественных процессов, влияние на которые оказывает и сам музей. Исследования в области инклюзии также позволяют актуализировать проблемы, возникающие в ходе общих процессов демократизации музеев, а методология, применяемая в ходе реализаций инклюзивных практик, — разрабатывать новые решения этих проблем.

2. Внедрение инклюзивной логики в образовательные программы и программы стажировок, проходящих на базе музея.
Групповая работа в Лаборатории по исследованию разнообразия позволила сформулировать ряд проблем, с которыми сталкивается современный музей, внедряющий инклюзивные программы в свою деятельность. В системе общего образования и подготовки кадров были выявлены лакуны, которые ограничивают возможности музея привлекать в качестве аудитории и сотрудников людей, остающихся исключенными из этой системы. Возможным решением данной проблемы могут стать образовательные инициативы, привлекающие аудиторию через альтернативные образовательные практики и программы повышения квалификации. Проекты подобного типа не только увеличивают удельный вес социально-ориентированных проектов в культуре, но также позволяют расширять лояльную аудиторию музея. Более того, внедрение инклюзивных подходов

в образовательные программы подготовки кураторов и выставочных менеджеров могут способствовать появлению нового типа арт-институций, соответствующих предложенному на конференции ИКОМ в 2019 году, однако пока не принятому определению музея:

> «Музеи — это демократизирующиеся, инклюзивные и полифонические пространства для критического диалога о прошлом и будущем. Признавая и решая конфликты и проблемы настоящего, они доверяют артефакты и образцы обществу, хранят разнообразную память для будущих поколений и гарантируют равные права и равный доступ к наследию для всех людей» (цит. по Романова 2021: 64).

3. Самоуничтожение отдела инклюзивных программ и масштабирование инклюзивного подхода на деятельность всех музейных структур. Модель развития движения за права людей с инвалидностью демонстрирует ограниченность подхода «инклюзия равно доступ» в процессе разработки инклюзивных программ. Реализация принципов справедливости требует обращения к индивидуальному опыту каждого посетителя, а следовательно, прямого диалога с ним. Происходящие в современном музее процессы демократизации, горизонтализации отношений как внутри самого музея, так и с посетителями и художниками, а также ставка на партиципаторность все еще существуют в отрыве от инклюзивных программ, давно вышедших за пределы практик по обеспечению доступа. Сегодня принцип диалога с посетителем в Музее «Гараж» осмысляется через практики медиаторства (Романова 2021), однако диалог как коммуникационная стратегия современного музея соответствует и принципам инклюзии. У инклюзивных программ сегодня есть много общего с актуальной музейной повесткой, которую формулируют кураторы, выставочные, образовательные и другие отделы, и эти пересечения способствуют тесной работе инклюзивного отдела с другими программами музея, развивающими подход взаимоотношений, ориентированный на посетителей.

1. Существует объемный список работ, исследующих обозначенные процессы. Здесь приводится лишь небольшая часть этого списка. Выбор данных работ для установления границ дискурса о тенденциях в художественной институциональной системе связан с доступностью данных исследований для русскоязычного читателя. Подробно о случившихся поворотах на русском языке доступны: Буррио (2016), Саймон (2017), Бишоп (2018), Белишкина и Кличук (2021).
2. В 2020 году состоялся симпозиум 2-го Кураторского форума «Образовательный разворот. Кто еще производит знания в культуре?». В рамках симпозиума было предложено осмыслить феномен образовательного поворота с позиции «невидимых» сотрудниц и сотрудников

образовательных отделов. Симпозиум стал первым мероприятием подобного масштаба, освещающим проблему для русскоязычной аудитории.

3. Согласно Приказу Министерства здравоохранения и социального развития РФ от 16 мая 2012 г. № 547н «Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих», раздел «Квалификационные характеристики должностей специалистов, осуществляющих работы в сфере переводческой деятельности», термины «сурдопереводчик» и «тифлосурдопереводчик» утратили свое значение в связи с утверждением квалификационной характеристики переводчика жестового языка и переводчика-дактилолога.
4. Для этого музейные пространства оборудуют пандусами, лифтами, туалетами для людей с инвалидностью, световыми пожарными оповещателями, автоматическими дверьми и проч.
5. В том числе опыта московских музеев, реализующих практики по обеспечению доступности людям с инвалидностью уже несколько десятилетий. Государственный Дарвиновский музей буквально с открытия в 1907 году позиционировался как институция для широкой аудитории, в том числе для людей с инвалидностью (Дарвиновский музей 2016). Мария Григорьевна Дрезнина — старший научный сотрудник отдела эстетического воспитания детей и юношества — с 2000 года реализует занятия по арт-терапии в ГМИИ им. А.С. Пушкина (Дрезнина 2019).
6. Эта общемировая тенденция была закреплена в предложенном Международным советом музеев (ИКОМ) в 2019 году, однако пока не принятом, определении музея: «Музеи — это демократизирующие, инклюзивные и полифонические пространства, созданные для критического осмысления и обсуждения прошлого и будущего. Отвечая на текущие конфликты и вызовы времени, музеи сохраняют для общества эталонные артефакты и предметы искусства, оберегают и передают следующим поколениям историческую память и обеспечивают равные права и равный доступ к культурному наследию для всех людей. Музеи существуют не ради прибыли. Их деятельность основана на принципах партиципации и прозрачности и строится вокруг активного сотрудничества с различными сообществами. Работая во имя человеческого достоинства, социальной справедливости, глобального равенства и благополучия в масштабах планеты, музеи аккумулируют, хранят, изучают, интерпретируют и экспонируют самые разные представления о мире» (цит. по Петров 2019).
7. Обоснование и демонстрация влияния американского опыта и концепции разнообразия на инклюзивные программы Музея «Гараж» представлены в работе «Понимание и реализация инклюзии в российских музеях» (Щекочихина 2020а).
8. Подробно о влиянии концепции разнообразия на инклюзивные практики в музеях пишет Лора-Эдит Колман в работе «Понимание и внедрение инклюзии в музеях» (Coleman 2018).

9. В тексте намеренно не используется формулировка «сообщество людей с инвалидностью», поскольку выделение людей с инвалидностью в одну группу не соответствует реальному положению дел. Люди с инвалидностью могут быть причастны, а могут не быть причастны к движению за права людей с инвалидностью. Более того, существование активных самоорганизаций по защите прав людей с инвалидностью не является общемировым феноменом и касается культурно-исторического и политического контекста лишь части государств. Ко всему прочему, важно заметить, что человек может определять, а может не определять себя в качестве человека с инвалидностью. В разделах о движении за права людей с инвалидностью в США и disability art как отдельного направления в искусстве речь идет о людях с инвалидностью, относящим самих себя к таковым и к политически и общественно активным организациям, деятельность которых направлена на защиту и расширение прав людей с инвалидностью.
10. Следует отметить, что этап «Доступ» характерен для любых низовых инициатив, направленных на расширение прав, поскольку именно проблема недоступности является катализатором роста недовольства среди тех, кто не имеет доступа к какому-либо типу общественных благ.
11. Данную онлайн-версию можно найти по адресу: https://americanhistory.si.edu/disabilityrights/welcome.html.
12. Декларацией было провозглашено, что «каждый ребенок имеет основное право на образование и должен иметь возможность получать и поддерживать приемлемый уровень знаний; каждый ребенок имеет уникальные особенности, интересы, способности и учебные потребности; необходимо разрабатывать системы образования и выполнять образовательные программы таким образом, чтобы принимать во внимание широкое разнообразие этих особенностей и потребностей; лица, имеющие особые потребности в области образования, должны иметь доступ к обучению в обычных школах, которые должны создать им условия на основе педагогических методов, ориентированных в первую очередь на детей, с целью удовлетворения этих потребностей; обычные школы с такой инклюзивной ориентацией являются наиболее эффективным средством борьбы с дискриминационными воззрениями, построения инклюзивного общества и обеспечения образования для всех» («Саламанкская декларация...» 1994).
13. Важно отметить, что до 1990 года фиксируется значительное число акций протеста, однако большинство этих акций были направлены на предоставление доступа людям с инвалидностью и адаптацию городского пространства, а также расширение прав людей с инвалидностью в вопросах получения образования и трудоустройства. К таким акциям можно отнести «504 Sit-in»; акцию лежачих на перекрестке в Денвере (1978), когда люди, передвигающиеся на инвалидных

колясках, легли на проезжую часть Денвера с целью привлечь внимание к недоступности общественного транспорта; протест «Deaf President Now!» («Глухой Президент сейчас!») (1988), ставивший собой цель оспорить решение по назначению главой Галлодетского университета человека, не являющегося глухим, и отстоять назначение Ирвинга Кинга Джордона первым глухим главой университета.

14. Феномен реапроприации характерен не только для движения за права людей с инвалидностью, но для современной критической мысли вообще (queer theory, crip theory и др.)
15. Об инклюзивных стратегиях в образовании см: Алехина, Семаго, Фадина и Гусева (2010), Детский фонд ООН (ЮНИСЕФ) (2011). Об инклюзивных практиках в культуре см: Афонин, Галагузова, Колесников и Чупина (2019), Сарычева (2019a, 2019b, 2019c). Анализ различных подходов к инклюзии в культуре см: Ярская-Смирнова и Большаков (2020).
16. Конвенция о правах инвалидов закрепляет социальную модель понимания инвалидности и определяет инвалидность следующим образом: «инвалидность — это эволюционирующее понятие и что инвалидность является результатом взаимодействия, которое происходит между имеющими нарушения здоровья людьми и отношенческими и средовыми барьерами и которое мешает их полному и эффективному участию в жизни общества наравне с другими» («Конвенция о правах инвалидов» 2006).
17. Несмотря на то, что модель «Доступ-Справедливость-Действие» изложена в данном исследовании в подчеркнуто хронологическом порядке с целью отразить поступательное движение развития инклюзивных программ, ни один из этапов и соответствующих им концепций инклюзии не теряют своей актуальности. Подходы, сформировавшиеся в тот или иной временной промежуток, и сложившиеся на их основе практики, полные своеобразия в зависимости от культурно-исторического контекста их реализации, представляют собой современный инклюзивный дискурс.
18. Вплоть до 2019 года в отделе формально существовало только три направления: работа с глухими и слабослышащими посетителями, незрячими и слабовидящими посетителями, а также посетителями с ментальными особенностями.
19. В дальнейшем выставка была представлена в Ельцин-Центре (Екатеринбург, 2017) и в Арсенале (Нижний Новгород, 2019).
20. В России существует Российская государственная специализированная академия искусств — высшее учебное заведение, которое готовит артистов театра, художников и музыкантов с инвалидностью.

Благодарности

Автор благодарит трех анонимных рецензентов, а также коллег Алину Жекамухову, Люду Лучкову, Марину Романову за ценные замечания, высказанные в личной коммуникации и послужившие основой для данного исследования, а также редакторов журнала Катерину Суверину, Влада Струкова и Андрея Завадского за ценные комментарии и советы.

Библиография

1. Алехина С; Семаго Н; Фадина А; Гусева Т (ред) (2010) *Инклюзивное образование. Выпуск 1*. Москва, Центр «Школьная книга».
2. Алехина С (2013) *Инклюзивное образование: история и современность*. Москва, Педагогический университет «Первое сентября».
3. Афонин А; Галагузова Ю; Колесников В; Чупина К (2019) *Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры*. Екатеринбург — Берлин, Inkultur.
4. Белишкина А; Кличук Я (2021) *Образовательный разворот. Кто еще производит знания в культуре? Сборник статей*. ГМИИ им. А.С. Пушкина.
5. Бишоп К (2018) *Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства*. Москва, V-A-C Press.
6. Буррио Н (2016) *Реляционная эстетика. Постпродукция*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
7. Дарвиновский музей (2016, 22 декабря) Инклюзивный музей, http://www.darwinmuseum.ru/pages/integraciya-i-adaptaciya-invalidov (06.09.2021).
8. Детский фонд ООН (ЮНИСЕФ) (2011) Инклюзивное образование в России. Комплект информационно-методических материалов. РООИ «Перспектива», https://perspektiva-inva.ru/userfiles/education/publication/incliuzivnoe-obrazovanie-v-rossii.pdf (02.09.2021).
9. Дрезнина М (2021, 26 июля) Букет цветов под снегом: как при помощи арт-терапии «разбудить» особенных детей, https://mariadreznina.ru/news (24.08.2021).
10. Конвенция о правах инвалидов (2006, 13 декабря) Организация Объединенных Наций, https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml (01.09.2021).
11. Лучкова Л (2020) Переосмысляя роль глухого в арт-институции: опыт Музея современного искусства «Гараж». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 01: 148–161. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.010
12. Музей современного искусства «Гараж» (2015a, 28 сентября) Тренинг «Музей ощущений», https://garagemca.org/ru/event/experiencing-the-museum (03.05.2021).
13. Музей современного искусства «Гараж» (2015b, 29 сентября) Открытие

первого в России отдела инклюзивных программ, https://garagemca.org/ru/news/2015-09-29-garage-has-launched-the-department-of-inclusive-programs (03.05.2021).
14. Музей современного искусства «Гараж» (2016a, 7 июля)
15. Выставка «Единомышленники», https://garagemca.org/ru/exhibition/co-thinkers (05.05.2021).
16. Музей современного искусства «Гараж» (2016b, 22 октября) Курс подготовки глухих экскурсоводов, https://garagemca.org/ru/event/museum-guides-training-course-for-the-deaf (09.05.2021).
17. Музей современного искусства «Гараж» (2020a, 17 сентября) Цикл дискуссий «Новая этика, стигма и неравенство», https://garagemca.org/ru/event/a-cycle-of-discussions-the-new-ethics-stigma-and-inequality (09.05.2021).
18. Музей современного искусства «Гараж» (2020b, 23 октября) Родительский клуб «Диалог с подростком», https://garagemca.org/ru/event/parents-club-dialogue-with-a-teenager (14.05.2021).
19. Музей современного искусства «Гараж» (2020c, 1 декабря) Марафон публичных мероприятий о здоровье в ситуации эпидемии ВИЧ, https://garagemca.org/ru/event/marathon-of-public-events-on-health-during-the-hiv-epidemic (15.05.2021).
20. Музей современного искусства «Гараж» (2021, 21 января) Лаборатория по исследованию разнообразия, https://garagemca.org/ru/event/diversity-research-laboratory (02.06.2021).
21. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (2021, 4 июня) Инклюзия и равенство: завершилась работа «Лаборатории разнообразия» Вышки и музея «Гараж», https://www.hse.ru/news/edu/475123160.html (06.06.2021).
22. Петров И (2019) Музеи теперь не те, что прежде. *The Art Newspaper Russia,* https://www.theartnewspaper.ru/posts/7192/ (22.08.2021)
23. Политехнический музей (2021, 27 февраля) «Облака разных размеров и цветов», https://polymus.ru/ru/museum/news/clouds-2021/ (17.05.2021).
24. Приказ Министерства культуры РФ № 2400 «Об утверждении требований доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения» (2015, 9 сентября) Официальный интернет-портал правовой информации, http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%F2%F0%E5%E1%EE%E2%E0%ED%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%EA+%F3%F7%F0%E5%E6%E4%E5%ED%E8%FF%EC+&sort=-1 (06.04.2021).
25. Приказ Министерства культуры РФ № 2800 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ» (2015, 16 ноября) Официальный интернет-портал правовой информации, http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%CF%EE%F0%FF%E4%EA%E0+%EE%E1%E5%F1%EF%E5%F7%E

5%ED%E8%FF+%F3%F1%EB%EE%E2%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%E4%EB%FF+%E8%ED%E2%E0%EB%E8%E4%EE%E2+%EA%F3%EB%FC%F2%F3%F0%ED%FB%F5+%F6%E5%ED%ED%EE%F1%F2%E5%E9+&sort=-1 (06.04.2021).

26. Приказ Министерства культуры РФ № 2803 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов музеев, включая возможность ознакомления с музейными предметами и музейными коллекциями, в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов» (2015, 16 ноября) Официальный интернет-портал правовой информации, http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%CF%EE%F0%FF%E4%EA%E0+%EE%E1%E5%F1%EF%E5%F7%E5%ED%E8%FF+%F3%F1%EB%EE%E2%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%E4%EB%FF+%E8%ED%E2%E0%EB%E8%E4%EE%E2+%EC%F3%E7%E5%E5%E2&sort=-1 (06.04.2021).
27. Раузе М; Лапхам К (2013) Долгий путь навстречу инклюзии. *Журнал исследований социальной политики*, 11(4), 439–456.
28. Романова М (2021) Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 59–88. DOI: 10.35074/GJ.2021.93.95.004
29. Саймон Н (2017) *Партиципаторный музей*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
30. Саламанкская декларация и Рамки действий по образованию лиц с особыми потребностями, принятые Всемирной конференцией по образованию лиц с особыми потребностями: доступ и качество (1994, 7–10 июня 1994) Организация Объединенных Наций: официальный сайт, http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/pdf/salamanka.pdf (05.06.2021).
31. Сарычева М (ред) (2019a) *Музей ощущений: глухие и слабослышащие посетители. Опыт музея современного искусства «Гараж»*. Москва, Музей современного искусства «Гараж».
32. Сарычева М (ред) (2019b) *Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт музея современного искусства «Гараж».* Москва, Музей современного искусства «Гараж».
33. Сарычева М (ред) (2019c) *Музей ощущений: посетители с особенностями интеллектуального развития. Опыт музея современного искусства «Гараж».* Москва, Музей современного искусства «Гараж».
34. Шенгелия В (2020) Рекомендации по организации доступной среды в Политехническом музее (06.04.2021).
35. Щекочихина М (2020a) Понимание и реализация инклюзии в российских музеях. The *Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 01: 98–123. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.008
36. Щекочихина М (2020b) Концепция разнообразия в искусстве. *Артгид*, https://artguide.com/practices/1994 (17.05.2021).

37. Ярская-Смирнова Е; Большаков Н (2018) Модели понимания инвалидности. В: Сарычева М (ред), *Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт Музея современного искусства «Гараж».* Москва, Музей современного искусства «Гараж», опубликовано онлайн.
38. Ярская-Смирнова Е; Большаков Н (2020) Формирование инклюзивной культуры музея: обзор русскоязычных методических пособий. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 01: 317—330. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.018.
39. Berne P (2015) Disability Justice - a working draft by Patty Berne. *Sins Invalid,* https://www.sinsinvalid.org/blog/disability-justice-a-working-draft-by-patty-berne (15.05.2021).
40. Charlton JI (2000) *Nothing About Us Without Us. Disability Oppression and Empowerment*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
41. Coklyat B and Finnegan S (August 4, 2020) *Alt-Text as Poetry*, https://alt-text-as-poetry.net/ (12.06.2021).
42. Coleman LE (2018) *Understanding and Implementing Inclusion in Museums*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
43. Coleman LE and Moore P (2019) Grassroots social justice activism in American museums. In: Janes R and Sandell R (eds), *Museum Activism*. London, Routledge.
44. Constitution of the United States, Amendment XIX 1920 (November 13, 2002) United States Senate, https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm#amdt_19_(1920) (17.06.2021).
45. Declaration of Independence 1776 (October 21, 2016) *U.S. National Archives,* https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript (17.06.2021).
46. International Principles and Guidelines on Access to Justice for Persons with Disabilities (December 3, 2020) *United Nations*, https://www.un.org/development/desa/disabilities/wp-content/uploads/sites/15/2020/10/Access-to-Justice-EN.pdf (17.06.2021).
47. Meyer A; Rose D; Gordon D (2014) *Universal Design for Learning: Theory and Practice*. Wakefield, MA: CAST Professional Publishing.
48. Patterson WV (ed) (2003) *Design for Accessibility. A Cultural Administrator's Handbook*. National Assembly of State Arts Agencies.
49. Rehabilitation Act of 1973 (April 28, 2017), *U.S. Department of Education,* https://www2.ed.gov/policy/speced/leg/rehab/rehabilitation-act-of-1973-amended-by-wioa.pdf (17.06.2021).
50. Rohwerder B (2015) *Disability Inclusion: Topic Guide*. Birmingham, UK: GSDRC, University of Birmingham.
51. Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design (May 8, 2006), *Smithsonian Facilities,* https://www.sifacilities.si.edu/sites/default/files/Files/Accessibility/accessible-exhibition-design1.pdf (03.06.2021).
52. Steinfeld E; Maisel J (2012) *Universal Design: Creating Inclusive Environments*. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.

53. The Age Discrimination in Employment Act of 1967 (May 13, 2020), *U.S. Equal Employment Opportunity Commission,* https://www.eeoc.gov/statutes/age-discrimination-employment-act-1967 (17.06.2021).
54. The Civil Rights Act of 1964 (July 19, 2004), *Our Documents*, https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=97 (17.06.2021).
55. The Disability Rights Movement 2000—2001 (May 31, 2013), *National Museum of American History*, https://americanhistory.si.edu/exhibitions/disability-rights-movement (17.06.2021).

Bibliography

1. Alekhina S; Semago N; Fadina A; Guseva T (eds) (2010) *Inklyuzivnoe obrazovanie. Vypusk 1 [Inclusive Education: Volume 1]*. Moskva, Centr «Shkol'naya kniga».
2. Alekhina S (2013) *Inklyuzivnoe obrazovanie: istoriya i sovremennost' [Inclusive Education: History and Modernity]*. Moskva, Pedagogicheskij universitet «Pervoe sentyabrya».
3. Afonin A; Galaguzova YU; Kolecnikov V; Chupina K (2019) *Organizaciya inklyuzivnoj sredy v uchrezhdeniyah kul'tury [Organization of an inclusive environment in cultural institutions]* . Ekaterinburg — Berlin, Inkultur.
4. Belishkina A; Klichuk YA (2021) *Obrazovatel'nyj razvorot. Kto eshche proizvodit znaniya v kul'ture?* Sbornik statej [Educational turn. Who else produces knowledge in culture? A collection of articles]. GMII im. A.S. Pushkina.
5. Berne P (2015) Disability Justice - a working draft by Patty Berne. *Sins Invalid,* https://www.sinsinvalid.org/blog/disability-justice-a-working-draft-by-patty-berne (15.05.2021).
6. Bishop K (2018) *Iskusstvennyj ad. Participatornoe iskusstvo i politika zritel'stva [Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship]*. Moskva, V-A-C Press.
7. Burrio N (2016) *Relyacionnaya estetika. Postprodukciya [Relational Aesthetics. Postproduction]*. Moskva, Ad Marginem Press.
8. Charlton JI (2000) *Nothing About Us Without Us. Disability Oppression and Empowerment*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
9. Coklyat B and Finnegan S (August 4, 2020) *Alt-Text as Poetry*, https://alt-text-as-poetry.net/ (12.06.2021).
10. Coleman LE (2018) *Understanding and Implementing Inclusion in Museums*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
11. Coleman LE and Moore P (2019) Grassroots social justice activism in American museums. In: Janes R and Sandell R (eds), *Museum Activism*. London, Routledge.
12. Constitution of the United States, Amendment XIX 1920 (November 13, 2002) United States Senate, https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm#amdt_19_(1920) (17.06.2021).

13. Darvinovskij muzej (2016, 22 december) Inklyuzivnyj muzej [An Inclusive Museum], http://www.darwinmuseum.ru/pages/integraciya-i-adaptaciya-invalidov (06.09.2021).
14. Declaration of Independence 1776 (October 21, 2016) *U.S. National Archives,* https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript (17.06.2021).
15. Detskij fond OON (YUNISEF) (2011) Inklyuzivnoe obrazovanie v Rossii. Komplekt informacionno-metodicheskih materialov [Inclusive Education in Russia. A set of Information and Methodological Materials]. ROOI «Perspektiva», *https://perspektiva-inva.ru/userfiles/education/publication/incliuzivnoe-obrazovanie-v-rossii.pdf* (02.09.2021).
16. Dreznina M (2021, 26 july) Buket cvetov pod snegom: kak pri pomoshchi art-terapii «razbudit'» osobennyh detej [A Bouquet of Flowers Under the Snow: how to "Wake" Special Children "up" with the Help of Art t\ Rherapy], https://mariadreznina.ru/news (24.08.2021).
17. International Principles and Guidelines on Access to Justice for Persons with Disabilities (December 3, 2020) *United Nations*, https://www.un.org/development/desa/disabilities/wp-content/uploads/sites/15/2020/10/Access-to-Justice-EN.pdf (17.06.2021).
18. Konvenciya o pravah invalidov (2006, 13 dekabrya) [Convention on the Rights of Persons with Disabilities] Organizaciya Ob"edinennyh Nacij, *https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml (*01.09.2021).
19. Luchkova L (2020) Pereosmyslyaya rol' gluhogo v art-institucii: opyt Muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh» [Rethinking the Role of the Deaf in an Art Institution: The Experience of Garage Museum of Contemporary Art]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury,* 01: 148–161. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.010
20. Meyer A; Rose D; Gordon D (2014) *Universal Design for Learning: Theory and Practice*. Wakefield, MA: CAST Professional Publishing.
21. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2015a, 28 september) Trening «Muzej oshchushchenij» [«Museum of Sensations» Training], https://garagemca.org/ru/event/experiencing-the-museum (03.05.2021).
22. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2015b, 29 september) Otkrytie pervogo v Rossii otdela inklyuzivnyh program [The Opening Of The First Inclusive Programs Department In Russia], https://garagemca.org/ru/news/2015-09-29-garage-has-launched-the-department-of-inclusive-programs (03.05.2021).
23. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» [Garage Museum of Contemporary Art] (2016a, 7 july)
24. Vystavka «Edinomyshlenniki» [«Like-minded people» Exhibition], https://garagemca.org/ru/exhibition/co-thinkers (05.05.2021).
25. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2016b, 22 october) Kurs podgotovki gluhih ekskursovodov [Training Course For Deaf Excursionists], https://garagemca.org/ru/event/museum-guides-training-course-for-the-deaf (09.05.2021).
26. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2020a, 17 september) Cikl

diskussij «Novaya etika, stigma i neravenstvo» [Discussion Cycle «New Ethics, Stigma And Inequality»], https://garagemca.org/ru/event/a-cycle-of-discussions-the-new-ethics-stigma-and-inequality (09.05.2021).
27. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2020b, 23 october) Roditel'skij klub «Dialog s podrostkom» [Parent›s Club «Dialogue With A Teenager»], https://garagemca.org/ru/event/parents-club-dialogue-with-a-teenager (14.05.2021).
28. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2020c, 1 december) Marafon publichnyh meropriyatij o zdorov'e v situacii epidemii VICH [A Marathon Of Public Events On Health In The Context Of The HIV Epidemic], https://garagemca.org/ru/event/marathon-of-public-events-on-health-during-the-hiv-epidemic (15.05.2021).
29. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh» (2021, 21 january) Laboratoriya po issledovaniyu raznoobraziya [Diversity Research Laboratory], https://garagemca.org/ru/event/diversity-research-laboratory (02.06.2021).
30. Nacional'nyj issledovatel'skij universitet «Vysshaya shkola ekonomiki» (2021, 4 june) Inklyuziya i ravenstvo: zavershilas' rabota «Laboratorii raznoobraziya» Vyshki i muzeya «Garazh» [Inclusion and Equality: Completion of the Diversity Laboratory at HSE and the Garage Museum], https://www.hse.ru/news/edu/475123160.html (06.06.2021).
31. Patterson WV (ed) (2003) *Design for Accessibility. A Cultural Administrator's Handbook*. National Assembly of State Arts Agencies.
32. Petrov I (2019) Muzei teper' ne te, chto prezhde [Museums are not what they used to be]. *The Art Newspaper Russia*, https://www.theartnewspaper.ru/posts/7192/ (22.08.2021)
33. Politekhnicheskij muzej (2021, 27 february) «Oblaka raznyh razmerov i cvetov» [Clouds Of Different Sizes And Colors], https://polymus.ru/ru/museum/news/clouds-2021/ (17.05.2021).
34. Prikaz Ministerstva kul'tury RF № 2400 «Ob utverzhdenii trebovanij dostupnosti k uchrezhdeniyam kul'tury s uchetom osobyh potrebnostej invalidov i drugih malomobil'nyh grupp naseleniya» [On The Approval Of The Requirements For Accessibility To Cultural Institutions, Taking Into Account The Special Needs Of People With Disabilities And Other Low-mobility Groups Of The Population] (2015, 9 september) *Oficial'nyj internet-portal pravovoj informacii,* http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%F2%F0%E5%E1%EE%E2%E0%ED%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%EA+%F3%F7%F0%E5%E6%E4%E5%ED%E8%FF%EC+&sort=-1 (06.04.2021).
35. Prikaz Ministerstva kul'tury RF № 2800 «Ob utverzhdenii Poryadka obespecheniya uslovij dostupnosti dlya invalidov kul'turnyh cennostej i blag» [«On Approval Of The Procedure For Ensuring Conditions For Accessibility Of Cultural Values And Benefits For Persons With Disabilities»] (2015, 16 november) *Oficial'nyj internet-portal pravovoj informacii,* http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%CF%EE%F0%FF%E4

%EA%E0+%EE%E1%E5%F1%EF%E5%F7%E5%ED%E8%FF+%F3%F1%EB%EE%E2%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%E4%EB%FF+%E8%ED%E2%E0%EB%E8%E4%EE%E2+%EA%F3%EB%FC%F2%F3%F0%ED%FB%F5+%F6%E5%ED%ED%EE%F1%F2%E5%E9+&sort=-1 (06.04.2021).

36. Prikaz Ministerstva kul'tury RF № 2803 «Ob utverzhdenii Poryadka obespecheniya uslovij dostupnosti dlya invalidov muzeev, vklyuchaya vozmozhnost' oznakomleniya s muzejnymi predmetami i muzejnymi kollekciyami, v sootvetstvii s zakonodatel'stvom Rossijskoj Federacii o social'noj zashchite invalidov» [«On Approval Of The Procedure For Ensuring Conditions For Accessibility Of Museums For Disabled People, Including The Possibility Of Getting Acquainted With Museum Objects And Museum Collections, In Accordance With The Legislation Of The Russian Federation On Social Protection Of Disabled People»] (2015, 16 november) *Oficial'nyj internet-portal pravovoj informacii,* http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&bpas=cd00000&intelsearch=%CE%E1+%F3%F2%E2%E5%F0%E6%E4%E5%ED%E8%E8+%CF%EE%F0%FF%E4%EA%E0+%EE%E1%E5%F1%EF%E5%F7%E5%ED%E8%FF+%F3%F1%EB%EE%E2%E8%E9+%E4%EE%F1%F2%F3%EF%ED%EE%F1%F2%E8+%E4%EB%FF+%E8%ED%E2%E0%EB%E8%E4%EE%E2+%EC%F3%E7%E5%E5%E2&sort=-1 (06.04.2021).
37. Rauze M; Lapham K (2013) Dolgij put' navstrechu inklyuzii [A Long Road To Inclusion.]. *Zhurnal issledovanij social'noj politiki*, 11(4), 439—456.
38. Rehabilitation Act of 1973 (April 28, 2017), *U.S. Department of Education,* https://www2.ed.gov/policy/speced/leg/rehab/rehabilitation-act-of-1973-amended-by-wioa.pdf (17.06.2021).
39. Rohwerder B (2015) *Disability Inclusion: Topic Guide*. Birmingham, UK: GSDRC, University of Birmingham.
40. Romanova M (2021) Eksperimenty vo vremya pandemii: onlajn-mediaciya po vystavke «Sekretiki: kopanie v sovetskom andegraunde. 1966—1985» v Muzee sovremennogo iskusstva «Garazh» [Experiments During A Pandemic: Online Mediation On The Exhibition "Secrets: Digging In The Soviet Underground. 1966-1985» at The Garage Museum Of Contemporary Art.]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*, 02: *59*—88. DOI: 10.35074/GJ.2021.93.95.004
41. Sajmon N (2017) *Participatornyj muzej [A Participatory Museum]*. Moskva, Ad Marginem Press.
42. Salamankskaya deklaraciya i Ramki dejstvij po obrazovaniyu lic s osobymi potrebnostyami, prinyatye Vsemirnoj konferenciej po obrazovaniyu lic s osobymi potrebnostyami: dostup i kachestvo (1994, 7—10 june 1994) [The Salamanca Declaration And Framework For Action On Special Needs Education, Adopted By The World Conference On Special Needs Education: Access And Quality (1994, 7-10 June 1994] Organizaciya Ob"edinennyh Nacij: oficial'nyj sajt, *http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/pdf/salamanka.pdf* (05.06.2021).
43. Sarycheva M (eds) (2019a) *Muzej oshchushchenij: gluhie i slaboslyshashchie posetiteli. Opyt muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh*» [The Museum

Of Sensations: Deaf And Hard-Hearing Visitors. An Experience Of The Garage Museum Of Contemporary Art.]. Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh».

44. Sarycheva M (eds) (2019b) *Muzej oshchushchenij: slabovidyashchie i nezryachie posetiteli. Opyt muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh»* [Museum Of Sensations: Visually Impaired And Blind Visitors. Experience Of The Garage Museum Of Contemporary Art.] Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh».
45. Sarycheva M (eds) (2019c) *Muzej oshchushchenij: posetiteli s osobennostyami intellektual'nogo razvitiya. Opyt muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh»* [Museum Of Sensations: Visitors With Intellectual Disabilities. Experience Of The Garage Museum Of Contemporary Art]. Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh».
46. Shengeliya V (2020) Rekomendacii po organizacii dostupnoj sredy v Politekhnicheskom muzee [Recommendations For Organizing An Accessible Environment In The Polytechnic Museum] (06.04.2021).
47. Shchekochihina M (2020a) Ponimanie i realizaciya inklyuzii v rossijskih muzeyah [Understanding And Implementing Inclusion In Russian Museums]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*, 01: 98—123. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.008
48. Shchekochihina M (2020b) Koncepciya raznoobraziya v iskusstve [Diversity Concept In Art]. Artguide, https://artguide.com/practices/1994 (17.05.2021).
49. Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design (May 8, 2006), *Smithsonian Facilities,* https://www.sifacilities.si.edu/sites/default/files/Files/Accessibility/accessible-exhibition-design1.pdf (03.06.2021).
50. Steinfeld E; Maisel J (2012) *Universal Design: Creating Inclusive Environments*. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey
51. The Age Discrimination in Employment Act of 1967 (May 13, 2020), *U.S. Equal Employment Opportunity Commission,* https://www.eeoc.gov/statutes/age-discrimination-employment-act-1967 (17.06.2021).
52. The Civil Rights Act of 1964 (July 19, 2004), *Our Documents*, https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=97 (17.06.2021).
53. The Disability Rights Movement 2000—2001 (May 31, 2013), *National Museum of American History*, https://americanhistory.si.edu/exhibitions/disability-rights-movement (17.06.2021).
54. Yarskaya-Smirnova E; Bol'shakov N (2018) Modeli ponimaniya invalidnosti [Interpretations of Disability]. V: Sarycheva M (eds), *Muzej oshchushchenij: slabovidyashchie i nezryachie posetiteli. Opyt Muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh»* [Museum Of Sensations: Visually Impaired And Blind Visitors. Experience Of The Garage Museum Of Contemporary Art.]. Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», opublikovano onlajn.
55. Yarskaya-Smirnova E; Bol'shakov N (2020) Formirovanie inklyuzivnoj kul'tury muzeya: obzor russkoyazychnyh metodicheskih posobij [Formation Of An Inclusive Museum Culture: A Review Of Russian-language Teaching Manuals]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*, 01: 317—330. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.018.

Об авторе

Мария Щекочихина — менеджер отдела инклюзивных программ Музея современного искусства «Гараж», выпускница философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Организатор конференций «Музей ощущений: веб- и диджитал-технологии как инструменты доступности музеев», участник конференций по вопросам обеспечения доступной среды для людей с различным опытом, автор социокультурных проектов, направленных на поддержание разнообразия в обществе.

Почтовый адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.
E-mail: m.shchekochikhina@garagemca.org; m.shchekochikhina@gmail.com.
ORCID: 0000-0001-8205-2004.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Museum as Academy: Research Practices at Copenhagen's Medical Museion

Ken Arnold, Adam Bencard, Karin Tybjerg, Louise Whiteley
Medical Museion and the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research (CBMR), University of Copenhagen, Denmark

This item has been published in Issue 03 'The Museum as a Research Hub,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Arnold K; Bencard A; Tybjerg K; Whiteley L (2021) Museum as Academy: Research Practices at Copenhagen's Medical Museion. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 52—81.
DOI: 10.35074/GJ.2021.42.68.005

To link to this item: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.42.68.005

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Museum as Academy: Research Practices at Copenhagen's Medical Museion

Ken Arnold, Adam Bencard, Karin Tybjerg, Louise Whiteley

Museums have always supported learning and inquiry, but the last twenty years have seen a flourishing of reinvented university museums, following a period of neglect. This paper is grounded in the case of Medical Museion at the University of Copenhagen, which experiments with relations between research and museum practice, and what this can tell us about contemporary knowledge-making in general. We draw on multiple thinkers to build an image of a 'museum method' that invites playful circling, imaginative leaps, boundary-crossing, and serendipitous collaborations centered on encounters between objects and diverse visitors. Our case is exemplified through four key aspects of 'research in public:' the use of historical collections; bringing PhDs into museum work; contributing to scientific culture; and artist collaborations.

Keywords: art-science collaboration, co-creation, collections research, knowledge, materiality, museum history, PhDs, public engagement, research culture, serendipity

1. Situating Medical Museion

1.1 The Development of University Museums

Museums have always supported learning and inquiry. The world's first—Ptolemy's Museion established in the third century BCE Alexandria—was a home for scholars and muses (Worthington 2016). Along with so much else about this enduring institution, the nature of investigation has evolved and diverged ever since; but research has never gone away.

In the Renaissance reinvention of museums as wonder cabinets, great emphasis was placed on capturing and investigating transportable elements of the material world: strange new things from overseas, but also items closer to home that seemed worth poring over again. But just as significant as the curiosities they gathered, these 'workshops' were also used to develop diverse curious practices—from experimental trials to linguistic inquiries. The Enlightenment tamed their exuberance, and museum-research came dominantly to focus on classification and taxonomy (Arnold 2006; Whitehead 2008). At the same time as this early princely and private

collecting, universities were also stockpiling objects of study alongside other accumulations of scholarly and pedagogical paraphernalia. Padua's *Theatrum Anatomicum* (for teaching medicine) was established in 1594. During the next century, the idea of 'pedagogical museums' took hold in many European universities. Established in 1683, Oxford's Ashmolean claims to be the world's second oldest, two decades younger than the Kunstmuseum in Basel. By the nineteenth century, any self-respecting 'modern' university hosted at least a couple of museums, the more ambitious adding others to accommodate object-based studies in archaeology, anthropology, art history, and the proliferating natural sciences (Boylan 1999; Whitehead 2013).

By the first half of the twentieth century, some universities had accumulated as many as 30 separate museum collections. But this boom was short-lived, and by its end, the idea of creating and passing along knowledge through collections had been overshadowed by philosophical, technological, and pedagogical trends that highlighted abstract over concrete thinking. The fortunes of university museums slipped dramatically (Merriman 2002). Meanwhile elsewhere in the museum sector, curators rather than 'keepers' came to the fore, concerned less with collections as sources of knowledge than exhibitions as forms of audience-focused inquiry (Conn 2013; Pickstone 2001). This intellectual retreat left numerous collections orphaned, no longer constituting an essential research infrastructure. Fears for their wholescale dispersal led to various national preservation efforts, which in 2001, converged in the establishment of a specialist committee within the International Council of Museums (ICOM) focused on university museums: the International Committee for University Museums and Collections (UMAC).

With dramatically varying regional density, the number of university museums around the world today is estimated at some 3,900: Europe has over 2,200, Africa just 20 (Statista 2021). Their just-in-time reprieve has, for many, coincided with a re-alignment of mission. Increasingly, this is articulated in terms of how museums can enhance university research, teaching, public outreach, as well as improve their social relevance (see, e.g., University Museums Group and University Museums in Scotland 2013).

1.2 The Case of Medical Museion

One specific example of such a rejuvenated institution is Medical Museion, where the authors of this article are based. In 2002, the University of Copenhagen hired a new professor of medical history, Thomas Söderqvist, who almost as an afterthought, was also asked to look after the medical historical museum. With virtually no previous museum experience, Söderqvist and colleagues set about reimagining what it could be. To this end, they pursued four experimental innovations:

1. a return to the ancient Greek 'mouseion' idea as a way of promoting multi-disciplinary investigations—the modern version of a 'temple for the muses;'
2. a shift of focus from the earlier history of medicine towards contemporary biomedical science;

3. close attention to the aesthetics of medical/scientific objects, and an emphasis on the 'presence' effect of material culture (Söderqvist et al. 2009);
4. and a campaign to gain stakeholder support for experimental projects by pointing to a need for publics to engage with science.

Much about Medical Museion has changed more recently; but just as much remains true to the museum re-making efforts of Söderqvist & Co. We still eschew the public-dissemination model of many traditional science museums and centres, favoring instead adventurous 'public inquiries' relating to the interests of the University of Copenhagen's medical faculty. It's rarely smooth or simple, but much energy is still aimed at creating a virtuous and dynamic circularity between our academic and public twin foci: public programming enriched by research, and research made relevant by that programming. Many of these loops are inspired by and tethered to material culture (some of it in our collections, some of it in university labs) and to the historic rooms we use as offices, storage and programming spaces. As a boundary-crossing institution, we are, in short, an ex-ivory tower striving to throw our doors wide open onto a broad city street.

Medical Museion's collections include a couple hundred thousand items mostly reflecting the post-middle-ages history of medicine in Denmark. It is here that we are most likely to find things that 'fascinate, awe, shock, irritate, or puzzle,' as Sandra Dudley (2015: 58) puts it. The sorts of stuff that can make a museum project fizz. Our spaces are housed in neoclassical and later town buildings, centered on the 1787 Academy of Surgery and Medicine. The warren of domestic-scale rooms wrapped around a spectacular auditorium (the original teaching space) are charged with visual, audial, and olfactory qualities that constitute their own aesthetic and cognitive significance: transformational places in which we encourage visitors to fashion their own meanings and uncover their own feelings, rather than simply reinforcing established ideas.

These particular things and special rooms are the raw material to which mixed groups of investigators apply their interests and knowledge, practices and personalities. Project-focused collaborative teams are drawn from a museum staff of around forty and, crucially, extend out to a network of university colleagues, artists, and other stakeholders from Copenhagen and beyond. Each initiative requires the convening of a new group who, when we are at our best, establish their own version of a 'museum method.' At their core are almost invariably 'curators' (*tovholder* is a useful Danish term that suggests project-anchors) who apply intellectual, but also pragmatic and organizational leadership: a blend of finding and juxtaposing, relationship-holding, and general trickster-ing (Tybjerg 2021). Not infrequently, project members are drawn from Museion's research team who simultaneously pursue their own academic interests.

These often playful initiatives give us a chance to reflect on key meta-questions faced by contemporary knowledge-making wherever it happens. What are the most potent ways to foster new knowledge, and with what questions and concerns in mind? Whose 'expertise' should they

privilege, and who benefits most from minting and instrumentalizing these ideas? And how might opportunities to be 'creative' be reinvented within contemporary research culture? We touch on these broad issues in Section 2, where we assemble a collage of purposes and epistemologies that guide our specific version of museum research. Section 3 then goes on to outline four areas of Medical Museion's practice-based investigations, some that evolve traditional methods, and others more newfangled. Here we sequentially explore the contemporary relevance of historic objects (3.1); the museum-oriented medical humanities undertaken by our PhDs and postdocs (3.2); the collaborations we foster with scientific colleagues (3.3); and the aesthetic understandings that emerge from partnerships with artists (3.4).

Collectively, these four braided paths establish the direction of Medical Museion's knowledge-making. This article highlights our attempts to steer it towards the most robust, public-facing, and influential version of research we can. As already flagged, our oldest building was set up to house Denmark's *Academy of Surgeons*. Closely associated with the 'museion,' the 'academy' also has classical origins: Plato set up the original *Academia* as a center of learning on Athens' outskirts from 387 BCE on. The hybrid notion of being a museum-as-academy allows us to draw both on our own institutional origns as well as the looser contemporary usage of the term, applied these days to schools, learned societies, funding agencies, private associations, and so forth. This is our ecological niche, a role in which we can make most by being part of, but also somewhat separate within a major European university. The basic parameters for our inquiries are helpfully predetermined by this parental academic institution. This context also allows us to draw inspiration from recent novel attempts in academia to apply design thinking, pursue ideas of co-production, and otherwise reimagine elements of research culture. But our conviction is that we can additionally craft museum-specific varieties of those university trends and therefore take further steps in experimenting with research methodologies and epistemologies.

2. Museum Research: Purposes and Epistemologies

2.1 Knowledge and Understanding Across Disciplines

During the last half century, significant questions about where knowledge should be created, kept, and exploited have proliferated; and even more fundamentally, what actually counts as knowledge. Established assumptions have been challenged as the spotlight of innovation has shifted from here to there and, courtesy of the internet, quite frankly everywhere. Sharing attention with think-tanks, start-ups, and other more radically disruptive groupings, the role of universities nonetheless still seems key, though maybe more now constrained to a *particular* version of research. At Medical Museion we are eager to build out from that evolving academic model to establish bridges with other distinctively different forms of investigation, often ones rooted far from university campuses.

As Peter Miller (2021) has recently pointed out, such questions are surprisingly not 'something that the scholarly community thinks much about... [even though] over a trillion dollars is spent annually by governments, the private sector, and educational institutions on research' (Miller 2021: v). Seeking wisdom from etymology, we remind ourselves that the word research comes from the Old French *rechercher*: 'to seek out, search closely;' combining the intensive prefix *re-*, suggesting a return, and *cercher*, 'to seek for.' This deep seeking-by-circling has surfaced differently across the disciplines. What it is to (re)search, how best to come close to objects and subjects, and how to return for maximum enrichment, are challenges that have been tackled rather disparately.

A helpful pointer towards the specific register of museum research comes in a distinction between 'knowledge' and 'understanding.' Contrasting sciences with humanities, literary critic Stefan Collini (2012) argues that the 'kinds of understanding and judgment exercised [in the latter]...are of a piece with [those]...involved in living a life' (Collini 2012: 77–78). And in life of course, experience and reflection add substance and nuance to contingent and situated understanding, with abstract knowledge kept in the shadows. But in the sciences, on the other hand, they simply get in the way of a desired-for universal, viewer-independent, knowledge. Dangers of oversimplification lurk here; but in the museum context, we think it helps to draw in both: investigations aimed at creating understanding just as much as research with objective knowledge in its cross hairs. The point is decidedly not to prioritize one over the other, but rather to gain from their distinction, and then be insistently curious about both. And we especially advocate an openness to their potential mutual enrichment, as well as to the sparks that can fly between them. As the rest of this article shows, Medical Museion's investigations frequently knead together the ideas, skills, and information furnished across sciences, humanities, and arts, but also insights gained further afield. In their midst—in between codes of evidence, persuasion, and communication that can vary to the edge of conflict—lies a fruitful pond of epistemological uncertainty. Here, humility can have its own efficacy.

As part of a university, Medical Museion is nonetheless inevitably situated within a disciplinary matrix. Broadly speaking, our topic is health, while our context is public; so, our location within a Public Health department makes basic conceptual as well as academic sense. Typically, this type of scholarship flies under the banner of 'Medical Humanities' or 'Critical Medical Humanities' (Viney, Callard and Woods 2015). We're comfortable there, but our intention is to branch outwards and generate insights that engage broadly with other areas of scientific knowledge, with other types of understanding, and finally but crucially, with the experiences and life judgments of all, starting close to home with our visitors.

2.2 Co-created, Collective, and Contingent Investigations

Medical Museion's evolving research efforts are often still partly linked to a core concern with science communication, though made more open-

ended through the increasingly diverse ways in which the public engages with medicine, beyond their experiences as patients. Starting some three decades ago, science communication practice and commentary set about replacing (largely unsuccessful) top-down attempts to get an ignorant public to 'understand science.' Subsequent critique has highlighted how newer, purportedly two-way activities often turn out to be unexciting pedagogy in disguise, further raising questions about the limitations of narrowly discursive views of science communication (Broks 2006, 2017; Davies and Horst 2016). Still far from settled, most in the field now embrace more complex models of communication and participation (see, e.g., Bucchi and Trench 2008; Gregory and Miller 2000). And taking a longer historical view, it becomes clear that top-down dissemination and more reciprocal engagement have always co-existed, often with mutual dependence, serving important but different purposes (Davies and Horst 2016).

Combining readings in this literature with a practice-based knowledge of Medical Museion's visitors has encouraged us to blend distinct but overlapping engagement aims. So that despite recent nervousness around valorizing and prioritizing institutional expertise, we still feel a remnant tug towards giving place to discipline-based findings; but not at the expense of broadening what counts as expertise across a wide continuum. We also have an increasing sense that 'interactional expertise' can offer more than any 'contributory expertise/no expertise' dichotomy. We have also been influenced by engagement strategies that lean into personal experiences, where subjective and emotional responses to topics and ideas are highlighted as an alternative but powerful form of intelligence, and indeed a pragmatic necessity (Davies and Horst 2016).

Thinking deeply about what visitors actually *do* in museums has made it clear just how significant their role can be when the chosen methodology interweaves different perspectives and responses around a common theme. In many ways, participatory experiences in some form of co-creation can represent their own powerful form of understanding (Macdonald and Basu 2007, Simon 2010). In her book *What Are Exhibitions For?*, Inge Daniels (2019), for example, describes such collective efforts of imagination as 'mutual possibilities and mutual difference [...] grounded in the particular relational emergence of knowledge between people' (Daniels 2019: 207; see also Leach 2017). Of course, you don't have to be in a museum for this type of collective thinking to happen. Poet, critic, and theorist Fred Moten is talking about something much broader when he describes

> '[a] commitment to the idea that study is what you do with other people. It's talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice. The notion of a rehearsal—being in a kind of workshop, playing in a band, in a jam session, or old men sitting on a porch, or people working together in a factory—there are these various modes of activity. The point of calling it "study" is to mark that the incessant and irreversible intellectuality of these activities is already present' (Harney and Moten 2013: 110–111; also see Wallace 2018).

For many, the value of these disruptive approaches to collaborative co-curation—as alternative forms of idea-making—lies in their effectiveness at grappling with the layers of social injustice hard-baked into the very idea of museums. But as Nicolas Thomas has energetically encouraged us to realize, the reflexive and experimental notion of 'museum as method'—as a key institutional site for the creation of knowledge and theory—doesn't just apply to urgent topics thrown up by the politics of culture. 'Contingency,' he contends, is a key concept here (cit. in Witcomb and Message 2015: xxxv). This promise of possible but unpredictable outcomes is what lies at the heart of many Medical Museion projects, where unplanned-for juxtapositions of specific themes and things, practices and places, collaborator- and visitor-perspectives are marshalled into forms of theorizing. In this way, museums constitute their own 'technology:' institutional machines for cultural ideation, equipped with back-catalogues of earlier tools and techniques.

2.3 Useless Ideas and Universal Particulars

There is a long-standing and widely held appeal about nurturing ideas that don't necessarily have immediate utility. Writer and cultural commentator Maria Popova (2012) has, for example, recently excavated American educator Abraham Flexner's 1939 essay *The Usefulness of Useless Knowledge*. Flexner worried about the dangerous trend he saw around him, where pragmatism was increasingly favored over undiluted curiosity. The theme is, of course, never far from re-emerging, and Popova is quick to highlight its contemporary relevance. There appears again, she observes, to be 'little room for abstract knowledge and for the kind of curiosity that invites just enough serendipity to allow for the discovery of ideas we didn't know we were interested in until we are' (Popova 2012). For her, today's dulling obsessions with effectiveness and efficiency is also likely to result in a collateral casualty: the loss of opportunity to develop 'networked knowledge.' Creativity, she urges, is combinatorial: 'nothing is entirely original, [...] everything builds on what came before' (Popova 2012). Long before even Flexner was raising his alarm, strikingly similar thoughts occurred to Mark Twain. As he put it in his 1906 autobiography, new ideas are impossible:

> 'We simply take a lot of old ideas and put them into a sort of mental kaleidoscope. We give them a turn and they make new and curious combinations. We keep on turning and making new combinations indefinitely; but they are the same old pieces of coloured glass that have been in use through all the ages' (Twain 2017: 4051).

Ideas that eschew quick returns; ideas that don't shy away from what has come around before; ideas that are built collaboratively from existing bits and pieces that haven't been re-examined for a while. We argue that museums (or at least those focused on research) specialize precisely in this type of combinatorial creativity, where circling is combined with digging deeper and differently. Museums are well placed to take a lead role in shaping

this new-but-old epistemology. After all, curation and juxtaposition—terms now ubiquitously employed to evoke ways of maneuvring in a world of too much—started early in museums. Since its inception, Medical Museion has tried to make space for un-pragmatic curiosity and combinatorial creativity. But it's far from easy. Such approaches require nurturing through care, open communication, honest negotiations, and a willingness to learn from mistakes. Trust between individuals who know and appreciate each other's different ways of seeing and making is key; but so too is dealing with strains caused by groups that shift and expand. This type of approach often also clashes with the tendency in academic research (but in so many other corners of human enterprise too of course) to jealously guard authorship and ownership of ideas. And another caveat: it's crucial not to insist that this is the only, or indeed best, way to do research in a museum.

As institutions that can be found almost everywhere, museums are nevertheless fundamentally characterized by their particularities, and often by their stubborn localness (despite the fact that the content of many museums is drawn from remote and far-flung places). This specificity applies even when they focus on global topics like scientific medicine and health. In contrast to generically manufactured didactic displays, the best work of a place like Medical Museion takes universal ideas and makes them proximally relevant through singular and even unique objects and stories. There is an essential tension at stake here: by focusing imaginatively on things and people that are authentically close to hand—grappling with the very specificity of where in the world they happen to be—they can transcend those very particularities. Having the time to think deeply about *these* objects, dwell meaningfully in *these* spaces, and develop close collaborations with *these* partners can turn projects that risk narrow parochialism into ones characterized by vibrant distinctiveness and broad relevance.

'Conjectural knowledge' is the term Italian historian Carlo Ginzburg applied to this type of understanding, where particulars rather than generalities are thrust to the fore. Its production is, he pointed out, shared across methodologies which, for example, art historians, psychoanalysts, and forensic detectives differently apply. Each of them pursues a form of 'diagnosis' guided by deciphering and amassing clues, held together by the 'elastic rigor' of 'a whiff, a glance, an intuition' (Ginzburg 1980: 28). Developing this approach at Medical Museion, we're struck by how the form and content of *our* conjectural understandings are fixed by our particular places and things. We are, to take just one example, concerned with general understandings of how cholera developed over two centuries of bacteriology and epidemiology. But our own unique contribution comes from layers of multidisciplinary insight promised by one particular object from Museion's collections: a sealed bottle filled with the liquid excrement of an 1853 cholera patient. Of course, our insights into the Scandinavian experience of the third cholera pandemic are extensively informed by a broad understanding across different disciplines, but our additional insight is rather specifically situated and substantiated, not just as an example but a tangible moment of discovery. It's precisely the

combination of the two—general and particular—that museum research can make available. The bottle and its contents evoke a powerfully visceral sense of coming close to a particular sick person, almost feeling it within our own body. But not on its own or without background: the resonances of those feelings are amplified by the larger-scale historical and medical knowledge. The particularity of feeling-it-in-our-stomach while comprehending broader medical and historical understandings, and of simultaneously juxtaposing multiple related contextualizations, is where our museum method derives a substantial part of its power (Ginzburg 1980, 1979).

Figure 1. A photo of a sealed bottle of liquid cholera excrement from 1853 (from the exhibition *Capturing Epidemics*). The single object connects a visceral sense of a particular person's sickness with large scale medical, historical, and scientific knowledge of epidemics (courtesy of Nicolai Howalt and Medical Museion)

3. Museion Trajectories

Medical Museion's locally constructed method is nonetheless also broad in scope, bringing together ideas from various scholars, professionals, cultural practitioners, and others. It searches and circles and digs, while anchoring itself in particulars. But it also promiscuously seeks new connections, with an eye out for opportunities to make vibrant, often aesthetic links between objects, experiences, and people. Our 'museum machine' is set in motion more by a curiosity that side-steps boundaries than by hypotheses seeking proof or falsification or the goal of generalizable knowledge. To the occasional irritation of our academic colleagues, we also champion the value of collage, juxtaposition, and combination in other areas of academic research. Here,

we argue, lies an exciting path to less predictable forms of engagement with their expertise: a way of highlighting its public potential, especially when thoroughly diversified through open-mindedness.

Our combinatorial investigations frequently start along established trajectories, which Medical Museion's gravitational pull then shifts into unexpected orbits. The rest of this paper examines four such paths:

1. historical inquiries based on material culture,
2. research undertaken by our PhD candidates,
3. collaborations with scientific colleagues,
4. and artist-led aesthetic investigations.

In each, the research undertaken produces new ideas that are often in dialogue with the making of public activities such as exhibitions, events, and artworks, and, we believe, with mutual illumination for each.

3.1 Collections, Recollections, and Research

Museums with collections are inescapably founded on the past, and as soon as an object is collected it becomes the past—and indeed creates a past. Perhaps due to being steeped in the past, collections have, as noted above, been overlooked as drivers for innovative research practices in recent years. Focus has shifted outwards into the surrounding world rather than inwards towards the stores (Vergo 1989). We argue, however, that a focus on the public face of the museum need not go hand in hand with sidelining its building blocks.

But let us first look at the contents of the collections at Medical Museion in a little more detail. They consist of two main groups: the medical and the cultural historical collections. The *medical collections* date back to the eighteenth century with collections of busts of eminent surgeons, instruments, models, as well as anatomical and pathological specimens that materialized the professional and scientific identity of surgeons. In the nineteenth and twentieth centuries collections expanded and became a mainstay of teaching, with their categorizations of diseases and subspecialities. In the early twentieth century, the *collection of the cultural history of medicine* took shape after an initial exhibition celebrating the anniversary of the medical society in Denmark—a collection documenting the national history of medicine comprising both religious healing practices and folk medicine and the development of modern scientific medicine in Denmark.

In their different ways, the collections thus delineated and categorized the medical profession. While medical collections established the taxonomies of disease and mapped out the body, the cultural historical collections presented a medical profession in rapid development as a scientific field and demarcated it from religious belief, informal practitioners, and 'barbarous' practices of surgery on dirty leather sofas. The collections established scientific, disciplinary, and professional boundaries. But as the twentieth century drew to a close, they shared destiny with many museum collections. No longer seen as constitutive of medical knowledge, they lost their centrality.

Collections may, however, now play more complex roles. Museums can use them to both highlight and challenge boundaries like a modern trickster—the mythological figure who creates, challenges and trespasses the fault lines of civilization between human-animal, woman-man, dead-alive, allowed-disallowed. Reorganizing and reconceptualizing medical collections allows us to mediate between disciplines, death-life, nature-culture, history-timelessness (Tybjerg 2021). Moving in these borderlands may provide the museum with its most articulate and attractive means of demonstrating the enhanced epistemological significance noted above through doing experiments connecting publics, ideas, and objects (Macdonald and Basu: 2007: 2—3). In practice, we have done this through juxtapositions of old and new, reordering, and by breaking down boundaries between museum collection and contemporary science, reconfiguring connections between collections and science both past and present.

The recent COVID-19 pandemic presents us with a powerful example of the collections' potentials for juxtaposition. During the pandemic we had experiences for which we were utterly unprepared. In this situation, objects from 50, 100, and 200 years ago suddenly offered more resonance than recent cultural experiences and scientific data. The undulating waves of infections and dead could be understood in the light of epidemiological curves drawn up from the Spanish flu in the early twentieth century; the scrabble for respirators made sense in the light of the 1950s' technological inventions made in polio wards to keep the patients ventilated; and quarantine rules from the black death suddenly seemed strangely familiar. Understanding what struck us required us to look back into the collections.

Objects also show how *physical* traces from the past can be. In the heart of a young girl kept in the pathological collections they proved fatal. After surviving a mind-blowing array of infections—pneumonia, mumps, the Spanish flu, diphtheria, whooping cough, and jaundice—the seventeen-year-old girl collapsed dead with a ruptured aorta after carrying a heavy suitcase. She showed that diseases leave their mark in bodies, lives, society, and history. And saving her heart both allowed doctors to investigate those physical traces and now offers a visceral reminder of the changes wrought by disease—in bodies and in history. The historical objects were photographed and exhibited alongside the collection of new material from the current pandemic: a lung biopsy from a Covid-19-patient, the x-ray images that alerted Danish doctors to the severity of the new disease, and the charts used by politicians to show the public how the pandemic could be controlled. Lastly the projects triggered questions from the public and Museion researchers acted as experts connecting past and current experiences. The co-concern of researchers and the public thus revealed the collections anew and re-connected us to the epidemics of the past.

The reordering of collections in exhibitions—reconceptualizing them—also creates new research, again often with the help of an external probe. In Medical Museion's exhibition *Kintsugi: Golden Body Repairs* (2017) the Japanese Kintsugi (金継ぎ) tradition, in which broken pottery is visibly

repaired using lacquer and gold dust, became a metaphor that created a new collection. The idea emerged between the museum and a research centre for healthy aging, show-casing different object categories that reveal traces of repair in our bodies: pacemakers, glass eyes, golden teeth, hearing aids, and even the traces left in a fractured bone. For another exhibition, *The Body Collected* (2015), the external probe was a pronounced public interest in seeing preserved body parts from historical pathological collections. Combined with an ambition to make modern biomedicine more tangible, it resulted in collection-led research and exhibition concept. Ordering the collections according to a simple physical principle— the 'scale' of specimens from whole bodies, organs, tissue to genes—allowed the historical collections and biobank samples to mirror and make sense of each other leading to a new way of looking at history of medicine (Tybjerg 2015, 2019b, forthcoming).

Figure 2. A photo of objects from across different parts of the collections at Medical Museion gathered in a new combination to show the aesthetics of the repaired body (from the exhibition *Kintsugi - Golden Body Reparations*) (courtesy of Medical Museion).

Our collections of human remains, however, require special care (Alberti 2009). There are no restrictions in Denmark on the display of historical material, which allows freedom, but carries with it ethical responsibility when dealing with collections that invariably contain material appropriated from the vulnerable and disadvantaged (Gere and Parry 2006; Richardson 1987). The question of *whether* human remains should be exhibited, however, should not overshadow the richer question of *how* we might do so. The objects give us the potential to approach difficult topics, to create new relations (Hallam 2017; Parry 2021) and to break down boundaries between the public and the medical profession by allowing a range of responses (Tybjerg 2019b). Research connecting pathological collections in continuous development with modern biobanks enable both to be more comprehensible—scientifically and ethically. And for us, this ultimately outweighs arguments against displaying material that could not be collected today.

Connections between science, past and present—and between collections and the public—have also reinvigorated interest in the sealed bottle of historical cholera excrement mentioned above. This at first unassuming object offers the museum a visceral historical testament to the bodily experience of cholera and scientists' attempts to understand it. But the bottle also contains a unique scientific sample. This has attracted intense interest from scientific researchers keen to access the contents, which can only be done by boring a hole in the glass with a danger of destroying it. This would enable the analysis of the only known sample of a strain of cholera whose genetic make-up is currently unknown and would therefore fill a gap in the understanding of cholera evolution. And in addition, the contents may also yield information about other indicators such as virulence that, together with information about the water ways and kitchen habits of historical Copenhageners, might help frame new questions about how cholera spreads and indeed offer knowledge that could help curb the spread in places where the disease is still endemic such as modern Bangladesh. Combined with historical studies and inquiries into what analyzing historical disease can offer, it suggests a tempting project (though one awaiting funding) that will genuinely be interdisciplinary.

This wish to access the material, however, also reflects a general scrum amongst molecular scientists to analyze samples from museums as these may lead to new insight into prehistory or evolution and thus high-profile publications (as discussed in Bradley et al. 2014; Hendy et al. 2018; Stewart et al. 2015; Yeates et al. 2016). But this can only be one side of museum research, and we need to be wary of the kind of knowledge generated by sequencing of more data which adds information but not meaning (Reardon 2017). The use of historical collections in modern science is often seen as a compelling argument for keeping collections, but should never stand alone or be primary. In the case of the cholera bottle, Medical Museion has not yet allowed the bottle to be compromised. For us, the quest for a single high-profile publication is not enough; and we would only accept the danger of potentially destroying it, if the project could truly weave together integrated new insights (as well as public engagement) across museology, history, modern cholera control, and science.

Medical Museion thus put the storerooms back in a central position, but the collections that delineated medicine are reconfigured, shaken up and sampled as new COVID-19 items are collected, the opening of the cholera bottle debated, and human remains questioned. In this way, collections are extended beyond their traditional museum boundaries in the same way as research overlaps with public inquiry. New research questions emerge as the historical kaleidoscope of our collections is allowed to turn, letting the pieces fall in still new patterns.

3.2 Proliferating Public PhDs

PhD fellows are a vital part of university life. Transitioning between student and professional researcher, they are intensely focused on what kind of research they are doing and why. This can generate both great uncertainty

and great creativity, foregrounding some of the questioning that can become rushed and implicit for more senior researchers. What kind of knowledge does the world lack that I might offer? What forms of inquiry are suitable, sufficient, and doable? This highlights the centrality of critical thinking to graduate training—which we aim to cultivate as part of the wider ethos of the research museum that we have been articulating here. At Medical Museion, we have hosted diverse students and projects, but always emphasize from the start that they should relate to the public setting of the museum in some way. Both in that their research should be altered by its public context, and that they might in turn contribute to the museum's public life. Neither should be unaffected by the other, but what this actually means is to be discovered together. In a more traditional mode, this might mean contributing research to an exhibition topic, or researching particular objects to be included in an exhibition. Or it could look like a small curatorial project or a collaboration with an artist. Sometimes this work becomes a core part of the PhD thesis, often when driven by the student's existing practice in arts, curation, or design. Other times these experiences act more as enrichments and as institutional contributions similar to working as a teaching assistant or organizing a department seminar.

Two brief examples of PhD projects demonstrate Medical Museion's approach. In each, the student engaged in a core activity of exhibition making, elucidating what philosopher Ian Bogost (2012) describes as 'philosophical carpentry,' where 'making' can valuably supplement and inform 'thinking.' What Bogost is calling for in philosophical work is something that goes beyond established forms of academic writing. He suggests constructing artifacts that do some sort of philosophical work; a form of 'philosophical lab equipment' (Bogost 2012: 100). Crafting exhibitions is a process of framing thought in a medium which cannot simply be reduced to the communication and production of semiotic meaning (Bencard 2020). This suggests an active role for exhibition making as a way to practice modes of attention that engage different registers than traditional writing and researching. Engaging with museum activities can do several things to PhD research. It can help materialize arguments and ideas, allowing them to be tested and felt in different ways. What makes sense in an exhibition space is not always what makes sense on the thesis page, and testing both can contextualize ideas and their connections in unexpected ways. Exhibitions can be, paraphrasing what Claude Lévi-Strauss said of things, 'good to think with,' but the reverse is also true (Daston 2004). Research ideas can be 'good to make with.' In this way, mirroring research back to itself through public engagement and exhibition work opens up self-reflection, potentially making ideas both bolder and more approachable.

In 2018, Ane Pilegaard completed her PhD *Object Encounters: Designing for Material Proximity in Medical Museums.* Pilgaard is an exhibition designer, who wrote a design philosophical thesis on vitrines (glass exhibition cases) and how to make objects that can't be touched, felt. She performed small-scale experiments using molded plaster and silicone

to allow objects to 'shape' the surfaces they rested on and using cuts and layers in transparent Perspex that enabled vitrines to open themselves up to other forms of visitor proximity. These 'carpentries' informed the theoretical research of the thesis and generated insights and practical strategies used in the making of two major exhibitions: *Obesity—What's the Problem* and *The Body Collected*, while sociologist Anette Stenslund completed a PhD in 2014 entitled *Atmospheric Smell—Hospital-Based and Museum-Staged,* which 'sought to develop a phenomenology of smell and atmosphere' via a dual framework looking at how people live 'in scent' in a hospital and a museum. It aimed to sharpen awareness of the importance of biographic and cultural factors in smell, to articulate the role that talking about smell plays in people's evocation of disturbing atmospheres, and to connect these medical experiences to museums and culture more generally. Part of her PhD process was a curatorial collaboration on a small exhibition called *Metascent,* an idiosyncratic and evocative exploration of 'how humans smell' that invited visitors into phenomenological relationship with this under-examined aspect of our non-semiotic experience through exhibits that replicated, evoked, and directly presented smell molecules for consumption. The challenges of coming close to smell for an exhibition visitor, she suggested, closely echoed some of those faced in researching smell, especially in medical and health contexts—a 'carpentry' about knowing something that often seems to evade knowledge.

Figure 3. A photo of surgical instruments resting on silicone emulating the soft tissue they operate on (from the exhibition *Obesity — What's the Problem?*). The design was a product of PhD research in exhibition design (courtesy of Ane Pilegaard and Medical Museion).

These two examples highlight how research and museum practices in its many different forms can recursively inform each other. But making this happen is complex. Graduate research education is increasingly driven by plans, strategies, and precise timelines, which whilst it has its benefits, can make it hard to find space for deep questioning, circling around, and serendipity. We hope that museum work offers some of this, but it is important to note that it also requires a lot patience and effort, both from students

and the wider staff. Hosting tricksters can be tiring, as both sides have to work out what each will offer and need from the other—and all the while both are changing (see Deliss 2020). Museum work also requires different forms of attention from research; it is often concrete and immediate, drawing attention away from the slower-burn of analysis and paper writing. Working collaboratively and in a realm of material logistics can be rejuvenating and bring meaning to research, but can also feel jarring in relation to the ultimate deliverable of the thesis. Ultimately, allowing PhDs to experiment in the museum space seems to us to be one of the more genuine and inspiring ways to be a research museum—a space that can really support the construction of philosophical lab equipment for research in public.

3.3 Opening up Scientific Research Culture

As detailed above, until the mid-twentieth century many museums hosted scientists who generated knowledge from collections—natural historians, botanists, archeologists, archival historians, and anthropologists amongst them. With the shift towards a more public-oriented curation and exhibition strategy, scientists appeared more often as audiences or outside experts rather than primary operators of the museum machine. In medical museums, the retired doctors and medics who had previously shepherded collections were often moved aside in favour of humanities scholars, curators, and public engagement experts.

The reinvention of Medical Museion involved bringing contemporary science and scientists back into the mix. We emphasized *how* science knows as well as *what* it knows, building on an overarching conviction that science belongs in the cultural sphere, treated as itself a set of cultures that shape identity, social roles, and purpose (Whiteley et al. 2017). This also generated curatorial research questions. How can enticing exhibitions be made about the black-boxed world of the laboratory and how can an emphasis on materiality be maintained when dealing with invisibility, unimaginably huge data sets, and disposable objects (Söderqvist et al. 2009)? What from the laboratories and clinics of today is worth transferring to our stores? And how can we bring personal experience to meet the necessarily generalizing moves of biomedical science? (Whiteley et al. 2017).

Research-led exhibition projects in this vein involve discussions with scientists about what will be displayed, collected, and explained—which has also provided an unusual way of negotiating questions of value across disciplines. Public events such as our *Evening Consultation* series have also brought scientists together with humanists and other experts to talk about themes such as sleep or the microbiome. And on the more academic side, we have developed a tradition of mid-sized workshops that invite interdisciplinary audiences to consider cross-cutting themes: for example, the *Collections, Knowledge and Time* meeting (2019) mentioned above, which brought a variety of perspectives to the relations between evolving material collections (in museums and elsewhere) and the knowledge claims made for them.

These activities can offer scientists alternate spaces to discuss some of the big questions behind their own research. When they work well, they can take on the flavour of a collective 'study,' to return to Fred Moten's ideas. Though not obviously research producing, they nonetheless elicit a shared feeling that we are co-investigators, that 'the incessant and irreversible intellectuality of these activities is already present' (Harney and Moten 2013: 110—111). This relies on temperament and trust, and more readily occurs after relationships are established. Medical Museion's university embedding helps us build trust with colleagues over time, while recognition of our past activities can make newcomers more comfortable. There is however a balance to be struck between comfort and criticality; depth and novelty, which echoes much wider issues within science itself (see, e.g., Calkin 2013; OECD 2021; Woolston 2020).

Medical Museion has been fortunate to be embedded within two major interdisciplinary scientific research centers: the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research (CBMR) and the Center for Health Ageing (CEHA). Our decade-long engagement with the former has evolved into a 'cultural role' within the center, while still providing novel ways to engage publics with that science. This can perhaps be thought of as instigating a collage of ethos and epistemology. When we present our humanities and museological research alongside biomedical science, we implicitly assert the existence of differing kinds of knowing, understanding, and expertise. For example, at the Center's *(un)Conference* in 2019, a discussion about top-down vs. bottom-up theory generation placed scientific and philosophical visions side by side, and a session on creative writing as a form of perspective-taking had staff from across the organization reading poetic texts aloud to each other. In such activities, both we and our scientist colleagues offer each other feedback; expert knowledge on 'content' and non-expert reflections on 'method,' often using verbal markers of humility when transgressing these disciplinary boundaries. Here too, having time to circle is important; being able to play back what we hear and ask for clarification. It also provides a collaborative way to discuss and engage with the increasingly important issue of 'research culture.' Time (sometimes years) is needed for themes to find the right configuration of people, spaces, and ideas. For example, after a decade of working with researchers studying fat and struggling with how to tackle this politically complex topic, a new research angle on the fascinating diversity of fat tissue has given a potentially beneficial starting point.

Our relationships at CBMR have been nourished by our interest in metabolism itself, as far more than a mathematical calculus of calories in vs. out. Rather, we see metabolism as a marker for the lively, political, and constitutive exchange between the body and the world and a lens for thinking about thinking itself (Hauser et al. 2020; Landecker 2011, 2013; Landecker and Panofsky 2013). In working with the history of this oft-neglected part of physiological research, we help scientists celebrate their own heritage and have worked on several exhibitions that place CBMR science within its

historical context. As so often occurs, the physical site of the museum, with its exhibitions that need things and its visitors who need encounters, helps to ground thinking that might otherwise drift off esoterically. We can show how abstract ideas shaped a successful grant application for an exhibition—and how understanding the science of metabolism places constraints on its conceptual and philosophical use.

Commonalities between the arts and sciences have often been defined in terms of epistemic desire—both are curious, want to understand the world, build evidence, and so on. But for our particular configuration of humanities research, museum, and science centers, even more significant is the opportunity to gather varied interests around shared commitments. Commitments to improve peoples' lives through our attempts to understand their multiple bases; a recognition that internal work cultures can enable or stymy creativity; and a passion for defending—whilst also improving the equity of—'research life' and its necessary freedoms. Gently but enthusiastically, we make sprightly moves across the boundaries of disciplines and their expected roles in 'making good science.' In other words, we hope to encourage scientists to value, nourish, and interrogate their unique configurations of people, objects, and spaces, just as we do ours (Whiteley et al. 2017).

3.4 Research by and with Artists

A common denominator across our varied and overlapping foci on collections-oriented inquiries, PhD investigations, and reciprocal collaborations with scientific colleagues is the habit of being half-in and half-out: comfortably inside our institution, but simultaneously engaged with materials, activities, and interests lodged elsewhere. This bridging approach also surfaces in our collaborations with artists.

Exploratory partnerships with artists have been forged at Medical Museion for over a decade, during which time it has evolved considerably (Arnold et al. 2019). But a concern with the appearance and impact of the outputs (artworks, performances, events, and exhibitions) has remained constant; as too the insistence that aesthetics can dive far beneath the superficial look, sound or feel of a project. As a group these initiatives are characterized by the variety of methodology, topic, and format that one would expect from different artists with different backgrounds and sensibilities. Nonetheless, two broad project types have predominated: ones where things are made and others based on curating what is already out there.

In 2010–2011, for example, British artist Lucy Lyons focused on uncovering less-expected understandings of how patients and people get older by drawing her way into alternative analyses of objects in our collections. The results were brought together in the exhibition *Experiences of Ageing*. Another collaboration with the Pharmacopoeia team resulted in the creation of *Femme Vitale*—a substantial sculptural figure that 'demonstrated' Metabolic Syndrome through a dramatic presentation of nearly thirty thousand pills—about ten years' worth of medication for the

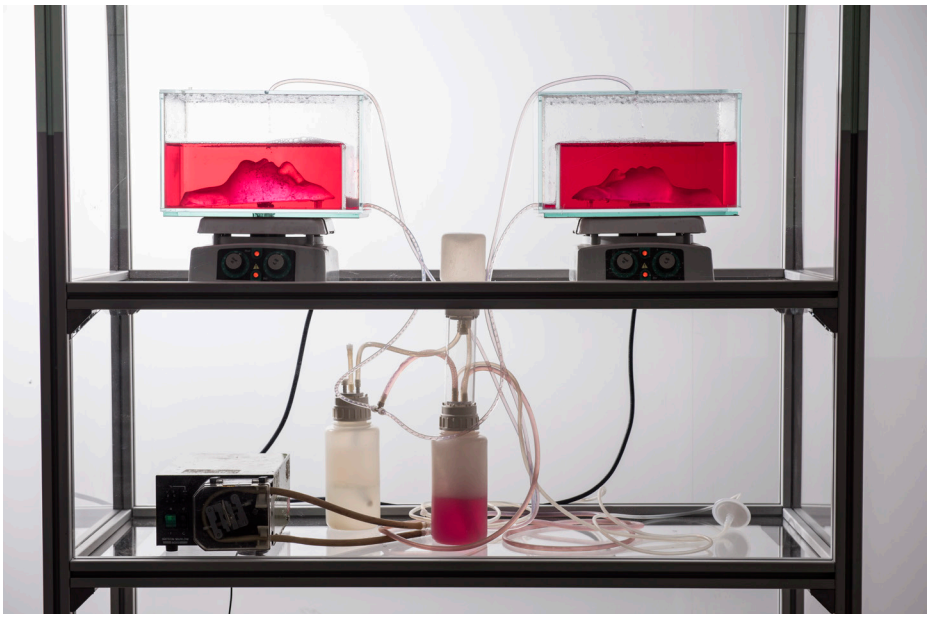


Figure 4. A live experiment and collaboration between scientist John Hunt and artist Gina Czarnecki grew skin masks with cell culture in the museum (from the installation *Heirloom*) (courtesy of Gina Czarnecki and FACT)

condition (see Whiteley et al. 2017), while *Heirloom* was instead an exhibition-cum-performance of a scientific experiment, aesthetically fashioned by artist Gina Czarnecki and scientist John Hunt. Their collaboration attempted to grow portraits of the artist's daughters in a gallery space, harvesting the girls' own cells that were then planted and nurtured on glass casts of their faces (Whiteley, Tybjerg and Pedersen 2017). In all three projects, the processes of productive inquiry to create exhibitable artworks took twists and turns: conversations, trials, and disappointments, as well as legal, scientific, and artistic difficulties to surmount. They also revealed just how surprising—eye- and mind-catching—can be the results of collaborative artistic efforts to materialize and make visible scientific unseens (see Carter 2004).

Along with projects like these that made and showed things, others artistic collaborations have instead foregrounded curatorial practices. Canadian artist Martha Fleming, for example, cast an aesthetic gaze over our historical as well as contemporary collections. The *Split & Splice* exhibition that resulted, presented a cross-section of objects, displayed according to form and surface as well, crucially, as the multiple meanings lying beneath. While the two-year-long curatorial experiment *Mind the Gut* started instead with a theme: the complex relationship between our heads and stomachs. What, curatorially, might result if a group of invited artists, scientists, and scholars collaborated on every single aspect of an exhibition under this title? How might they reframe aspects of contemporary biomedical science through the kaleidoscopic compilation of their rather different perspectives and practices (Bencard et al. 2019; Bencard & Whiteley 2018)? Another arts-based curatorial experiment is unfolding as we write. A curatorial team led by artist-curator Jacob Lillemose and scholar-curator Adam Bencard, *The World is in You* will

look at the fascinatingly entangled ways that the world around us influences and shapes our condition: what makes us what we think we are. Presented in one of Copenhagen's major art galleries—Kunstal Charlottenborg—it inverts the dominant concern today with humankind's impact on the world around us: an exercise in anti-anthropocentric thinking.

Exhibitions like these and the investigations behind them emerge from a quarter century or more of increasing curatorial enthusiasm for exhibition-making less focused on sharing pre-conceived ideas than on attempts to forge new knowledge. Hans Ulrich Obrist—today's best-known proponent of the 'art of curation'—makes the case succinctly: 'exhibitions, I believe, can and should go beyond simple illustration or representation. They can *produce reality themselves*' (Obrist and Rasa 2014: 168). As Obrist is the first to point out, pioneering experiments in this direction first surfaced many decades ago. Alfred Barr at the Museum of Modern Art in New York pioneered his 'museum-as-laboratory' from the 1930s, and Swiss curator Harald Szeeman presented his landmark *When Attitudes Become Form* show in 1969. With the energy of a reformist, Szeeman was intent on conceptualizing art, pulling it away from an exclusive focus on individual artworks towards what could be crystalized through their juxtaposition in exhibitions. Alongside, and sometimes connected with these adventures in contemporary art, various museum-based anthropologists similarly reconceived their subject matter through curation. Particularly notable was a series of ground-breaking international shows presented at the Museum of Mankind in London throughout the 1980s. And all of these precedents provided extensive sources of inspiration for Wellcome Collection's inaugural medicine and health shows presented from 2007, in which collaborative curiosity was used to expand and contextualize the medical view of subjects as disparate as the heart and skin, sleep and warfare, death and madness (Albano 2014; Arnold 2013, 2016; Bjerregaard 2021; Honoré 2015; Klonk 2009; Obrist and Raza 2016; Schubert 2009).

Investigations involving artists have similarly enabled Medical Museion to open up topics and methods for reconsideration, and across the whole arc of research practice. Sometimes this means pausing and pondering questions that come after the first to emerge in a project or that initially appear less fruitful, unthinkable even. It can also just mean tolerating a lack of precision and clarity for just a bit longer, having patience during the stumbling prelude to research proper, trusting that something a bit richer to emerge from shadows. Almost invariably, they also involve exposing projects to public scrutiny, if not engagement along the way of an inquiry, not saving everything for a final presentation. And at the end of a project, they might further suggest ways to bend and stretch the predictable simplicities of evaluation.

Common to many of the aesthetic strategies employed here is the value of art as a form of experience blended with the knowledge of things. Susan Sontag (1969) makes the point energetically:

> '[a] work of art encountered as a work of art is an experience, not a statement or an answer to a question. [...] Art is not only about something: it is something. A work of art is a thing in the world, not just a text or a commentary on the world. [...] Which is to say that the knowledge we gain through art is an experience of the form or style of knowing something, rather than knowledge of something' (Sontag 1969: 30).

Her point echoes some of John Dewey's (2005) aesthetic philosophizing from a half century earlier. He too asserted that art was principally a form of experience that should be integrated into rather than separated from the rest of our lives. Scholar and musician Arnold Berleant (2013) adds to the theme by challenging the 'traditional separation between the sequestered, contemplative experience of art and the world of ordinary experience.' Artistic engagement should 'intrude on the formerly safe space of the spectator by demanding active involvement in the appreciative process' (Berleant 2013: 116–121). Visitor-focused collaborations with artists mounted at Medical Museion have similarly encouraged us to value the direct experiences of our subjects above mere signposts to their existence elsewhere. What these projects strikingly reveal is how the worlds of health and medicine can be made real in surprising new ways for us as well as our visitors (Berleant 2013; Dewey 2005; Sontag 2014).

Figure 5. This concept for an art installation, *Cometabolise - A Holobiont Dinner*, was a product of collaboration between scientists, museum researchers and artists (from the exhibition *The World is in You*, illustration and concept: Baum and Leahy and Joana Formosinho)

4. Conclusions

By fashioning material historical projects, supporting adventurous PhDs, collaborating with scientists, and co-developing initiatives with artists, Medical Museum plays with a series of overlapping strategies to stretch what a university museum can investigate and how. We've presented an enthusiastic endorsement for the general value of research to museums and an exemplar what that specifically means in our particular set of circumstances. Our proposition has a sequence of key tenets: that much can be gained from really thinking about what research could be, and what we can genuinely

add; that museums are great environments in which to balance abstract knowledge with concrete thinking; that considerable mileage opens up along the path of collaborative investigation, especially if time is allowed, and the idea of looking back at what might seem well known is not avoided; and finally, that many liberating riches are actually close at hand in what might at first appear to be a limited selection: our own stuff, spaces and colleagues.

These convictions are robustly held. But we think they can be sharpened with a few caveats and should certainly be shared with a degree of humility. Our method is clearly cobbled together from much that already exists, relying on vast amounts of other research that is quite properly and deeply embedded in their particular disciplines. What we offer has to it a certain personality, an ethos, some obvious desires, needs, and dependencies. Some kinds of artists love it—others really don't. Some scientists see our suggestions as liberating—others are perplexed. Some potential PhD candidates find it exciting and 'rich'—others stressful and 'thin.' And it would be dishonest of us not to acknowledge tensions and uncertainties that lurk in this approach. It's rarely easy to circle gracefully around each other. And certainly, valid questions can be asked about how vibrant our research outcomes are when disconnected from their contexts of production; about the limitations of working within a virtuous circle; and about the potential casualties that result from the clash of ethos between museum and university. Ultimately, this is very much *our local method*, and as part of our own argument requires us to stress, some, maybe much of it, just wouldn't work elsewhere. Maybe it would have less resonance in private collections than public museums? Perhaps some national or international contexts would gain more from it than others; while some types of audience might lap it up, others distinctly might not. Much in what we propose would be fascinating to explore in other contexts. If any of this does seem instructive or inspiring, our core plea would be to refashion what you borrow in locally relevant shapes and forms. With luck, we'll then come across your versions and be impressed enough to re-appropriate them for our own ends.

And finally, we are also aware that the approach of this article is somewhat out of step with much current museum and cultural studies scholarship. At a moment when many museum professionals along with cultural commentators are struggling to deconstruct the legacy of museums (whether or not based in research) and their part of the mess we're in, questions of how museums *should* help are often prioritized over those concerned with understanding what they have traditionally done. Medical Museion's theorization does, nonetheless, have, we think, relevance and purpose. Less explicitly activist maybe, we think the values of open inquiry and even playful experimentation manifest in our projects can, at their best, contribute in unexpected ways to think differently about some of these urgent questions.

1. We are, however, also aware of, and inspired by, other recent efforts to reimagine what a modern university museum can be —for example the 'Academic Museum' in Göttingen, the Chau Chak Wing Museum in Sydney, GUM (Ghent University Museum) and, particularly notably, the international network of Science Galleries that originated in Trinity College, Dublin. In each we find fascinating similarities, but also important differences with Medical Museion.
2. Supervisor Karin Tybjerg.
3. Supervisor Thomas Söderqvist.
4. https://www.linkedin.com/in/stenslund/?originalSubdomain=dk
5. https://www.museion.ku.dk/metascent/ and https://www.museion.ku.dk/2014/05/om-at-udstille-ingenting/
6. In Denmark in particular, a PhD is typically a three-year employment, imposing both benefits and disadvantages of an employment framework onto the process.
7. https://cbmr.ku.dk
8. https://healthyaging.ku.dk

Bibliography

1. Albano C (2014) Exhibition. In: Kelly M (ed), *Encyclopedia of aesthetics* (Second edition). Oxford, Oxford University Press.
2. Alberti SJMM (2009). Should we display the dead. *Museum and Society*, *7*(3): 133—49.
3. Arnold K (2006). *Cabinets for the Curious: Looking Back at Early English Museums*. London: Routledge.
4. Arnold, K (2013) From caring to creating: Curators change their spots. In: Macdonald S & Leahy RH (eds), *The International Handbooks of Museum Studies: Vol. 4* (1st ed). Wiley. DOI: https://doi.org/10.1002/9781118829059: 317—330.
5. Arnold, K (2016) Thinking things through: Reviving museum research. *Science Museum Group Journal*, *5*(5). DOI: https://doi.org/10.15180/160505
6. Arnold K, Bencard A, Pedersen BV, Söderqvist T, Tybjerg K, and Whiteley L (2019) A house of collaboration: Investigating the intersections of art and biomedicine. In: *ART IN SCIENCE MUSEUMS: towards a post disciplinary approach* (First edition). London, Routledge: 48—60.
7. Bencard A, Whiteley LE (2018) 'Mind the Gut'—Displaying microbiome research through artistic collaboration. *Microbial Ecology in Health and Disease*, *29*(2), 1555433. DOI: https://doi.org/10.1080/16512235.2018.1555433
8. Bencard A, Whiteley L, and Thon CH (2019) Curating experimental entanglements. In: Henningsen AF and Gregersen A (eds), *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating* (First edition). London, Routledge. DOI: https://doi.org/10.4324/9781351174503
9. Bencard A (2019) Exhibitions as philosophical carpentry: On object-oriented exhibition-making. In: Bjerregaard P (ed), *Exhibitions as Research: Experimental*

Methods in Museums. London, Routledge: 67–79.
10. Berleant A (2013) What is aesthetic engagement? *Contemporary Aesthetics*. https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684
11. Bjerregaard P (ed) (2021) *Exhibitions as Research: Experimental Methods in Museums.* London, Routledge.
12. Bogost I (2012) *Alien Phenomenology, or, What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
13. Bosch G (2018) Train PhD students to be thinkers not just specialists. *Nature*, *554*(7692): 277–277. DOI: https://doi.org/10.1038/d41586-018-01853-1.
14. Boylan PJ (1999) Universities and museums: Past, present and future. *Museum Management and Curatorship*, *18*(1); 43–56. DOI: https://doi.org/10.1080/09647779900501801.
15. Bradley RD, Bradley LC, Garner HJ, and Baker RJ (2014) Assessing the value of natural history collections and addressing issues regarding long-term growth and care. *BioScience*, *64*(12): 1150–1158. DOI: https://doi.org/10.1093/biosci/biu166
16. Broks P (2006) Going critical. In: Blacklick OH, McGrawHill (eds), *Understanding Popular Science*. Maidenhead: Open University Press.
17. Broks P (2017, January 24) Sci-Comm: What is to be done? *Literacy of the Present,* https://literacyofthepresent.wordpress.com/2017/01/24/sci-comm-what-is-to-be-done/
18. Bucchi M and Trench B (eds) (2008) *Handbook of Public Communication of Science and Technology*. London, Routledge.
19. Calkin S (2013, November 1) The academic career path has been thoroughly destabilised by the precarious practices of the neoliberal university. *LSE Impact Blog*, https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2013/11/01/precarity-and-the-neoliberal-university/
20. Carter P (2004) *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne, Melbourne University Publishing.
21. Collini, S (2012) *What are universities for?* London, Penguin.
22. Conn S (2013) *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*. Chicago, University of Chicago Press.
23. Cyranoski D, Gilbert N, Ledford H, Nayar A, and Yahia M (2011) Education: The PhD factory. *Nature*, *472*(7343): 276–279. DOI: https://doi.org/10.1038/472276a
24. Daniels I (2019) *What Are Exhibitions for? An Anthropological Approach*. London, Bloomsbury Academic.
25. Daston L (ed) (2004) *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. Princeston, Zone Books.
26. Davies SR and Horst M (2016) *Science Communication: Culture, Identity and Citizenship*. London, Palgrave Macmillan.
27. Deliss C (2020) *The Metabolic Museum*. Berlin, Hatje Cantz Verlag.
28. Dewey J (2005) *Art as Experience*. New York, Perigee.
29. Dudley S (2015) What, or where, is the (museum) object? Colonial encounters in displayed worlds of things. In: Witcomb A and Message K (eds), *Museum Theory: An Expanded Field*, vol. I Macdonald S and H Rees Leahy HR (eds), *The International Handbooks of Museum Studies*. London & New York: John

Wiley & Sons.
30. Gere CM and Parry BC (2006) The Flesh Made Word: Banking the Body in the Age of Information. *Biosocieties*, 1(1): 83—98.
31. Ginzburg C (1979) Clues: Roots of a scientific paradigm. *Theory and Society*, *7*(3). DOI: https://doi.org/10.1007/BF00207323
32. Ginzburg C (1980) Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and scientific method*. *History Workshop Journal*, *9*(1): 5—36. DOI: https://doi.org/10.1093/hwj/9.1.5
33. Gregory J and Miller S (2000) *Science in Public: Communication, Culture, and Credibility*. New York, Basic Books.
34. Hallam E (2017) Relational anatomy—Dissecting and memorialising the dead in medical education. *Medicine Anthropology Theory*, 4(4): 99—124. DOI: https://doi.org/10.17157/mat.4.4.314
35. Harney S and Moten F (2013) *TheUundercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Minor Compositions.
36. Hauser J, Grünfeld M and Whiteley L (2020) *Stofsk(r)ifter: Metabolic Machines by Thomas Feuerstein.* (Bencard A, ed). Medicinsk Museion.
37. Hendy J, Warinner C, Bouwman A, Collins MJ, Fiddyment S, Fischer R, Hagan R, Hofman CA, Holst M, Chaves E, Klaus L, Larson G, Mackie M, McGrath K, Mundorff AZ, Radini A, Rao H, Trachsel C, Velsko IM, and Speller CF (2018) Proteomic evidence of dietary sources in ancient dental calculus. *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, *285*(1883), 20180977. DOI: https://doi.org/10.1098/rspb.2018.0977.
38. Honoré V (2015) A Machine for Exhibiting. *The Exhibitionist*, 11: 11—15.
39. Klonk C (2009) *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven, Yale University Press.
40. Landecker H (2011) Food as exposure: Nutritional epigenetics and the new metabolism. *BioSocieties*, 6(2): 167—194. DOI: https://doi.org/10.1057/biosoc.2011.1
41. Landecker H (2013) Postindustrial metabolism: Fat knowledge. *Public Culture*, *25*(3): 495—522. DOI: https://doi.org/10.1215/08992363-2144625.
42. Landecker H and Panofsky A (2013) From social structure to gene regulation, and back: A critical introduction to environmental epigenetics for sociology. *Annual Review of Sociology*, 39(1): 333—357. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev-soc-071312-145707
43. Leach J (2017) Imagination/Making: Working with others and the formation of anthropological knowledge. In: Harris M, and Rapport N (2017) *Reflections on Imagination: Human Capacity and Ethnographic Method*. London, Routledge: 263-274.
44. Macdonald S and Basu P (eds) (2007) *Exhibition Experiments*. Oxford, Blackwell Publinshing.
45. Merriman N (2002) The current state of higher education museums, galleries and collections in the UK. *Museologica,* 2: 71-80. DOI: https://d-nb.info/1184578605/34.
46. Miller PN (ed) (2021) *What is Research?* Bard Graduate Center.
47. Møller-Christensen V (1938) *The History of the Forceps: An Investigation*

on the Occurrence, Evolution and Use of the Forceps from Prehistoric Times to the Present Day. Copenhagen, Levin and Munksgaard.
48. Obrist HU and Raza A (2014) *Ways of Curating*. Allen Lane.
49. OECD (2021) Reducing the precarity of academic research careers. OECD Science, Technology and Industry Policy Papers No. 113, https://doi.org/10.1787/0f8bd468-en
50. Parry M (2021) The valuable role of risky histories: exhibiting disability, race and reproduction in medical museums. *Science Museum Group Journal*, 14. DOI: http://dx.doi.org/10.15180/201406
51. Pickstone JV (2001) *Ways of Knowing: A New History of Science, Technology, and Medicine*. Chicago, University of Chicago Press.
52. Popova M (2012, July 27) The usefulness of useless knowledge: A 1939 manifesto for the incalculable rewards of curiosity. *Brain Pickings*, https://www.brainpickings.org/2012/07/27/the-usefulness-of-useless-knowledge/
53. Reardon J (2017) *The postgenomic Condition: Ethics, Justice, and Knowledge after the Genome*. Chicago, University of Chicago Press.
54. Richardson R (1987) *Death, Dissection and the Destitute*. London: Routledge.
55. Rønne P; and Nielsen ABW (1986) *Development of the Ion X-ray Tube: With a Description of the Collection in the Medical Historical Museum, University of Copenhagen*. Copenhagen, C.A. Reitzel Publishers.
56. Schubert K (2009) *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (Third edition). Ridinghouse.
57. Simon N (2010) *The Participatory Museum.* Museum 2.0.
58. Söderqvist T, Bencard A and Mordhorst C (2009) Between meaning culture and presence effects: Contemporary biomedical objects as a challenge to museums. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 40(4): 431–438. DOI: https://doi.org/10.1016/j.shpsa.2009.10.010
59. Sontag S (1969) *Against Interpretation and Other Essays.* Dell, New York.
60. Statista (2021) Number of university museums and collections worldwide as of February 2021, by region. *Statista*, https://www.statista.com/statistics/1203063/university-museums-worldwide-by-region/
61. Stewart JRM, Gladstone IS and Collins MJ (2015) Eggs is eggs: A case study in destructive sampling and analysis of museum natural history specimens. *Journal of Natural Science Collections*, *Volume*, 2: 4–12.
62. Twain M (2017) Mark Twain's Own Autobiography: The Chapters from the North American Review. In: *The Complete Novels of Mark Twain—12 Books in One Volume (Illustrated Edition): Including Author's Biograph*. Musaicum Books.
63. Tybjerg K (2015) From bottled babies to biobanks: Anatomical collections in the 21st century. In: Knoeff R and Zweijnenberg R (eds) *The Fate of Anatomical Collections*. Farnham, Ashgate Press: 263–278.
64. Tybjerg K (2019a) Sharp and telling. *Journal of the History of Collections*, 31(3): 547–562. DOI: https://doi.org/10.1093/jhc/fhy036
65. Tybjerg K (2019b) Curating the dead body between medicine and culture. In: Hansen MV, Henningsen AF and Gregersen A (eds), *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*. London, Routledge: 35–50.

66. Tybjerg K (2021) Medicinske museer: Museet som trickster. In: Nørskov V, Jakobsen LS and A Hejlskov A (eds), *Museologi mellem fagene*. Aarhus, Aarhus University Press: 383—406.
67. Tybjerg K (forthcoming) Scale in the history of medicine. *Studies in History and Philosophy of Science*.
68. University Museums Group and University Museums in Scotland (2013) Impact and Engagement: University museums for the 21st century, https://issuu.com/universitymuseumsgroup/docs/impact_and_engagement
69. Vergo P (ed) (1989) *The New Museology*. Clerkenwell, Reaktion Books.
70. Viney W, Callard F and Woods A (2015) Critical medical humanities: embracing entanglement, taking risks. *Medical Humanities*, 41: 2—7.
71. Wallace D (2018, April 30). Fred Moten's radical critique of the present. *The New Yorker*, https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/fred-motens-radical-critique-of-the-present
72. Whitehead C (2008) Perspectives on collecting. *Journal of British Studies*, 47(2): 410—411. DOI: https://doi.org/10.1086/588321
73. Whitehead C (2013) *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-century Britain*, https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1507618
74. Whiteley L, Stenslund A, Arnold K and Söderqvist T (2017) 'The house' as a framing device for public engagement in STEM museums. *Museum and Society*, 15(2): 217—235.
75. Whiteley L, Tybjerg K and Pedersen BV (2017) Displaying the researched body: Growing cell portraits in a medical museum. *Leonardo*, 50(1): 86—87. DOI: https://doi.org/10.1162/LEON_a_01358
76. Whiteley L, Tybjerg K, Pedersen BV, Bencard A and Arnold K (2017) Exhibiting health and medicine as culture. *WHO Public Health Panorama, 3*(1). https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/254726/public-health-panorama0301-59-68-eng.pdf
77. Witcomb A and Message K (2015) Introduction——museum theory: An expanded field. In: Witcomb A and Message K (eds), *Museum Theorye* (pp. xxvii—lv). Hoboken, Wiley-Blackwell.
78. Woolston C (2020) The precarity of postdocs. *Nature*, 587: 505—508.
79. Worthington I (2016) *Ptolemy I: King and Pharaoh of Egypt*. Oxford, Oxford University Press.
80. Yeates DK, Zwick A and Mikheyev AS (2016) Museums are biobanks: Unlocking the genetic potential of the three billion specimens in the world's biological collections. *Current Opinion in Insect Science*, 18: 83—88. DOI: https://doi.org/10.1016/j.cois.2016.09.009.

Authors' bios

Ken Arnold has been Director of Medical Museion and Professor at Copenhagen University since 2016. He also continues heading up international cultural projects and a transdisciplinary research Hub at Wellcome. He has

been at Wellcome since 1992. His work on various multidisciplinary cultural initiatives culminated in 2007 with the establishment of Wellcome Collection, where he directed programmes for its first decade. He regularly writes and lectures on museums and on contemporary intersections between the arts and sciences. His book *Cabinets for the Curious* (Ashgate, 2006) explored England's earliest museums and the lessons we can learn from them. He is currently researching a book about the increasingly significant cultural role played by these enduringly curious institutions.

Address: Medical Musieon, Bredgade 62, 1260 København, Denmark.
E-mail: kra@sund.ku.dk.
ORCID: 0000-0003-1847-2287.

Adam Bencard is Associate Professor in medical humanities at the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research and at the Medical Museion in Copenhagen. His work is split evenly between exhibition curation and academic research. He has curated a number of exhibitions, including *Mind the Gut*, winner of the UMAC Annual Award 2019, together with Louise Whitely. He is currently curating the interdisciplinary exhibition and engagement project *The World is in You*. His research interest spans museology, history of medicine, medical humanities and philosophy, and has been focused on issues surrounding presence, embodiment, aesthetics, and what it means to be human in a post-genomic world.

Address: Medical Musieon, Bredgade 62, 1260 København, Denmark.
E-mail: adam@sund.ku.dk.
ORCID: 0000-0002-2500-9023.

Karin Tybjerg is Associate Professor and Curator at Medical Museion and the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research (CBMR). Her interests lie in the intersections between history and philosophy of medicine and practices in contemporary bioscience. A main driver is to cast a new light on current practices through historical and philosophical analysis. Tybjerg has worked on the history of pathological collections and biobanks and was lead curator of the prizewinning exhibition *The Body Collected*, and she is now starting up a new project *Diagnosis: Between Knowing and Doing*. Previously she held positions as Research Fellow at Darwin College, University of Cambridge, and Head of Modern History and Ethnography at the National Museum of Denmark.

Address: Medical Musieon, Bredgade 62, 1260 København, Denmark.
E-mail: karin.tybjerg@sund.ku.dk.
ORCID: 0000-0002-4733-9832.

Louise Whiteley is Associate Professor and Curator at Medical Museion and the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research (CBMR) at the University of Copenhagen. She is interested in how understandings of health are formed at the intersection of biomedicine, personal experience, and media culture, and in structural factors that constrain relationships between meaning and action. Louise also experiments with collaborative methods, using the museum as a site and model for interdisciplinary practice. She co-curated *Mind the Gut* with Adam Bencard and others, and leads a project called *Microbes on the Mind*, which investigates how the promises of microbiome research are playing out in the growing field of interest in a more interconnected, environmental, multispecies medicine.

Address: Medical Musieon, Bredgade 62, 1260 København, Denmark.
E-mail: lowh@sund.ku.dk.
ORCID: 0000-0001-9352-365X.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Почему именно архив? О концепции и истории архивного собрания Музея «Гараж»

Анастасия Тарасова
Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Тарасова А (2021) Почему именно архив? О концепции и истории архивного собрания Музея «Гараж». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 82—117. DOI: 10.35074/GJ.2021.71.82.006

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.71.82.006

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Почему именно архив? О концепции и истории архивного собрания Музея «Гараж»

Анастасия Тарасова

Важность документации в новых художественных и музейных практиках, слияние архивной и музейной деятельности, «взаимопроникновение» архива и современного искусства активно обсуждаются исследователями последние двадцать пять лет. На русском языке практически нет посвященных российским кейсам исследований и анализа международного опыта в этой сфере. Автор ставит своей целью кратко описать мотивы создания, историю и структуру архивной коллекции Музея «Гараж», а также поместить ее в контекст мировых практик формирования схожих собраний и актуальных форм работы по сохранению истории современного искусства в музеях. Наблюдения автора основаны на личном опыте создания и хранения архива в научном отделе музея, а также на изучении практик других культурных институций в рамках этой деятельности, и являются попыткой саморефлексии.

Ключевые слова: архивная коллекция, дематериализация искусства, музейные практики, расширенная документация, цифровой поворот

Введение

Осенью 2012 года в Музее современного искусства «Гараж» появилась архивная коллекция, за которую стали отвечать сотрудники созданного тогда же научного отдела (см. интервью куратора архива Саши Обуховой) (Веремьёва 2020). Эта статья — попытка поместить архив Музея «Гараж» в контекст существующих архивных практик международных институций, а также описать концепцию, которой «Гараж» руководствовался при создании архива; историю возникновения этого подразделения в музее и задачи, которые решал архив, с учетом изученного опыта других институций.

Структура архива «Гаража», состоящего на данный момент из более чем семидесяти фондов и коллекций (включая институциональный

архив), отражает концепцию, лежащую в основе создания научного отдела и архива в целом: хранение и коллекционирование первичных источников по истории современного искусства в России, включая неофициальное искусство советского периода. При этом научный отдел, отвечающий за комплектование коллекции, осознанно ставил перед собой задачу собирать не произведения искусства, а именно документацию. К этой концепции добавилась органическая связь истории «Гаража» с памятниками архитектурного наследия Москвы, которые становились «домами» для музея с момента его основания. Наличие в нашей коллекции фондов, относящихся к архитектуре советского периода, фактически углубляет хронологию коллекции до времени авангарда, то есть до начала XX века. С 2018 года у «Гаража» существует отделение архивной коллекции в Санкт-Петербурге, собирающее материалы, относящиеся к локальной художественной сцене.

Ответственность за работу архива в целом несет научный отдел музея, в состав которого также входит публичная библиотека. Фокус последней, в отличие от архивной коллекции, направлен не только на российское, но и на мировое современное искусство, а также смежные дисциплины. Структурно научный отдел «Гаража», отвечающий за архив и библиотеку, является одним из подразделений Департамента выставочных, научных и просветительских проектов.

Статья делится на четыре раздела. В первом я кратко описываю исторический контекст, на фоне которого возник и развивался как сам музей, так и архивный отдел внутри него позднее. Во втором я обосновываю актуальность архивного подхода в музейных практиках по сохранению, изучению и репрезентации современного искусства; с этой целью я даю определение архиву, описываю разницу между классическим архивом и архивом по искусству, а также анализирую возможные преимущества и недостатки архивного подхода к сохранению современного искусства в музее. В следующем разделе речь идет об учтенном опыте ряда институций в практике архива «Гаража» и рассматривается почему. Наконец, последний раздел посвящен «цифровому повороту» в музейных практиках и работе архива «Гаража» в этой сфере.

Отдельной интересной задачей было бы ретроспективное рассмотрение устройства внутренних связей и истории способов взаимодействия и актуализации материалов архива в рамках других направлений деятельности музея — например, выставочной, просветительской. Интересной представлялась бы также аккумуляция опыта взаимодействия архива с внешними исследователями и другими институциями как в российском, так и в международном контексте. Тем не менее это не входит в задачи данного текста и требует отдельного изложения. Также в этой статье подробно не обсуждаются возможные пути развития архивной коллекции или будущие стратегии работы с данными коллекции в рамках научных исследований: это также представляется автору отдельной задачей, требующей самостоятельного текста.

Ил. 1. Никита Алексеев. Рукодельный пригласительный билет на акцию «Спираль», 31 мая 1979. Фонд Леонида Талочкина. Архив Музея современного искусства «Гараж».

Контекст

С момента своего основания в 2008 году, «Гараж» имел статус Центра современного искусства, и основными видами его деятельности были выставочная и просветительская. Во многом функционирование Центра походило на деятельность «кунстхалле»[1], то есть площадки, не обладающей собственной коллекцией художественных произведений, но регулярно выставляющей искусство. Появление архивной коллекции в 2012 году придало Центру современного искусства «Гараж» новый статус, который в 2014 году был оформлен юридически: «Гараж» стал музеем. К этому времени институция уже занимала одну из ведущих позиций в формировании дискурса о современном искусстве в российском контексте и, благодаря основанию архивной коллекции, эта позиция только укрепилась. Приобретение «Гаражом» статуса музея произошло на фоне «музейного бума» в России, который пришелся на 2010-е.

Музей современного искусства «Гараж» — это частная институция, поэтому на внутреннюю регуляцию его архивной коллекции не распространяются жесткие правила каталогизации и систематизации, которые действуют в государственных музеях и архивах России. При создании положения о деятельности архива, Музей «Гараж» присвоил ему статус «информационного центра». Как уже было сказано выше, концептуально архивная коллекция музея — собрание национального уровня, посвященное недавней истории художественного процесса в России; бóльшая часть документов собрания датируется периодом с послевоенного времени до наших дней; собрание постоянно пополняется. Структура хранения архива устроена таким образом, что, помимо фонда музея и институционального архива, в коллекции есть поступившие извне крупные собрания, ранее принадлежавшие небольшим институциям (например, галереям) или частным лицам различных профессий: коллекционерам, кураторам, художникам, галеристам и проч. В таких фондах уже есть своя структура, поэтому комплектование по типам документов не ведется, кроме одного фонда, — собственно, фонда музея. Фонд музея представляет собой постоянно пополняющуюся коллекцию «эфемерид» — разного рода тиражных документов, сообщающих о культурных событиях. Это афиши, пресс-релизы, пригласительные билеты и буклеты, флаеры к выставкам. Такие документы, после окончания мероприятий, о которых они сообщают, обычно попадают в корзину для мусора.

Несмотря на глубокие музейные и архивные традиции и наличие государственных стандартов в сфере архивной работы в России, с самого начала научный отдел «Гаража» сталкивался с задачами, которые не находили прямых аналогов в местных музейных практиках. В связи с этим, например, научным отделом была разработана собственная база данных и приложение *RAAN App*[2], которое используется не только для описания архивных коллекций «Гаража», но и в проекте «Сети архивов российского искусства» (*RAAN*), — институциями, которые не обладают собственными базами данных.

Основой коллекции и первым собранием архива «Гаража» стал «Архив Фонда "Художественные проекты"», сформированный в ходе деятельности нескольких институций и их сотрудников (начиная со второй половины 1990-х годов и до конца 2000-х)[3]: Центра современного искусства Сороса в Москве, а также двух организаций Фонда «Художественные проекты» — 2001–2004 и 2004–2012 годов. Задачей «Художественных проектов» было хранить, собирать и поддерживать в публичном доступе материалы об истории современного искусства в России, включая неофициальное искусство советского периода (Веремьёва 2020). Директор фонда с 2004 года, историк искусства Саша Обухова, руководствовалась той же концепцией деятельности архива, которая позднее легла в основу архива «Гаража», куратором которого она стала в 2012 году[4]: создание базы источников по истории современного искусства в России. С помощью такой базы можно было бы восстановить хронологию событий и круг

участников художественного процесса, что было очень актуально для студентов, исследователей, кураторов, художников.

Важно понимать, что потребности «академизировать» знание о недавнем прошлом искусства в России, создать именно базу источников, не случайны: архив «Художественных проектов» начал складываться в исторической ситуации, когда академические институции, такие, как университеты и художественные вузы России, унаследовав советскую программу курсов по истории искусства, не проявляли интереса к включению современности в свои учебные планы; курсы теории и методологии искусства заканчивались, в лучшем случае, изучением эпохи авангарда; в стране не было ни одного музея, посвященного современному искусству[5]; обучение визуальному искусству в художественных вузах отличалось консервативностью доступных студентам медиа. Тем не менее в это же время впервые свободно проходили выставки художников, в прошлом относившихся к неофициальному художественному процессу, издавались тексты неофициальных советских поэтов и писателей, бурно развивалась альтернативная культура, появлялись первые галереи и центры современного искусства, а также первые (полуофициальные) учебные заведения, где можно было изучать современное искусство и новые медиа[6].

В целом ситуация с образованием в этой сфере сохранялась на протяжении длительного времени неизменной; единственными игроками на поле современного искусства были институции, возникшие в 1990-е. Современное искусство внутри официальной программы по истории искусства в российских вузах возникало лишь в формате спецкурсов. Только сравнительно недавно, в начале 2010-х, на фоне упомянутого выше «музейного бума», стали складываться новые официальные программы обучения в ведущих вузах, посвященные современному искусству.

Ил. 2. Коса из светлых волос. Фонд Владислава Мамышева-Монро. Архив Музея современного искусства «Гараж».

Почему именно архив?

Понятие «архив» восходит к древнегреческому слову *archeion* (ἀρχεῖον — «присутственное место»). Оно, в свою очередь, является однокоренным с«архе» (ἀρχή), одно из значений которого — «власть» (Фасмер 1973). Это относит нас к первоначальному пониманию архива как присутственного места — учреждения, где хранятся записи о транзакциях официальных институций или должностных лиц. В толковых словарях и энциклопедиях к этому значению присоединяется другое — «совокупность документов, образовавшихся в результате деятельности учреждений, предприятий, отдельных лиц» (БЭС 2002).

Архивы, о которых идет речь в этой статье, далеки от первого классического определения архива в смысле связи с (государственной) властью: они, в основном, начинались именно с частных инициатив и собраний документов, образовавшихся «в результате деятельности какого-нибудь учреждения, лица». Даже если концепции комплектования подобных архивов или институций, куда они позднее попали, претендуют на национальный (или наднациональный) масштаб, сами архивы зачастую начинались как частные инициативы или собрания, созданные на частные деньги[7]. Более того, если говорить о власти, то многие из архивов современного искусства в некотором смысле создавались в контексте противопоставления или альтернативы по отношению к официальной культуре[8], особенно это касается архивов из Восточной Европы и бывшего СССР. Больша́я часть материалов, хранящихся ныне в архиве Музея «Гараж» — не исключение[9]. Следование сегодняшних художественных практик в России неофициальному советскому искусству[10], а также взаимоотношения между этим наследием и официальной культурой, вызывают некоторые параллели с тем, как взаимодействуют в глобальном контексте доминировавший еще недавно европоцентричный дискурс «мейнстримной» (конвенциональной) истории искусства и маргинализованные нарративы, а также локальные истории искусства регионов мира. В этих условиях реконструирования *других*, вытесненных историй искусства, работа с первичными источниками становится наиболее актуальной. А следовательно, на первый план выходит архив как средство реконструкции недавнего прошлого[11].

Исторический «горизонт» архивной коллекции, в сравнении с музейной коллекцией визуального искусства, значительно шире: архив может позволить себе хранить материалы о молодом художнике, чья карьера только началась, в то время как в «классическую» музейную коллекцию работы такого художника попадут, скорее всего, только тогда, когда его произведения станут существенным капиталовложением[12]. Таким образом, в архив скорее могут попасть имена, по разным причинам оказавшиеся вне рынка искусства. Традиционный формат коллекционирования на этом фоне кажется достаточно консервативным способом отразить художественные процессы[13]. Архивная коллекция позволяет сохранять альтернативные истории, спрятанные нарративы,

ускользающие от господствующей универсалистской культуры музейных коллекций. К таким материалам в нашем собрании, например, могут относиться документы по истории российских самоорганизаций художников за последние двадцать лет, собранные в ходе осуществления исследовательского проекта «Открытые системы»[14].

Архивная коллекция — это несколько иной способ изучения искусства по сравнению с коллекцией произведений. С одной стороны, получение знания в архиве приближается к академическому, напоминая посещение университетской библиотеки. С другой — посещение архива обычно не требует покупки билета; для посетителя форма взаимодействия с содержанием архивной коллекции более непосредственная и отличается от форм «потребления» культуры в пространстве «белого куба». В еще большей степени это выражено в цифровых проектах, когда архивная коллекция выходит за пределы институции и становится доступной во всемирной сети практически всем, кто имеет возможность к ней подключиться.

Несмотря на описанные преимущества, у архивов также есть свои ограничения. Оптимизм относительно демократизации музейных коллекций с помощью архивов, вероятно, следует уравновешивать «симптоматическим чтением» архивных собраний[15]. Стоит учитывать, что остается вне поля зрения кураторов и персонализированного подхода к коллекционированию документации. В этой связи возникают опасения, что тревога относительно исчезновения следов неофициальной культуры или неконвенциональных художественных практик, а также формирующийся рынок архивных материалов (в тех странах, где он есть[16]), может заставить коллекционеров и институции обращать внимание только на определенный круг персоналий, а следовательно, и документов, в то время как другие контексты останутся вне «поля зрения» архивных собраний[17].

Следует также отметить различия классического архива и архива по искусству: последний чаще хранит объекты, жанр которых отличается от архивного документа[18] — в таком архиве можно встретить эскизы, скетчи, планы и другие авторские произведения графики, а также фотографии, которые не всегда носят чисто документальный или технический характер, а представляют собой авторские произведения. Если в дальнейшем определять разницу архива по искусству и архива, посвященного именно современному искусству, то к списку различий прибавляется еще одна особенность: в архиве современного искусства часто содержатся объекты, жанр которых трудно определить, который находится в «серой зоне» между произведениями искусства и документами[19].

Такие объекты-документы могут иметь статус художественного произведения на арт-рынке, но при этом являться документацией художественной акции (перформанса). К подобной пограничной категории относятся и части инсталляции: авторство этих частей может не принадлежать художнику, который создал всю инсталляцию в целом. В личных архивах художников перформативного жанра могут содержаться элементы

костюма или предметы, вдохновлявшие на перевоплощения в образы. Это роднит личные архивы современных художников с другими личными архивами, например, фондами исторических личностей в государственных архивах, музеях-квартирах и мемориальных музеях, так как там зачастую содержатся, помимо бумаг, предметы личного обихода, элементы гардероба и прочие объекты, на языке архивистов называющиеся «мемориальными предметами»[20]. Все это также диктует определенные условия хранения и консервации таких «архивных материалов».

Возникновение в архиве, посвященном современному искусству, описанных выше объектов тесно связано со сменой художественных практик в искусстве с 1960-х годов[21],[22]. «Дематериализация» (Arantes 2018: 465) изобразительного искусства, выход за пределы классических средств выражения в практиках концептуалистов, смешивание разных «классических» жанров в одном произведении искусства (например, в инсталляции), широкое распространение жанра перформанса, — а значит, включение измерения времени (процесса) в произведения искусства, — повлияли на практику музейного коллекционирования. На первый план выдвинулась необходимость сохранения документации как части художественного процесса, без которой позднее становится невозможно реконструировать в рамках выставочной деятельности такие жанры современного искусства, как перформанс или инсталляция. Одновременно с описанными новшествами на изменение музейных практик повлияло возникновение новых медиа[23] (и медиаискусства), а также институциональный кризис музея как такового. Новые медиа в искусстве, в частности, привели к возникновению «гибридных» музейных коллекций, которые напоминают нечто среднее между классическим музеем изобразительного искусства, архивной коллекцией и политехническим музеем[24], поскольку вынуждены хранить и поддерживать в рабочем состоянии технологии с использованием новых медиа, произведенные для массового рынка и широкого потребителя за последние пятьдесят с лишним лет. Коммерческая выгода диктовала в этой сфере отсутствие общих стандартов и взаимозаменяемости технологий, что привело к обилию технически совершенно разных аппаратов для записи и воспроизводства кино- и видеопленок, а также аудиопродукции. Институциональный кризис выразился в конфликте между концепцией классического музея и необходимостью музея соответствовать новым критериям (временности и изменчивости произведений искусства[25]; необходимости помещения произведений в контекст вместо привычной «автономии» «старых» произведений искусства) и прочим сложностям, возникшим за счет выхода визуального искусства за пределы прежних жанров. Для сохранения, изучения и реконструкции произведения искусства стало необходимо обладать набором данных о нем, который Присцилла Арантес называет «расширенной документацией»[26] (*expanded documentation*) (Arantes 2018: 466); теперь это не только сама работа, но и все процессы, которые сопутствовали ее возникновению и демонстрации публике: планы экспонирования, способы и материалы, использованные для изготовления, интервью с художником и проч.

Это смещение в сторону контекста и утрата «автономности» произведения искусства[27], а также смешение жанров документации и произведения искусства проблематизировали авторство с двух точек зрения.

Во-первых, хранение и тем более реконструкция произведения искусства в выставочном пространстве стали требовать участия большого количества специалистов, особенно если художник работает с новыми медиа. Так, Ханна Барбара Хёллинг (Hanna Barbara Hölling 2013: 33—45) в качестве примера нового типа хранения и выставочной реконструкции произведения искусства приводит случай находящейся в коллекции Нидерландского института медиаискусства (*NIMk*) инсталляции художника Билла Спинховена «*I/Eye*» (1993/2011), в основе которой — компьютерная программа. Это участие специалистов, восстанавливающих произведение искусства в рамках экспозиции, является вызовом традиционной логике реставрации и хранения и может быть рассмотрено как активная коллаборация хранителей и экспозиционеров с художником[28].

Во-вторых, архивы, отражающие коллективные художественные практики, как, например, сборники «МАНИ» группы «Коллективные действия» или коллекции мейл- или факс-арта, собранные художниками, состоявшими в корреспонденции друг с другом, образуются так или иначе в ходе селекции материалов отдельными представителями художественной среды, являются одновременно и документацией, и произведениями искусства. Архив в последнем случае может также пониматься как авторское «составное произведение», выражаясь языком российского законодательства[29].

До сих пор мы описывали преимущества архива для реконструкции истории искусства, а также трудности, привнесенные «дематериализацией» визуального искусства в музейные практики. Обратимся теперь к преимуществам[30] архивного подхода в работе с современным искусством. Арантес, описывая разницу между модернистским и современным подходом к музейному хранению, приводит анекдотический пример из книги Кристины Фрейре (Freire 1999). Приобретенная Музеем современного искусства в Нью-Йорке (*MoMA*) работа Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965) по старой музейной формалистской логике распадается при попадании в хранение на три разных отдела: отдел дизайна (стул), библиотеку (фотокопия определения стула) и отдел фотографии (фото стула) (Arantes 2018: 449—468). И хотя в анекдоте речь идет о классической версии музейной коллекции, сосредоточенной на самих произведениях искусства, а не об архиве, преимущество сохранения «расширенной документации» вокруг художественного процесса становится очевидно[31] — в случае нового подхода произведение Кошута хранилось бы как единица хранения, состоящая из нескольких объектов. Приведенный пример маркирует важные различия в подходах: для классической музейной концепции важен сам «подлинный» объект, в то время как для концептуального направления в искусстве важнее текст, идея, инструкция, описывающая произведение. Авторство объекта экспонирования, собранного по инструкции, намеренно проблематизируется

художником, а необходимость хранения некоторых заменяемых деталей инсталляции может быть поставлена под сомнение[32].

«Дематериализация» искусства, включение четвертого измерения (времени) в произведения и последовавшее за ними возрастание значения архивных материалов в музейных коллекциях спустя несколько десятилетий привели к «архивному повороту», или «импульсу», и в практике самих современных художников: архив начинает использоваться как средство выражения (медиа) для произведений искусства[33].

Подводя итог анализу изменений в музейных практиках в связи с появлением новых направлений, форм и жанров визуального искусства, можно заключить, что музейная коллекция, содержащая в себе «расширенную документацию» (архивные материалы), представляется наиболее актуальной формой хранения и экспонирования современного искусства.

Переходя к описанию архива «Гаража», хочу подчеркнуть, что он не является случаем музейной коллекции именно произведений искусства с «расширенной документацией», а представляет собой архив первичных (и вторичных) источников по истории локальной художественной среды и при этом включает обширную документацию к произведениям искусства, в частности к перформансам и инсталляциям. Произведения искусства так или иначе попадают в архив «Гаража» в составе различных фондов, но не являются целью коллекционирования.

Обстоятельства формирования первого фонда (речь о собрании «Фонда "Художественные проекты"»), легшего в основу архивной коллекции Музея «Гараж», а также его структура ключевым образом повлияли на дальнейшую политику коллекционирования в музее: фонд располагал многочисленными досье художников с их авторизованными биографиями и другими документами как уникального характера, так и тиражными, а также несколькими коллекциями, среди которых — собрание эфемерид с конца 1980-х годов до 2012 года; коллекция вырезок изпрессы, тексты которых посвящены современной культуре 1990—2000-х годов; документальные фотографии; видеодокументация художественного процесса (преимущественно московского) 1990-х—2000-х годов. Научный отдел продолжает собирать коллекцию эфемерид Фонда «Художественные проекты» уже как часть фонда Музея «Гараж». Многие фонды в собрании Музея «Гараж», поступавшие впоследствии, так или иначе семантически связаны с «Фондом "Художественные проекты"» — образно говоря, через «одно рукопожатие» представителей художественной среды. Например, собрания московских галерей, фонд коллекционера Леонида Талочкина, фонд куратора Андрея Ерофеева, фонды художников Игоря Макаревича и Франциско Инфантэ, фонды Иосифа Бакштейна и ИПСИ, фонды Виктора Пивоварова, Виктора и Маргариты Тупицыных и т.д.

Уникальные материалы были собраны многими фондообразователями еще в советский период и посвящены неофициальной художественной среде 1960—1980-х годов. Ситуация эта находит свои параллели в американском контексте. Фрейре (Freire 2009: 203), в частности, упоминает значение архивов, сформировавшихся в Бразилии у самих

художников в 1960–1970-е годы в ходе поиска информации и интенсивного интернационального почтового обмена (включая практики мейл-арта)[34]. Долгое время такие архивы оставались вне рынка, вне конвенциональных культурных институций и, как следствие, вне истории искусства: «<...> эти архивы сегодня потенциально способны переконфигурировать роль художественной критики, ее дискурс и ее место. Книги художников, фотографии акций и перформансов, тексты и манифесты, а также экспериментальная поэзия в ее многочисленных воплощениях, исключенные из музейных коллекций, подчас случайно сохраняются в архивах этих художников. Благодаря перепрочтению этих собраний, сегодня восстанавливаются те многие движения, группы и художники, которые игнорировались в недавнем прошлом, а ныне известны публике благодаря выставкам и публикациям» (Freire and Longoni 2009: 203). Все жанры документов, упомянутые Фрейре, встречаются и в архиве «Гаража».

Также органически связаны с материалами архива «Фонда “Художественные проекты”» собрания, посвященные современным самоорганизациям художников, активистскому искусству в России и стрит-арту, а также другие фонды, рассказывающие о молодом поколении российских художников, так как частично их имена уже присутствовали в списках досье «Художественных проектов». Важно, что в «Фонде “Художественные проекты”» также присутствовало, например, досье Роберта Фалька, поскольку его фигура связывает поколения художников авангарда и послевоенной неофициальной художественной сцены. Открывшееся в 2018 году отделение архива «Гаража» в Санкт-Петербурге собирает архивы локальной художественной сцены, включая неофициальные художественные объединения советского периода, феминистские инициативы 1990-х и экспериментальную музыкальную сцену.

Ил. 3. «Краснеть не стыдно». Рукодельный баннер, созданный «Профсоюзом творческих работников» (А. Новожёнова и др.) для палатки «Нестабильная жизнь» к митингу на проспекте Академика Сахарова в 2012 году. Фонд Арсения Жиляева. Архив Музея современного искусства «Гараж».

Как я уже писала выше, связь истории Музея «Гараж» с реконструкцией зданий послужила основой для дальнейшего интереса к первой половине XX века, однако первым архивом, относящимся к этому периоду, фактически был приобретенный у Елены Селиной еще до создания архивной коллекции «Гаража» архив фотокопий публикаций регулярной российской прессы 1900—1910-х годов об акциях представителей русского авангарда. К этим материалам первой половины XX века в 2019 году хронологически присоединился архив галериста Эльдара Галеева, в котором собраны материалы художников, активных в 1920—1960-е годы.

Аккумуляция международного опыта в архивной работе с современным искусством

Для рефлексии о нише Музея «Гараж» в практиках архивирования и музейной деятельности мы с коллегами провели в 2012—2013 годах исследование российских и зарубежных организаций и сформировали список учреждений, которые ставят перед собой задачи, схожие с нашими. За годы работы в архиве многие организации из списка нам удалось посетить лично с целью обмена опытом, а с несколькими установились партнерские отношения. Сейчас этот список также пополняется в связи с уже упоминавшимся проектом *RAAN*. Ниже я приведу несколько примеров из мировой практики, которые оказались весьма релевантными для становления архива Музея «Гараж», а также перечислю аспекты деятельности, которые мы посчитали нужным перенять у коллег в ходе обмена опытом. Также я приведу некоторые критерии классификации современных институций, занимающихся архивацией актуального искусства и недавней его историей, чтобы поместить архив «Гаража» в этот контекст.

Нынешние архивы современного искусства можно классифицировать по концепциям, выбранным для формирования коллекции[35]. Вот некоторые из наиболее распространенных концепций: институциональные, национальные, коллекции искусства новых медиа, наднациональные крупные архивы, жанровые архивы. Весьма распространенный тип архивов — национальные проекты, которые вырастают как из частных, так и из государственных инициатив и мотивируются сбором информации, важной именно в локальном контексте в границах современных государств. Концепция таких архивов может отвечать на рыночные реалии локального художественного процесса: так, мотивацией для возникновения архива Тейт, крупнейшего архива британского искусства в мире, стала боязнь специалистов потерять национальные архивы из-за их активной покупки американскими университетами[36]. Также концепция архива может удовлетворять потребность сохранения контрнарративов, не признаваемых официальной культурой, что во многом относится к архиву Музея «Гараж». К категории национальных, помимо архива «Гаража», сложившегося из многих частных фондов, можно отнести австрийский архив *basis wien*, возникший из частной инициативы; «Архив изобразительного

искусства» в Праге, начавший складываться в ходе деятельности локальной галереи; архив Музея современного искусства в Бухаресте (*MNAC*); венгерский архив *Artpool* и другие. Многие подобные собрания объединяет время их возникновения — 1980–1990-е годы[37].

Если в «Тейт» были озабочены вывозом архивов, имеющих значимость художественной среды для Великобритании, то «тревога», легшая в основу коллекции «Гаража» — о том, что традиционные академические институции и официальная культурная политика в России до сих пор либо не вполне осознали необходимость изучения недавнего прошлого и настоящего художественного процесса, либо сознательно избегают этого. Справедливо будет отметить, что в российском контексте в течение последних тридцати лет появились государственные институции как федерального, так и муниципального значения, которые стремятся восполнить этот пробел: они также прикладывают усилия к сохранению наследия неофициальной советской культуры и обращают внимание на современность. Подобный архив с национальными амбициями, так же, как и проекты по объединению институций, работающих в этом направлении, могли бы возникнуть в государственном учреждении федерального значения. Причем это мог бы быть как архив, так и музей, национальная библиотека или университет. Однако уникальность российского современного художественного процесса в том, что подобная инициатива носит частный характер и возникла именно в музее. С учетом инициатив национального и наднационального масштаба[38], возникавших на частные деньги и в частных учреждениях культуры в других странах, это не представляется такой уж редкой ситуацией и соответствует политическому и экономическому контексту, в которых существует Музей «Гараж».

Помимо архивов сторонних фондообразователей, в коллекции «Гаража» находится также институциональный архив, возникший на рубеже 2015–2016 годов[39]. Подобные собрания являются наиболее традиционной формой архива, если возвращаться к его изначальному определению. Каноническими примерами такого собрания могут служить архив Музея современного искусства (*MoMA*) в Нью-Йорке[40], а также архивы крупных выставок, таких, как Венецианская биеннале или Документа. Фрейре (Freire 2018: 134) называет художественные биеннале наследницами международных выставок XIX века, в том числе в их политическом и культурном значениях. В этом смысле институциональные архивы музеев современного искусства и крупных международных выставок скорее поддерживают и закрепляют статус-кво в истории искусства, без вовлечения контрнарративов, расширения исторического горизонта по отношению к содержанию собственных коллекций (если речь о музее) или крупных международных выставок (если речь о биеннале).

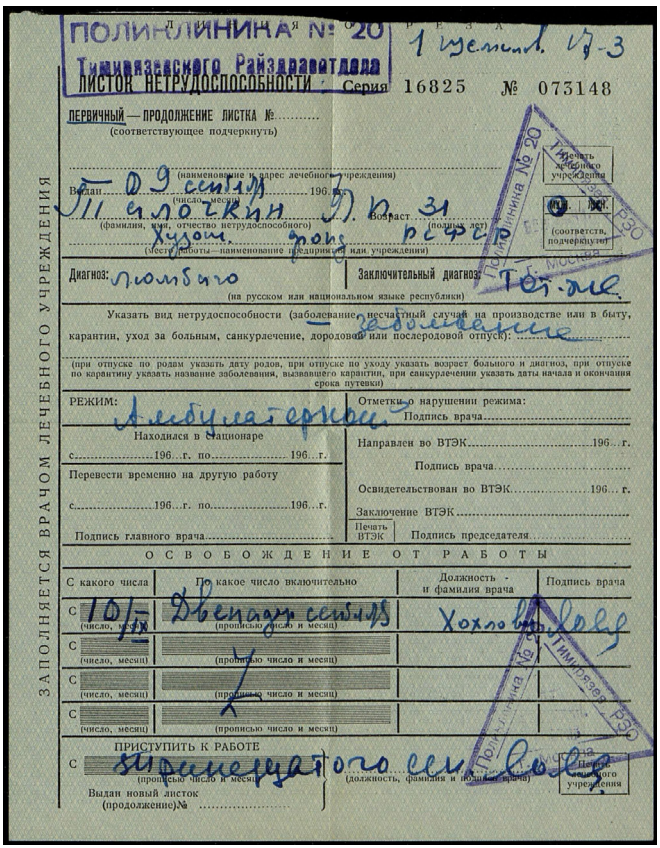
Опыт *MoMA* был учтен Музеем «Гараж» при инициировании собственного институционального архива. Мы проанализировали основные направления деятельности Музея «Гараж» для структурирования его материалов. В случае «Гаража» временной разрыв между началом деятельности по самоархивации и основанием институции составил всего

около восьми лет, в то время как в *MoMA* этот разрыв был шесть десятилетий. Филипп Месснер (Messner 2020) в статье об институциональных архивах учреждений, посвященных современному искусству, замечает, что, несмотря на их сходство с традиционными публичными архивами, они в большинстве остаются недоступными для широкой публики[41]. Архив «Гаража» стремится преодолеть эту тенденцию, предоставляя исследователям возможность посещения, а также публикуя материалы этого фонда онлайн. В некотором смысле, следуя образцу *MoMA*[42], в 2021 году архив Музея «Гараж» представил отдельный сайт, посвященный собственной институциональной хронике[43]. Этот проект основан на данных упомянутого институционального архива, который собирается «Гаражом» как в цифровом, так и в аналоговом форматах, и описывается в нашей базе данных.

Другой пример концепции — коллекции произведений искусства, созданных с использованием новых медиа. Такой коллекцией, например, обладает Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (*ZKM*), Германия[44]. Для нас в опыте *ZKM* интерес представляет их работа по оцифровке аналоговых данных. В их собрании искусство, «расширенная документация» и технологии сосуществуют, образуя хранение, в котором присутствует целый корпус быстро устаревающих устройств для воспроизведения новых медиа (для этого в институции создана отдельная лаборатория[45]). Сохранение этих устройств в рабочем состоянии требует от *ZKM* поддержания отдельного направления деятельности[46]. С подобными собраниями архив «Гаража» роднит большой объем видео в хранении медиатеки (медиа-архива Музея «Гараж»)[47], являющейся частью научного отдела, и наличие собственной лаборатории по оцифровке аналоговых пленок. Мы не занимаемся сохранением устаревших устройств, однако в нашей медиатеке много образцов видеокассет разных лет. Медиатека «Гаража» переняла опыт *ZKM* в хранении и создании резервных копий оцифрованных аналоговых материалов с помощью достаточно старых, но надежных технологий *LTO*[48]. Также, возможно, в будущем нам пригодятся знания о принципах работы коллег с коллекциями, не принадлежащими *ZKM*[49]. Отличием нашей деятельности от деятельности архива *ZKM* является фокус собрания, который, в случае архива «Гаража», направлен на документацию событий, а не на сами произведения медиаискусства.

Еще один тип архивных коллекций, которые попали в наше поле зрения в ходе обмена опытом с другими институциями, — крупные собрания, содержание которых имеет интернациональный характер. Подобные собрания имеют разную природу. Некоторые из них финансируются частными фондами, как Исследовательский институт Гетти, существующий на средства богатейшей арт-институции мира, — трастового фонда Дж. Пола Гетти. Другие собраны благодаря усилиям и ресурсам частного коллекционера, как *Archiv der Avantgarden*, — результат многолетнего труда Эджидио Марцоны. Также в качестве примеров интернациональных по содержанию проектов можно привести архив Центра Помпиду (Париж) и *Asia Art Archive* (Гонконг). Архив

Музея «Гараж» ориентировался, в частности, на последний в разработке стратегии для проекта «Сеть архивов российского искусства»[50], о котором более подробно речь пойдет ниже. Поскольку «Азиатский архив по искусству» в качестве концепции обозначил сбор материалов со всего гигантского региона Азии, при этом вывозить материалы из разных стран в Гонконг не имело смысла[51], был разработан алгоритм проведения исследований на местах с последующим предоставлением доступа к материалам через сайт архива. Он включает в себя коллаборацию с местными экспертами культурной среды и учреждениями, способными обеспечить техническими средствами работу по оцифровке архивов. Этими же принципами мы руководствуемся ныне в организации работы «Сети» над архивными материалами в разных географических точках России и мира, относящимися к российскому контексту.


ПОЛИКЛИНИКА № 20
Тимирязевского Райздравотдела
ЛИСТОК НЕТРУДОСПОСОБНОСТИ Серия 16825 № 073148
ПЕРВИЧНЫЙ — ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛИСТКА №
ЗАПОЛНЯЕТСЯ ВРАЧОМ ЛЕЧЕБНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ
Диагноз: Заключительный диагноз:
Указать вид нетрудоспособности (заболевание, несчастный случай на производстве или в быту, карантин, уход за больным, санкурлечение, дородовой или послеродовой отпуск):
РЕЖИМ:
Находился в стационаре
Перевести временно на другую работу
Направлен во ВТЭК
Освидетельствован во ВТЭК
Заключение ВТЭК
Подпись главного врача
Подпись председателя
ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ РАБОТЫ
С какого числа | По какое число включительно | Должность и фамилия врача | Подпись врача
ПРИСТУПИТЬ К РАБОТЕ
Выдан новый листок (продолжение)№

Ил. 4. Больничный лист Леонида Талочкина. 1967. Вложение в дневник за период 20.04.1967—07.09.1967. Фонд Леонида Талочкина. Архив Музея современного искусства «Гараж».

Цифровой поворот

Вслед за «архивным поворотом» сравнительно недавно произошел «цифровой поворот», сделавший современные библиотеки, архивы и музеи ключевыми институциями для исследований в сфере цифровых

гуманитарных наук. Коллекции становятся источниками так называемых «средних данных»[52] для гуманитарных исследований в цифровой среде, а сотрудники библиотек, музеев и архивов — естественными партнерами университетских исследователей (Kamposiori 2020). Публикация коллекций в сети позволяет исследователям сокращать расходы на путешествия к первичным источникам, оптимизировать хранение физических материалов, а также использовать цифровые методы и инструменты, такие, как «дальнее чтение»[53], анализ текстовых данных, визуализация данных и др., которые позволяют анализировать коллекции недоступными ранее способами.

Несмотря на очевидный потенциал для демократизации знания, цифровой поворот изначально имеет тенденции воспроизводения существовавшей до него картины — наиболее доступные и развитые источники продолжают говорить о западном искусстве, старой живописи и других культурных явлениях, прочно занявших свои позиции в уже существующем информационном поле, экономических и политических структурах. При этом сами технологические платформы, на которых размещаются и хранятся цифровые материалы, зачастую также не принадлежат институциям, авторам, правообладателям и исследователям, которые эти материалы размещают[54]. Естественными ограничениями в работе с цифровыми коллекциями являются цифровая грамотность исследователей и сотрудников институций, работающих с коллекциями, а также ресурсы для поддержания инфраструктуры, обслуживающей цифровое хранение. Необходимость получать данные от институций, особенно в контексте масштабных исследований, будет только возрастать в ближайшее время, в сфере как визуальных коллекций, так и текстовых.

Тенденция объединять данные о коллекциях возникла в библиотечной среде еще до распространения интернета и в 1990-х годах проникла в музейные практики. Некоторые виртуальные объединенные каталоги, возникшие как временные проектные инициативы, превратились в постоянные проекты, требующие непрерывной поддержки. Так, ассоциация архивов по искусству *European Art Net*[55], в которой с 2018 года состоит архив Музея «Гараж», выросла из проекта *Vector* (2000–2003 годы), задачей которого была выработка методических рекомендаций по цифровому архивированию современного искусства. Коллекции визуального искусства также при помощи технологий объединяются в крупные проекты — как, например, *Europeana*[56].

Появление чисто цифровых коллекций и переход «аналоговых» коллекций в цифровое поле обнаруживают новые проблемы: необходимость поддержки инфраструктуры, которая хранит данные, универсализация стандартов менеджмента, а также сохранение научных принципов описания коллекций, что особенно важно для возможности плодотворной исследовательской работы с ними, в том числе при помощи новых технологий[57].

Цифровой поворот в музейных практиках отразился в деятельности архива Музея «Гараж» созданием упомянутого выше проекта

«Сеть архивов российского искусства» (*RAAN*)[58], который выходит за рамки одной институции и направлен на виртуальное объединение документации, собранной с помощью локальных экспертов, институций и коллекционеров и хранящейся как на территории России, так и за ее пределами (в частности, в США и Германии). Необходимость в таком действии была связана с тем, что политические процессы в СССР, а также последующая глобализация, так или иначе привели к тому, что многие материалы, ценные в историческом смысле для российского контекста, оказались за пределами России. Виртуальная сеть позволяет оставлять физические архивы *in situ*, как это делает упомянутый выше *Asia Art Archive*, не занимаясь концентрацией материалов в одной географической точке или в одной институции. Коллекция «Гаража» и *RAAN* в совокупности позволяют выстроить хронологию событий недавнего прошлого и поименно называет участников художественного процесса. Персоналии, даты и события — основа содержащегося в материалах нарратива. Эта информация добывается сотрудниками «Гаража» и участниками сети *RAAN* в процессе обработки и описания архивных документов для базы данных[59]. Извлечение из документов сведений о событиях и персоналиях, описание их для базы данных является, по сути, исследовательской работой, проводимой сотрудниками научного отдела музея, а также участниками проекта *RAAN*. Далеко не у всех учреждений хватает ресурсов для такого подробного описания архивных собраний: чаще «глубина» описания не опускается в структуре архива ниже «серий документов» или так называемых конволютов (*konvolut* (нем.) — термин, употребляемый нашими немецкими коллегами-архивистами и означающий «стопку бумаг», «досье», «сборник»). Опыт «Азиатского архива по искусству» демонстрирует, что цифровые архивы — наиболее перспективный метод работы с локальными историями в текущей ситуации. Архив «Гаража» видит свою миссию в стимуляции работ по сбору и оцифровке локальных архивов в России как в рамках проекта *RAAN*, так и за его пределами, в ходе обмена опытом с коллегами из российских институций, в частности, на ежегодных «Слетах институций современного искусства»[60]. Не исключено, что, в рамках проекта *RAAN*, впоследствии возникнут прецеденты оцифровки частных архивов, важных для локального контекста, по методике, схожей с работой «Азиатского архива». В перспективе растущая база данных *RAAN* также может стать объектом исследований в сфере российской культуры[61].

«Сеть», занятая каталогизацией архивных материалов, связанных с историей современного искусства в России[62], является потенциальной лабораторией по стандартизации подходов, поскольку объединяет растущее сообщество специалистов, связанных по роду своей деятельности с документацией локального художественного процесса. В проекте принимают участие частные и муниципальные музеи, центры современной культуры и галереи России, опыт которых очень разнится: в одном случае обработка архивных материалов происходит прямо в процессе работы исследовательской группы над их сбором, в другом — учреждение уже

обладает архивами локальных художников, например, старшего поколения, или собственным институциональным архивом, и основной задачей становится адекватное представление и систематизация в сети уже существующих материалов. Поскольку это постоянно растущее партнерство, со временем в сеть могут войти и музеи федерального значения, что выведет на первый план задачи по интеграции различных баз данных и стандартов работы с архивами. На данный момент самый «зрелый» архив в составе сети, концепция которого полностью сложилась, — это архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете, Германия (год основания коллекции — 1982). Важной частью работы с цифровыми «версиями» собраний в рамках *RAAN* является поддержание устойчивости доступа к ним, что требует постоянного внедрения появляющихся на рынке технологий, а также соединения сложившихся научных стандартов описания коллекций с оцифрованными данными, поскольку без возможности пользоваться этими данными весь смысл поддержания цифровых коллекций теряется[63]. Каталогизация новых материалов, производимая в ходе расширения сети *RAAN*, в конечном итоге может привести к возникновению массива уже упомянутых выше «средних данных», который можно будет анализировать. Важный источник сведений о художественном процессе — пресса — в большом объеме также даст возможность применять техники «дальнего чтения» или интеллектуального анализа текста (*text mining*).

Следуя в некотором смысле образцу *MoMA*[64], архив Музея «Гараж» также опубликовал на основе базы данных отдельный сайт, посвященный собственной институциональной хронике[65]. Этот проект основан на данных институционального архива, который собирается «Гаражом» как в цифровом, так и в аналоговом формате.

Возвращаясь к «симптоматическому чтению» музейных коллекций, стоит отметить, что избежать персонализированного взгляда при сборе первичных источников сложно — в нашем случае речь о сборе коллекции Музея «Гараж». Это коллективное действие, в котором пересекаются компетенции работников научного отдела, в первую очередь его куратора, а также экспертного совета, который состоит как из сотрудников музея, так и приглашенных лиц. В этом смысле мы отличаемся, например, от архива *basis wien*, который также носит национальный характер, но не ставит перед собой задачу отбора материалов, а скорее нацелен на сбор максимально полной информации об акторах и событиях художественного процесса в целом.

Участники проекта *RAAN* также имеют свою специализацию, которая оставляет в цифровом «отпечатке» наших коллекций лакуны, несмотря на кажущуюся «всеядность» (Матвеева 2016) архивных собраний. В каждую минуту времени результат нашего труда — если рассматривать его как конечный продукт — может быть неудовлетворительным с определенной точки зрения, несмотря на все вышеописанные преимущества архивной коллекции. Архив — это, конечно, в большей степени процесс, нежели результат. Советская культура и современный

художественный процесс в российском контексте существуют на фоне целого ряда явлений, сбор информации о которых не входит в прямые компетенции и задачи таких собраний, как наше: например, мы не концентрируемся на официальной культуре СССР[66], в надежде на то, что этой частью наследия занимаются другие «игроки» в культурном поле.

Таким образом, особенность нашего собрания состоит в актуальности самой концепции коллекционирования (сосредоточение на документации вокруг художественного процесса) для работы в сфере современного искусства. Ниша, которую занимает «Гараж» в контексте других российских учреждений, пока уникальна: ресурсы институции направлены на активный сбор архивной коллекции национального масштаба и стимуляцию архивной деятельности и исследовательской работы в сфере современного искусства. Архиву, за девять лет существования в Музее «Гараж», удалось стать интернационально признанным собранием материалов по локальной истории, в частности, неофициального искусства СССР. Число обращений к материалам архива от других институций с разными целями (создание экспозиций, публикаций, цифровых проектов) растет с каждым годом.

Ил. 5. Римма и Валерий Герловины. Документация акции «Зоо — homo sapiens», 1977. Фонд Леонида Талочкина. Архив Музея современного искусства «Гараж».

1. Нем. *Kunsthalle* — выставочный зал, проводящий, как правило, временные выставки произведений искусства.
2. Создание собственной базы данных — частая практика для коллекций, образованных в конце 1980-х или в 1990-е. Позднее, за счет развития рынка, многие институции стали прибегать к готовым решениям, редактируя их под свои нужды при помощи разработчиков. Примерами первого типа решений могут служить первая база данных ГЦСИ, использовавшаяся для описания собрания медиатеки (архивные материалы, книги, журналы и др.), первая база данных наших коллег из basis wien (создана в 1990-е), а также база *abART* пражского архива изобразительного искусства *The Fine Art Archive*, который стал развивать ее с 2003 года (State of the Art Archives 2017).

Ко второму примеру (готовые решения) относятся, в частности, база данных *easydb*, используемая нашими партнерами по *RAAN*, — Исследовательским центром Восточной Европы при Бременском университете (*Forschungsstelle Osteuropa Bremen*). Многие институции пользуются музейными решениями. Например, в Европе это *MuseumPlus* (архив Музея современного искусства в Барселоне (*MACBA*); в России — архивные решения от КАМИС.

3. https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/art-projects-foundation-archive (19.07.2021).
4. До поступления в собрание «Гаража» архив и библиотека Фонда «Художественные проекты» находились на территории «Винзавода» и были доступны к посещению по договоренности с директором Фонда Сашей Обуховой и ее коллегой Юлией Овчинниковой. Директор Музея «Гараж» Антон Белов обратился к Саше Обуховой с предложением приобрести архив Фонда в собрание Музея «Гараж» и продолжить курировать архивную деятельность уже в рамках научного отдела музея (подробнее см. Веремьёва 2020).
5. Первый музей возник в Москве в 1999 году: https://mmoma.ru/ (19.07.2021).
6. «Полуофициальные» так как ни одно учебное заведение не выдавало дипломов государственного образца. Среди старейших московских инициатив для современных художников и кураторов были (и остаются) «Институт [проблем] современного искусства» Иосифа Бакштейна (с 1992 года), Московская школа фотографии и мультимедиа имени А. Родченко (с 2006 года), Школа современного искусства «Свободные мастерские» (с 1992 года).
7. Как, например, в случае архивов, собранных *Getty Research Institute*, *The Archive of Fine Arts* (Прага, Чехия), *basis wien* (Вена, Австрия), *Archiv der Avantgarden* (Дрезден, Германия) и другими частными инициативами. «Учреждениями» в данном случае чаще всего будут выступать галереи, культурные центры и прочие небольшие институции, связанные художественным процессом.
8. В данном случае под «официальной культурой» понимается культура, признанная (легитимированная) властью и получающая институциональную поддержку от государства. Критическую позицию по вопросу противопоставления (в формате бинарной оппозиции) официальной и неофициальной культуры в Советском Союзе см. Юрчак 2014: 38—44.
9. Здесь можно провести параллель с архивами современного искусства в Латинской Америке, где на колониальное прошлое накладывается опыт авторитарных режимов. Сбор исторических источников о локальном искусстве силами частных инициатив органически связан с тем фактом, что современное (актуальное) искусство долгое время существовало в этих странах (например, Бразилия, СССР, страны Варшавского договора) вопреки официальной культурной политике, и в этот период государство не проявляло к сбору

материалов об «альтернативной» художественной сцене в рамках музейных коллекций никакого источниковедческого интереса. Также уместно упомянуть, как существование в условиях цензуры и преследования, независимо от географии и локальных особенностей, диктовало художникам использование определенных форм и жанров искусства — чаще всего эфемерных: перформанса, медиаискусства, концептуалистских практик (см. Calerman 2012; Freire and Kemp-Welch 2012).

10. Клавдия Смола (2019) в своей статье «Эстетика отношений в условиях авторитаризма» пишет следующее: «В этой статье я прослеживаю, как авторитарный режим вместе с его материальностью/ пространственностью становился "соактером" и, таким образом, художественным приемом для литераторов- и художников-нонконформистов и как *коллюзия* (созависимость) *режима и неофициального (жизне) творчества* предвосхитила альтернативные культуры 2000—2010-х годов. <...> Современные формы самоорганизации и бытования альтернативного искусства следуют все больше абсолютному большинству позднесоветских неофициальных объединений, помещавших себя не *против*, но *вовне*. Политический режим, несомненно, снова усиленно формирует сегодня своих "других", или, иными словами, свои зоны вненаходимости [Юрчак 2014] и их характер. Однако в период гибридного, неплотного авторитаризма (с 2000 года) влияние режима на нонконформистские культуры менее определенно, оно сильно "разбавляется" влиянием транснационального интеллектуального и арт-сообщества. Но это уже тема для другой статьи. <...> В заключение мне хотелось бы назвать эстетические практики последних лет, напрямую обращающиеся к концептуальному искусству как такому, которое ввело метод *не противостояния, но интеллектуального отклонения от* режима. Речь идет о феномене, который Алексей Юрчак назвал "политикой неопределенности/ неразличения" (*politics of indistinction*) [Yurchak 2008: 199–200, 210], анализируя деятельность позднесоветской группы "некрореалистов"».
11. См. тексты Priscila Arantes (2018), а также Nataša Petrešin-Bachelez (2010a, b).
12. О демократичности, фундаментальности и всеядности архива в сравнении с музейной коллекцией также говорит Анна Матвеева (2016) в статье, написанной по итогам встречи «Архивация современного искусства. Архив будущего» в петербургской галерее *Anna Nova* в 2016 году.
13. Здесь справедливо будет упомянуть замечание моих коллег о том, что как минимум с 1990-х годов музеи и галереи мира также прикладывают усилия к тому, чтобы поддерживать и собирать молодых художников в рамках деятельности по комплектованию коллекций произведений искусства.
14. https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/open-systems-project (20.07.2021).

15. Мария Силина (2019) в своем тексте «Музей как место конфликта» ссылается на такую практику, основанную на методе Луи Альтюссера, описанном в его книге «Читать "Капитал"» (1965). «Энциклопедический словарь по психологии и педагогике» (2013) определяет этот термин как «чтение текста с целью выявить его недостатки, показать то, чего "текст не говорит", "утаивает" или в силу каких-то причин не может сказать». *A Dictionary of Critical Theory* (Buchanan 2010: 32) дает следующую дефиницию этому термину: «Способ чтения литературных и исторических произведений, предложенный французским марксистом Луи Альтюссером, который фокусируется на исходных пресуппозициях текста. А именно, он [способ — А.Т.] пытается определить, что конкретный текст не может сказать или вытесняет по идеологическим соображениям. <...>» — пер. автора статьи.
16. Кристина Фрейре и Клара Кемп-Уэлч в своей статье «Сети художников в Латинской Америке и Восточной Европе» (Freire and Kemp-Welch 2012) упоминают рост рыночного интереса к архивам из Латинской Америки 1960–1970-х годов и из Восточной Европы, начиная с 1990-х: «Поскольку мы глобально продолжаем испытывать экспоненциальную жажду восстановления ранее невидимых художественных практик, нам следует помнить, что побочным эффектом этого энтузиазма стала быстрая коммерциализация латиноамериканского и восточноевропейского искусства и архивов с 1990-х годов. Мы должны постоянно обсуждать ответственность за тот факт, что эта тенденция, которая сейчас кажется все более необратимой, часто противоречит историческим целям самих художников. Таким образом, если, учитывая тенденцию канонической истории, включать только те имена, которые уже признаны рынком, мы чувствуем необходимость продолжать указывать на менее известных художников, отсутствующих в "официальных повествованиях" международных, а в некоторых случаях даже местных историй искусства, мы причастны к подпитке вечного стремления к "новому" в неолиберальных обществах» (Freire and Kemp-Welch 2012: 4) — пер. автора статьи.
17. О других контекстах на постсоветском пространстве см. текст Мадины Тлостановой (2015).
18. Определения «архивного документа» на русском языке см., например, у Ирины Асфандияровой и Сергея Кабашова (2009).
19. Поскольку мы осознанно исключили из задач архивного собрания коллекционирование произведений искусства, они появляются в фондах только в составе других документов, в «смешанных» жанрах документации перформативных практик, в контексте проектов инсталляций и пр. Например, графика или бумажные объекты (открытки, мейл-арт) художников как часть корреспонденции с коллекционером (Фонд Леонида Талочкина), или макеты книг Виктора Пивоварова, фрагменты видеодокументации выставок, на которых запечатлены перформансы или произведения медиа-искусства в момент их публичной демонстрации (Архив Нины Зарецкой), а также бумажная

документация перформансов московских концептуалистов (пригласительные билеты, рукотворные карты местности, другие документы или бумажные объекты, использовавшиеся во время перформансов, фотофиксация) и архивы, являющиеся частью художественного проекта (архив Вадима Захарова), различный самиздат и др.

20. Например, много таких предметов хранится в личных фондах советских литераторов в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). URL: https://rgali.ru/obj/11250177# (01.07.2021)
21. Начало влияния «новых медиа» на художественные практики датируется по-разному: Ханна Хёллинг ссылается на 1950—1970-е (Hölling 2015: 73), Свен Спикер в своей книге *The Big Archive* (Spieker 2008: 1—16) связывает актуализацию архива как метода в искусстве с появлением таких медиа, как пишущая машинка и кинопленка, и использованием монтажных техник и коллажа в кино, фотографии и живописи и, в связи с этим, обращает внимание на практики первого авангарда, такие, как начало апроприации и критики архива как метода в искусстве. Майкл Раш (2018) также датирует «темпоральный» поворот в искусстве послевоенным временем, однако упоминает об органической связи этого явления с интересом представителей модернизма к новым технологиям и науке в ходе поиска «границ» искусства и расшатывания традиционной визуальности, и говорит о взаимовыгодном сотрудничестве искусства и технологий с момента изобретения фотографии. Важной составляющей искусства с 1960-х годов становится темпоральность: перформанс, хэппенинг, событие, инсталляция, видео, интерактивные произведения на базе компьютерной программы, — все перечисленное включает в себя *процесс* и *продолжительность*. Всплеск интереса к новым медиа в искусстве во второй половине XX века также связан с выходом этих технологий на массовый рынок (Раш 2018: 7—37) — видео- и аудиотехнологии, а также компьютерная техника с течением времени становятся все более доступны широкому потребителю, включая художников. Этот процесс приносит немало осложнений в музейные практики, так как коммерческая основа производства в условиях конкуренции приводит к различиям в стандартах производимых устройств и быстрому выходу их из употребления, что, в свою очередь, вынуждает хранителей собирать и реставрировать старые устройства для возможности аутентичного воспроизведения произведений искусства, созданных с их помощью.
22. В конце этого десятилетия, в 1969 году, выходит труд Мишеля Фуко «Археология знания», в котором понятие «архив» приобретает другую трактовку в сравнении с классической, существовавшей в западноевропейской науке со времен Французской революции, и раскрывается, наряду с понятиями «дискурс», «высказывание» и «язык», как «система», обуславливающая появление и функционирование высказываний как единичных событий (Фуко 1996: 128—129).
23. См. о кризисе в музейной деятельности и деятельности историков

искусства, связанном с появлением новых медиа, начиная с эпохи первого авангарда и до наших дней, статью Богдана Шумиловича (2013).

24. Например, *Zentrum für Kunst und Medien* (Карлсруэ, Германия), *Inter Media Art Institute* (Дюссельдорф, Германия). Также см. публичную беседу Ханса Ульриха Обриста с Гленном Филлипсом и Сабихом Ахмедом на *Art Basel*, в которой Гленн Филлипс упоминает о необходимости хранить инструкции к различным устройствам (Phillips et al. 2017), и «Регламент приема в постоянное пользование, хранения, учета и описания музейных предметов, относящихся к коллекции кино-, медиа- и цифрового искусства» (Бузина et al. 2018).
25. Произведение искусства теперь имеет больше атрибутов, присущих понятию «событие», чем понятию «объект». Об этом пишет, например, Хилкка Хиоп (Hiiop 2012: 258) в своей книге *Contemporary Art in the Museum: How to Preserve the Ephemeral?*, ссылаясь на определение Вильяма Реала (Real 2001).
26. «<...>" расширенная документация", т.е. документация, которая включает не только саму работу, но и все процессы, окружающие ее: планы показа, порядок действий, используемые материалы, интервью с художниками и т.д.» — пер. автора статьи.
27. Под «автономией» или «автономностью» здесь понимается не автономия *искусства* от инструментализации властью, а *техническая* автономность «старого» или «классического» *произведения* искусства от «процессов, его окружающих»: условно говоря, «Джоконда» не нуждается в «плане сборки» [инсталляции] или «описании последовательности действий» [перформанса].
28. Работа Спинховена «Глаз» (1993) представляет собой телемонитор с большим подвижным изображением глаза, также видеокамеру, расположенную в металлическом тубусе над монитором, и программного обеспечения, которое не экспонируется публике. При движении зрителей глаз «смотрит» за ними, передвигая зрачок. Хёллинг (2013: 44) связывает сдвиг в концепции консервации (хранения и реставрации) таких произведений искусства, основанных на новых медиа, — в частности как в случае со Спинховеном, на компьютерной программе, — в первую очередь с новой ролью художника, который активно участвует в планировании и пересмотре стратегии хранения его собственной работы, программируя, перепрограммируя и управляя произведением, в то время как старая доктрина хранения и реставрации произведений искусства диктовала сохранение первоначального состояния произведения. Основным стремлением в классической реставрации было восстановление оригинала, важной ценностью — атрибуция и подлинность объекта хранения. В случае с новыми медиа основной вопрос состоит в том, какова природа сохраняемого произведения искусства — является ли оно *объектом* или *концепцией*? Однако в данном случае возникает опасность полного пренебрежения к физическому воплощению/воплощениям

этой *концепции*, которые так или иначе составляют часть произведения искусства. Хёллинг предлагает термин *integrity* («целостность») для описания произведения искусства, основанного на компьютерной программе, куда входит как аппаратная и программная части произведения искусства, так и его соотношение с культурной и социальной обстановкой, в которой оно было создано. *Целостность*, таким образом, встала на место *подлинности* в старой концепции классического понимания изобразительного искусства. Работа Спинховена имела множество «реинкарнаций» в разных экспозициях с 1990-х годов, однако Хёллинг подвергает сомнению возможность реконструкции полного аутентичного ощущения этой работы для современного зрителя, поскольку идея «слежки», которая лежит в основе этого произведения, ныне, после «Большого брата», в эпоху тотального мониторинга, вызывает скорее ностальгию по ушедшим временам.

29. «Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая)» от 18.12.2006 N 230-ФЗ (ред. от 30.04.2021). ГК РФ, Статья 1260: «Переводы, иные производные произведения. Составные произведения».
30. Они же могут быть расценены и как недостатки, с учетом того, что новые условия заставляют пересмотреть классическую доктрину хранения и реставрации.
31. Примером такой концепции, не разделяющей архивные материалы и произведения искусства, может служить деятельность музея Ван Аббе в Эйндховене. Примечательно также, что музей не заинтересован в приобретении произведений наиболее успешных в рыночном контексте художников (на это обратила внимание Клэр Бишоп (2014) в «Радикальной музеологии» (С. 43)).
32. См. рассуждения о подлинности и целостности произведения искусства выше, в сноске 20.
33. Тенденция прослеживается с 1990-х годов. См. Foster 2004 (*The Archival Impulse*); Hölling 2015 (*The Archival Turn*), Petrešin-Bachelez 2010a (*Innovative Forms of Archives, Part One*), 2010b (*Innovative Forms of Archives, Part Two*). Некоторые из художников, использующих архив как метод: Кристиан Болтански, Томас Хиршхорн, Лия Пержовски, *IRWIN*, Хито Штейерль и др.
34. В условиях политического давления и преследований зачастую все, что остается от искусства, — это, собственно, архив. См. Freire and Kemp-Welch (2012).
35. Конечно, критерием может выступать не только концепция архивации, но и источники финансирования, «вписанность» в «цифровой поворот» и прочие особенности деятельности институций, но это предмет исследования для отдельной статьи. Важным источником информации о современном состоянии архивов, собирающих материалы о современном искусстве, могут служить материалы «Международной конференции архивов, посвященных документации модернистского и современного искусства» в Берлине в 2017 году

(*State of the Art Archives*, 2017), являвшейся своего рода «переписью» современных институций, работающих в этой сфере.

36. Глава *Tate Archive* Эдриан Глю (Glew 2018: 173) рассказывает, что директор Тейт Норман Рейд (1964—1970), приступив к должности, поручил провести исследование о том, как Великобритания может предотвратить продажу архивов художников и художественных институций за границу; в исследовании была рекомендация создать архив в музее Тейт, что и произошло в 1970 году.
37. Из представленного списка исключением является только архив Музея «Гараж», однако материалы первого фонда, поступившего в распоряжение научного отдела, а именно «Фонда "Художественные проекты"», начали складываться как раз с конца 1980-х, сначала как частная инициатива Саши Обуховой по сбору архивных материалов, которая позднее институционализировалась и обогатилась вкладами коллег Обуховой (в частности видеодокументацией Юлии Овчинниковой) — архив существовал при разных институциях в течение 1990-х и 2000-х.
38. О последних см. ниже в статье.
39. https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/garage-museum-of-contemporary-art-institutional-archive.
40. Архив возник в 1989 году, Музей современного искусства в Нью-Йорке был основан в 1929 году.
41. Месснер ссылается на опрос, проведенный авторами проекта *Folding the Exhibition* (Gallissá, Vega and Muñoz 2014), который выявил, что только треть от восьмидесяти трех институций-участников опроса имеет онлайн-каталог, и доступность институционального архива публике вообще не является приоритетом для учреждений современного искусства. В фокусе, главным образом, находятся архивы художников (Gallissá et al. 2014: 13—18). С учетом публичного финансирования многих институций это нарушает принципы демократии, по мнению автора статьи.
42. Под «образцом» имеется в виду проект Нью-Йоркского Музея современного искусства *Exhibition History* https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/ (21.06.2021), основанный на институциональном архиве музея.
43. https://chronicle.garagemca.org/ (21.06.2021).
44. https://zkm.de/de/archive (21.06.2021).
45. https://zkm.de/de/ueber-das-zkm/organisation/wissen/labor-fuer-antiquierte-videosysteme (21.06.2021).
46. Собрание *ZKM* сотрудничает с организацией, занимающейся утилизацией высокотехнологичного мусора, с тем, чтобы иметь доступ к старым приборам и устройствам, а также с техническим специалистом, имеющим компетенции в сфере обслуживания и реставрации таких устройств. Сведения о том, как устроена работа в «Лаборатории устаревших видеосистем» (*Labor für antiquierte Videosysteme*), нам любезно сообщила глава лаборатории Доркас

Мюллер в ходе нашего визита в 2018 году.

47. Медиатека — подразделение архива Музея «Гараж», занимающееся архивацией и оцифровкой видеодокументов, а также производством видеорепортажей о локальных событиях художественной сцены, не освящаемых крупными СМИ, и интервью архивного значения (в формате устной истории). Видеопроизводство медиатеки осуществляется под маркой *Garage Production*. Важной задачей сотрудников медиатеки является подробное описание видеосюжетов в базе данных архива, для которого делается таймкод появления на видео персоналий и даже произведений искусства. Этот процесс требует навыков атрибуции и глубокого знания участников художественного процесса. Большинство архивов медиа не занимается такой глубокой обработкой фондов, но для нас это важная миссия по облегчению труда исследователей, которая может помочь при установке фактов и атрибуций. При создании алгоритма работы с видео мы ориентировались на такие институции, как *Generali Foundation* (Вена) и архив *DIVA* (*Digital Videoarchive, SCCA*, Любляна).
48. https://www.lto.org/roadmap/.
49. Лаборатория Центра искусства и медиатехнологий сотрудничает с другими организациями, предоставляя возможность оцифровки сторонних коллекций медиаискусства, на условиях получения в свое хранение копии архива. Наша медиатека на текущий момент обладает значительно меньшими мощностями по оцифровке, и обработка наших собственных коллекций аналоговых записей займет еще несколько лет. Тем не менее в будущем может сложиться ситуация, при которой основной объем наших аналоговых аудио- и видеопленок будет обработан, — и опыт коллег в сотрудничестве с другими организациями с целью оцифровки крупных массивов данных, не принадлежащих «Гаражу», может оказаться актуальным и для нас.
50. https://russianartarchive.net/ru/ (21.06.2021).
51. Этому препятствуют как финансовые ограничения, так и вытекающие из них ограничения в физическом объеме хранения, а также соображения экологии среды, в которой возникли архивы: вывозить физические материалы в Гонконг было бы колониальным жестом по отношению к местному культурному контексту (см. интервью бывшего директора архива Клэр Сюй Кристоферу Девольфу (Dewolf 2020)).
52. Термин принадлежит Анастасии Бонч-Осмоловской, https://www.hse.ru/org/projects/180033398 (25.05.2021).
53. Термин принадлежит Франко Моретти (2016).
54. Здесь я имею в виду ситуацию так называемого технофеодализма, когда ведущие мировые технологические корпорации контролируют платформы, где хранится информация.
55. https://european-art.net/about (03.06.2021).
56. https://www.europeana.eu/en/about-us (21.06.2021).
57. Последнее далеко не всегда очевидно создателям виртуальных коллекций, о чем пишет Месснер (Messner 2020).

58. Идея проекта, объединяющего архивные фонды разных институций, рассказывающие о российском художественном процессе, возникла в 2013 году в ходе переговоров с двумя зарубежными институциями, хранящими архивы эмигрировавших художников, коллекционеров, кураторов и историков искусства, однако сайт проекта с онлайн-каталогом был опубликован лишь в декабре 2017 года: https://russianartarchive.net/ (21.06.2021).
59. На текущий момент в сети *RAAN* есть только один участник, обладающий своей собственной базой данных (*easydb*) — Исследовательский центр Восточной Европы при Бременском университете (*Forschungsstelle Osteuropa Bremen*); остальные участники, включая архив Музея «Гараж», пользуются нашей разработкой *RAAN App*.
60. *К настоящему моменту готовится второй слет; первый прошел в 2020 году.*
61. *Прецедентом такой работы может служить проведенный в 2015 году социологами из НИУ ВШЭ анализ коллекции материалов прессы из фондов архива Музея «Гараж», направленный на выявление наиболее частотных по упоминаниям персоналий и связей между ними (см. статью «Древо современного русского искусства» в Garage Gazette* 2015). Также в рамках летней школы по цифровым гуманитарным наукам (*Summer University Cultures of Dissent in Eastern Europe (1945–1989): Research Approaches in the Digital Humanities*, 2019, July 15–23) в Центрально-Е*вропейском университете (CEU*, Будапешт), посвященной культуре несогласия в Восточной Европе с 1945 *по*1989 год, в качестве учебной задачи я провела работу с набором данных, извлеченных из нашей базы, с целью воссоздать хронологию и географию зарубежных выставок российских художников с 1950-х *по* 1991 год (не опубликовано).
62. Отчасти это напоминает деятельность Госкаталога по каталогизации музейного фонда РФ: https://goskatalog.ru/portal/ (21.06.2021).
63. Мессер (Messner 2020) подробно анализирует опасности, которые существуют для цифровых архивов музеев и галерей, в частности констатирует пренебрежение арт-институций международными стандартами архивного описания *ISAD(G)*, незаинтересованность в участии в таких сетевых проектах, как *Archives Portal Europe* https://www.archivesportaleurope.net/ (21.06.2021), а также отсутствие профессиональной ассоциации архивистов в Европе, подобной североамериканскому *Society of American* Archivists (SAA), что, в свою очередь, не позволяет выработать и распространить общие стандарты работы на нашем континенте. Несмотря на справедливость многих утверждений, Месснер игнорирует наличие в Европе такого объединения, как упомянутая в данной статье *European Art Net*, являющаяся не только цифровой сетью, объединившей *тринадцать* институций (по состоянию на 2021 год), но и своего рода профессиональной ассоциацией архивистов, работающих в сфере современного искусства.
64. Под «образцом» имеется в виду проект Нью-Йоркского Музея

современного искусства *Exhibition History* https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/ (21.06.2021), основанный на институциональном архиве музея.

65. https://chronicle.garagemca.org/ (21.06.2021).
66. Здесь следует, однако, упомянуть о материалах из нашего архитектурного собрания, например, о коллекции Алексея Щусева, которая посвящена первой выставке ВСХВ в парке Горького.

Библиография

1. Асфандиярова И, Кабашов С (2009) Делопроизводство и архивное дело в терминах и определениях: учебное пособие. ФЛИНТА: Наука, Москва.
2. Бишоп К (2014) Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного *искусства?* Ад Маргинем Пресс, Москва.
3. Бузина Ю, Двоникова А, Куганова И и др. (2018) *Регламент приема в постоянное пользование, хранения, учета и описания музейных предметов, относящихся к коллекции кино-, медиа- и цифрового искусства*. ГМИИ. им. А. С. Пушкина, Москва. URL: https://pushkinmuseum.art/education/it-lab/methodics/11382_file_pdf.pdf.
4. Вербицкий А (2013) Энциклопедический словарь по психологии и педагогике. Онлайн-издание. URL: https://psychology_pedagogy.academic.ru/ (30.06.2021).
5. Веремьёва Т (2020, 8 сентября) «Мы собираем не искусство, а знание о нем». Интервью с куратором архива Музея «Гараж» Сашей Обуховой. *GJ Media*, https://thegaragejournal.org/ru/gj-media/interview/2 (18.09.2021).
6. «Древо современного русского искусства». *Garage Gazette* (Summer 2015), *7,* https://cdn-static-garagemca.gcdn.co/storage/press_release/72/attach_ru-427fd2cc-0d3d-4abf-9c89-b4c1ba38ddb4/garage-gazette-ru.pdf (10.08.2021).
7. Матвеева А (2016, 24 марта) Архивируй это. *Артгид*, https://artguide.com/posts/998 (21.06.2021).
8. Моретти Ф (2016) *Дальнее чтение*. Издательство Института Гайдара, Москва.
9. Раш М (2018) *Новые медиа в искусстве*. Ад Маргинем Пресс, Москва.
10. Силина М (2019, 29 января) *Музей как место конфликта. Центр экспериментальной музеологии,* https://redmuseum.church/silina-museum-as-conflict-zone (21.06.2021).
11. Смола К (2019, январь) Эстетика отношений в условиях авторитаризма. *НЛО, 155,* URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20653/ (12.05.2021).
12. Тлостанова М (2013) Постконтинентальная теория и реабилитация места, или Существует ли постсоветский хронотоп? *Блог 6-й Московской биеннале. ХЖ, 90,* URL: http://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97 (17.05.2021).

13. Фасмер М (1973) *Этимологический словарь русского языка*. Прогресс, Москва. URL: http://www.endic.ru/fasmer/Arhiv-1175.html (01.07.2021).
14. Фостер Х (2015) Архивный импульс. *Художественный журнал*, *95*, URL: http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133.
15. Фостер Х (2015) Новые художественные музеи. // Фостер Х, Краусс Р и др., Искусство *после 1900 года*. 2-е издание, дополненное. Ад Маргинем Пресс, Москва: 836—841.
16. Фуко М (2004) Археология знания. Санкт-Петербург, ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга.
17. Шумилович Б (2013) На пути к цифровой (медиа) истории искусства. // Никифорова Л, Никифорова Н (ред.) *Науки о культуре в перспективе «digital humanities»: Материалы Международной конференции 3—5 октября 2013 г., Санкт-Петербург* / Под ред. Л.В. Никифоровой, Н.В. Никифоровой. Астерион, Санкт-Петербург: 212—218.
18. Юрчак А (2014) *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. Новое литературное обозрение, Москва.
19. Arantes P (2018) Contemporary Art, the Archive and Curatorship: Possible Dialogues. *Curator: The Museum Journal,* 61 (3): 449—468.
20. Buchanan J (2010) *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780199532919.001.0001.
21. Dewolf Chr (2020, October 29) Asia Art Archive at 20: how Claire Hsu built a home for Asia's own stories. *Zolimacitymag*, https://zolimacitymag.com/asia-art-archive-aaa-at-20-claire-hsu-built-a-home-for-asias-own-stories/ (10.08.2021).
22. *Documenting Modern and Contemporary Art* (2017) Berlin, Stiftung Brandenburger Tor. URL: http://www.stateoftheartarchives.com/ (21.06.2021).
23. Foster H (2002) Archives of Modern Art. *October*, 99: 81—95
24. Foster H (2004) An Archival Impuls. *October*, 110: 3—22.
25. Freire C (1999) *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu.* 1. ed. São Paulo, Iluminuras.
26. Freire C, Longoni A (2009) *Conceitualismos do* Sul. Sur, São Paulo.
27. Freire C (2018) Archive as Battlefield. *// The Necessity for Archives: The Relationship between Theory and Practice.* The Power Station of Art, Shanghai: 134—150.
28. Freire C and Kemp-Welch K (2012, June—October) Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe *// ARTMargins*, 1 (2—3): 3—13. URL: http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50306 (01.07.2021).
29. Gallissá N, Vega M and Muñoz M (2014) *Folding the Exhibition.* MACBA.
30. Glew A (2018) Pro Archivia: Tate Archive a 21st Century Case Study *// The Necessity for Archives: The Relationship between Theory and Practice*. The Power Station of Art, Shanghai: 172—185.
31. Hiiop H (2012) *Contemporary Art in the Museum: How to Preserve the Ephemeral? The Preservation Strategy and Methods of the Contemporary Art Collection of the Art Museum of Estonia*. Esti Kunstimuuseum, Tallin.
32. Hölling HB, Morfinl JA (2011) *I/Eye, Bill Spinhoven (1993/2011), Case*

Study Report on the Scope of the Obsolete Equipment Research Project. Netherlands Media Art Institute. URL: https://www.scart.be/?q=nl/content/case-study-rapport-ieye-19932011-bill-spinhoven (21.06.2021).
33. Hölling HB (2013) Versions, variations, and variability: ethical considerations and conservation options for computer based art. *The Electronic Media Review*, 2: 33—45.
34. Hölling HB (2015) The Archival Turn: Toward New Ways of Conceptualizing Changeable Artworks, in: Smite R, Smits R and Manovich L (eds) // *DATA DRIFT. Archiving Media and Data Art in the 21st Century. Acoustic* Space, 14. Riga, RIXC, LiepU MPLab: 73—89.
35. Kamposiori Ch (2020) Partnering through Collections in Digital Humanities: Looking at Researchers' Needs. *Stedellijk Studies*, 10. URL: https://stedelijkstudies.com/journal/partnering-through-collections-in-digital-humanities/ 26.05.2021).
36. Messner Ph (2020) Archives without a lobby: on the situation of institutional holdings in galleries and art museums. *Stedellijk Studies*, 10. URL: https://stedelijkstudies.com/journal/archives-without-a-lobby/ (05.06.2021).
37. Petrešin-Bachelez N (2010a, February) Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive // *e-flux, Journal*, 13. URL: https://www.e-flux.com/journal/13/61328/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/.
38. Petrešin-Bachelez N (2010b) Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum // *e-flux, Journal* 16 (May, 2010). URL: https://www.e-flux.com/journal/16/61282/innovative-forms-of-archives-part-two-irwin-s-east-art-map-and-tams-st-auby-s-portable-intelligence-increase-museum/.
39. Phillips G, Obrist HU, Sabih A (2017, June, 17) Archives and the Digital Dark Age. Conversations. *Curator Talk on YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=9cGwUophYfw.
40. Real WA (2001) Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art. *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*, 40: 207—225.
41. Serota N (1997) Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art. Thames & Hudson, London.
42. Spieker S (2008) *The Big Archive*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
43. *State of the Art Archives. International Conference on Archives.*
44. *Summer University*, https://summeruniversity.ceu.edu/dissent-2019, (July 15—23 2009). *Central European University*, https://summeruniversity.ceu.edu/dissent-2019 (10.08.2021).
45. Thurmann-Jajes A, Vögtle S (2010) *Manual for artists's publications, Cataloguing Rules, Definitions, and Descriptions*. Research Centre for Artists Publications. Bremen.

Bibliography

1. *Arantes P (2018) Contemporary Art, the Archive and Curatorship: Possible Dialogues. Curator: The Museum Journal, 61 (3): 449-468.*
2. Asfandiyarova I, Kabashov S (2009) *Deloproizvodstvo i arhivnoe delo v terminah i opredeleniyah: uchebnoe posobie* [*Archival Documentation and Archiving In Terms and Definitions: the Tutorial*]. FLINTA: Nauka, Moskva.
3. Bishop C (2014) *Radikal'naya museologiya, ili Tak uzh 'sovremenni' muzei sovremennogo iskusstva?* [*Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*]. Ad Marginem Press, Moskva.
4. Buchanan J (2010) *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780199532919.001.0001.
5. Buzina U, Dvonikova A, Kuganova I i dr. (2018) *Reglament priema v postoyannoe pol'zovanie, hraneniya, ucheta I opisanie muzejnih predmetov, otnosiaschihsia k kollekcii kino-, media- i cifrovogo iskusstva* [*Regulations for the Permanent Use, Storage, Accounting and Description of Museum Items Related to the Collection of Film, Media and Digital art*]. GMII im. A.S. Pushkina, Moskva. URL: https://pushkinmuseum.art/education/it-lab/methodics/11382_file_pdf.pdf.
6. Dewolf Chr (2020, October 29) Asia Art Archive at 20: how Claire Hsu built a home for Asia's own stories. *Zolimacitymag*, https://zolimacitymag.com/asia-art-archive-aaa-at-20-claire-hsu-built-a-home-for-asias-own-stories/ (10.08.2021).
7. *Documenting Modern and Contemporary Art* (2017) Berlin, Stiftung Brandenburger Tor. URL: http://www.stateoftheartarchives.com/ (21.06.2021)
8. 'Drevo sovremennogo russkogo isskusstva' [A Tree of Modern Russian Art]. *Garage Gazette* (Summer 2015), *7*, https://cdn-static-garagem-ca.gcdn.co/storage/press_release/72/attach_ru-427fd2cc-0d3d-4abf-9c89-b4c1ba38ddb4/garage-gazette-ru.pdf (10.08.2021).
9. Foster H (2002) Archives of Modern Art. *October*, 99: 81-95.
10. Foster H (2004) An Archival Impuls. *October*, 110: 3-22.
11. Foster H (2015) Arhivnij impuls [An Archival Impuls]. *Hudozhestvennij zhurnal*, 95, URL: http://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133.
12. Foster H (2015) Novie hudozhestvennie muzei [New Art Museums]. // Foster H, Krauss R i dr., *Iskusstvo posle 1900 goda*. 2-e izdanie, dopolnennoe. Ad Marginem Press, Moskva: 836-841.
13. *Foucault* M (2004) *Arheologiya znaniya* [*The Archeology of Knowledge*]. Sankt-Peterburg, IC 'Gumanitarnaya Akademia'; Universitetskaya kniga.
14. Freire C, Longoni A (2009) *Conceitualismos do* Sul. Sur, São Paulo.
15. Freire C (1999) *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu.* 1. ed. São Paulo, Iluminuras.
16. Freire C (2018) Archive as Battlefield. *// The Necessity for Archives: The Relationship between Theory and Practice.* The Power Station of Art, Shanghai: 134—150.

17. Freire C and Kemp-Welch K (2012, June—October) Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe // *ARTMargins*, 1 (2—3): 3—13. URL: http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50306 (01.07.2021).
18. Gallissá N, Vega M and Muñoz M (2014) *Folding the Exhibition.* MACBA.
19. Glew A (2018) Pro Archivia: Tate Archive a 21st Century Case Study // *The Necessity for Archives: The Relationship between Theory and Practice*. The Power Station of Art, Shanghai: 172—185.
20. Hiiop H (2012) *Contemporary Art in the Museum: How to Preserve the Ephemeral? The Preservation Strategy and Methods of the Contemporary Art Collection of the Art Museum of Estonia*. Esti Kunstimuuseum, Tallin.
21. Hölling HB, Morfinl JA (2011) *I/Eye, Bill Spinhoven (1993/2011), Case Study Report on the Scope of the Obsolete Equipment Research Project.* Netherlands Media Art Institute. URL: https://www.scart.be/?q=nl/content/case-study-rapport-ieye-19932011-bill-spinhoven (21.06.2021).
22. Hölling HB (2013) Versions, variations, and variability: ethical considerations and conservation options for computer based art. *The Electronic Media Review*, 2: 33—45.
23. Hölling HB (2015) The Archival Turn: Toward New Ways of Conceptualizing Changeable Artworks, in: Smite R, Smits R and Manovich L (eds) // *DATA DRIFT. Archiving Media and Data Art in the 21st Century. Acoustic* Space, 14. Riga, RIXC, LiepU MPLab: 73—89.
24. Kamposiori Ch (2020) Partnering through Collections in Digital Humanities: Looking at Researchers' Needs. *Stedellijk Studies*, 10. URL: https://stedelijkstudies.com/journal/partnering-through-collections-in-digital-humanities/ 26.05.2021).
25. Matveeva A (2016, 24 March) Arhiviruj Eto [Archive It]. *Artgid*, https://artguide.com/posts/998 (21.06.2021).
26. Messner Ph (2020) Archives without a lobby: on the situation of institutional holdings in galleries and art museums. *Stedellijk Studies*, 10. URL: https://stedelijkstudies.com/journal/archives-without-a-lobby/ (05.06.2021).
27. Moretti F (2016*) Dal'nee chtenie* [*Distant Reading*]. Izdatel'stvo Instituta Gajdara, Moskva.
28. Petrešin-Bachelez N (2010a, February) Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive // *e-flux, Journal*, 13. URL: https://www.e-flux.com/journal/13/61328/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/.
29. Petrešin-Bachelez N (2010b) Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum // *e-flux, Journal* 16 (May, 2010). URL: https://www.e-flux.com/journal/16/61282/innovative-forms-of-archives-part-two-irwin-s-east-art-map-and-tams-st-auby-s-portable-intelligence-increase-museum/.
30. Phillips G, Obrist HU, Sabih A (2017, June, 17) Archives and the Digital Dark Age. Conversations. *Curator Talk on YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=9cGwUophYfw.

31. Real WA (2001) Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-based Installation Art. *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*, 40: 207–225.
32. Rush M (2018) *Novie media v iskusstve* [*New Media in Art*]. Ad Marginem Press, Moskva.
33. Serota N (1997) Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art. Thames & Hudson, London.
34. Shumilovich B (2013) Na puti k cifrovoj (media) istorii iskusstva [Towards digital (media) art history]. // Nikiforova L, Nikiforova N (red.) *Nauki o kul'ture v perspektive* «digital humanities»: Materiali Mezhdunarodnoj konferencii 3-5 oktiabrya 2013 g., Sankt-Peterburg / Pod red. L.V. Nikiforovoj, N.V. Nikiforovoj. Asterion. Sankt-Peterburg: 212-218
35. Silina M (2019, 29 January) Musej kak mesto konflikta [Museum as a Place of Conflict]. *Centr eksperimental'noj muzeologii*, https://redmuseum.church/silina-museum-as-conflict-zone (21.06.2021).
36. Smola K (2019, January) Estetika otnoshenij v usloviyah avtoritarizma [Aesthetics of Relations in the Conditions of Authoritarianism]. *NLO*, 155, URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20653/ (12.05.2021).
37. Spieker S (2008) *The Big Archive*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
38. *State of the Art Archives. International Conference on Archives.*
39. *Summer University*, https://summeruniversity.ceu.edu/dissent-2019, (July 15–23 2009). *Central European University*, https://summeruniversity.ceu.edu/dissent-2019 (10.08.2021).
40. Tlostanova M (2013) Postkontinental'naya teoriya i reabilitacia mesta, ili Suschestvuet li postsovetskij hronotop? [Postcontinental Theory and the Rehabilitation of Place, or Is There a Post-Soviet Chronotope?]. *Blog 6-oj Moskovskoj biennale*. HZH, 90, URL: http://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97 (17.05.2021).
41. Thurmann-Jajes A, Vögtle S (2010) *Manual for artists's publications, Cataloguing Rules, Definitions, and Descriptions*. Research Centre for Artists Publications. Bremen.
42. Urchak A (2014*) Eto bilo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [*It was forever until it was over. The last Soviet generation*]. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.
43. Vasmer M (1973) *Etimologicheskij slovar' russkogo yazika* [*Etymological Dictionary of the Russian Language*]. Progress, Moskva. URL: http://www.endic.ru/fasmer/Arhiv-1175.html (01.07.2021).
44. Verbickij A (2013) *Enciklopedicheskij slovar' po psihologii i pedagogike* [*Encyclopedic Dictionary of Psychology and Pedagogy*]. Online-izdanie. URL: https://psychology_pedagogy.academic.ru/ (30.06.2021).
45. Veremyova T (2020, 8 September) 'Mi sobiraem ne iskusstvo, a znanie o new'. Interview s kuratorom arhiva Muzeya 'Garage' Sashej Obukhovoj ['We Collect Knowledge about Art, Rather Than Artworks.' Interview with Sasha Obukhova, Curator of Garage Archive Collection]. *GJ Media*, https://thegaragejournal.org/ru/gj-media/interview/2 (18.09.2021).

Об авторе

Анастасия Тарасова — историк искусства, выпускница МГУ им. М.В. Ломоносова (2005), лауреатка стипендий DAAD (2007), Gerda Henkel Stiftung (2010), IFA ССР (2020), сотрудница научного отдела Фонда «Айрис», старший хранитель архива Музея современного искусства «Гараж» с момента его основания в 2012 году, координатор сети Russian Art Archive Net.

Адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.
E-mail: a.tarassowa@garagemca.org.
ORCID: 0000-0003-1644-7045.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

‘An Exploratory, Irregular Tendency:’ Using Digital Gardens in Curatorial Research

Joella Q. Kiu
Singapore Art Museum, Singapore

This item has been published in Issue 03 ‘The Museum as a Research Hub,’ edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Kiu Q J (2021) ‘An Exploratory, Irregular Tendency:’ Using Digital Gardens in Curatorial Research. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 118—130. DOI: 10.35074/GJ.2021.68.10.007

To link to this item: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.68.10.007

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

‘An Exploratory, Irregular Tendency:’ Using Digital Gardens in Curatorial Research

Joella Q. Kiu

As we grapple with this pandemic-altered reality, institutions seek for new ways to present curatorial research online. With a focus on considered, attuned, and meaningful ways for presentation, this essay will explore the possibilities afforded by presenting curatorial research through the concept of ‘digital gardens.’ I demonstrate that digital gardens occupy an unusual space between social media feeds and fully formed publications or journal articles. With an emphasis on sampling-ideas and work-in-progress, digital gardens encourage growth whilst expressing a need to be tended. This essay examines how we might lean into the framework of a digital garden in a bid to reify the process-driven and the experimental aspects of curatorial work. It discusses the practicalities of working with and within this framework, and how it might facilitate new possibilities in community building and critical dialogue. It also provides a proposition for resource sharing amongst like-minded institutions considering similar initiatives.

Keywords: communal, curatorial, digital garden, ecologies, experimental, mycology, process-driven, research

The Rhizosphere: Multiscalar Fecundity

> ... better thought of not as a thing, but a process—an exploratory, irregular tendency (Sheldrake 2020: 6).

After showers of rain, the warm and humid climate of Singapore makes the damp soil and leaf litter fertile grounds for the sprouting of mushrooms. The fungi often erupt on the surface as quickly as they fade away, without a pattern or a pathway of growth, seemingly erratic. Below ground, mycelial networks run amok. What we see above ground—the fruiting body of the mushroom—is nourished, sustained, and made tenable by this constellation of mycelial threads. The mycelium, in turn, is the information and resource highway of the underground. When fungal webs and mycelial networks pair up with tree roots, mycorrhizal networks are formed. Through these mycorrhizal networks, trees share with one another resources such as carbon, nutrients, and water (Jabr 2020). In this essay, I expand on this eclectic mycological fun fact, growing it into an extended metaphor for an original research methodology and toolkit.

In offering the digital garden up as a proposition, this essay hopes to nudge practitioners and curators away from linear modes of artistic research, where a single thematic focus or hypothesis leads the way ahead. Research can be process-driven and multi-scalar. On top of that, open-ended research might facilitate play and experimentation. As museums, such as the Singapore Art Museum where I currently work, move towards embracing various forms of exhibition making that sit comfortably with the cacophonous and incomplete, the digital garden can function as a tool. On the one hand, it beckons curators towards a reimagined consideration of productivity. On the other, it extends an open invitation towards museum publics to engage with the museum beyond its physical spaces and with its expanded function.

As will be evidenced subsequently, this essay will draw heavily from my experience of working within non-Euro-American contexts and circuits. It will draw on a range of practices, and some of these predate works or projects that have been considered seminal, such as Bernstein's *Hypertext Gardens*. By moving through the practices of artists such as Lin Hsin Hsin, Debbie Ding, and Xafiér Yap, I locate the notion of a digital garden within these extended histories. In doing so, I propose that we think of the digital garden not merely as a tool for research presentation, but as an ever-morphing entity that responds to, extends from, and reinvents the spirit embodied by these technologically minded yet materially grounded practices.

The Understory: Saplings and Beginnings

Amidst the loopy tendrils and nested portals of the Internet, digital gardens can be thought of as intermediaries. They occupy a liminal space, sitting between the informal setting of a social media feed and the polished formality of a journal article or edited volume. Present day digital gardens find their roots in Mark Bernstein's hypertext gardens and blogging subcultures of the early 2000s. Bernstein's experiment was interested in the digital organization of information, and how users could explore this by way of hyperlinked text. These links functioned as wormholes to another page, another realm, or another textual proposition. The visitor had agency over how they navigated through the garden, how much time they spent browsing through, and the way in which they experienced the site. Since then, digital gardens have experienced somewhat of a renaissance. Today, those who dabble in making digital gardens are more interested in 'creating an internet that is less about connections and feedback, and more about quiet spaces they can call their own' (Basu 2020).

Lin Hsin Hsin's Art Museum went live in 1994—four years before Bernstein's hypertext gardens were launched.[1] At that time, Lin was interested in using the site as a platform to present her works, which included paintings, works on paper, and digital artworks (Abd Rahman 2015). It soon evolved into a repository of information and notes. The site is a work-in-progress—updated from time to time with information that Lin religiously collects on topics such as cybersecurity, blockchain technology, and digital art.

Figure 1. A screenshot of Mark Bernstein's *Hypertext Gardens* (https://www.eastgate.com/garden/Enter.html, 25.03.2021)

Most pages are kept rather short and can be taken in entirely just with a single scroll. One page is a rabbit hole into another, with bold graphics and texts that are reminiscent of the web aesthetic of the 1990s. We are, as Susan Hazan (1997) describes, 'bounced from image to image, and from word to word,' burrowing through the virtual museum by way of the connections Lin draws together and forms. As the 'First Virtual Museum in the world,' the Internet allowed this museum to oscillate between poles—information could be edited or removed constantly, and nothing was final.

Figure 2. A screenshot of the homepage of *Lin Hsin Hsin's Art Museum* (https://www.lhham.com.sg/, 26.03.2021)

The digital garden is multiplicitous and ever evolving. Broadly speaking, digital gardens can function as a motley collection of sketches, conversations, snippets, notations, and resources. Yet, there are distinct variations to how one might approach this subspace domain. Digital gardens have taken the form of a micro-site, a personal blog, or an ever-expanding Google document. Whilst certain platforms have been set up to accommodate individual digital gardens, varying mutations remain. Are.na is an example of one such platform. The platform describes itself as 'a place to save content, create collections over time and connect ideas' (Are.na / About, 2011). Are.na users can create channels around certain themes and topics on the platform. These channels are then populated by individual blocks. These blocks range from quotes, excerpts from books, images, webpages, to videos. Users can work together as collaborators to build up a single channel together or add blocks from another user's channel to their own. The platform was launched about ten years ago (Are.na / About, 2011), and Are.na's founder later expressed hopes that the platform would serve as a 'slow, nuanced, and intentional tool to contextualize that information that people are consuming' (Gotthardt 2018).

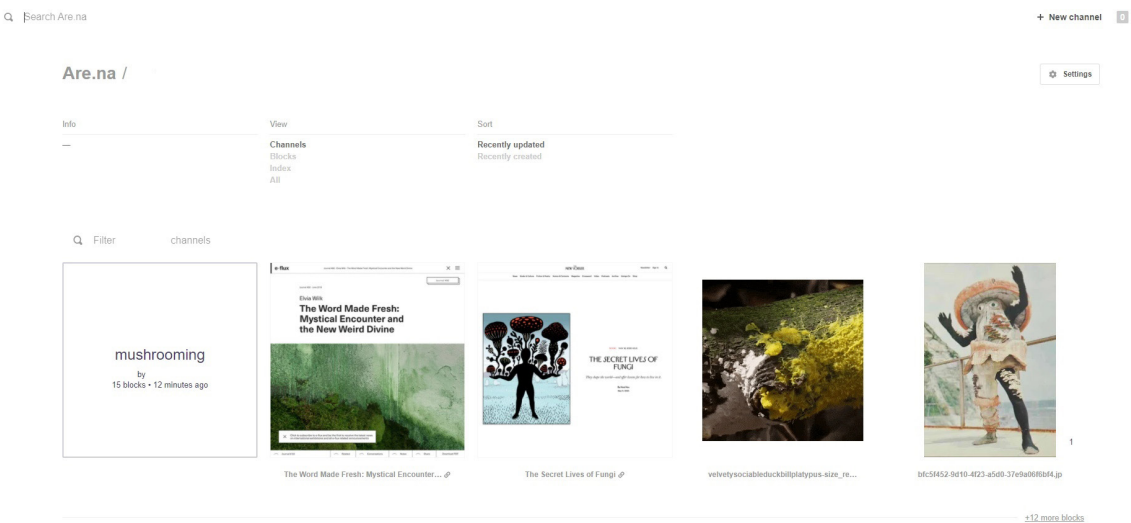


Figure 3. A screenshot of the author's *Are.na* profile

In many ways, Are.na resembles an ongoing initiative by the Singapore-based visual artist and technologist, Debbie Ding. Ding habitually collects information about architecture, technology, design, and other topics. She started organizing this collection by way of a project she has titled *WikiCliki*. She describes *WikiCliki* as a 'self-facilitating media node' (Ding 2008), and the wiki itself is currently hosted online. As soon as the page loads up, visitors will notice how similar the homepage design for *WikiCliki* is to that of Wikipedia. As a result, visitors might associate the experience

of sifting through Ding's own wiki with that of surfing various Wikipedia webpages—trawling through heaps of information, clicking on hyperlinked texts, and hopping from one page to another. In *WikiCliki*, however, the entries are not crowdsourced. They have been pieced together and collated by Ding alone. The result is not an encyclopaedic compendium of knowledge, but a personal assemblage of ephemera. The amount of research that Ding has compiled is impressive, ongoing work. The wiki currently boasts a total of 783 entries. One such entry, titled *Coping*, consists of just one line:

> 'I saw a documentary about someone's last days. He made a binder for his kids with notes for each year, that the kids could access over time. So thye [sic] could choose how to remember their father' (Ding 2008).

Other entries, such as the one titled Typography, are lengthy posts that comprise annotations and diagrams.

The Canopy: Nurturing Polyspecies Environments

All the examples discussed so far are of personal digital gardens, artistic experiments, or digital gardens of a smaller scale. How might this insight reframe how we approach curatorial work, facilitate international collaboration, or mediate the cross-pollination of ideas? When brought into the context of the museum or the institution, we need to explore a method where the digital garden can be tended to communally. Curatorial teams might provide insight into and chart the process of exhibition-making by way of the digital garden. This might take the form of written curatorial fragments, non-chronological notes from artist studio visits, and reading lists, and would allow audiences to follow the meandering streams that often mark the project of exhibition-making. Curatorial fragments and reading lists could also refer to other projects within a single digital garden—with one curator referencing an in-progress project of another. As these elements and ideas sit alongside and mix with one another, the digital garden becomes a cacophonous incubator of collaborative ideas. As Mike Caulfield (2015) remarks:

> 'Things in the Garden don't collapse to a single set of relations or canonical sequence, and that's part of what we mean when we say [sic] "the web as topology" or the "web as space." Every walk through the garden creates new paths, new meanings, and when we add things to the garden [sic] we add them in a way that allows many future, unpredicted relationships' [sic].

The digital garden could also be configured and coded to include discussion boards. This would allow and invite visitors to leave comments, suggestions, and further links in response. One might, for example, allow visitors to add suggested readings to a curator's reading list. These suggestions could help with locally situating what might otherwise be an overtly theoretical reading list. This is where communal gardening is most prominent, as audiences can probe at or nudge curators along in their research process.

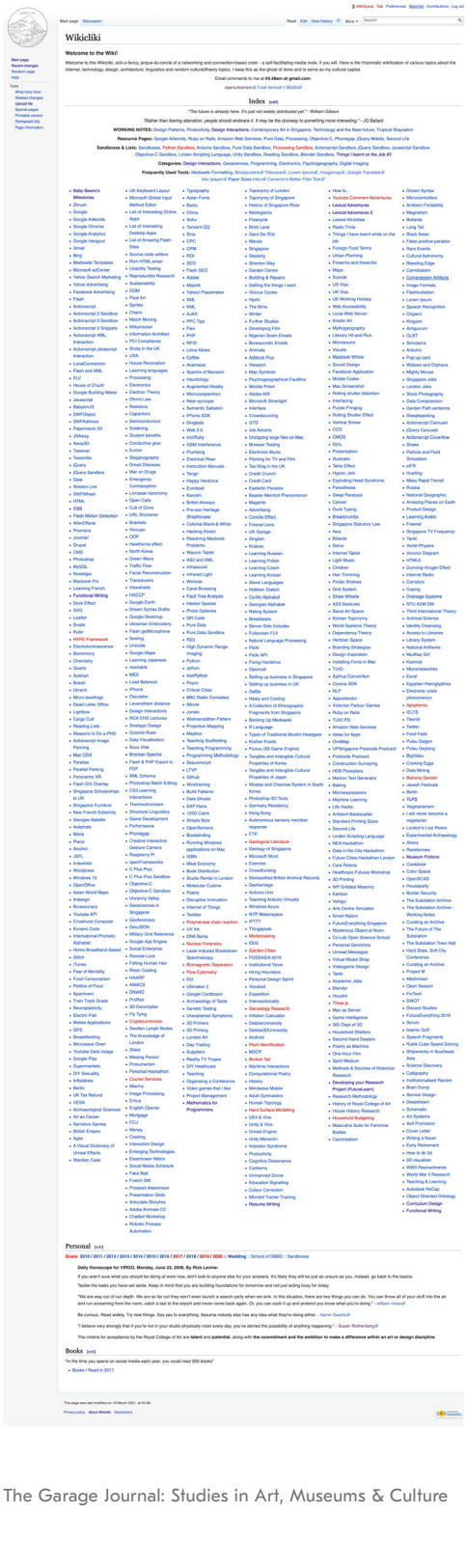


Figure 4. A screenshot of the homepage of *WikiCliki*, an ongoing project by visual artist and technologist Debbie Ding (courtesy of the artist, 2021)

Whilst social media platforms such as YouTube, Instagram, or Reddit allow for similar commenting functions, the space of the digital garden is such that discussions might ensue about how certain suggestions might be incorporated. Instead of encouraging one-off reactions, the digital gardens' discussion thoughts might be better thought of as mini town halls. Going back to the example of the reading lists, whenever a reading list suggestion is received, it can be noted and added immediately. Those who express interest in the reading list posted could also be invited to a reading group.

As the ideas take root, curatorial research directions might shift, resulting in capsule presentations or programmes—maybe even outside of the museum itself. In locating these small-scale satellite presentations around the neighbourhood, in public gardens, or even in transit areas, new audiences might be enveloped into the fold. This is just one example of how a single initiative that the digital garden enables might grow incrementally and maybe even establish communities. The experience of engaging with a digital garden will be interactive, but it is also cooperative and horizontal.

When working and thinking through the maintenance of digital gardens, the words of artist and writer Annika Hansteen-Izora (2021) are pivotal. As she points out, 'digital gardens get messy. They rot, and they have different spaces that can interlock. Digital gardens are prepared for that mess and can adapt around that' (Hansteen-Izora 2021). Digital gardens can be worked on in seasons—cultivated sometimes, pruned sparingly, and left to fallow or rest when necessary. Drawing on texts about care and caregiving helps frame the importance of this seasonality. Regarding the stewardship of ecological lands, María Puig de la Bellacasa (2017) writes that 'the temporal pace required by soil's ecological care as a slow renewable resource might again be at odds with these conditions of emergency, running against the accelerated linear rhythm of intervention characteristic of technoscientific futuristic response, traditionally straddled to a productionist pace' (Puig de la Bellacasa 2017: 173). In disentangling digital gardens from capital-driven notions of productivity, we can work towards alternative forms of knowledge sharing that are less rigid and more generative. In this arrangement, the onus does not lie on a single individual to tend for or cultivate the garden—it becomes a shared commons.

Whilst digital gardens might invite individual museums or institutions to hold space for the amorphous and nebulous, they will look very different when we move beyond thinking of this within the remit of a single institution, but a collective impetus. Tenets that are central to the way in which we have been thinking about the digital garden—a platform that is process-driven, experimental, and invested in the distribution and sharing of resources—lend themselves towards thinking outside the confines of a single institution and its needs. To this effect, museums that are interested in laying bare or approximating the underbelly of curatorial work and research might engage in modes of collaboration and network building themselves. This could include building and utilizing open-source codes, and the international synchronization of resources—in terms of research framework, web design, or cross-disciplinary expertise—towards asynchronous implementation

within local or hyperlocal contexts. A code that was first made in Singapore, for example, might find its way into another institution halfway across the world. For smaller or more local institutions, this method of resource sharing might facilitate the crucial dissemination of their research online.

In co-creating digital gardens—or the framework of a digital garden—together, museums and institutions can engage in shared programmes that are hosted on the Internet. This might take the form of artist residencies, where artists are paired up with one another across geographies. An artist-in-residence based out of the Singapore Art Museum, for example, could be placed in conversation with an artist-in-residence with another partner institution. Within the context of the digital garden, both artists could work towards tending a plot together by marking out the contours of their common research interests, sharing information with one another, or gathering resources for future reference.

As a resource and tool, the mere fact that an institution establishes a space such as the digital garden might lure one into the simplistic argument that it directly results in inclusivity and accessibility. Yet it is important to continue interrogating and examining the realities of uneven access through the digital garden. Beyond the ensuring that the garden's basic infrastructure is configured for screen readers and alternative (alt) text, institutions can use the space of the digital garden to rethink an encounter with the visual arts. How might differently abled audiences encounter an institution's collections or exhibitions by way of the digital gardens? Museums could consider, for example, allowing for open source sharing of the 3D printing files on their digital gardens so that people can print out tactile versions of collection works. Granted not everyone has immediate access to 3D printers, but these efforts should be complemented by a suite of functionalities and content that cater to different audiences. Ultimately, curatorial departments do not work in cocoons. Thinking alongside colleagues in the educations, programmes, and partnerships departments will ensure that the design, tone, and voice of the digital gardens remains accessible to various publics—including students and families.

The Emergent: Pollinating with the Winds

The ideas that this essay fleshes out are not new, and it is important to note that cultural practitioners across geographical spaces and contexts have been mulling over this for some time. The work of Trust, a Berlin-based collective, comes to mind.[2] Described as a network of support that comprises, in their own terms, 'co-conspirators,' part of their efforts towards community building and self-organizing can be described as an incredibly sophisticated form of communal digital gardening. Through a variety of platforms, including Twitch and Discord, Trust hosts discussions and presentations around topics such as ecologies and stacktivism. Open discussions often operate with certain frameworks in place, and the collective

has noted the important and ongoing work of moderation (2021, personal communication).[3] Whilst discussions have been kept civil, this is—in no small part—the fruits of the collective's labour, time, and energies. In ensuring the safety and wellbeing of all participants, Trust enforces safeguards in the form of membership fees, and enlists the help of community moderators as well.

An artwork that interfaces between petal and pixel and traverses across flesh and fibre is *Miss Q* by Xafiér Yap (2020). In many ways, it embodies the possibilities and essence of the digital gardens. The work comprises five solar-powered screens that have been arranged in a petal-like formation. Drawing in the sun like a botanical flower, the work references the national flower of Singapore, the Vanda Miss Joaquim. *Miss Q* comes to us from a future where gender fluidity is not only accepted—it is the norm. It queers botany and extends beyond the limitations of biology. When the centre can no longer hold, alternatives must be sought out. Symbols must be updated and reclaimed. The work was featured in an exhibition by independent curator Seet Yun Teng in 2020 titled *Immaterial Bodies*. Over the course of the exhibition, *Miss Q* inspired speculative conversations, poems, and creative writing—microbes and organisms that continue to bind themselves to the sticky embrace of *Miss Q*'s ever-undulating membrane.

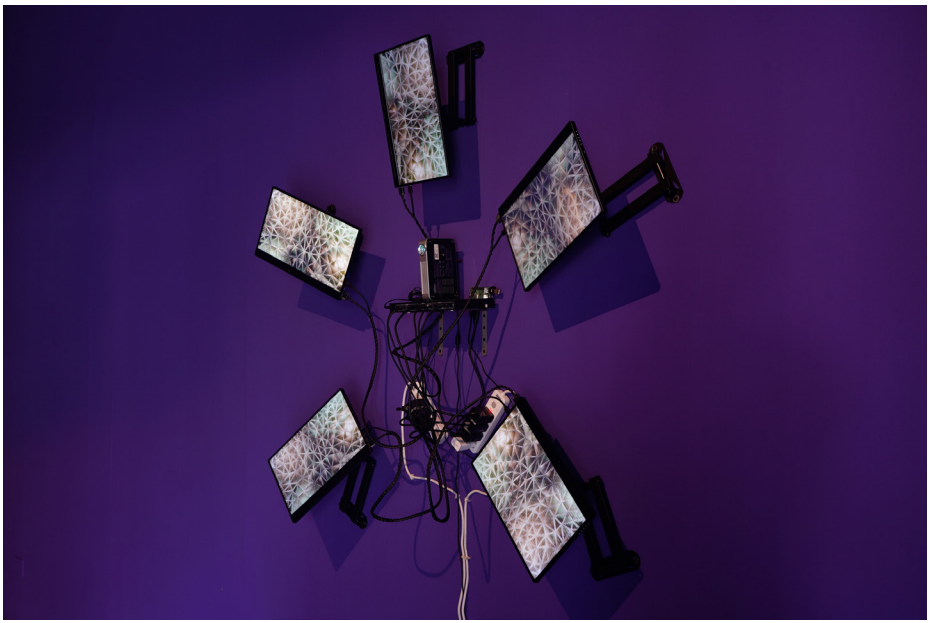


Figure 5. *Miss Q*, Xafiér Yap, Installation View at Objectifs (courtesy of the artist and Objectifs, 2020)

In a way, the fact that this essay revolves around a garden—albeit digital—is tinged with some irony. Most Singaporeans live in apartment blocks that stretch upwards, and each unit is stacked and compressed above the other.[4] As such, many of us do not have access to front or backyards where physical gardens can be nurtured. As I have shown throughout this essay, digital access is not a smooth and frictionless affair. Yet in increasingly dense

urban environments, perhaps the flourishing garden can exist as a pixelated, utopic imaginary in spaces such as the Internet.

At the Singapore Art Museum where I currently work, these initiatives are a necessary adaptation. Whilst we are only a couple of hours away from colleagues and collaborators in places such as Malaysia, Thailand, and Indonesia, our pandemic-altered reality means that air travel is no longer tenable—at least for now. These concerns have pushed the curatorial team towards identifying aqueous yet rigorous frameworks that might serve as intermediaries—how might we prompt generative conversations whilst experimenting with new fora? As we work—in tandem with colleagues from the National Gallery Singapore—towards a platform where we can enact some of these ideas, it is this underground network of references and resources that will nourish and support the eventual fruiting body.

Figure 6. Miss Q, Xafiér Yap, Installation View at Objectifs (courtesy of the artist and Objectifs, 2020)

1. Lin Hsin Hsin's Virtual Art Museum has been online and running for 26 years. The full site can be experienced at https://www.lhham.com.sg/.
2. Trust is organized by Arthur Röing Baer and Calum Bowden, and hosts public events, residencies, discussions, reading and research groups. More information about the collective and the work they do can be found on their website: https://trust.support/.
3. Trust (2021, March 9) Personal communication, closed door curatorial workshop with the Singapore Art Museum curatorial team.
4. According to official government data, 81% of Singapore's population lives in public housing flats built by the Housing and Development Board (HDB). The data set can be accessed here: https://data.gov.sg/dataset/estimated-resident-population-living-in-hdb-flats?resource_id=a7d9516f-b193-4f9b-8bbf-9c85a4c9b61b.

Bibliography

1. Abd Rahman, N (2015) Lin Hsin Hsin. *National Library Board Singapore Infopedia*, https://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_302_2005-01-07.html (26.03.2021).
2. Are.na / About (2011) *Are.na*, https://www.are.na/about (10.08.2021).
3. Basu, T (2020, September 3) Digital gardens let you cultivate your own little bit of the internet. *MIT Technology Review*, published online first, https://www.technologyreview.com/2020/09/03/1007716/digital-gardens-let-you-cultivate-your-own-little-bit-of-the-internet
4. Caulfield, M (2015, October 17) The garden and the stream: A Technopastoral. *Hapgood*, https://hapgood.us/2015/10/17/the-garden-and-the-stream-a-technopastoral/ (25.03.2021).
5. Ding, D (2008) *Wikicliki*, http://dbbd.sg/works/wikicliki.php (25.03.2021).
6. Hansteen-Izora, A (2021, January 6) AFROTECTOPIA [@afrotectopia]. *Instagram*, https://www.instagram.com/p/CJq9rYfFZp5/ (25.03.2021).
7. Hypertext gardens: Delightful vistas (1998) *Eastgate Systems, Inc.*, https://www.eastgate.com/garden/Enter.html (25.03.2021).
8. Gotthardt, A (2018, February 9) Creatives are flocking to this artist-designed social network. *Artsy*, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-creatives-flocking-artist-designed-social-network. (25.03.2021).
9. Hazan, S (1997) Introduction. *Lin Hsin Hsin Art Museum*, https://lhham.com.sg/15solo/15solorvw.html (26.03.2021).
10. Jabr, F (2020, December 2) The social life of forests. *The New York Times*, https://www.nytimes.com/interactive/2020/12/02/magazine/tree-communication-mycorrhiza.html (26.03.2021).
11. Puig de la Bellacasa, M (2017) *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

12. Sheldrake, M (2020) *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds, and Shape Our Futures*. London, Penguin Random House.
13. WikiCliki (2008) http://dbbd.sg/wiki/index.php?title=Wikicliki (25.03.2021).

Author's bio

Joella Qingyi Kiu is a curator, editor, and art historian based in Singapore. Her practice examines contemporary art making processes and ecologies both in Singapore and the wider Southeast Asian region. She also has a deep interest in the arts of Iran and Central Asia. Joella is currently Assistant Curator at the Singapore Art Museum and Founding Editor of the art historical online platform Object Lessons Space. Her previous curatorial projects include to gather: *The Architecture of Relationships* (2021, Singapore Pavilion at the 17th International Architecture Exhibition of La Biennale di Venezia) and *The Deepest Blue* (2018, DISINI Festival). She is also the host of Mushroomed, a podcast about the visual arts produced in collaboration with Singapore Community Radio. Joella holds an MA in History of Art from the Courtauld Institute of Art (2017) and a BA in History of Art from the University of York (2015).

E-mail: joella.kiu@singaporeartmuseum.sg.
ORCID: 0000-0001-5975-3910.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях

Светлана Кондратьева
Независимая исследовательница, Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Кондратьева С (2021) Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 131–157. DOI: 10.35074/GJ.2021.82.48.008

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.82.48.008

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Танцевать о наследии: сайт-специфичный танец и перформанс в исторических местах и музеях*

Светлана Кондратьева

Статья посвящена сайт-специфичному танцу и перформансу в исторических местах и в музеях, связанных с наследием. А также аспектам, с которыми они работают: память, коммеморация, интерпретация, архитектурная ценность и т.п. В первой части автор обращается к феномену перформативности в гуманитарных науках, который сформировал концепцию «наследие как перформанс». Во второй части расширяет эту концепцию с помощью художественных перформативных практик, таких, как променад в наушниках, сайт-специфичный танец и перформанс. Затем демонстрирует на примере сайт-специфичных перформансов основные стратегии, которыми пользуются авторы, и описывает их особенности. Ее интересует, как танец используется для работы с наследием, и как наследие используется для создания танца? В конце автор делает выводы о потенциале сайт-специфичного танца и перформанса для музеев, работающих с историей и наследием, и пытается обозначить аспекты, которые могли бы быть еще более углублены и развиты.

Ключевые слова: интерпретация наследия, наследие как перформанс, партиципация, перформативная коммеморация, перформативные практики, сайт-специфичный танец

Танец и перформанс как часть выставки или ее параллельной программы, как часть музейного архива или исследовательский инструмент, — уже довольно привычные явления в стенах музеев современного искусства. Яркими примерами могут быть проекты Департамента медиа и перформанса в MoMA, деятельность музея американского искусства Уитни, галереи Тейт, работы артистов в ротонде музея Соломона Гуггенхайма и другие направления, которыми занимается институция. Например, инициатива *Guggenheim Social Practice*, направленная на поиски новых форм вовлечения сообществ и работы с острыми социальными темами, в том числе с помощью перформанса.

В России можно отметить выставочные и исследовательские проекты Музея современного искусства «Гараж». Среди последних, в кон-

*Материал опубликован в рамках грантовой программы The Garage Journal для начинающих и независимых исследователей.

тексте данной статьи, интерес представляет исследование «Советский жест», в котором танц-кооператив «Айседорино горе» работал с архивом двигательной культуры начала XX века. Также к перформативным практикам обращаются Галерея ГРАУНД Солянка, фонд V-A-C, Мультимедиа Арт Музей и некоторые другие. Благодаря деятельности подобных институций накоплен существенный опыт места и возможностей перформанса в музее, формулируются и обсуждаются проблемы, разрабатываются новые подходы.

Однако когда речь заходит об исторических музеях, или других институциях, работающих с прошлым, ситуация иная.

Во-первых, хореографы и танцовщики часто считают такие площадки старомодными и косными.

Во-вторых, сами организации зачастую не видят возможных связей между современным танцем и своей темой и территорией, а в крайних случаях относятся к нему настороженно или даже враждебно. Например, автор данной статьи как-то раз получила отказ на предложение арт-интервенции от сотрудника одного исторического парка. Он опасался, что перформеры испортят посетителям эстетическое впечатление от парка или шокируют их. И сожалел, что ему предложили танцевальную импровизацию, а не классический балет — тогда возражений бы не было (так как разговор не был записан, эпизод воспроизводится по памяти).

Тем не менее, несмотря на такие взаимные предубеждения, в последние 15—20 лет стали появляться примеры «танцев о наследии» — работ, созданных в исторических местах или музеях, посвященных памяти, архитектуре, осмыслению артефактов или выражению своего мнения через движение. Например, в Западной Европе с 2015 года действует крупный проект «Танцующие музеи» [*Dancing Museums*]. Российские исторические и краеведческие музеи проводят творческие мероприятия во время городских праздников и все чаще приглашают современных художников в рамках арт-исследований. К тому же несколько последних десятилетий развивается парадигма «наследие как перформанс», которая тоже способствует новым экспериментам.

Возрастающее количество таких примеров и их слабая изученность дали повод к написанию данной статьи. В силу исследовательских интересов автора, указанная проблематика будет рассмотрена в рамках западного контекста (Европа, США, европейская часть постсоветского пространства). Мы собираемся показать, в чем специфика понятия перформативности в наследии, и какое место в этой области занимает сайт-специфичный танец и перформанс. Затем обобщить и описать наиболее яркие и показательные примеры работ, созданных в этих жанрах и связанных с наследием, так как ранее они не рассматривалась подробно как группа. Возможно, главная причина в том, что танец и перформанс изучают на факультетах, относящихся к театру, изобразительному искусству, хореографии, иногда социологии, и в фокусе внимания там — другая проблематика. Например, отличия между спектаклями, созданными для сцены и для нетеатральных пространств, роль перформанса как инструмента

социальной и иной критики, особенности хореографии, специфика работы со зрителем или с сообществом.

В статьях, описывающих интересующие нас примеры (на которые мы будем ссылаться далее), обычно рассматриваются отдельные случаи, и пишут эти тексты, как правило, хореографы. Мы же попробуем, используя сравнительный метод и интерпретационный анализ, собрать примеры «танцев о наследии» и взглянуть на них через оптику Heritage Studies — дисциплины, изучающей вопросы сохранения, развития и понимания материального и нематериального наследия, а также социальных, культурных и иных отношений, складывающихся вокруг него. Главным образом, проанализировать, как танец используется для работы с наследием и как наследие используется для создания танца. Описывая примеры и сравнивая их между собой, мы надеемся выяснить, можно ли выделить общие стратегии, и предположить, какую роль играют такие практики, что нового и ценного они могут привнести в места и институции, связанные с историей.

Выбранный подход может дать более подробную картину, раскрывающую специфику и возможности сайт-специфичных перформативных практик в сфере наследия. Что может быть полезно для преодоления предубеждений и непонимания, зачем институциям (музеям, библиотекам, галереям и т.п.) идти на такие эксперименты. Знание существующей практики и знакомство с разнообразием потребностей, на которые она отвечает, может помочь институциям формулировать свое отношение к явлению и находить собственные запросы, с которыми можно работать в описываемом ключе.

1. Концепция «наследие как перформанс»

Перформативный поворот, произошедший в 1960—70-х годах, повлиял на многие гуманитарные дисциплины. Концепция перформативности разрабатывалась в лингвистике [Austin 1955], антропологии [Turner 1969], театроведении [Fischer-Lichte 2004; Schechner 1976], исследованиях искусства [Goldberg 1979], повседневности [Gofman 1959] и гендере [Butler 1988]. Многие из работ в этих областях стали классикой и регулярно переиздаются (Фишер-Лихте 2015; Шехнер 2020; Голдберг 2019; Гофман 2000 и др.). При этом каждая дисциплина, в которой перформативная оптика оказывалась востребована, понимала ее немного по-своему. Культуролог Дорис Бахманн-Медик даже видит в этих несовпадениях важное условие развития и актуальности перформативности и саму природу этого явления (Бахманн-Медик 2017: 128).

Большинство перечисленных исследований не дают перформативности единого определения, а называют общие признаки. По их мнению, процесс или действие присутствует в центре внимания перформативного подхода в большей степени, чем вербальная составляющая, либо понимание вербального как перформативного. Причем этот процесс

или действие имеют инсценировочную, близкую к спектаклю, природу, происходит «здесь и сейчас» и совершается в присутствии *Другого* (зритель, прохожий, социум, дух, коллега-перформер и др.). Зритель понимается как соучастник процесса, влияющий на его ход и ответственный за собственный индивидуальный опыт и полученные впечатления. Кроме того, важную роль играют телесные действия, ощущения, эмоции.

Исследования наследия не были в авангарде перформативного поворота, но на них он тоже сказался. Начиная с 1990-х годов стали появляться работы (Гароян 2020; Casey 2003; Haldrup and Bærenholdt 2015; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Smith 2006), авторы которых формулировали, как понимается перформативность в данной сфере. В целом, главные характеристики совпадают с описанными выше. По мнению исследователей, наследие — это не физические предметы, памятники или здания, а отношения, практики и процессы, которые вокруг них складываются. Что посетители музеев и других мест наследия не должны восприниматься как пассивные слушатели, которым от экспертов передаются знания. Они могут сами участвовать в конструировании смыслов и постигать наследие через опыт. Телесный опыт и полисенсорный подход стали рассматриваться как средства конструирования знаний (Sather-Wagstaff 2017).

Проанализировав практики и области, которые исследователи рассматривают в рамках концепции «наследие как перформанс», мы предлагаем разделить их на несколько групп:

1) Перформативные практики коммеморации, или вспоминание действием. Примером может быть акция «Возвращение имен», организуемая Российским обществом «Мемориал», во время которой люди собираются в установленном месте и читают имена жертв репрессий. Или акция «Тайна света и тьмы» [*Misterium Światła i Ciemności*] в Люблине, которая проходит ежегодно в день ликвидации гетто, в арке ворот, когда-то отделявших гетто от остального города, под единственным горящим фонарем (Popescu 2017). Или «Ночь расстрелянных поэтов» в Беларуси, проходящая в Куропатах в память о массовом расстреле в ночь с 29 на 30 октября 1937 года, унесшем жизни в том числе многих представителей творческой и интеллектуальной элиты: участники акции читают стихи поэтов, погибших здесь, тем самым вспоминая их.

На первый взгляд, такие способы вспоминания действием могут показаться эфемерными, недолговечными и менее «надежными» по сравнению с физическими памятниками, монументами, мемориальными досками или музейными экспозициями. Однако исследователи отмечают, что в последние годы возрастает потребность не сохранить, а деятельно прожить прошлое и ощутить причастность к нему через публичные и коллективные действия (Архипова et al. 2017). Социолог Елена Рождественская говорит про новую мемориальную эстетику антимонументальности, соразмерную человеку, которую обеспечивают перформативные практики, а также подчеркивает еще один запрос, на который такие практики отвечают. Она анализирует акцию «Протест среды», связанную с памятником вианбу («женщинам для утешения»), жертвам военных борделей во время

Японо-корейской войны. «Исторические события, которым посвящен памятник, все еще не имеют консенсуса в национальной и интернациональной исторической памяти, поэтому требуют перформативного формата коммеморации как постоянно переопределяемого и подтверждаемого нарративами ее соучастников», — пишет исследовательница (Рождественская 2018: 91).

Исследовательница культурного наследия Лораджин Смит тоже обращает внимание на то, что при каждом повторении подобных коммеморативных ритуалов их участники имеют возможность принять практику без изменений, скорректировать или вообще оспорить (Smith 2006: 69), а значит это гибкий и быстрый способ реагировать на изменения в обществе.

2) Различные виды исторической реконструкции. Например, музеи живой истории. Одним из ярких примеров может быть музей «Плимутская плантация», где максимально воспроизводится историческая среда и уклад жизни первых поселенцев региона, вплоть до исторических диалектов. Впрочем, реконструкция может быть и частичной, например, представлены только технологии. Так, в Музее кораблей викингов в Осло сотрудники показывают, как строится лодка, и даже спускают ее на воду (Haldrup and Bærenholdt 2015: 58—61). Но они не позиционируют себя как викинги или люди из прошлого, оставаясь исследователями и реставраторами.

Возможны упрощенные варианты, например, если экскурсовод исполняет роль исторического персонажа и рассказывает о прошлом города (который, конечно же, не может быть в этот момент стилизован под прошлое). Кроме того, как исторические перформансы могут рассматриваться реконструкции сражений или других исторических событий.

Многие из перечисленных в этом пункте практик выполняют важную роль развития нематериального наследия, которое по своей сути является перформативным: ритуалы, праздники, технологии, танцы и т.п. Некоторые из них уже не существуют внутри сообществ, либо труднодоступны, и такая реконструкция решает задачу их сохранения, демонстрации и распространения. Кроме того, живая реконструкция дает зрителю возможность охватить прошлое и настоящее в одном пространстве, практически без дистанции. Это может стимулировать сравнение (буквально поставить себя на место исторического персонажа, или сравнить «сейчас» и «тогда»), анализ собственных эмоций, рефлексию.

3) «Перформативная музеология». Используя этот термин, авторы подразумевают разные аспекты работы музея, меняющуюся роль музейных объектов и процесса их представления посетителям, а также роль самих посетителей. Так, музеевед Барбара Киршенблат-Гимблетт одна из первых использовала этот термин применительно к историческим музеям. Она выделила два способа показа: средовой (диорамы; комнаты, воссоздающие среду и т.д.) и контекстный (объекты, расположенные в экспозиции в соответствии с той или иной логикой или иерархией). В первом случае перформативность объектов достигается за счет погружения в среду, иллюзию

воссоздания реальной жизни. А во втором важна «драматургия артефакта». Объект «оживляется» с помощью рассказа о нем, интерпретации, связи с общим нарративом экспозиции (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 3).

Исследовательница музейного дизайна Валери Кейси через роль экспоната и способ его демонстрации описывает эволюцию музеев. По ее мнению, изначально музей существовал как вместилище коллекций, часто экзотических, и площадка для их демонстрации. Затем появился тип интерпретирующего музея, в котором экспонат превратился из предмета научной работы в средство коммуникации, а музей стал площадкой для обсуждений и общения. В третьем, перформативном типе музея, в центре внимания оказался не сам объект и его особенности, а то, как он будет показан, и какой опыт приобретет посетитель от процесса этого показа (Casey 2003: 20).

Ряд авторов в описании перформативного музея обращают внимание на приемы дизайна, стимулирующие эмоциональный и чувственный опыт и вовлечение зрителей (Tolia-Kelly, Waterton and Watson 2017), и на музейную медиацию. Другие говорят о новых педагогических стратегиях музея, задача которых — создание открытого диалога между публичными нарративами музея и личными нарративами зрителей (Гароян 2020).

4) «Перформансы с наследием», как их называют Майкл Халдруп и Йорген Оле Бэренхольдт (Haldrup and Bærenholdt 2015: 61—64). Они исследуют повседневное, часто неосознаваемое поведение и пользовательский опыт людей в местах наследия. На примерах популярных достопримечательностей они пытаются разобраться, какие потребности стоят за желанием сделать фото, купить магнитик или сувенир. И делают вывод, что через это люди стремятся материализовать и зафиксировать связь с местом и опыт его посещения, забрать кусочек места домой. А еще авторы обращают внимание на массовую культуру, диктующую определенную моду на поведение у памятников. Туристы, гуляющие у Пизанской башни, знают, что популярно делать фотографии ее «спасения», а египетские пирамиды на фотографиях модно «держать на ладони» и т.п.

Как видим, общая рамка перформативного взгляда на наследие, обозначенная в начале раздела, может выражаться в довольно разнообразных позициях и конкретных практиках. Это вызывает любопытство и косвенно доказывает слова Ричарда Шехнера о том, что перформативность — это особый режим поведения, «качество», способное возникнуть в любой ситуации, а не обособленный жанр (Шехнер 2020: 43). Различные сферы наследия способны использовать этот режим поведения. Впрочем, хотелось бы видеть больше коммуникации, обсуждения и обмена опытом внутри описанной концепции. Подобные дискуссии могли бы способствовать большей рефлексии по поводу границ понятия и его развития в настоящее время.

2. Новые тенденции: сайт-специфичные художественные практики

В последние 15—20 лет стали активно развиваться практики, которые

не вписываются в перечисленные категории, но при этом тоже работают с наследием в перформативной парадигме. Это аудиопроменады в наушниках, документальные спектакли, гибридные жанры экскурсий (экскурсия-спектакль, танцевальная экскурсия, иммерсивная экскурсия и др.) и подобные творческие мероприятия. Они создаются на стыке наследия и креативных индустрий (особенно театра, танца и перформанса) и объединяют историю и драматургию, хореографию и интерпретацию, прогулку и спектакль.

Эти практики сайт-специфичны, то есть в их основе лежит глубокая работа с конкретным местом, как правило, изначально не предназначенным для театральной, танцевальной и подобной деятельности. Это может быть улица, общественный транспорт, заброшенный дом, бывшая или действующая церковь, музейная экспозиция. В этих местах нет разделения на сцену и зрительный зал, что дает возможность заново определять отношения между выступающими и зрителями (Фишер-Лихте 2015: 203). И в самом буквальном, пространственном смысле слова поощряет наличие разных точек зрения на происходящее (Hunter 2015: 35).

Еще одна важная особенность описываемых практик — исследовательский компонент. Прежде чем создать работу, ее автору приходится идти в архивы, собирать воспоминания, изучать теорию и придумывать собственные методологии, которые трансформируют этот материал в художественное произведение.

В качестве показательного примера можно привести спектакль-променад «Наполнитель» [*Glaistas*, 2019], посвященный Вильнюсскому гетто, память о котором постепенно стирается из города (Juraite 2020). Джентрификация и туризм меняют облик районов, а свидетели гетто уже давно живут не в Литве, а в Израиле. Авторы променада стремились собрать воспоминания этих людей и зафиксировать в местах, с которыми они связаны. Формат променада в наушниках позволял сделать это в более эмоциональном и рефлексивном ключе, нежели памятные стенды или книга-путеводитель. Люди могли послушать истории жизни очевидцев в тех самых местах, где они произошли, одновременно находясь в группе и наедине с голосом в наушниках.

Другой пример — перформанс «Страсти по Мартену», получивший Золотую маску в 2018 году. Авторы собирали истории рабочих, искали символы, связанные с производством, меняли промышленные контексты на культурные. Например, создали танец подъемных кранов, в котором краны выполняли роль кинетических скульптур; или посадили в бывшем рабочем инвентаре молодые деревья. В определенной степени перформанс играл роль ритуала перехода от индустриального прошлого города, связанного с мартеновской печью, к постиндустриальной эпохе.

Сайт-специфичный танец, которому посвящена данная статья, тоже относится к группе художественных перформативных практик, связанных с наследием. Кроме описанных выше особенностей всей группы добавим еще две, характерные именно для танца и перформанса.

Во-первых, невербальность коммуникации. Как правило, испол-

нители минимально используют слова в работах, они выражают мысли и создают образы с помощью тела, хореографии, действий. С одной стороны, это делает танцевальные работы лингвистически универсальными. С другой — сам язык танца или перформанса не всегда легко понять без должной насмотренности и подготовки.

Во-вторых, танец сильнее, чем спектакль или променад в наушниках, задействует кинестезию — чувство движения (Сироткина 2014), ощущение положения тела в пространстве. Исследователь телесной культуры Ирина Сироткина отмечает важное значение кинестетической (телесной) эмпатии: когда человек смотрит на чужие движения или танец, он способен испытывать подобные ощущения в своем теле. Например, при взгляде на то, как люди с усилием толкают застрявший грузовик, можно обнаружить напряжение в собственных мышцах. При взгляде на грациозный, красивый танец тело наблюдающего может расслабляться или слегка двигаться. То же самое касается эмоций, выражаемых исполнителем через движение. Благодаря этой особенности танец и перформанс способны быть инструментом коммуникации и сильно воздействовать на зрителя на телесном уровне.

Несмотря на то, что популярность художественных сайт-специфичных практик растет, они еще не нашли должного отражения в литературе и исследованиях, посвященных наследию. Одними из главных причин могут быть междисциплинарность тенденции и ее «молодость»: ее еще не признали заслуживающей внимания, не пытались обобщить этот новый опыт. Именно поэтому мы предпримем попытку рассмотреть тенденцию подробнее на примере сайт-специфичного танца и перформанса.

Следует отметить, что не всегда возможно провести четкую и однозначную границу между перформансом и танцем. Относительно перформанса нам близка позиция историка искусства Р. Голдберг о том, что сама природа жанра «не допускает точных или удобных дефиниций помимо того нехитрого заявления, что это — живое искусство в исполнении художников. Более строгое определение свело бы на нет саму возможность перформанса» (Голдберг 2019: 10). Танцу, в отличие от перформанса, присуща большая проработанность и хореографичность движений (Лащенов 2017), и именно эти качества обусловили использование дефиниций в данной статье. Учитывалось также, как сами авторы работ определяют их. В остальном танец и перформанс считаются синонимами. Для рассматриваемых вопросов о возможностях и специфике их использования в работе с наследием гораздо важнее, что и танец, и перформанс относятся к живому искусству. То есть их главное выразительное средство — сам исполнитель, его тело и действия. А также их сайт-специфичность, то есть глубокая связь с местом, о которой было сказано выше.

3. Потенциал использования сайт-специфичного танца для работы

с наследием: основные стратегии

Для анализа и обобщения опыта сайт-специфичного танца, работающего с наследием, были отобраны работы, посвященные одному из тематических аспектов рассматриваемой сферы. Например, истории места или сообщества, архитектурной уникальности, интерпретации и осмыслению предмета искусства или исторической среды. Часть из них были заметными явлениями (проходили в крупных музеях, номинировались на премии, обсуждались в публикациях, участвовали в фестивалях и т.п.), часть — камерными и малоизвестными. Также был использован собственный практический опыт автора данной статьи как в области создания и проведения танцевальных мероприятий, так и в области работы с историческими музеями. Примеры, созданные автором, будут отмечены в тексте значком «*». В данной статье не рассматриваются работы, созданные в исторических местах или музеях, но посвященные другим темам и проблемам.

При анализе нас интересовало, как в работе используется наследие, и какую роль играет танец для работы с ним, можно ли выделить общие приемы. Какую основную цель преследуют авторы или заказчики, кто выступает инициатором и площадкой, кто — исполнителем, и какая роль у зрителя. В итоге было выделено три основных стратегии, или цели, каждая из которых подразумевает свои приемы, принципы отбора материала и работы с ним. Безусловно, они могут сочетаться в рамках одной работы, однако даже в этом случае легко различимы. Они будут описаны ниже, после чего мы попробуем обобщить, какие задачи музеи могут с помощью них решать, какие аспекты исследовать, как могут развиваться через эту новую для себя практику.

3.1. Танец как язык-посредник

Это, пожалуй, самая популярная стратегия из выявленных. Ее главная цель — подчеркнуть одним искусством красоту другого, либо «перевести» значения и смыслы с языка архитектуры, живописи, скульптуры на язык танца. В таких работах редко используются исторические факты о месте или объекте, больший акцент уделяется форме и впечатлению. Для исполнения чаще всего приглашаются профессиональные танцовщики.

Довольно часто объектом «танцевального перевода» становится архитектура и пространство. Например, в Каунасе в рамках программы «Культурная столица Европы 2022» с помощью хореографии попытались повысить популярность архитектуры модернизма. Был сделан цикл видеороликов «Танец + Город» [*Šokis + Miestas*, 2019] с участием артистов театра танца «Аура». Они сняты в пяти самых известных зданиях межвоенного модернизма: доме Пранаса Гудавичюса и Александры Ильинене, фуникулере Жалякальниса, Каунасской государственной филармонии, Клубе офицеров Каунасского гарнизона армии Литвы и в здании по адресу улица Гедимина, 48. Создатели роликов говорят, что они ставили целью с помощью этого проекта говорить о наследии для более широкой аудитории (клипы транслировались на Литовском национальном телевидении), использовать танец как способ сторителлинга, подчеркивать эстетику мест

(*Synergy of Dance and Architecture*, 2019).

В этих роликах артисты часто взаимодействуют со знаковыми элементами зданий, стараясь дополнить или обыграть их, создать с их помощью художественный образ. Круглое окно дома 48 и витраж Дома офицеров стали фоном, в который стремились вписаться танцоры, а механизмы фуникулера диктовали ритмичные, «механические» движения одного из участников, как будто он своими пальцами, как кукловод, управлял шестеренками. Форма лестницы в Филармонии задавала круговые движения танцоров. Активно задействовались перила, а камера специально создавала эффект легкого головокружения от взгляда вниз в лестничный проем.

В Танцевальной лаборатории Сады Мамедовой «Импровизация в музее», организованной журналом *DOZADO* в Ночь музеев в Царицыно, использовали несколько другой подход. Не исключая акцента на деталях, участников в большей степени учили работать с пространством и осваивать его, вовлекая зрителей. При этом экспозиция и история места отошла на второй план, что в целом характерно для этой стратегии. По словам организатора Светланы Польской, причиной проведения лаборатории в музее было желание предложить новый интересный опыт сообществу танцовщиков, которое сложилось вокруг журнала и постоянно ходит на его мастер-классы (личная коммуникация 2021). Музей отнесся к идее с энтузиазмом, но для сотрудников была важна эстетика происходящего и привязка к зданию — чтобы оно использовалось не просто как фон. Участники начали с группового танца в атриуме, привлекая внимание посетителей. Потом разошлись по другим пространствам, стараясь подчеркивать их форму, включать в танец взаимодействие друг с другом и со случайными зрителями; а также работать с собой, своими ощущениями и переживаниями. Лаборатория завершилась танцем в главном зале. Многие посетители не были предупреждены о перформансе заранее, но все же с интересом наблюдали за ним и следовали за танцовщиками. Хотя были и те, кто смеялся или скептически отзывался о происходящем (реплика: «Решили помыть пол», — во время танца на полу и т.п.).

Танцевальная интерпретация пространства может быть основана не только на реальных элементах среды, но и на метафорах. Так, в танцевальной экскурсии «В гостях у Шехтеля»* Павла Алехина и Светланы Кондратьевой была выделена важная особенность архитектуры особняка, где жил известный архитектор. Пространство дома разворачивалось от публичного зала и рабочего кабинета до более камерной гостиной и личных комнат членов семьи, расположенных на втором этаже. Для создания танцевальной зарисовки об этой архитектуре была реализована метафора постепенного уменьшения дистанции между людьми. Ведь в публичном зале могли находиться люди, едва знакомые с хозяином дома, в кабинет приходили заказчики. Чай пили с друзьями, а на втором этаже было пространство для самых близких людей. Это читалось в архитектуре, и это было возможно выразить с помощью парного взаимодействия в танце.

Любопытно, что в танцевальных работах с архитектурой в фокус

внимания артистов и хореографов чаще всего попадают элементы, которые составляют аутентичность и подлинность здания, которые стали «иконическими», и утрата которых будет ощущаться как потеря самого памятника. Именно они обычно фиксируются в охранных документах, реставрируются и сохраняются. Это может быть архитектурно-художественное оформление интерьеров, лестницы, крыльца; подлинная мебель, форма окон; силуэт, видовые раскрытия и объемно-пространственная композиция. В качестве примера можно сравнить комментарий режиссера Андреса Арочи, автора работы *Dancing about Architecture: Ecos* (2018), сделанной в доме-студии мексиканского архитектора Луиса Баррагана, и мнение экспертов ЮНЕСКО по поводу того же здания. Режиссер отмечал, что при работе с памятником ему было любопытно изучить с помощью танца дизайн и характеристики пространства. И что во время съемок свет, падающий из окон, сильно влиял на творческий процесс. И в описании этого памятника на сайте ЮНЕСКО подчеркиваются не только аутентичные элементы (материалы, мебель, предметы), но и взаимосвязь света и пространства, а также воздействие пространства на все органы чувств (*UNESCO. World Heritage List*, 2021). Получается, что режиссер интуитивно строил свою работу, используя особенности места, выделенные специалистами по наследию, в какой-то степени эмпирически подтверждая их мнение.

Танец используется как язык-посредник не только для работы с архитектурой. В качестве примера можно привести ряд резиденций проекта *Dancing Museums*, финансируемого программой «Креативная Европа». В 2015—2017 годах в нем участвовали пять европейских танцевальных организаций и восемь всемирно известных музеев, в том числе Лувр в Париже, Арте Селла в Италии, Национальная галерея в Англии, Музей Бойманса-ван Бёнингена в Нидерландах. У проекта был подзаголовок «Старые мастера — новые пути», а цель — «использовать физическое движение не как перформанс, а как инструмент интерпретации и понимания культуры особенным способом, помогающим трансформировать отношения между посетителем и выставкой» (*Creative Europe*, 2018).

Так, в Лондонской национальной галерее танцовщица Люси Суггат создала этюд *Venus Clip*, связанный с картиной «Венера с зеркалом» Диего Веласкеса. Хореограф сначала стоит в зале, затем начинает двигаться, как будто впервые осознает свое тело в музейном пространстве и осваивается в нем. Она в кедах и плотно облегающем костюме, имитирующем татуировки — артисты не стилизовали внешний вид «под прошлое», хоть и работали со старыми шедеврами в исторических пространствах. Люси обращается к туристам, присевшим на скамейку в центре зала и снимающим ее на телефоны: «Вы говорите по-английски? Мне кажется, в 2016-м году Венера, скорее всего, носила бы кроссовки и имела много татуировок». Потом она обращает внимание на картину Веласкеса и как будто «зеркалит» ее, ложась на полу в ту же позу, что и Венера. Зрители могут сравнить двух героинь и почувствовать телесность нарисованного образа в зале, несмотря на все отличия между изображением и перформером. На других занятиях в Национальной галерее танцовщики

также много работали с движениями, изображенными на полотнах. Они пробовали привнести их в пространство зала; не рассмотреть на картине, а телесно повторить и прочувствовать, будь то борьба, задумчивость или грациозная поза.

3.2. Танец как средство художественной коммеморации

Работы этой группы стремятся с помощью танца и перформанса сделать видимой, воплощенной и даже заново прожитой память о сообществах или отдельных людях. Как правило, авторы работают с локацией, история которой их заинтересовала или взволновала. И воплощают забытое или проблемное прошлое с помощью телесного архива: телесных паттернов, профессиональных движений, специфического поведения людей, чью историю предлагается вспомнить или переосмыслить.

Отметим, что такие работы крайне редко инициируются историческими музеями. Хотя могли бы стать для них дополнительным способом работы с городской средой, наравне с экскурсиями и другими более традиционными форматами. Также отметим, что среди мест, выбранных для перформансов, редко встречаются мемориалы. Более того, в России бывали случаи, когда за танец рядом с мемориалом или вечным огнем исполнитель обвинялся в хулиганстве или получал штраф («Жительницу Брянская оштрафовали за танец», 2019; «За танец у мемориала в Новороссийске», 2015). Правда, номера никак не были связаны с памятью места или с осмыслением опыта прошлого. Но причина еще и в том, что на постсоветском пространстве монументы и памятники воспринимаются как места сакральные, а танец и перформанс — как профанные практики, и их объединение вызывает конфликт. Тем не менее перформативные практики оказываются эффективным способом в работе с памятниками, чей статус стремятся переопределить и переосмыслить. И с местами, связанными с историей, но не имеющими мемориального статуса. Посмотрим на конкретных примерах, как это может воплощаться.

В перформансе «Призрачная архитектура» [*Ghost Architecture*, 2004], сделанном в Центре искусств Йерба Буэна в Сан-Франциско, хореограф Джоанна Хейгуд работала с темой джентрификации и изгнания местного сообщества. Она воссоздала в пространстве Центра здания, находившиеся на этом месте около тридцати лет назад. В том числе здание отеля, где жили, как в общежитии, больше ста пожилых мужчин. Во время джентрификации между ними и девелоперами был конфликт, и все они были вынуждены искать новые дома. Чтобы временно проявить историю этого места и людей, хореограф изучала их жизни, фотоматериалы, общалась с местными жителями. Она решила не воссоздавать реальный облик отеля, а сделать условные декорации, «призраки» комнат, лестниц и т.п., разрозненные как остатки разбившегося самолета (Walthall 2015: 233). Затем предложила двум перформерам воссоздать типичные движения, которые мог совершать пожилой человек, живший в отеле. Показать своеобразный архив телесных повседневных практик, те паттерны, которые, по мнению автора, незаметно формируются жилищем,

а затем влияют на привычки и характеры людей.

В другой работе, «Уплывшие» [*Sailing away*, 2008], Хейгуд поднимает проблему миграции. В середине XIX века больше половины среднего класса афро-американцев, живших в Сан-Франциско, уехали из-за давления и социальной несправедливости. На основе документов и фольклора автор создала восемь персонажей, через которых пыталась показать жизни около восьмисот людей. Выбрала место в городе, где раньше находился пирс, а значит, именно оттуда уплывали мигранты. Восемь участников работы использовали действия и движения, связанные с телесным опытом миграции, которые каждый уплывший переживал и, возможно, потом вспоминал. Тяжелый чемодан в руке, качка на палубе, взгляд вдаль, прощальный жест оставшимся на берегу людям.

Стефан Коплович в работе *Kokerei Projekt: Kohle Körper* в Эссене обращается к профессиональной памяти. Ремесло, будь то работа фонарщика, ткачество или выплавка стали, благодаря мышечной памяти остается с человеком на всю жизнь, а отточенные верные движения составляют основу профессионализма. Чтобы рассказать о жизни рабочих одного из бывших крупных заводов, хореограф использовал повседневные предметы из их среды и их предполагаемые типичные трудовые движения. С помощью этих средств он показывал отношение к труду, а иногда и беспомощность перед большим производством.

Сильный и при этом лаконичный способ работы с телесной памятью был придуман хореографом Тамар Рогофф в работе «Проект Ивье» [*The Ivye Project*, 1994]. В лесу в местечке Ивье во время Второй мировой войны произошло массовое убийство евреев. Предки Рогофф жили в этом городе, к тому же еще остались свидетели той трагедии и выжившие жертвы. В качестве «сцены» был выбран лес и памятный мемориал. Хореограф перенесла туда бытовые зарисовки из жизни местных евреев, в некоторых сценах принимали участие местные жители. Кульминацией была тема массового убийства, и включение публики было сделано в том числе через простой, но многозначный жест. В начале перформанса зрителям предлагали облачиться в зеленые накидки, а вконце, перед мемориалом, они должны были одновременно снять их. Сам жест связан с общим местом в воспоминаниях выживших жертв трагедии: им было тяжело вспоминать о том, что перед казнью людям приказывали раздеться, и все видели друг друга в последние минуты нагими и совершенно беззащитными. Но кроме общего места памяти людей из прошлого, этот же жест символизировал беззащитность и хрупкость самих зрителей перед лицом трагедии и смерти. Это простое движение меняло статус зрителей и их эмоциональное состояние (Kloetzel 2016).

Так как главная цель описанных работ — актуализация памяти, в том числе вытесненной или «неудобной», они сближаются с практиками перформативной коммеморации, описанными в первом разделе данной статьи. Однако между ними есть несколько существенных различий, которые важно обозначить. Практики перформативной коммеморации предполагают повторяемость, а поэтому простоту как символического мате-

риала, так и способов действенного включения. Повязать Георгиевскую ленточку, напечатать портрет предка и пройтись с ним по Красной площади в акции «Бессмертный полк», прочитать имена погибших — эти действия не требуют репетиций или особенных навыков. И в их исполнении важна массовость и заменяемость участников. Не смогли или не захотели прийти одни — обязательно подхватят другие.

В случае художественной коммеморации перформансы редко рассчитаны на регулярное повторение, они проводятся один раз. Их участников вряд ли удастся заменить на любых других без предварительной подготовки. И сам материал, который представляет хореограф, более сложен для восприятия. Своими работами художники не создают регулярные ритуалы, они скорее делают интервенции, стимулирующие диалог и размышление, и формируют символический материал, который имеет потенциал дальнейшего использования в более простых памятных мероприятиях.

При этом художнику может быть позволено больше, чем, например, экскурсоводу или автору музейной экспозиции. Он может быть более субъективным или провокативным. На это обращает внимание исследовательница сайт-специфичного танца Каролин Уолтхолл. Она называет работы, описанные в данном разделе, «социально-историческим танцем». «Как историческая диорама, этот поджанр, который я буду называть "социально-исторический сайт-специфичный танец", берет документальные материалы как стартовую точку». Но «в отличие от более институционализированных музеев живой истории (*living history*), художники могут отойти от традиционных сложностей, связанных с требованием подлинности, в пользу создания подрывных воздействий на наше чувство времени, которые допускают провокационные высказывания, объединение множества историй, чувств и даже исторических эпох в одном месте». Она считает, что подобные работы, сделанные в общественных пространствах, имеют больший потенциал стать стимулом к неформальному диалогу о сложном прошлом, чем это позволил бы музей или другая культурная институция. И подчеркивает, что «социально-исторические хореографы хотят стимулировать демократию участия и создать пространство для диалога о социальных изменениях», а также сравнивает хореографа с публичным историком (Walthall 2015: 223—226).

В заключение данного раздела хотелось бы вновь вернуться к вопросу, почему исторические музеи крайне редко выступают инициаторами анализируемых работ. Возможно, дело в нехватке ресурсов на коллаборацию с артистами и разработку творческого выхода в город: подобные работы, в отличие от городских экскурсий, затруднительно создать только силами сотрудников музея. А может быть, причина в непонимании, чем такая практика может быть полезна музею. Чтобы ответить на этот вопрос, полезно обратиться к понятию повседневной исторической культуры и роли памяти тела в ее формировании, ведь в данном случае опыт прошлого воспроизводится именно за счет телесных практик. Исследователь Андрей Линченко так описывает эту взаимосвязь: «Если смотреть на повседневную историческую культуру с точки зрения памяти

тела, то перед нашим взором разворачивается пространство воспоминаний, транслируемых посредством самого тела (как носителя следов прошлого), мира вещей, выступающих материальными носителями памяти, посредством пространства дома и, наконец, тех «мест памяти», с которыми связана историческая идентичность человека. Если же смотреть на память тела с точки зрения повседневной исторической культуры, то перед нами открываются те практики, которые выступают способами интериоризации социального исторического опыта в личный исторический опыт человека» (Линченко 2016). Автор в основном говорит о практиках труда, быта и досуга, однако не ограничивается ими.

Таким образом, телесный архив связан с исследованиями повседневности и частной памяти, которые в последние годы находятся в фокусе внимания многих исторических музеев. Однако телесную память достаточно сложно зафиксировать и экспозиционировать. Ее не передать в полной мере ни предметами, ни фото, ни видео документацией — необходимо заново телесно ее представить, и для этой задачи перформативные практики могут стать эффективным инструментом.

3.3. Танец как инструмент партиципации и зрительской интерпретации

Главная цель работ этой группы — расширить возможные роли и способы соучастия посетителей мест наследия или людей, им интересующихся; дать им возможность стать авторами собственной работы или танцевальной интерпретации, стимулировать творчество. В примерах этой группы очень часто работают с любителями или людьми без специальной танцевальной подготовки. Часто это сказывается на качестве исполнения: в сравнении с работами первой описанной нами стратегии они проигрывают. Однако их цель — не в уровне хореографии, а в партиципации.

Интересным примером такой стратегии может быть инклюзивный проект *Dancing to art* (2019) Британской галереи Тейт и организации *Corali*. Нескольких людей, имеющих особенности ментального развития, но регулярно занимающихся танцем, пригласили в музей и предложили выбрать работы, которые больше всего им понравились. Затем попросили объяснить свой выбор и создать танец-интерпретацию художественного произведения и впечатления от него. Так, Бетан Кендрик выбрала абстрактную работу Виктора Пасмора: ей понравились формы и цвета на картине, они улучшали ее настроение и состояние. В ее танце тоже использованы геометрические четкие движения. Танцор Хаусни Хассан (DJ) выбрал картину Иоганна Генриха Фюссли «Титания и Оберон» из-за драматического контраста света и тьмы и положений персонажей на полотне. Эти детали он постарался передать и обыграть через движение.

Другой пример — двигательная экскурсия для детей по выставке «Игра с классиками» в Еврейском музее и центре толерантности, созданная Татьяной Фатеевой и Александрой Налетовой. По словам Налетовой, предложение о сотрудничестве поступило от самих авторов выставки, тема которой была связана с телом, восприятием и детской аудиторией. Во время экскурсии «все инструкции были про то, насколько способ, которым

мы добираемся до произведения искусства, влияет на наше восприятие увиденного. Про то, что есть разные способы узнавать и добывать, учиться. Не только через непосредственную передачу знания в виде готового рассказа из фактов. А "что" — мы можем вообще не знать, что это за произведение и что за автор», — объясняет Александра (личная коммуникация 2021). Авторам было важно, что в экскурсии не было экспертов, все участники на равных добывали знания, делясь опытом, и наблюдали, как по-разному люди могут переживать эту встречу; а также, что после занятия многие дети стали показывать и рассказывать родителям что и как происходило, сами вести для них экскурсию, придумывать новые творческие задания.

На танцевальной экскурсии в музее городского освещения «Огни Москвы»*, сделанной Светланой Кондратьевой в рамках арт-исследования Басманного района, работали со специфическим, бестелесным экспонатом — светом, в частности с темой интенсивности освещения, связывая ее с историей развития и совершенствования фонарей, и с темой значений света и тьмы для каждого из участников. Их просили обозначить, какие смыслы несут эти два состояния, а затем воплотить их, танцуя попеременно то в светлой, то в темной части зала. Для кого-то это был танец про отдых и активность, для кого-то — про камерность и общение.

Вариант танцевального высказывания читателей о тексте — работа «Мастер и Маргарита. Танцевальная версия»* Павла Алехина и Светланы Кондратьевой, сделанная при участии музея-театра «Булгаковский дом». Танцоров просили воплотить в движении образы героев романа — Маргариту, Иешуа, Воланда, Аннушку — так, как они их понимают. Подтвердив тем самым смысл строки «Ваш роман прочитали» и поместив героев в те места действия романа, где они впервые появились (Патриаршие пруды, подъезд «Нехорошей квартиры» и т.д.). На примере этой работы стоит рассмотреть одну особенность данного подхода. Интерпретации, созданные участниками, порой сильно отличались от фактов и признанных трактовок. Например, две участницы выбрали образ Маргариты. Их этюды существенно различались между собой. Каждая смогла выразить то, что важно в книге именно ей. При этом у героини романа есть реальный прототип и прописанные в тексте черты характера. На классической экскурсии эти составляющие были бы центральными. Участницы танцевального проекта знали предысторию образа Маргариты, но не захотели или не смогли воплотить ее в танцевальных этюдах. Создатели ролика подчеркивали, что работа посвящена именно читательским интерпретациям, но в других контекстах это несовпадение созданного произведения и реальности могло оказаться более критичным.

В качестве последнего примера покажем особенности работы со зрителями в городской исторической среде, которая также проходила в рамках арт-исследования Басманного района. Участникам лаборатории предстояло найти в вернакулярных локациях Басманного точки, образы и истории, которые их вдохновляют. Подобрать музыку, одежду и создать свой «танец с городом». В отличие от музея, в городской среде нет продуманного нарратива выставки, фактура более хаотичная. Чтобы познакомить

танцоров с местом, но не диктовать общую для всех историю, модератор использовала прием «перевернутой экскурсии». Сначала участникам было предложено пройтись по локации и заметить, какие объекты, звуки, запахи их заинтересуют, с какими предметами захочется взаимодействовать. Затем озвучить эти точки интереса. Далее модератор-гид рассказывала про те точки, которые выбрали участники, и помогала им развить собственные истории. Например, перформера Ольгу Шершневу заинтересовала надпись на белой стене «Память места стерта». Модератор в ответ рассказала, что локация, в которой они находятся, уже давно развивалась как творческий кластер. Ее визитной карточкой были граффити, но недавно их закрасили, именно поэтому появилась и белая стена, и комментарий про стертую память. Участницу заинтересовала эта история, она стала размышлять: похоже ли место со стертой памятью на человека со стертой памятью, и что это значит. Из этого размышления и развился ее перформанс, вошедший в итоговый танцевальный фильм «Страницы улиц. Город, танец и любовь»* (2021).

Интересным кажется анализ обратной связи участников этой лаборатории. Они воспринимали полученный опыт как исследование, причем в двух аспектах: во-первых, в контексте взаимодействия с местом; во-вторых, по отношению к собственным реакциям и эмоциям. Никто не делился «безличным» рассказом, близким по формату к оценкам «это хорошо», «это плохо», «это интересно». И даже варианты «Я раньше не знала столько всего про уличное освещение» или «Это очень красивое здание» встречались редко, тогда как на «классических» экскурсиях и городских прогулках это самая распространенная обратная связь. Во всех рассказах участников лаборатории акцент был на прожитом опыте, а объект наследия был неотделим от самого танцора. Иными словами, не было тех, кто описывал место или явление само по себе. Все описывали себя и место, себя и явление. Именно рассказы о процессе присвоения, о проживании опыта оказались общими для всех участников, при том, что локации, с которыми они работали, и их финальные образы в танцах сильно отличались друг от друга. Получается, что самыми интересными и ценными в прожитом эксперименте оказались не места сами по себе, а процессы образования связи с ними, взаимодействия, собственного уникального опыта.

Выводы

Как видим, перформативная оптика в наследии, активно развивающаяся с 1990-х годов, реализуется в разнообразных практиках. Среди наиболее востребованных — перформативная коммеморация, историческая реконструкция и интерпретация, отдельные музейные практики и поведение посетителей или пользователей места. Они оказываются востребованными во многом потому, что дают возможность признания и проработки не только знаний о прошлом, но и связанных с ним эмоций и ощущений. Они могут создавать контекст, в котором прошлое и настоящее соприсут-

ствуют в одном пространстве. Также ценится их доступная и интерактивная подача материала, гибкость и демократичный взгляд на роль посетителей. Впрочем, границы понятия «наследие как перформанс» подвижны. Художественные перформативные практики, сайт-специфичный танец и перформанс, — показательные примеры развивающегося явления, которое может расширить палитру перформативного наследия. При их анализе выяснилось, что можно выделить три наиболее востребованных стратегии, каждая из которых дает свои возможности в работе с наследием, памятью и историей, и имеет свой дальнейший потенциал развития.

Во-первых, танец может выступать как язык-посредник, перформативный способ коммуникации о наследии. В этом случае на первое место выходят не события, произошедшие в локации, а ее архитектурные, физические особенности. Дело танцоров (как правило, профессиональных) — «перевести» ценности места или впечатления от него на язык движения. Впрочем, объектом такого перевода могут стать и произведения искусства, и тексты. Данную стратегию часто использует для популяризации места и привлечения новой аудитории. Однако она может быть рассмотрена шире. Ведь за счет фокуса на восприятии через органы чувств танец может дополнить музейные форматы, ориентированные в большей степени на интеллектуальную и вербальную деятельность (лектории, экскурсии, круглые столы и т.п.), стать отправной точкой для экспериментов и исследовательских лабораторий. Например, посвященных архитектуре, ведь многие зодчие создавали здания, учитывая чувственное, интуитивное восприятие людей. Поэтому может быть любопытно сравнить результаты перформативного исследования архитектуры и мнение экспертов по поводу ценности и аутентичности одного и того же здания, как было показано в примере с домом Луиса Баррагана.

Во-вторых, танец и перформанс могут обращаться к памяти сообществ или отдельных людей, обращать внимание на забытые эпизоды и буквально возвращать их в места, где они происходили, стимулируя с помощью этого дискуссию и выступая в роли практик коммеморации. В отличие от музейных экспонатов, танец работает с памятью места или сообщества через телесный архив воспоминаний, навыков, паттернов. То есть наглядно демонстрирует повседневную историческую культуру далекого или близкого прошлого. Причем художественная, символическая природа, присущая танцу и перформансу, отличает их и от музеев живой истории (которые тоже обращаются к повседневной исторической культуре, но стремятся к документальности), и от вербальных нарративов экскурсий. Эту особенность отметила театральный критик, культуролог Елена Гордиенко в одной из учебных дискуссий в Облачном институте современного танца: «Иногда спорные, сложные исторические моменты интересно смотреть именно через призму художественных практик, потому что они не дают однозначного нарратива. И дают возможность прожить опыт, не заставляя делать выводов. Там, где мы не очень-то знаем, что говорить, можно попробовать сначала пойти перформативным путем и прожить телесный опыт. И уже из него попытаться сделать выводы и даже, возмож-

но, оспорить однозначность» (личная коммуникация 2021). И тот факт, что на данный момент музеи редко обращаются к этой стратегии, говорит скорее об упущенных возможностях, чем об отсутствии потенциала.

В-третьих, танец и перформанс возможно использовать как соучаствующие практики. В этом случае художественная и профессиональная сторона получившейся работы могут быть слабее, чем в первых двух стратегиях. Гораздо важнее, что в этом случае посетители могут стать авторами работ, проживать эмоциональный опыт и формировать индивидуальный нарратив с помощью двигательной импровизации, а также проживать процесс, который мы называем самоисследованием через наследие. То есть во время создания и исполнения работы интуитивно находить индивидуальные связи между собой и местом или темой. Важно также, что перформанс, созданный вместе с посетителями, становится для них практикой присвоения социального пространства музея или городской среды. Дает не только интеллектуальное, но и телесное право быть соавторами того, что происходит в этом месте.

И этот тезис имеет отношение в целом ко всем перечисленным стратегиям. Не важно, стремятся ли использовать танец как новый канал коммуникации, делают ли видимой с помощью него историю, или делают видимым зрителя-соавтора — во всех случаях происходит расширение «музейной хореографии», то есть правил поведения и выражаемых через них отношений, сложившихся в музее, которые по мере развития институций требуют переосмысления. Так, Тони Беннетт в статье *The exhibitionary complex* отмечает, что музей до конца XIX века имел не только просветительскую, но и дисциплинарную функцию. В его залах проявлялась сила и право власти организовывать вещи и тела в пространстве публичного показа. Посетители же воспринимались в массе, а не индивидуально, и скорее как субъекты, а не объекты знания (Bennett 1998). Поль Валери в 1923 году тоже сетовал на чувство принудительности, авторитарные жесты, ощущаемые им при посещении музея, и необходимость следования в залах хореографии, напоминающей хождение пьяного между барными столиками (Валери 1976).

Изменения, которые произошли в музеях с тех пор, сказались на практиках поведения и проявляемых через них ценностях и качествах среды. Например, это отмечает архитектурный критик Григорий Ревзин в серии эссе «Как устроен город»: «В Россию волна музейных реконструкций пришла очень поздно и совпала по времени с трансформацией городской среды. А в других местах эти процессы шли не параллельно, а последовательно. <...> Музей был в течение 20 лет главной лабораторией для выработки ценностей и принципов городской среды, и лишь в последние десять лет эти ценности и принципы были перенесены в парки, на улицы и площади» (Ревзин 2018). Однако критик отмечает, что эти же ценности крайне сложно, а иногда и невозможно, воплощать в самих музейных залах, особенно если в них находятся дорогие, уникальные, старинные экспонаты. В качестве примера он вспоминает случай в Третьяковской галерее, когда в 2018 году преподавателей МГУ, обсуждавших

со студентами картины, обвинили в проведении незаконной экскурсии. Случай дал повод к дискуссиям, что можно и что нельзя делать в музее.

В этом отношении предложение посетителям проявлять себя неконвенционально (особенно в залах), импровизировать с движениями и положением в пространстве выглядит довольно смелым. Музей идет на некоторый риск и ситуацию неопределенности. Ведь танцующий человек, теоретически, имеет больше шансов повредить музейное имущество или получить травму, чем не танцующий в случае обычного посещения музея. Но, идя на этот риск, институция получает другое качество отношений с посетителями, особенно если перформативные практики для места — новый опыт. После таких мероприятий участники, как правило, считают институцию более лояльной, инклюзивной и открытой, а себя — более значимыми, ведь они получили много свободы выражения и проявления себя, в определенной степени больше прав и власти над пространством (пусть даже и временных), а также эксклюзивную возможность делать то, что обычно нельзя. Даже если участники просто наблюдают за современным танцем в историческом музее, они оказываются в новых отношениях с пространством, танцором и, возможно, друг с другом. Не случайно в обратной связи часто встречается фраза, что место ощущается «своим». В «своем» месте можно решать, что и как делать, формулировать смыслы и устанавливать правила.

Впрочем, правила обычно обсуждают коллективно в самом начале, отмечая в том числе ответственность за сохранность помещения, корректное отношение друг к другу и собственную безопасность. То есть эти практики накладывают на участников большую ответственность и поэтому могут выступать не только яркими событиями для культурных программ, но и практикой, постепенно развивающей в посетителях осознанное отношение к месту и своему в нем присутствию. К тому же, если институция будет смотреть на танцевальные работы в своих стенах как на исследовательскую ситуацию, она сможет получить обратную связь о себе; ту, которую не получила бы с помощью вербальной коммуникации.

Такой подход кажется особенно актуальным в связи с двумя крупными поводами вновь задать вопросы о ценностях и функциях музеев, а также нормах, принятых внутри. Первой причиной стало предложение альтернативного определения понятия «музей», сформулированное Международным советом музеев в 2019 году. В частности, его авторы смещают акцент с работы с коллекцией на полифоничность, инклюзивность, взаимодействие с сообществами, критическое обсуждение прошлого и будущего. Определение вызвало массу дискуссий и до сих пор не является закрепленным. Вторым фактором стал опыт пандемии, во время которой люди оказались отчуждены и от физического пространства культурных институций, и друг от друга. По мере того, как жизнь стала возвращаться в привычное русло, посетителей встречали новые правила поведения, в том числе новые запреты. К тому же развитие коммуникации в онлайне, произошедшее за пандемию COVID-19, может стать предпосылкой к переосмыслению ценности самой возможности прийти в музей — не важно,

насколько традиционным или экспериментальным будет проявление в его стенах. Описанные события могут стать поводом заново прояснять и формулировать ценности, смыслы и возможности музея не только на уровне вербальной коммуникации, но и через перформативные практики, разворачивающиеся в самих институциях или инициированные ими в городе. Таким образом, будут создаваться ситуации, стимулирующие поиск новой «музейной хореографии», соответствующей роли музея, его ценностям и способам коммуникации с посетителями.

1. Guggenheim Social Practice. *Guggenheim*, https://www.guggenheim.org/guggenheim-social-practice (6.07.2021).
2. Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест. *Garagemca.org*, https://garagemca.org/ru/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture (6.07.2021).
3. Permanent activities. *The «Grodzka Gate — NN Theatre» Centre*, https://teatrnn.pl/brama-edukacja/en/permanent-activities/ (6.07.2021).
4. Харитонов С (2019, 30 октября) «Ночь расстрелянных поэтов». В урочище Куропаты под Минском прошла акция памяти жертв сталинских репрессий. *Настоящее время*, https://www.currenttime.tv/a/belarus-kurapaty-repressions/30244737.html (6.07.2021).
5. The Filler Sonic experience at the Vilna ghetto. *Operomanija*, http://operomanija.lt.bazilikas.serveriai.lt/en/repertoire/the-filler/ (6.07.2021).
6. Перформанс «Страсти по Мартену» (2018, 1 ноября). *Youtube*-канал *Vyksa Festival*, https://www.youtube.com/watch?v=JIbmvz3dZGo&ab_channel=VyksaFestival (14.01.2021).
7. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, http://dance.lt/new/en/2019/11/15/synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/ (14.01.2021).
8. Лаборатория «Импровизация в музее» Сады Мамедовой и перфоманс в Царицыно (2019, 21 мая). *DOZADO dance magazine*, http://dozado.ru/improvizaciya-v-tzaritzino/ (6.07.2021).
9. Польская С (2021, 27 февраля). Личная коммуникация, телефонный разговор, лаборатория в музее Царицыно.
10. Танцевальная экскурсия «В гостях у Шехтеля» (2021, 7 июля). *Youtube*-канал *Svetlana Kondratyeva*, https://www.youtube.com/watch?v=We--TAH0eO8&ab_channel=SvetlanaKondratyeva (7.07.2021).
11. Dancing through the Architecture of Luis Barragan (2018, 24 апреля). *Youtube*-канал *NOWNESS*, https://www.youtube.com/watch?v=B319Fpu7wEo&ab_channel=NOWNESS (14.01.2021).
12. Venus Clip (2018, 26 ноября). *Vimeo,* канал *Lucy Suggate*, https://vimeo.com/302889110 (28.02.2021).
13. Ghost Architecture (2019, 20 ноября). *Vimeo,* канал *Zaccho Dance Theatre, https://vimeo.com/374555225* (14.01.2021).

14. Sailing Away (excerpts) (2011, 24 августа). *Youtube*-канал *Zaccho,* https://www.youtube.com/watch?v=MSOzVuPyRXo&ab_channel=Zaccho (14.01.2021).
15. Kokerei Projekt: Kohle Körper Essen 1999 Excerpts — Stephan Koplowitz. (2017, 20 марта). *Youtube*-канал *Stephan Koplowitz*, https://www.youtube.com/watch?v=GcbVAFg0pEc&ab_channel=StephanKoplowitz (14.01.2021).
16. *Tamar Rogoff Performance Projects*, https://tamarrogoff.com/the-ivye-project (7.07.2021).
17. Dancing to Art (2020, October 22). *Vimeo,* канал *Corali dance company*, https://vimeo.com/470920161 (7.07.2021).
18. Двигательная экскурсия для детей 4—6 лет (2019, 10 апреля). *Jewish-museum.ru,* https://www.jewish-museum.ru/events/dvigatelnaya-ekskursiya-dlya-detey-4-6-let2/ (26.02.2021).
19. Налетова А (2021, 28 февраля). Личная коммуникация, переписка в Фейсбуке, опыт создания танцевальной экскурсии для детей.
20. Город как высказывание. Басманный палимпсест. Басмания*. Basmania.ru,* https://basmania.ru/projects/gorod-kak-vyskazyvanie-basmannyj-palimpsest/ (7.07.2021)
21. «Мастер и Маргарита». Танцевальная версия (2020, 10 марта). *Site-specific* лаборатория «Танец с городом»/Танцевальные экскурсии, https://www.facebook.com/100002491377427/videos/2799856106774074/ (14.01. 2021).
22. Страницы улиц. Город, танец и любовь (13 февраля 2021). *Youtube*-канал *Svetlana Kondratyeva,* https://www.youtube.com/watch?v=4X2LvYHR5Uw&ab_channel=SvetlanaKondratyeva (28.02.2021).
23. Гордиенко Е (2021, 24 апреля). Личная коммуникация, учебная дискуссия, сайт-специфичный танец, наследие и музеи.

Библиография

1. Архипова А et al. (2017) Война как праздник, праздник как война: перформативная коммеморация Дня Победы. *Антропологический форум*: 33, 84—122.
2. Бахманн-Медик Д (2017) *Культурные повороты*. Новые ориентиры в науках о культуре. Москва, Новое литературное обозрение.
3. Валери П (1976) *Об искусстве*. Москва, Искусство.
4. Возвращение имен. *October29.ru,* https://october29.ru/ (6.07.2021).
5. Гароян ЧР (2020) Перформативный музей. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*: 1, 28—47. DOI: https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.004.
6. Голдберг Р (2019) *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Москва, Ad Marginem.
7. Гофман И (2000) *Представление себя другим в повседневной жизни*. Москва, «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле».
8. «Жительницу Брянска оштрафовали за танец у мемориала Великой Отечественной» (2019, 27 июня). *РБК*, https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5d1478a09a794721ca6a9155 (20.07.2021).

9. «За танец у мемориала в Новороссийске девушкам дали сроки» (2015, 26 апреля). *BBC News Русская служба*, https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426_russia_memorial_dance_convictions (20.07.2021).
10. «Как устроен город: музей» (2018, 17 августа). *Коммерсантъ*, https://www.kommersant.ru/doc/3712210 (29.04.2021).
11. Лащенов В (2017) Танец — это не айфон. Художественный журнал *Moscow Art Magazine*: 103, http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347 (14.01.2021).
12. Линченко А (2016) Память тела в пространстве повседневной исторической культуры: философско-методологический аспект. *Вестник Вятского государственного университета*, 12: 14—20.
13. Рождественская Е (2018) Перформативная память и памятник вианбу в Южной Корее. *Интеракция. Интервью. Интерпретация*, 10(15): 91—101. DOI: https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6.
14. Сироткина И (2014) *Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*. Спб., Европейский университет в Санкт-Петербурге.
15. Фишер-Лихте Э (2015) *Эстетика перформативности.* Москва, Международное театральное агентство «Play&Play», Издательство «Канон+».
16. Шехнер Р (2020) *Теория перформанса*. Москва, V—A—C Press.
17. Bennett T (1988) The exhibitionary complex. *New Formations*, 4: 73—103.
18. Casey V (2003) *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*. International Cultural Heritage Informatics Meeting, Proceedings from ICHIM 3. Paris, École de Louvre.
19. Creative Europe: rediscovering our cultural heritage (2018). Luxembourg, Publications Office of the European Union.
20. Dancing about Architecture: Ecos (2018, 23 апреля). *NOWNESS,* https://www.nowness.com/series/dancing-about-architecture/ecos-andres-arochi (14.01.2021).
21. Dancing Museums. Old Masters — New traces (2015—2017). *Dancingmuseums.com*, https://archive.dancingmuseums.com/ (13.01.2021).
22. Dancing to Art (2019, 3 декабря). *Tate,* https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/dancing-art (14.01.2021).
23. Haldrup M and Bærenholdt JO (2015) Heritage as Performance. In: Waterton E and Watson S (eds) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. UK, Palgrave Macmillan: 52—68.
24. Hunter V (2015) *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge, 2015.
25. Juraite R (2020, 30 июня) Site-specific Theatre as a Way of Seeing the Vilna Ghetto from Today's Perspective. *Menų faktūra*, http://menufaktura.lt/en/?m=23613&s=62604 (14.01.2021).
26. Kirshenblatt-Gimblett B (1998) *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland, University of California Press.
27. Kloetzel M (2016) Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance. In: Arendell T and Barnes R (eds) *Dance's Duet with the Camera:*

Motion Pictures. London, Palgrave Macmillan: 19—47.
28. Popescu DI (2017) The aesthetics and ethics of performative Holocaust memory in Poland. *Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies*, 28(1): 22—37.
29. Sather-Wagstaff J (2017) Making polysense of the world: affect, memory, heritage. In: Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds), *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge: 12—30.
30. Smith L (2006) *The uses of heritage*. Oxford, Routledge.
31. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, http://dance.lt/new/en/2019/11/15/synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/ (14.01.2021).
32. Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds) (2017) *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge.
33. UNESCO. World Heritage List. Luis Barragán House and Studio, http://whc.unesco.org/en/list/1136 (14.01.2021).
34. Walthall C (2015) Dancing the history of urban change in the Bay and beyond. In: Hunter V (ed), *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge: 223—238.

Bibliography

1. Arkhipova A et al. (2017) Vojna kak prazdnik, prazdnik kak vojna: performativnaya kommemoraciya Dnya Pobedy [War as Festival and Festival as War: Performative Commemoration of Victory Day]. *Antropologicheskij forum*: 33, 84—122.
2. Bahmann-Medik D (2017) *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture* [*Cultural Turns. New Landmarks in Cultural Studies*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Bennett T (1988) The exhibitionary complex. *New Formations*, 4: 73—103.
4. Casey V (2003) *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*. International Cultural Heritage Informatics Meeting, Proceedings from ICHIM 3. Paris, École de Louvre.
5. Creative Europe: rediscovering our cultural heritage (2018). Luxembourg, Publications Office of the European Union.
6. Dancing about Architecture: Ecos (2018, 23 апреля). *NOWNESS,* https://www.nowness.com/series/dancing-about-architecture/ecos-andres-arochi (14.01.2021).
7. Dancing Museums. Old Masters — New traces (2015—2017). *Dancingmuseums.com*, https://archive.dancingmuseums.com/ (13.01.2021).
8. Dancing to Art (2019, 3 декабря). *Tate,* https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/dancing-art (14.01.2021).
9. Fischer-Lichte E (2015) *Estetika performativnosti* [*The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*]. Moscow, Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play», Izdatel'stvo «Kanon+».
10. Garoian CR (2020) Performativnyj muzei [Performing the Museum]. *The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury*: 1,

28—47. DOI: https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.004.
11. Goffman E (2000) *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoj zhizni* [*The Presentation of Self in Everyday Life*]. Moscow, «KANON-press-C», «Kuchkovo pole».
12. Goldberg R (2019) *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej* [*Performance Art: from Futurism to the Present*]. Moscow, Ad Marginem.
13. Haldrup M and Bærenholdt JO (2015) Heritage as Performance. In: Waterton E and Watson S (eds) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. UK, Palgrave Macmillan: 52—68.
14. Hunter V (2015) *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge, 2015.
15. Juraite R (2020, 30 июня) Site-specific Theatre as a Way of Seeing the Vilna Ghetto from Today's Perspective. *Menų faktūra*, http://menufaktura.lt/en/?m=23613&s=62604 (14.01.2021).
16. «Kak ustroen gorod: muzei» [How Cities Function: Museums] (2018, August 17). *Kommersant*, https://www.kommersant.ru/doc/3712210 (29.04.2021).
17. Kirshenblatt-Gimblett B (1998) *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Oakland, University of California Press.
18. Kloetzel M (2016) Location, Location, Location: Dance Film and Site-Specific Dance. In: Arendell T and Barnes R (eds) *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. London, Palgrave Macmillan: 19—47.
19. Lashchenov V (2017) Tanec — eto ne ajfon [Dance is not an iPhone]. *Hudozhestvennyj zhurnal Moscow Art Magazine*: 103, http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347 (14.01.2021).
20. Linchenko A (2016) Pamyat' tela v prostranstve povsednevnoj istoricheskoj kul'tury: filosofsko-metodologicheskij aspekt [Body Memory in the Space of Everyday Historical Culture: philosophical and methodological aspects]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 12: 14—20.
21. Popescu DI (2017) The aesthetics and ethics of performative Holocaust memory in Poland. *Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies*, 28(1): 22—37.
22. Rozhdestvenskaya E (2018) Performativnaya pamyat' i pamyatnik vianbu v Yuzhnoj Koree. [Performative Memory and the Vianbu Monument in South Korea]. *Interaktsiya. Interview. Interpretaciya*, 10(15): 91—101. DOI: https://doi.org/10.19181/inter.2018.15.6.
23. Sather-Wagstaff J (2017) Making polysense of the world: affect, memory, heritage. In: Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds), *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge: 12—30.
24. Schechner R (2020) *Teoriya performansa* [*Performance Studies*]. Moscow, V—A—C Press.
25. Sirotkina I (2014) *Shestoe chuvstvo avangarda. Tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i hudozhnikov* [*The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Movement, Kinaesthesia in the Life of Poets and Artists*]. Spb., Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge.
26. Smith L (2006) *The uses of heritage*. Oxford, Routledge.
27. Synergy of Dance and Architecture Coming to Television (2019, 15 ноября). *Lithuanian Dance Information Centre*, http://dance.lt/new/en/2019/11/15/

synergy-of-dance-and-architecture-coming-to-television/ (14.01.2021).
28. Tolia-Kelly DP, Waterton E and Watson S (eds) (2017) *Heritage, Affect and Emotion. Politics, practices and infrastructures*. London, Routledge.
29. UNESCO. World Heritage List. Luis Barragán House and Studio, http://whc.unesco.org/en/list/1136 (14.01.2021).
30. Valery P (1976) *Ob iskusstve* [*Pièces sur l'arf*]. Moscow, Iskusstvo.
31. Vozvrashchenie imen [Reestablishment of names]. *October29.ru*, https://october29.ru/ (6.07.2021).
32. Walthall C (2015) Dancing the history of urban change in the Bay and beyond. In: Hunter V (ed), *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. London, Routledge: 223—238.
33. «Za tanec u memoriala v Novorossijske devushkam dali sroki» [A group of girls were arrested for dancing near a memorial in Novorossijsk] (2015, April 26). *BBC News Russkaya sluzhba*, https://www.bbc.com/russian/russia/2015/04/150426_russia_memorial_dance_convictions (20.07.2021).
34. «Zhitel'nicu Bryanska oshtrafovali za tanec u memoriala Velikoj Otechestvennoj» [A resident of Bryansk was fined for dancing at the memorial of the Great Patriotic War](2019, June 27). *RBK*, https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5d1478a09a794721ca6a9155 (20.07.2021).

Об авторе

Светлана Кондратьева — бакалавр филологии (Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2010), магистр гуманитарных наук (Европейский гуманитарный университет, 2021). Работала экскурсоводом, внештатным журналистом и автором специальных проектов, посвященных городу, архитектуре, истории и памяти. Текущие интересы лежат в области новых и экспериментальных подходов к изучению и развитию наследия, особенно в сфере креативных практик. Автор экспериментальных форматов, посвященных этой теме, например, танцевальных экскурсий. Куратор исследовательской части и публичной программы арт-исследования «Город как высказывание. Басманный палимпсест» и его финальной выставки «Читая город. Арт-Басмания». Автор лаборатории «Наследие как перформанс».

E-mail: svetlana.kondratyeva.21@gmail.com.
ORCID: 0000-0001-7593-7103.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях

Татьяна Волкова
Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Волкова Т (2021) Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 158—192.
DOI: 10.35074/GJ.2021.52.25.009

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.52.25.009

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях

Татьяна Волкова

Разворот книги «Global Activism», каталоги фестиваля «МедиаУдар» (автор обложки каталога Александра Галкина) (фотография Евгении Зубченко, 2015).

Статья посвящена анализу проблем, с которыми сталкиваются современные искусствоведы и архивисты, работающие с активистским искусством. Часть из них связана с проблемами архивирования современного искусства в целом, такими, как его эфемерность и недолговечность, сложность идентификации достойных архивирования объектов, возрастающая цифровизация искусства и другие. На материале архива Музея современного искусства «Гараж» в статье исследуются и специфические проблемы, свойственные архивированию активистского искусства как радикального жанра. Проведенный анализ позволяет автору выделить три группы таких проблем (юридические и технические, а также проблемы экспертного знания) и предложить потенциальные способы их решения.

Ключевые слова: авторские права, активистское искусство, арт-активизм, архивация, перформанс, цифровизация

Экспериментирование с художественными формами в XX веке создало большие трудности для музейных институций, призванных экспонировать, сохранять, архивировать и исследовать современное искусство, привело к переосмыслению профессии искусствоведа и — с появлением новых

медиа — продолжает оставаться вызовом и для музеев, и для музейных сотрудников. В данной статье анализируются проблемы отбора и хранения активистского искусства, с которыми сталкиваются работающие с таким искусством искусствоведы, кураторы и архивисты. К ним относятся как проблемы, связанные с архивированием современного искусства в целом (такие, как его эфемерность и недолговечность, сложность идентификации достойных архивирования объектов, возрастающая цифровизация искусства и технические проблемы сохранения виртуальных материалов), так и специфические, свойственные радикальным жанрам (направленность на существование вне институциональных стен, институциональная критика и отказ авторов сотрудничать с музеями и архивами, игнорирование авторами норм авторского права и другого законодательства и прочие факторы). Архивация, то есть собрание документации о произведениях искусства, может включать их физические характеристики, историю и контекст создания, историю пребывания произведения в художественной или иной среде, а также текстовые, фото- и видеоматериалы, публикации, схемы, инструкции, личные блоги и аккаунты художников (или страницы конкретных проектов) в социальных сетях. Стоит подчеркнуть, что архивация современного искусства идет рука об руку с процессом его музеефикации, иногда являясь частью этого процесса, а иногда, особенно в случаях «эфемерного» искусства, не оставляющего после себя материальных следов, — полностью подменяя его. Таким образом, сбор и хранение документальных материалов о том или ином событии является порой единственной формой его музеефикации (сохранения в музейной коллекции).

Проблемы архивирования активистского искусства рассматриваются в статье на материале архивов Музея современного искусства «Гараж», посвященных активистскому искусству. Центр современного искусства «Гараж» получил статус музея в 2014 году — и именно приобретение институцией архива фонда «Художественные проекты» придало ей этот статус (Веремьёва 2020). С тех пор коллекция «Гаража» пополнилась рядом персональных и коллективных архивов, и сегодня архив научного отдела музея — самый крупный архив российского современного искусства. Часть этих архивов связана с активистским искусством в России и, как их хранительница и исследовательница, я часто сталкиваюсь в своей работе с проблемами архивирования такого искусства.

Архивирование активизма, а тем более арт-активизма, продолжает оставаться довольно новой сферой деятельности. Собрание материалов по активистскому искусству в виде отдельных архивов — явление до сих пор редкое. Например, в США нет единого архива или единой базы данных, где были бы представлены материалы арт-активистских проектов или информация о том, в каких институциях такие материалы хранятся. Архивы отдельных художников и арт-групп можно найти в различных местах: например, архив группы *Group Material* хранится в Нью-Йоркском университете, архив группы *Gran Fury* — в Публичной библиотеке Нью-Йорка, архив группы *Guerrilla Girls* — в Исследовательском

институте Гетти в Лос-Анджелесе. Наиболее информативные базы данных в виде электронных порталов создают сами арт-активисты. В качестве примеров можно привести Эндрю Бойда и его сайт «Прекрасные неприятности» (*Beautiful Trouble*)[1], медиа-активистов из группы *The Yes Men*, создавших *The Yes Lab*, в рамках которой помогают молодым активистам развивать свою практику.[2]

Таким образом, архив арт-активизма, который был сформирован мной как сотрудницей научного отдела Музея «Гараж» в 2019 году, является редким примером целенаправленного архивирования активистского искусства. Он содержит документальные архивы художников-активистов Дмитрия Грина, Евгении Зубченко, Матвея Крылова (Скифа) и Татьяны Сушенковой, созданные в 2009—2017 годах в Москве, Санкт-Петербурге и других российских городах. Кроме того, материалы об активистском искусстве содержатся в фондах архива Музея «Гараж»: в архивах искусствоведа и фем-активистки Ирины Актугановой, в архивах фотографа Владислава Чиженкова, художника и активиста Артема Лоскутова, видеографа Михаила Назарова, стрит-артиста и куратора Игоря Поносова и в моем кураторском архиве. Эти собрания содержат не только фотографии и видеохроники, но и печатные и электронные текстовые материалы: пресс-релизы, программы мероприятий и списки их участников, хроники политических и художественных событий, интервью, этикетажные данные для выставок, макеты зинов, плакатов и стикеров, подборки публикаций в СМИ, сметы, планы, листовки, плакаты, открытки, стикеры, а также рукотворные уникальные объекты (такие, как афиши, плакаты, трафареты, эскизы и реквизит для акций). Другими словами, в «Гараже» постепенно собирается объемный материал по активистскому искусству.

Активистское искусство — интересный кейс для анализа, так как в дополнение к проблемам, встающим на пути архивации и музеефикации современного искусства в целом, для его архивации характерны специфические проблемы, связанные с природой активистского искусства, — соединением в нем искусства и активизма. Данная статья стремится заполнить пробел в исследованиях, напрямую посвященных проблемам архивирования активистского искусства. Несмотря на распространение этого направления, уже начиная с 1970-х годов в международной практике и с 2010-х годов в России, процесс его архивации остается довольно проблематичным. В первом разделе статьи я рассматриваю некоторые из существующих определений активистского искусства и даю свое понимание этого явления. Второй раздел посвящен обзору литературы об активистском искусстве. Далее следует раздел с кейс-стади, позволяющими мне идентифицировать проблемы архивирования активистского искусства в России. Выбранные мной кейсы соотносятся с разными поколениям представителей активистского искусства: с группой «Война», героями конца 2000-х; Петром Павленским, который громко заявил о себе в начале 2010-х; горизонтальным движением «Тихий пикет», а также акционисткой Катрин Ненашевой, активным

участником событий середины — конца 2010-х годов. Анализ этих четырех кейсов выявляет несколько групп проблем, которые необходимо решать архивистам в работе с активистским искусством. Хотя часто эти проблемы пересекаются между собой, их можно разделить на три группы: 1) юридические проблемы (кейсы группы «Война» и Петра Павленского); 2) технические проблемы (кейсы группы «Тихий Пикет» и проекта «Депрессивная Россия»); 3) проблемы экспертизы (все четыре кейса, особенно последние два). В дискуссионной части статьи я подробно рассматриваю эти проблемы, а также предлагаю некоторые способы их решения. Эти способы не являются универсальными и нуждаются в постоянном пересмотре.

Определения активистского искусства

Многие новые радикальные формы искусства противостояли процессу музеефикации и архивации. Так, авангард начала XX века стремился стереть границу между искусством и жизнью. Итальянскому футуристу Филиппо Маринетти принадлежит известная фраза: «Музей и кладбища! О, как они схожи! Тела, не знающие друг друга, мрачно толкаются...» (Marinetti 1914: 8). Художественные направления, которые стали ведущими во второй половине XX века и для которых процесс создания произведения был гораздо важнее результата: концептуализм, перформанс, проекты в жанре *site specific*, — создали много новых задач для музеев и архивов. Музеи были вынуждены меняться, причем как физически, так и концептуально, а также пересматривать свои взаимоотношения с художником и зрителем. Появились отдельные музеи современного искусства, история формирования которых тесно связана с развитием новейших художественных течений. Одним из таких течений является активистское искусство.

Нина Фелшин, одна из первых исследовательниц американского активистского искусства, кураторка, искусствовед и активистка, заявляет: «Я не делаю различий между художниками и остальными людьми, когда дело касается активизма» (Фелшин: 2011). В своей антологии «Но искусство ли это? Дух искусства как активизм» она представляет активистское искусство как «инновативное использование публичных пространств для обращения к социально, политически и культурно значимым темам, побуждения сообществ к действию или публичному участию в целях осуществления социальных изменений» (Felshin 1995: 9). Фелшин отмечает, что активистское искусство происходит из концептуализма и постмодернизма, а также из искусства перформанса и феминистского искусства конца 1960-х—начала 1970-х годов, с их критикой формализма и общепринятых ценностей, эфемерностью, мультидисциплинарностью, ориентацией на процесс, а не продукт, демократичностью, а также стиранием дистанции между художником и аудиторией, искусством и жизнью. Этот вид современного искусства вносит в художественную практику элементы популярной политической культуры, новых

технологий и масс-медиа, расширяя границы искусства и его аудитории и переопределяя роль художника. На вопрос, заявленный в ироническом названии своей книги «Но искусство ли это?», Фелшин отвечает: «А имеет ли это значение?» (Felshin 1995: 13). Употребляемый в этой статье термин «арт-активизм» и производный от него термин «арт-активисты» используются в созвучном смысле. Близким к ним является термин «креативный активизм», который используют ветераны американского медиа-активизма Эндрю Бойд и Дэйв Освальд Митчел (Boyd and Mitchell 2012) в книге «Прекрасные неприятности. Пособие по революции» (*Beautiful Trouble: A Toolbox For Revolution*).

В России термин «активистское искусство» используется с начала 2010-х, когда стало очевидно, что появился круг художников, по-новому взаимодействующих с окружающей их действительностью. Инаковость этих художников можно проиллюстрировать различиями между активистским искусством и московским радикальным акционизмом 1990-х годов. Хотя акционизм 1990-х существовал преимущественно в общественном пространстве вне галерейных стен, его представители всегда сохраняли внутреннюю ориентацию на встраивание себя в историю искусства, в традицию международного акционизма. Активистское искусство принципиально более открыто и ориентировано на общественные процессы и социальное взаимодействие. Условное разделение между этими явлениями можно обозначить в середине 2000-х, когда, по мере усиления государственного давления, многие художники начинают терять интерес к выстраиванию профессиональной карьеры в рамках арт-институций и ориентируют свою деятельность на процессы, происходящие в обществе, часто при этом отказываясь от статуса художника. При этом у активистского искусства и московского радикального акционизма есть, по крайней мере, одна общая черта — оба направления активно используют в своих практиках масс-медиа. Именно московский радикальный акционизм 1990-х сделал участие масс-медиа принципиальной составляющей своей художественной практики (Ковалев 2007). В 2000-е годы уличное пространство остается основной ареной акционистских художественных высказываний, а власть, которая реагирует на эти высказывания силовыми репрессивными мерами, становится основной аудиторией этих акций, создающей для них необходимый медиарезонанс. С подачи акционистов и в результате технологического развития «тактические медиа»[3], в том числе социальные сети и блоги художников превращаются в пространство для распространения, а впоследствии, и экспонирования, обсуждения и архивирования активистского искусства.[4]

Я понимаю «активистское искусство» как гибрид искусства и активизма. Наиболее близкой для меня является логика, которую высказал художник, акционист, теоретик и директор музея *ZKM* в Карлсруэ Питер Вайбель на первой установочной встрече по выставке «Глобальный активизм. Искусство и конфликт в XXI веке», проходившей в *ZKM* в 2012–2013 годах.[5] Он сказал: «Мы не будем делать разницу между искусством и активизмом» (Вайбель 2012, личная коммуникация)[6].

Как исследовательница и архивистка активистского искусства я придерживаюсь схожей позиции, предпочитая оставлять границы этого нового явления открытыми, чтобы случайно не отсеять что-то принципиально важное, сегодня не опознаваемое как таковое.

Исследования активистского искусства

Проблемы архивирования современного искусства в музее давно являются предметом пристального изучения. Так, еще Роузли Голдберг (2013 [1979]) в книге «Искусство перформанса» подробно описывает сложности, связанные с вхождением этого вида искусства в музей, его музеефикацией и архивацией. Она пишет о том, что перформансу было сложно найти место в искусствоведческих исследованиях, так как его место и в музейных экспозициях, и в истории искусства было неочевидным. Однако вскоре стало понятно, что значительная часть артефактов, фотографий и видеозаписей, появившихся в 1970-х, напрямую связаны с произведениями именно этого жанра. В результате сегодня все крупные музеи современного искусства так или иначе работают с перформансом как одним из важнейших художественных средств и, возможно, наиболее концептуальным из жанров искусства. Сотрудники архивов, музейные хранители и реставраторы, а также кураторские и образовательные отделы пытаются решать трудности, которыми сопровождается работа по экспонированию, интерпретации и хранению этого материала. Принимая во внимание утверждение Фелшин, что «активистское искусство уходит корнями... в искусство перформанса» (Felshin 1995: 11) и, понимая искусство перформанса широко, — как искусство действия, в которое входят и акция, и хеппенинг, и онлайн-активность, связанная с непосредственным участием в проекте тела автора, — мы можем заключить, что перформанс является одним из основных инструментов активистского искусства.

Одной из первых книг, посвященных возникновению активистского искусства в США, является упомянутая выше работа Нины Фелшин «Но искусство ли это? Дух искусства как активизм» (Felshin 1995). В ней анализируется процесс формирования арт-активистских практик, которые развивались в Соединенных Штатах и в Канаде до середины 1990-х годов, и представлен широкий спектр тем, с которыми работают представители арт-активизма, таких, как бездомность, домашнее насилие, эйджизм и другие. В работе также сформулировано то, что объединяет арт-активистов: борьба за прогрессивные общественные изменения, взаимодействие с сообществами и использование средств масс-медиа.

В 2012 году под редакцией американских медиа-активистов Эндрю Бойда и Дэйва Освальда Митчела вышла книга «Прекрасные неприятности. Пособие по революции» (Boyd and Mitchell 2012), в которой представлен анализ стратегий и тактик медиа-активизма с примерами со всего мира. В книге описываются основные тактики, принципы

и теоретические концепции «креативного активизма», как называют авторы этот феномен, а также анализируются конкретные кейсы. Три года спустя вышло русскоязычное издание книги — «Beautiful Trouble. Пособие по креативному активизму» (Бойд и Митчелл 2015). Оно дополнено примерами арт-активизма на постсоветском пространстве.

В 2015 году появилась книга «Глобальный активизм. Искусство и конфликт в XXI веке» (Weibel 2015), опубликованная по следам одноименной выставки[7] (2012—2013, музей ZKM в Карлсруэ), сокуратором которой я являлась. На выставке было представлено большое количество хроник, документов, фото и видео, касающихся протестных движений во всем мире. Как правило, экспозиции, которые призваны показать проекты активистского искусства, по большей части состоят именно из релевантных архивных материалов. Еще одна выставка, которую я сокурировала и которая на этот раз была целиком посвящена российскому активистскому искусству, прошла в 2017 году в *Ludwig Forum Aahen* под названием «Бес/порядок. Искусство и активизм в России с 2000 года» (*dis/order. Art and Activism in Russia since 2000*).[8] Летом 2021 года вышел каталог этой выставки (Otten and Volkova 2021), дополненный текстами искусствоведов и художников. Хочется надеяться, что эта работа внесет вклад в дело архивирования российского активистского искусства.

Ил. 1. Вид экспозиции «Глобальный активизм» в музее *ZKM* в Карлсруэ. Фотография Татьяны Волковой, 2013.

Основное внимание в этих книгах уделяется описанию событий: как самих арт-активистских проектов, их стратегий и тактик, а также резонансу, который они вызвали, так и социально-политическому контексту, на фоне которого они разворачивались. Так, и в саму выставку в Аахене, и в ее каталог была включена хроника социально-политических

событий в России с 2000 по 2017 год. Для исследования феномена активистского искусства часто используется именно подход социальной истории искусства, в рамках которого анализируется, как общество влияет на искусство, какие общественные процессы лежат за теми или иными художественными явлениями. В основе этого подхода — исследование архивных источников: не только материалов, касающихся непосредственно самих арт-проектов, но и общего контекста жизни общества, реакции людей на искусство, а также интервью с исследователями, художниками и другими участниками этих процессов.

Ил. 2. Виды экспозиции «Бес/порядок. Искусство и активизм в России с 2000 года» в музее Ludwig Forum Aahen в Аахене. Фотография Татьяны Волковой, 2013.

Что касается русскоязычных исследований, посвященных российскому активистскому искусству как таковому, то на сегодняшний день существуют в основном независимые издания, которые выпускают сами художники-активисты. Примером могут служить три книги фестиваля активистского искусства «МедиаУдар», выпущенные в 2012—2016 годах (Волкова 2012; Волкова, Зубченко и Митенко 2016; Фальковский 2014), целью которых было осмысление активистского искусства сегодня и картографирование зон «интеллектуального, политического и творческого эксперимента, отмеченные наибольшей интенсивностью» («МедиаУдар... Каталог проекта» б.д.). Еще одним примером являются книги стрит-артиста и куратора Игоря Поносова; например, его «Искусство и город» — первая русскоязычная книга, освещающая основные направления и тенденции феномена уличного искусства с начала XX века и до настоящего

времени и включающая ситуацию в России в мировой контекст (Поносов 2016). Игорь Поносов также участвовал в подготовке русскоязычного издания книги Эндрю Бойда и Дэйва Освальда Митчелла «Прекрасные неприятности», о которой шла речь выше.

Часто активистское искусство входит в состав тематических институциональных проектов, становясь в них одним из разделов. Так это произошло в монументальном каталоге по прошедшей в «Гараже» выставке «Перформанс в России. Картография истории» (Обухова 2014), который подробно прослеживает историю развития этого направления в искусстве от начала XX века до 2010-х годов. На 1-ой Триеннале российского современного искусства Музея «Гараж», сокуратором которой я являлась, одним из разделов стало «Искусство действия», получившее свое место в гиде-путеводителе к выставке и на сайте 1-й Триеннале: «Этот раздел посвящен художникам, принципиально иначе взаимодействующим с окружающей действительностью, — художникам-активистам. В первую очередь они новаторски используют публичное пространство, обращаясь в своем творчестве к социально значимым темам и побуждая различные сообщества к действию» (Волкова 2017).

Ил. 3. Вид экспозиции раздела «Искусство действия» на 1-й Триеннале российского современного искусства Музея «Гараж». Фотография Алексея Народицкого, 2017. Предоставлено архивом современного искусства Музея «Гараж».

Активистское искусство постепенно попадает и в фокус исследователей, пишущих на русском языке. Так, Марина Исраилова (2016) в магистерской диссертации «Проблема документации в российском перформансе (1970—2010-е)» анализирует стратегии документации произведений российских акционистов трех поколений: входящей в круг московской концептуальной школы группы «Коллективные действия»,

Ил. 4. Перформанс группы «Швемы» в экспозиции раздела «Искусство действия» на 1-й Триеннале российского современного искусства музея «Гараж». Фотография Алексея Народицкого, 2017. Предоставлено архивом современного искусства Музея «Гараж».

основанной в 1976 году; московских радикальных акционистов 1990-х, которые выбирали для своих акций открытые городские пространства, а в качестве средств распространения документации — печатные СМИ; и арт-активистов 2000—2010-х годов, которые использовали интернет-медиа в качестве площадки репрезентации документации своих работ.

Довольно проработанным является исследовательское поле, посвященное феминистскому искусству, — безусловно, это самостоятельное художественное пространство, но в моей оптике оно рассматривается как часть активистского искусства. В 2010 году Московский музей современного искусства издал каталог выставки «ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989—2009» (Каменецкая, Воробьева и Саркисян 2010), который остается одним из самых полных собраний по этой теме в указанный период. Помимо более сорока арт-проектов, каталог включил в себя научные тексты и публицистические материалы. В 2019 году художница, кураторка и исследовательница Ильмира Болотян опубликовала статью «О феминистском искусстве в России», в которой рассмотрела проблематику, развитие, стратегии и ключевые персоналии феминистского искусства, а также осветила ряд вопросов, связанных с квир-искусством (Болотян 2019). Подробную хронику феминистских арт-событий от 1990-х годов до наших дней собрала в своей магистерской диссертации «Кураторство в феминистских художественных самоорганизациях России» Екатерина Бочарова. Параллельно с историей развития самоорганизованных инициатив Бочарова (2021) анализирует и зарождающуюся институциональную феминистскую арт-сцену.

Исходя из того, что исследований, посвященных активистскому искусству в российском контексте, довольно мало, летом 2020 года мы с художницей и активисткой Катрин Ненашевой провели в «Гараже»

серию онлайн-воркшопов «Как герои ушли, а мы остались. Акционизм 2020».[9] Действительно, в отличие от радикальных акций московского акционизма 1900-х и арт-активизма 2000-х, которые были рассчитаны на внимание масс-медиа и уверенно пользовались им, современные проекты активистского искусства носят принципиально другой характер. Они более рассеяны в пространстве и времени и ориентированы на долгосрочную (и часто незаметную) социальную деятельность, нежели на краткосрочный медиаэффект, что приводит к тому, что они, как правило, не попадают в поле зрения исследователей и не находят релевантного места в архивах. Воркшопы включали в себя выступления уже известных исследователей, среди которых Анджелина Лусенто, Павел Митенко и Роман Осминкин, а также дискуссии и практические задания для участников — проведение исследований и написание на их основе научных работ. Проект ставил перед собой задачу формирования группы исследователей «третьей волны акционизма». Сегодня можно утверждать, что эту задачу удалось выполнить: в апреле 2021 года прошла презентация проекта *Spaika.media*[10], который задуман как независимый исследовательский веб-портал о перформансе, арт-активизме и акционизме, а также как дискуссионная площадка, где уже проводятся события в поддержку его открытия и публикуются тексты рабочей группы проекта.

Критик Анна Матвеева (2016) в статье «Архивируй это», написанной по итогам круглого стола «Архивация современного искусства. Архив будущего», описывает проблемы в российском искусствоведении. Среди них она называет и сложность отбора того, что считать сегодня ценным в архивном деле, и эфемерность материалов объектов современного искусства, и то, что она называет «цифровой катастрофой»:

> «...по мере того, как жизнь и творчество переходят из аналогового пространства в цифровое, потери возрастают многократно... для практики архивации... эта проблема выходит на первый план. Масло на холсте остается таковым и через 500 лет, но компьютерные данные могут... умереть вместе с жестким диском, ...их можно выложить в интернет на сайт, но лет через пять сайт сдохнет просто потому, что владелец его забросит и перестанет платить за хостинг... Цифровая эра, все невероятнее ускоряя время, ставит новые задачи перед теми, чья цель — время сохранить».

Действительно, значение этой проблемы стремительно возрастает в последние годы, особенно на фоне пандемии COVID-19, активизировавшей перенос процессов в онлайн-пространство. Это касается как реализации проектов с использованием медиатехнологий, так и вопросов их обсуждения и аккумуляции документации. В контексте задачи архивирования это значит, что онлайн-пространство делает информацию, с одной стороны, более открытой и доступной, а с другой — более разрозненной и менее сфокусированной. Это создает для современного архивиста содержательные проблемы по ее идентификации и отбору, а также технические — по сохранению этого постоянно обновляющегося медиаконтента.

В статье Матвеевой (2017) речь идет о проблемах архивации современного искусства в целом, и этот анализ релевантен в контексте моей статьи, но моя задача — рассмотреть также специфические проблемы архивирования активистского искусства, а это еще более сложные задачи по «опознаванию» и отбору. Активистское искусство как таковое до сих пор вызывает большие вопросы у традиционного искусствоведения (вспомним название книги Фелшин «А искусство ли это?»). Если у Матвеевой под практикой архивации подразумевается оцифровка художественных проектов или составление цифровых архивов, то есть работа с авторами и произведениями, уже идентифицированными как ценные и подлежащие архивации, то специфической проблемой активистского искусства является то, что очень многие проекты арт-активистов остаются за пределами внимания искусствоведов и оказываются неопознанными как искусство и никаким образом незадокументированными. К плохо «опознаваемым» данным можно отнести, например, такие хранилища информации об арт-активистских проектах, как личные блоги и аккаунты представителей активистского искусства в социальных сетях — источники, которые сегодня во многом берут на себя роль актуальных архивов. То есть важной задачей архивиста становится «опознавание» архивных материалов, а чтобы ее выполнить, нужно обладать экспертными знаниями, то есть глубоко понимать контекст происходящего в поле активистского искусства.[11]

Что касается исследований, которые были бы посвящены именно проблемам архивирования активистского искусства в России, то на данный момент их нет (или они неизвестны автору этой статьи), поэтому данная работа стремится заполнить эту лакуну.

Кейс-стади: художники-активисты и их архивы

Проблемы архивации активистского искусства связаны как с общей эфемерной природой современного искусства в эпоху его цифровизации, так и со спецификой сферы активизма, создающего для архивации дополнительные трудности. Здесь я хочу рассмотреть несколько кейсов, которые затрагивают основные группы проблем, связанных с архивизацией активистского искусства в «Гараже» сегодня.

Архивы и бренд группы «Война»

Первый кейс — борьба за бренд и архивы расколовшейся на две фракции группы «Война», которые я застала в 2011 году в качестве сокураторки фестиваля активистского искусства «МедиаУдар». «Война» была образована в 2007 году Олегом Воротниковым, Натальей Сокол, Петром Верзиловым и Надеждой Толоконниковой. В 2009 году в группу входило не менее шестидесяти человек, среди которых были поэты, художники, студенты, филологи, журналисты. По заявлениям участников «Войны», изначально у группы не было руководства, идеологов и лидеров: все

активисты были равны в правах. В 2010 году, в результате конфликта внутри группы, ее участники условно разделились на «Петербургскую фракцию», проводящую акции в Санкт-Петербурге, и «Московскую фракцию», проводящую акции в Москве. «Петербургскую фракцию» возглавляли Олег Воротников и Наталья Сокол, «Московскую» — Петр Верзилов и Надежда Толоконникова («Арт-группа "Война" вывесила баннер...» 2013). Несмотря на заявленную ранее анархистскую позицию по поводу отсутствия руководства в группе и равноправия всех участников, «Петербургская фракция» после раскола заявила о своей монополии на авторские права на акции и бренд группы. Также члены этой фракции высказывались против сотрудничества с российскими арт-институциями и даже пытались запрещать упоминать их на лекциях.

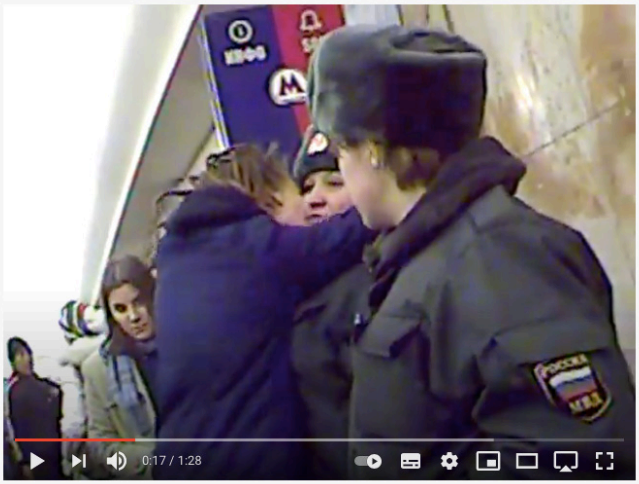
Уже имея такой прецедент на лекции об активистском искусстве 4 сентября 2010 года, я не стала предлагать «Петербургской фракции» участвовать в выставке на фестивале «МедиаУдар». «Московская фракция», в которой я общалась с Петром Верзиловым, была рада принять участие в выставке с видеодокументацией своей новой акции «Лобзай мусора, или Тренинг по зацеловыванию», которая была реализована уже после раскола группы, 1 марта 2011 года («Акция группы Война "Лобзай мусора"...» 2011). Несмотря на мои возражения, Верзилов настоял на том, чтобы в списке участников выставки они были позиционированы как «группа "Война"», без уточнения, что это «Московская фракция», ссылаясь на принцип группы, что все акции, которые делаются ее участниками, являются акциями группы «Война». Когда анонс фестиваля был опубликован, мне пришло электронное письмо от лидера «Петербургской фракции» Олега Воротникова, в котором, в частности, говорилось:

> «Вы же знаете, что группа категорически против участия в Московской биеннале. О чем я сейчас от лица группы еще раз вам заявляю. Мою позицию целиком и полностью разделяют все активисты группы. Вам нет никакого смысла мухлевать и попадать впросак, ведясь на интриги Петра Верзилова и Надежды Толоконниковой, давно погнанных из группы сраными вениками за предательство, сдачу активистов ментам и обворовывание активистов. У Войны нет никаких "фракций", как нет никакой отдельной "московской" группы кроме нас»[12] (2011, личная коммуникация).

Мы не стали исключать видео «Московской фракции» из выставки, в ответ на что «Петербургская фракция» выпустила открытое письмо к общественности, в котором продолжила обвинять Верзилова и Толоконникову, а также организаторов Московской биеннале, в рамках которой проходил «МедиаУдар», в сотрудничестве с ФСБ и призывала к бойкоту фестиваля. В письме она, в частности, пишет:

> «Мы неоднократно обращались к организаторам с просьбой не включать нас в мероприятие. Мы категорически отказываемся участвовать в гнилом и коррумпированном бизнесе Московской биеннале, которая стремится сохранить фасад художественной жизни в России перед международным сообществом. Однако наше право на отказ и неучастие было нарушено,

а наша работа украдена. Помимо похищенных работ организаторы намерены представить подделки под именем Война» («Voina's call for boycott...» 2011).



Ил. 5. Скриншот видео «Группа Война зацеловывает ментов» на странице в YouTube, https://www.youtube.com/results?search_query=лобзай+мусора, 29.08.2021.

Эти события разворачивались после того, как участники «Петербургской фракции» побывали в СИЗО из-за акции «Дворцовый переворот» и пользовались большим вниманием западной прессы. В результате призыв к бойкоту Московской биеннале вызвал большой резонанс, результаты которого выкладывались на сайте «Петербургской фракции». Некоторые участники фестиваля, которые были не в курсе деталей происходящего (например, группа *The Yes Men*), присоединились к бойкоту. В ответ на это мы, организаторы фестиваля «МедиаУдар», также выпустили открытое письмо, в котором прояснили ситуацию, указав, что в рамках фестиваля показана одна новая работа «Московской фракции» группы и никакие старые архивы «Войны» на выставке не представлены. Кроме того, мы отметили, что не видим

> «...смысла в том, чтобы подвергать цензуре названия и произведения участников выставки или влиять на решение частных вопросов, связанных с борьбой за бренды отдельных авторов... Призыв к бойкоту выставки и биеннале в целом вводит в заблуждение общественность, в особенности западную, которая не в состоянии оценить непрозрачную ситуацию вокруг внутреннего конфликта группы Война» (Плуцер-Сарно 2011).

В результате этого участники группы *The Yes Men* отозвали свой бойкот («*The Yes Men* не будут бойкотировать...» 2011). Участники «Московской фракции» также выступили с заявлением:

> «Активисты группы Война заявляют, что заниматься выставочными вопросами и распространением акций группы уполномочены лишь активисты, принимавшие ключевое участие в подго-

> товке данных акций. Мы не претендуем и никогда не претендовали на авторство акций Петербургской фракции и таким же образом отказываем ее представителям в праве решать вопросы, выходящие за пределы их собственных произведений. В свою очередь, равным правом распоряжаться произведениями Войны, созданными до раскола группы в конце 2009 года, обладают все активисты, работавшие над данными акциями. [...] Подробности относительно того, как Петербургская фракция Войны подставляет юристов, дезинформирует художественное сообщество и грозится обратиться в Международный суд, по ссылке — http://wisegizmo.livejournal.com/72802.html» («The Yes Men не будут бойкотировать...» 2011).

Этот кейс представляется важным в качестве иллюстрации позиции принципиального отказа от сотрудничества с институциями, которой придерживаются некоторые арт-активисты, считая, что художественный процесс организован на деньги, так или иначе полученные путем эксплуатации и угнетения. Есть другая, полярная этой, позиция, которая тоже часто встречается среди арт-активистов: для достижения своих целей и распространения своих идей нужно использовать любое средство, то есть любую площадку, будь то выставка, конференция или средство массовой информации.

Петр Павленский и авторское право

Второй кейс, который я хочу рассмотреть, представляет противоположную позицию, когда художник делает все свои профессиональные архивы открытыми для любого пользователя. Осенью 2019 года художник-активист Петр Павленский, эмигрировавший из России в 2017 году, выложил все архивы своих акций 2010-х годов в открытый доступ в интернет. Павленский написал в своем аккаунте «Фейсбука»:

> «Всем привет! Мне периодически пишут знакомые и незнакомые люди и просят продать фотографии с акций. Всем, кто пишет, я терпеливо продолжаю объяснять, что я не занимаюсь торговлей, и всё что их интересует, они могут взять в интернете бесплатно. Но сейчас я подумал, что неправильно каждый раз каждого отправлять в бескрайний интернет, и поэтому выкладываю ссылку на архив с фотографиями здесь https://drive.google.com/drive/folders/1DZchkrF4a-5RJUfsg-CxLDt1luv_sufBd?fbclid=IwAR1qjFg2D1RFrVIu4e1vRXG7UMAhkShHB-_qp9LmRdo2Jh3Fqo0sRA-CxxY» (Павленский 2019).

Этот жест вызвал оживленную дискуссию в комментариях под постом Павленского и в прессе, которая распространила эту публикацию. Многие посчитали этот жест важным вкладом в поддержку борьбы с копирайтом и за *creative commons*, то есть позиции, что информация должна быть свободна и каждый должен иметь возможность ей распоряжаться. Другие комментаторы призывали к соблюдению авторских прав. Например, пользователь Сергей Пономарев в комментарии к посту пишет:

> «Петр, не имеете право распространять бесплатно чужие фотографии. Это нарушение авторских и имущественных прав тех, кто эти снимки сделал. Вы являетесь объектом снимка, но

> не автором. За нарушение авторских прав есть ответственность тех, кто будет их использовать без разрешения автора. Не подставляйте себя и тех, кому вы их предлагаете "бесплатно"» (Павленский 2019).

В свою очередь, галерист и куратор Марат Гельман в интервью сказал по этому поводу следующее:

> «Я считаю, что Павленский, который нарушает во всем, имеет право нарушать и наше представление о том, где находится авторское право. То есть, в принципе, если бы он судился с фотографом, то я бы сказал, что все-таки фотограф является владельцем. А он же не раздавать. Поэтому в этой ситуации я полностью на его стороне. Вообще, авторское право — это инструмент, который когда-то способствовал прогрессу, а сейчас тормозит...» (Маркони, К и редакция «Каспаров.Ru» 2019).

Этот кейс иллюстрирует принципиально другое отношение к архивированию собственного творчества и авторским правам на него. Позиция автора состоит в отказе от коммерциализации своих арт-активистских проектов, в открытости к тому, чтобы любые заинтересованные в этой информации инициативы использовали их для своих целей. Интересно в этом кейсе еще и то, что именно социальные сети становятся каналом распространения архивов. Однако принципиально игнорируемая автором проблема копирайта делает эти материалы невозможными для архивации и использования в институциях, потому что музей не может хранить и использовать архивы, на которые у него нет прав.

«Тихий пикет»: архив в социальной сети

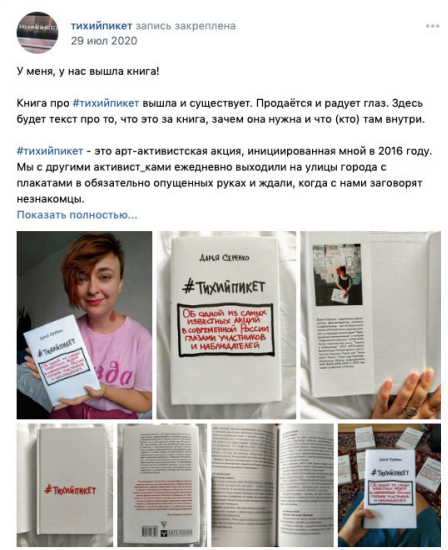
Кейс, на примере которого хорошо видно развитие форм архивирования арт-активистских проектов в онлайн-пространстве, — это акция «Тихий пикет», придуманная выпускницей Литературного института, художницей, поэтессой и фем-активисткой Дарьей Серенко. В марте 2016 года Серенко начала ездить в метро с самодельными плакатами против домашнего насилия, политических репрессий, гендерных стереотипов и дискриминации. Она объявила в своих соцсетях, что к акции может присоединиться любой желающий, что и сделали многие люди из разных городов России и за ее пределами. В результате авторская акция превратилась во флешмоб — широкое горизонтальное движение, которое продолжило существовать и после того, как сама Серенко прекратила регулярные выезды с плакатами.

Точкой сборки документации этой акции стала одноименная страница во «Вконтакте» («тихийпикет» б.д.). Страница открыта для всех пользователей, которые публикуют там сообщения о проведенных ими акциях. Девиз, опубликованный на странице, звучит как «Главное не победа, а участие». В описании говорится:

> «Каждый день мы передвигаемся по городу с плакатами информационного назначения: о насилии в семьях, об угнетении тех или иных групп, о политзаключенных, о хорошей современной поэзии и искусстве, о других важных вещах. Это такая передвижная энциклопедия: мы используем ссылки на компетентные источники, тэги, консультируемся с научными сотрудниками из разных сфер и т.д.» («тихийпикет» б.д.).

Таким образом, город становится передвижной энциклопедией, а аккаунт в социальной сети — постоянно обновляемым архивом, где собираются документации акций, происходит обсуждение и общение участников из разных городов и стран, большинство из которых никогда не познакомятся офлайн и, разумеется, не увидят вживую сами акции.

В феврале 2020 года в издательстве «АСТ» вышла книга «#тихий пикет» Об одной из самых известных акций в современной России глазами участников и наблюдателей» (Серенко 2020), в которой опубликованы текстовые отчеты участников акции, «тихо пикетирующих» в разных городах России. Серенко говорит о книге: «Мы отобрали только где-то одну шестую часть публичных отчетов, чтобы показать диапазон акции. Тут все наши самые невероятные диалоги о дискриминации, равноправии, уважении, диалоги с незнакомцами на улицах и попутчиками в метро» («Даша пишет #тихийпикет...» 2020). Электронные архивы, стихийно аккумулирующиеся пользователями соцсетей в созданных ими для этого аккаунтах, стали основой для создания архивов более традиционных форматов — в данном случае книги. Однако далеко не все паблики арт-активистских проектов в соцсетях, и тем более не все личные блоги художников-активистов, фиксируются на бумаге. Большинство из них не являются объектом архивирования, что приводит к тому, что вместе с удалением паблика или блога, отказом от продления оплаты хостинга сайта проекта вся информация о нем бесследно исчезает.



Ил. 6. Скриншот поста на странице сообщества «Тихий пикет» во «Вконтакте», https://vk.com/tichiypiket, 29.08.2021.

«Депрессивная Россия в формате гипер-реалити шоу»: социальная сеть как медиум акции

И последний кейс, который я хочу рассмотреть, — проект «Депрессивная Россия в формате гипер-реалити шоу», создателями которого являлись Катрин Ненашева и Иван Шевель. Проект был посвящен теме депрессии. Ненашева так рассказывает об акции:

> «Идея состоит в том, чтобы показать зрителю поведение этих героев и позволить самому как-то на это поведение влиять. Изначально мы хотели воссоздать образ полицейского, священника и гражданского активиста, но, поскольку я сама впала в депрессию, а тема психоактивизма мне знакома, я решила, что первый сезон должен быть посвящен российскому человеку, который находится в депрессии» (Меркурьева 2019).

Авторы назвали свою акцию экспериментом, в рамках которого связаны активизм и цифровая среда. «Люди хотят зрелищности... Таким новым языком мы пытаемся взаимодействовать с общественным пространством и говорить о важных для нас темах», — отмечает Ненашева (Меркурьева 2019). Проект был построен по принципу игровой механики: управление развитием событий было отдано подписчикам специально созданного чат-бота в «Телеграме» (на момент написания статьи уже недоступен). Пользователи голосовали за тот или иной сценарий действий депрессивного героя, который ходил по улицам Москвы, а аудитория наблюдала за происходящим в прямом эфире. Таким образом, у этого перформанса не было зрителей, присутствующих физически (если не брать в расчет случайных прохожих, которые были не в курсе происходящего и не воспринимали это как перформанс), а были только виртуальные зрители и участники, которые управляли телом художника, представленного для них в виртуальном пространстве через цифровой интерфейс, и там же получали обратную связь. Виртуальное пространство, в свою очередь, вносило вклад в происходящее, создавая технические помехи и искажения, влияя на ход реализации, внося коррективы в изначальный план.

В контексте данной статьи этот кейс демонстрирует процесс развития цифровизации активистского искусства, когда социальные сети становятся не только пространством для экспонирования происходящих акций, местом аккумуляции и консервации документов акции, пространством для обсуждения проекта с его создателями, но и непосредственно медиумом — то есть инструментом, управляющим развитием событий внутри проекта. И это требует не только специального технического подхода (программы) для его архивации, но и очень оперативного реагирования искусствоведов, потому что, например, в данном случае на момент написания статьи телеграм-канал проекта «Депрессивная Россия в формате гипер-реалити шоу» был уже недоступен.

Группы проблем архивирования активистского искусства и их возможные решения

Исходя из вышесказанного, я выделяю три группы проблем архивирования активистского искусства и предлагаю обсудить возможные способы их решения: юридические проблемы, технические проблемы, а также проблемы экспертного знания.

Юридические проблемы, связанные с авторскими правами

Одним из основных постулатов активисткого искусства является институциональная критика, что делает музеефикацию и архивацию такого искусства внутри арт-институций подчас крайне проблематичной, как видно на примере кейса с группой «Война», внутри которой произошел раскол на фракции с разными позициями по вопросу прав на воспроизведение акций. В свою очередь, кейс с Петром Павленским демонстрирует принципиально другую позицию по этому вопросу: художник открывает доступ к своим профессиональным архивам для всех желающих, что, однако, создает новую проблему — кому принадлежат авторские права: автору акций, то есть Павленскому, или авторам фото- и видеодокументаций его акций? Имеет ли право художник выкладывать эти материалы в открытый доступ? Имеют ли право арт-институции воспользоваться его щедрым предложением и пополнить такими материалами свои архивы в ситуации, когда автор не готов заключить с ними договор, регламентирующий правовые вопросы?

В «Гараже» архивисты работают над этой проблемой совместно с командой юристов. Одним из решений юридических вопросов, связанных с авторскими правами, является использование понятия «составное произведение» для, например, кураторских архивов, которые содержат большое количество материалов, авторские права на которые по отдельности принадлежат разным лицам. Владелец архива, таким образом, выступает в качестве автора-составителя, а архив — в качестве самостоятельного составного произведения по подбору и расположению материалов, как это указано в п. 2 ст. 1259 Гражданского кодекса РФ. Исключительное право или лицензия на архив передается музею. Однако, разумеется, владелец архива в таком случае не может передать исключительные права или лицензию на материалы, вошедшие в состав архива, включая права на публикацию в коммерческих целях. На практике это означает, что, например, мой кураторский архив, который я передала в дар «Гаражу» в 2020 году, содержит не только материалы, являющиеся моей интеллектуальной собственностью (мои тексты, рабочие заметки, фотографии и проч.), но и объекты, являющиеся интеллектуальной собственностью коллектива авторов, в частности, относящиеся к работе над фестивалем «МедиаУдар», соосновательницей и участницей рабочей группы которого я являлась в 2011—2016 годах. Остальные участники рабочей группы фестиваля могут иметь — и имеют — разные, порой конфликтующие между собой позиции по вопросу

о сотрудничестве с частными арт-институциями. Таким образом, мой кураторский архив как самостоятельное составное произведение передан в музей и может использоваться в образовательных и исследовательских целях, но в случае запроса отдельных материалов для коммерческих публикаций, авторские права на которые по отдельности принадлежат разным лицам, заинтересованные издания или институции должны будут обратиться за разрешением напрямую к этим лицам.

Технические проблемы, связанные с сохранением цифровых материалов
Следующий кейс, который я рассмотрела, показывает развитие форм архивирования арт-активистских проектов в онлайн-пространстве — это акция «Тихий пикет» и одноименный паблик во «Вконтакте», который стал местом аккумуляции документов акции и базой для создания книги о проекте. Данный кейс является редким случаем, когда виртуальные архивы частично материализовались в бумажной книге (однако много ли интернет-пабликов постигает такая участь?). Наконец, последний кейс, проект «Депрессивная Россия в формате гипер-реалити шоу» Катрин Ненашевой и Ивана Шевеля, демонстрирует ситуацию, когда функции социальных сетей в создании проекта заключаются не только в экспонировании, аккумуляции документаций и дискуссионном пространстве, но и в функционировании непосредственно в качестве медиума — инструмента, управляющего развитием событий внутри проекта. Это создает большие проблемы для его архивации: необходимость оперативно отслеживать и консервировать подобные материалы до того, как они исчезнут из сети. Очевидно, что эти проблемы необходимо решать совместно с IT-специалистами.

Проблемы экспертизы, связанные с отбором релевантной информации
Помимо технических проблем, два последних кейса обнажают еще одну группу проблем, связанных с экспертным знанием. Эта третья группа проблем, которую я выделяю, связана с привлечением внешних экспертов для формирования специализированных архивов. Научный отдел архива «Гаража» имеет богатую практику сотрудничества с приглашенными специалистами. В частности, для формирования архива по активистскому искусству мной были привлечены участники арт-активистского сообщества — Дмитрий Грин, Евгения Зубченко, Матвей Крылов (Скиф) и Татьяна Сушенкова, которые в качестве фото- и видеодокументаторов, а также организаторов событий, имеют доступ ко всей архивной информации. Очевидно, что отбор «плохо опознаваемых» как архивные материалы объектов может быть сделан наиболее корректно только изнутри процесса — это сложно сделать извне, из стен институций. Такой подход созвучен также действиям Питера Вайбеля в работе над выставкой и книгой «Глобальный активизм. Искусство и конфликт в XXI веке», о которой я писала выше: Вайбель собрал международную кураторскую команду, состоящую не только из искусствоведов, но и из художников и активистов.

«Тактические медиа» в активистском искусстве

В этом разделе я хочу более подробно рассмотреть значение «тактических медиа» для художественного процесса, потому что все рассмотренные выше проблемы архивации активистского искусства напрямую связаны с их возрастающей ролью. Это происходит не только в контексте активистского искусства, но и во многих наблюдаемых сегодня культурных и социальных процессах. Для активистского искусства это принципиальный момент, так как «тактические медиа» стали его главным инструментом еще до появления интернета: тогда это были листовки, баннеры, городские рекламные площади, сейчас — еще и блоги, аккаунты в соцсетях, независимые веб-платформы.

Активистское искусство существует вне музейных стен и не заинтересовано во вхождении в состав коллекций и архивов; его представители часто конфликтуют с сотрудниками музейных и архивных институций в попытке противостоять процессу присвоения своих работ государством или частным капиталом. Активистские художники обходятся без институциональной поддержки, используя интернет-медиа в качестве площадки для информирования об акциях, экспонирования документации и даже продажи своих произведений. Как пишет Марина Исраилова, «архив, СМИ или интернет-медиа в этом контексте выступают как альтернатива существующему арт-миру» (Исраилова 2016: 55).

Ил. 7. «МедиаУдар. Москва». Фотография Татьяны Сушенковой, 2015.

«Тактические медиа», создаваемые самими художниками-активистами, сегодня часто выполняют функции музея и архива активистского искусства, в то время как собственно музеи и архивы оказываются порой недостаточно квалифицированными и оперативными в этой области.[13] Как и в эпоху позднесоветского неофициального искусства, в современном

искусстве России наметилась в последние годы тенденция разделения на арт-истеблишмент и новые «нон-конформистские» проекты, которые часто не могут найти себе место ни среди институциональных проектов, ни среди самоорганизованных площадок. Причиной такого разделения послужил консервативный поворот в российской политике и растущая цензура со стороны властных структур, а также давление со стороны правых активистов. Примерами могут служить «дело *Pussy Riot*», по которому участницы группы отбыли два года заключения в колонии «по мотивам религиозной ненависти и вражды» за перформанс в Храме Христа Спасителя[14]; срывы проведения фестиваля «МедиаУдар» из-за давления со стороны властей и нападений сторонников ультраправых движений (см. ил. 8)[15] и другие многочисленные отмены выставок и мероприятий из-за угроз и провокаций.

В результате начала формироваться новая культура закрытых мероприятий, доступ к которым можно получить только через «своих». Представление об этих событиях зритель может получить только по информации, публикуемой в соцсетях, которые становятся местом экспонирования и обсуждения таких проектов. Искусствовед и кураторка Надя Плунгян в статье, подводящей итоги 2010-х годов, отмечает, что

Когда под воздействием цензуры сужаются возможности действовать открыто, часть энергии уходит в кулуары и в онлайн, в закрытое приватное пространство. Только теперь к такому «приватному» пространству парадоксальным образом относятся в том числе личные аккаунты художников, активистов и блогеров в соцсетях, становящиеся медиатором между автором и зрителем-участником проектов. Исследователи сферы коммуникаций говорят о глубинной трансформации и смещении категорий *private* и *public* в результате цифровизации. Формируется своего рода «получастная сфера» — например, аккаунты в соцсетях, которые одновременно и открыты для всех, и при этом являются личными страницами (Papacharissi 2016). Именно они сегодня часто становятся площадками для реализации проектов

> «...доминирующей стратегией поколения стали художественный эскапизм и глубокое самообразование: на безусловное первое место вышли зин-культура, квартирные выставки, телеграм-каналы и паблики “Вконтакте”, позволяющие сформировать независимое авторское пространство по своим законам. Территория творческого поиска за пределами легальной культуры увеличилась очень заметно, и этот процесс только нарастает, поскольку активно приглашать в эту легальную культуру “новые имена” никто не торопится» (Плунгян 2019).

активистского искусства. В этом главное отличие сегодняшних процессов от неофициального искусства советских времен: в результате появления независимых СМИ и «тактических медиа», сегодняшние художники-нон-конформисты (и, что важно для данной статьи, те из них, кого можно считать арт-активистами) получают доступ к большим аудиториям. Корпус архивных материалов, которые формируются в процессе реализации проектов, довольно обширен. Это и тексты

анонсов, и репортажи с акций, и пост-релизы с подведением итогов, и фото, аудио- и видеодокументация, и онлайн-трансляции, и, конечно же, обсуждения в комментариях к постам. Эти комментарии выливаются подчас в крайне содержательные дискуссии с участием неограниченного круга деятелей культуры и других пользователей, становясь важным развитием проекта. Именно они — наиболее сложный объект для архивирования музейными институциями, так как, в отличие от традиционных видов текстовых и визуальных документов, находятся в постоянной динамике.

Социальные сети и другие «тактические медиа» сегодня во многом апроприируют функции музея современного искусства — образовательную, дискурсивную, коммуникационную, консервирующую. Важно отметить использование пространства личного аккаунта автора в качестве инструмента для его публичной художественной деятельности. Благодаря соцсетям любое событие в личной жизни художника (болезнь, депрессия, эпизод насилия) становится видимым, а порой и превращается в материал для арт-проекта. Это пространство создает большие возможности, однако является крайне ненадежным и может перестать существовать в любой момент по желанию владельцев блогов или действий властей. Последние годы мы наблюдаем растущее стремление государства контролировать интернет, в результате чего многие из онлайн-проектов, связанных с активизмом, попадают под блокировку, а то и под уголовную ответственность, как это сегодня, например, происходит с активистами студенческого онлайн-издания *DOXA*.[16]

Международное архивистское сообщество уже работает с такими неформальными цифровыми архивами — авторскими блогами и аккаунтами в соцсетях: например, в рамках проекта *Southeast Asian Performance Collection (SAPC)* (Kwan 2019). О существовании подобных практик в России мне пока неизвестно. Решением могут стать как специальный софт для мониторинга и сохранения релевантной информации, так и сотрудничество с экспертами из исследуемого сообщества.

Активистское искусство в архиве: новые вопросы и задачи

Для Жака Дерриды «архив — это не проблема нашего прошлого, не проблема концептуализации еще нам доступного или уже недоступного прошлого, т.е. архивирующей концепции архива, но проблема нашего будущего, пожалуй, центральный вопрос будущего, вопрос об ответе, обещании и ответственности за будущее» (Ардашкина 2013: 91). Описанные мной проблемы архивирования активистского искусства и рассмотренные кейсы демонстрируют как новые технические возможности, которые появились у художников как владельцев «тактических медиа» для распространения, экспонирования и документирования

своих произведений, а также создания дискурсивного поля вокруг них, так и ограничения, которые возникают по мере их развития. Исследователи, критики и архивисты, которых я цитировала, уже работают с этими проблемами, однако остается еще очень много вопросов, которые я частично рассмотрела в этой статье, но которые нуждаются в дальнейшем осмыслении и обсуждении. Как архивировать жизнь художника? До какой степени личный аккаунт автора в социальной сети является материалом для архивного коллекционирования? Как влияет позиция художника-активиста на методы архивирования арт-институций? Как быть с авторскими правами в ситуациях, когда в коллективе авторов существуют разные позиции по поводу сотрудничества с архивами? Как относиться к материалам, которые уже находятся в открытом доступе в интернете, но авторы не готовы юридически оформлять передачу прав на их использование архиву? Как отслеживать изменения в блогах и аккаунтах в соцсетях, которые в любой момент могут быть уничтожены или закрыты по решению властей? Что делать с теми материалами, которые были признаны экстремистскими в судебном порядке? Как архивировать дискуссии, разворачивающиеся в комментариях и потенциально не имеющие конца? Помимо этих юридических и технических вопросов, есть и ряд концептуальных: кто может выступать экспертом по отбору данного материала? Дает ли академическое искусствоведческое образование необходимые навыки для этого или нужна дополнительная специализация? Стоит ли привлекать к этой работе самих участников художественного процесса? Все эти вопросы являются новыми для отечественного архивного дела и требуют экспериментального подхода, призванного найти адекватный для каждой конкретной ситуации метод архивирования. Предложенные мной в этой статье ответы на некоторые из вышеперечисленных вопросов не являются универсальными и, как любые новаторские технологии, имеют свои слабые места и нуждаются в проверке временем и доработке. Исходя из этого, принципиально важна готовность архивистов регулярно пересматривать свои методы работы.

1. Beautiful Trouble. Creative Tools for a More Just World. *Beautifultrouble.org*, https://www.beautifultrouble.org (13.06.2021).
2. *The Yes Man*, https://theyesmen.org (13.06.2021).
3. Термин «тактические медиа» был введен в 1996 году нидерландскими исследователями Дэвидом Гарсиа и Гертом Ловинком, которые определяли их как «медиа кризиса, критики и оппозиции» (Киреев 2005). Благодаря технической революции в потребительской электронике и СМИ широкий круг пользователей начал создавать и использовать дешевые DIY-медиа. Как уточняет Олег Киреев (2005), «[о]пределение "тактический" подчеркивает мобильность, которая дает превосходство над такими "стратегическими" игроками, как большой бизнес и государство». Как правило, тактические медиа — это средства молодой культуры, говорящие на языках небюджетного кино, видеоактивизма, интернет-порталов и социальных сетей, пиратских радио, нон-профитных изданий, которые были активно освоены российскими активистами в 2010-е годы.
4. Отмечу, что изменения претерпевает и фигура куратора. Меняются функции и формат деятельности куратора, работающего с активистским искусством. Появляется новая фигура — куратор-активист. В книге «Кураторский активизм: на пути к этике кураторства» Маура Райли пишет: «"Кураторский активизм" — это термин, который я использую для обозначения практики организации художественных проектов с целью сделать так, чтобы определенные группы художников больше не были геттоизированы или исключены из основных нарративов искусства [...]. Кураторские активистские проекты продемонстрировали, что возможны новые подходы к кураторству. Но это еще и манифест перемен в мире искусства» (Reilly 2018). Кураторский активизм для Райли — это переоценка существующих кураторских практик, которые делают мир современного искусства «сексистским, расистским, угнетающим» (Reilly 2018). Новые практики кураторства противостоят любой дискриминации: маскулинности и сексизму, привилегированному положению белых и западному центризму, гетероцентризму и лесбо- и гомофобии. Для кураторского активизма важны равенство в репрезентации и разнообразие голосов в искусстве.
5. global aCtIVISm. 2013. The ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. *Zkm.de,* https://zkm.de/en/media/video/global-activism (13.06.2021).
6. Weibell (2012) Personal communication.
7. global aCtIVISm. 2013. The ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. *Zkm.de,* https://zkm.de/en/media/video/global-activism (13.06.2021).
8. dis/order. Art and Activism in Russia since 2000. Ludwig Forum Aahen. 2017. *Ludwigforum.de*, http://ludwigforum.de/en/event/disorder/ (13.06.2021).
9. Воркшоп «Как герои ушли, а мы остались. Акционизм 2020». *Garagemca.org,* https://garagemca.org/ru/event/workshop-how-heroes-left-and-we-stayed-actionism-2020 (13.06.2021).
10. Независимый портал о перформансе, арт-активизме, акционизме *Spaika.media,* https://spaika.media (13.06.2021).

11. Параллельные процессы происходят с уличным искусством, или стрит-артом, чьи стратегии также часто используются в активистском искусстве. Зародившись в 1960-х годах XX века как нелегальная практика, являющаяся правонарушением, сегодня стрит-арт — часть художественного процесса, прочно интегрированная в художественную инфраструктуру, как рыночную, так и музейную. Более того, специфика этого направления спровоцировала появление специальных музеев стрит-арта. В нашей стране музейные институции с осторожностью взаимодействуют с этим радикальным направлением; среди первых арт-институций, работающих со стрит-артом, — Екатеринбургский филиал ГЦСИ (с 2003 года), Музей современного искусства PERMM (с 2009 года), ЦСИ Винзавод (с 2010 года) и сравнительно недавно, в 2014 году, открывшийся специализированный Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге, чье пространство позволяет размещать работы в максимально аутентичной уличной среде. Процесс, музеефикация и архивация стрит-арта, как и любого радикального жеста, не предназначенного для институционального существования, является довольно противоречивым. Многие его создатели и некоторые искусствоведы считают, что маргинальное «уличное» искусство есть антагонизм «высокому искусству» и должно оставаться на улице. «Вырывание» подобного жеста из естественной среды и перенесение его в музейные стены радикально меняет контекст, что может привести к искажению концепции и восприятия данного жеста. Возникают также проблемы отбора и цензуры. «...Уличное искусство существует только на улице, никак иначе», — эта цитата принадлежит стрит-артисту Тимофею Раде (Аске 2013). Однако другие уличные авторы считают попадание в музей не только хорошим событием для карьерного роста и возможности сохранить свою работу для зрителей и исследователей, но и участием в дискуссии о переосмыслении роли художника и музея сегодня, а также архивированием материалов о стрит-арте, которые иначе были бы утеряны. Удачным примером создания подобного исследовательского пространства является проект «Граффити в эпоху Интернета» (2018) художника и куратора Игоря Поносова. Поносов отказался от идеи переноса работ, созданных для улицы, в выставочное пространство и выстроил экспозицию на основе медиатехнологий: фото- и видеодокументов, авторских фильмов, а также альбомов художников и поясняющих текстов. Для Поносова выставка выступает не как «место трансляции подлинников, а как образовательный центр, способный объяснить процессы, протекающие в лоне стрит-арта, вывести причинные связи и изменить отношение к тем или иным арт-практикам» (Кочнева 2018). В результате вместо традиционных подлинников на выставке экспонируются архивные материалы.
12. Воротников О (2011, 19—24 сентября). Личная коммуникация, переписка по электронной почте.
13. Позволю себе провести параллель между российским активистским искусством и периодом, который принято называть «неофициаль-

ным искусством» в России, в частности, московским концептуализмом 1970-х годов, представители которого за неимением арт-институций, занимающихся их экспонированием и архивированием, выстроили свою архивную систему. Акции группы «Коллективные действия» (КД) документировались не только текстами, фотографиями, видео и фонограммами акций; каждого участника группы и зрителей акции приглашали написать свое впечатление о событии, и эти многочисленные интерпретации собирались и выпускались в форме книг — «томов» акций группы КД. Важным для моего исследования является тот факт, что, посредством этой самодокументации, КД стали группой, создавшей вокруг себя протоинституцию, которая занималась критической интерпретацией и архивированием своей деятельности, таким образом выполняя функции искусствоведов, музейщиков и архивистов.

14. Приговор Pussy Riot. 2 года заключения в колонии. 17 августа 2012. *Dp.ru,* https://www.dp.ru/a/2012/08/17/Prigovor_Pussy_Riot/ (27.08.2021).
15. Алена Лапина. Власти сорвали фестиваль «Медиаудар». 31 марта 2016. *TheArtnewspaper.ru,* https://www.theartnewspaper.ru/posts/2844/ (27.08.2021).
16. Сергей Сатановский. Как в Москве судили журналистов студенческого издания DOXA. 15 апреля 2021. *Dw.com,* https://www.dw.com/ru/kak-v-moskve-sudili-zhurnalistov-studencheskogo-izdanija-doxa/a-57207810 (27.08.2021).

Библиография

1. Акция группы Война «Лобзай мусора, или Тренинг по зацеловыванию милиционерш» (2011, 1 марта). *Live Journal,* https://wisegizmo.livejournal.com/52764.html (12.03.2020).
2. Ардашкина О (2013) Актуализация роли архива в современном обществе: философский подход. *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология,* 4 (24): 83–91.
3. Арт-группа «Война» вывесила баннер на Тауэрском мосту в Лондоне (2013, 13 мая). *Lenta.ru,* https://lenta.ru/news/2013/05/13/bridge/ (12.03.2020).
4. Аске Д (2013, 20 августа) В Музее стрит-арта в Санкт-Петербурге появилась работа с пространным манифестом Тимофея Ради о городе и уличном искусстве. *Vltramarine*, http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/reports/1212 (13.06.2021).
5. Болотян И (2019) О феминистском искусстве в России // Nauka.me 2019. 2 выпуск 2019. Сборник «Феминистские исследования», https://nauka.jes.su/S241328880008079-0-1 (26.08.2021).
6. Бочарова Е. Кураторство *в* феминистских художественных самоорганизациях России. Магистерская диссертация, academia.edu, https://www.academia.edu/44629672/КУРАТОРСТВО_В_ФЕМИНИСТСКИХ_ХУДОЖЕСТВЕННЫХ_САМООРГАНИЗАЦИЯХ_

РОССИИ?fbclid=IwAR1T47N-giL7HI2HEe-bXMVHhxt9yXc9zIJ4JNBu0jicZpqwJTo7FOmXeIQ (26.08.2021).
7. Волкова Т (ред) (2012) Международный фестиваль активистского искусства МедиаУдар. Москва, каталог издан при поддержке ZKM | Центра искусства и медийных технологий Карлсруэ, Германия.
8. Волкова Т, Зубченко Е, Митенко П (ред) (2016) МедиаУдар: активистское искусство сегодня. II. Москва, каталог издан при поддержке ZKM | Центра искусства и медийных технологий Карлсруэ, Германия.
9. Голдберг Р (2013 (1979)) Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва, Ад Маргинем Пресс.
10. Даша пишет #тихийпикет (2020, 25 февраля). Вконтакте, , https://vk.com/tichiypiket?z=photo-118290274_457240565%2Falbum-118290274_00%2Frev (12.03.2020).
11. Исраилова М (2016) Проблема документации *в* российском перформансе *(1970—2010-е)*. Диссертация на соискание квалификационной степени магистра, academia.edu, https://www.academia.edu/37761965/ИСРАИЛОВА_МАРИНА_БЕРКИНОВНА_ПРОБЛЕМА_ДОКУМЕНТАЦИИ_В_РОССИЙСКОМ_ПЕРФОРМАНСЕ_1970_2010_е_. (27.08.2021).
12. Каменецкая Н, Воробьёва Д, Саркисян О (сост.; ред. — Толстой А, Зверева Г) (2010) ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989—2009. Москва, Московский музей современного искусства.
13. Киреев О (2005) Краткий глоссарий тактической медиа-критики. Художественный журнал, *58/59*, http://xz.gif.ru/numbers/58-59/glossariy/ (13.06.2021).
14. Кочнева А (2018) Феномен уличного искусства и проблема его музеефикации. *Elibrary.ru,* https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36311463 (13.06.2021).
15. Маринетти Ф (1914) Манифесты итальянскаго футуризма. Собрание манифестов. Москва, Типография Русскаго товарищества.
16. Маркони Л, К А, редакция Каспаров.Ru (2019, 27 ноября). «Солидарность» — главное слово сегодня в России. Интервью с Маратом Гельманом. Каспаров.ru, http://www.kasparov.ru/material.php?id=5DDD340F6936D&fbclid=IwAR1tq9guy3l_NhBxr0AKhF4ZQGhOHsrYCDKTkfrHukeKTDs1CfdvgrvSoYg (12.03.2020).
17. Матвеева А (2016, 24 марта) Архивируй это. *Artguide.com,* https://artguide.com/posts/998 (13.06.2021).
18. МедиаУдар: активистское искусство сегодня. II. Каталог проекта (б.д.). *Russianartarchive.net*, https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L20195 (26.08.2021).
19. Меркурьева К (2019, 22 ноября) Депрессивная Россия в формате гиперреалити шоу. Радио Свобода, https://www.svoboda.org/a/30275677.html (12.03.2020).
20. Монастырский А (2018, 28 декабря) Андрей Монастырский о Московском архиве нового искусства. *Russianartarchive.net,* https://

russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani (13.06.2021).
21. Обухова А (ред) (2014) Перформанс *в* России *1910——2010*. Москва, Картография истории.
22. Плунгян Н (2019, 20 ноября) Десять с лишним. Искусство. *Colta.ru,* https://www.colta.ru/articles/10/22438-itogi-iskusstvo (19.03.2020).
23. Плуцер-Сарно А (2011, 26 сентября) Участие Войны в Московской биеннале вызвало конфликт. *OpenSpace.ru*, http://os.colta.ru/news/details/30468/ (12.03.2020).
24. Поносов И (2016) Искусство *и* город. Средства собраны краудфандингом, Москва.
25. Склярова МН (2017) Консервации, реставрации и реинсталляции произведений современного искусства. Диссертация, *elar.urfu.ru,* https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56019/1/m_th_m.n.sklyarova_2017.pdf.
26. Страница «Petr Pavlensky». *Facebook,* https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212282935107788&set=a.3082424878855&type=3&theater (12.03.2020).
27. Триеннале российского современного искусства. Путеводитель по выставке (2017). Николай Молок (Редактор), Александр Извеков (Редактор). Москва, Музей современного искусства «Гараж».
28. тихийпикет (б.д.). Вконтакте, https://vk.com/tichiypiket (12.03.2020).
29. Серенко Д (2020). Тихийпикет. Москва, издательство АСТ.
30. The Yes Men не будут бойкотировать Московскую биеннале (2011, 27 сентября). *ART ACTIVIST*, http://artaktivist.org/news/the-yes-men-ne-budut-bojkotirovat-moskovskuyu-biennale/ (12.03.2020).
31. Фальковский И (ред) (2014) МедиаУдар*:* активисткое искусство сегодня *I*. Москва, Common Place.
32. Фелшин Н. (2011, 05 октября). «Я не делаю различий между художниками и остальными людьми, когда дело касается активизма». *Artchronika.ru*, http://artchronika.ru/persona/нина-фелшин-«я-не-делаю-различий-между/ (29.08.2021).
33. Художники Триеннале. Триеннале российского современного искусства. *Garagemca.org*, https://triennial-2017.garagemca.org/ru/artists (27.08.2021).
34. Художница сделала публичную перевязку инвалиду из детдома у Кремля в День России (2016, 12 июня). Медиазона, https://zona.media/news/2016/12/06/na-kazanie (12.03.2020).
35. Эйхенбаум О. (2011, 9 февраля) Люди: Игорь Поносов. «На заборе написано» // *The Village,* https://www.the-village.ru/people/people-city/106655-strit-art (13.06.2021).
36. Boyd A; Mitchell DO (2012) *Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution*. New York.
37. *Beautiful Trouble.* Пособие по креативному активизму. Москва, «Радикальная теория и практика» при сотрудничестве с 350.org и «Крапка».
38. Felshin N (1995) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Bay Press.
39. Groys B On Art Activism (2014, June). *E-flux.com, https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/* (13.06.2021).

40. Kwan AJ (October 2019) Reflections on the Southeast Asia Performance Archive. *Muse.jhu.edu,* https://muse.jhu.edu/article/737383/pdf (13.06.2021).
41. Otten H, Volkova T (eds) (2021) *dis/order. Kunst und Aktivismus in Russland seit 2000/ Art and Activism in Russia since 2000*. Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.
42. Papacharissi Z (2016) Affective publics and structures of storytelling: Sentiment, events and mediality. *Information, Communication & Society*, 19, 307–324.
43. Weibel P. (2015) *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century. Edited by Peter Weibel*. Cambridge, MIT Press.
44. Reilly M (2017, November 7) What Is Curatorial Activism? *ARTnews,* https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/ (13.06.2021).
45. Voina's call for boycott: Moscow Biennale of Contemporary Art will feature counterfeit Voina works! (2011, September 17). *Free Voina*, https://en.free-voina.org/post/10326186774?1d3b9318 (12.03.2020).

Bibliography

1. Akciya gruppy Vojna «Lobzaj musora, ili Trening po zacelovyvaniyu milicionersh» [«Voina" Art Group action 'Kiss the pig, or a training in kissing policewomen'] (2011, 1 march). *Live Journal*, https://wisegizmo.livejournal.com/52764.html (12.03.2020).
2. Ardashkina O (2013) Aktualizaciya roli arhiva v sovremennom obshchestve: filosofskij podhod [Actualization of the Role of the Archive in Contemporary Society: a Philosophical Approach.]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya*, 4 (24): 83–91.
3. Art-gruppa «Vojna» vyvesila banner na Tauerskom mostu v Londone ['Voina' Art Group Displayed a Banner on Tower Bridge in London] (2013, 13 may). *Lenta.ru,* https://lenta.ru/news/2013/05/13/bridge/ (12.03.2020).
4. Aske D (2013, 20 august) V Muzee strit-arta v Sankt-Peterburge poyavilas' rabota s prostrannym manifestom Timofeya Radi o gorode i ulichnom iskusstve [A Work with Timofey Radi's Extensive Manifesto about the City and Street Art has Appeared at the Museum of Street Art in St. Petersburg]. *Vltramarine,* http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/reports/1212 (13.06.2021).
5. *Beautiful Trouble. Posobie po kreativnomu aktivizmu. [Beautiful Trouble. A Guide to Creativa Activism].* Moscow, "Radikal'naya teoriya i praktika" pri sotrudnichestve s 350.org i "Krapka"
6. Bocharova E. *Kuratorstvo v feministskih hudozhestvennyh samoorganizaciyah Rossii* [*Curating in Russian Feminist Art Self-Organizations*]. Magisterskaya dissertaciya, academia.edu, https://www.academia.edu/44629672/KURATORSTVO_V_FEMINISTSKIH_HUDOZHESTVENNYH_SAMOORGANIZACIYAH_ROSSII?fbclid=IwAR1T47N-giL7Hl2HEe-bXMVHhxt9yXc9zIJ4JNBu0jicZpqwJTo7FOmXeIQ (26.08.2021).
7. Bolotyan I (2019) O feministskom iskusstve v Rossii [On Feminist Art in Rus-

sia] // Nauka.me 2019. 2 vypusk 2019. *Sbornik «Feministskie issledovaniya»*, https://nauka.jes.su/S241328880008079-0-1 (26.08.2021).
8. Boyd A; Mitchell DO (2012) *Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution*. New York.
9. Dasha pishet #tihijpiket [Dasha Writes #tihijpiket (2020, 25 february). Vkontakte, https://vk.com/tichiypiketz=photo-118290274_457240565%2Falbum-118290274_00%2Frev (12.03.2020).
10. Eĭhenbaum O. (2011, 9 february) Lyudi: Igor' Ponosov. «Na zabore napisano» [People: Igor Ponosov. "Written on the Fence"] // *The Village*, https://www.the-village.ru/people/people-city/106655-strit-art (13.06.2021).
11. Fal'kovskij I (eds) (2014) *MediaUdar: aktivistkoe iskusstvo segodnya* I [*MediaUdar: Activist Art Today I*]. Moskva, Common Place.
12. Felshin N. (2011, 05 october). «Ya ne delayu razlichij mezhdu hudozhnikami i ostal'nymi lyud'mi, kogda delo kasaetsya aktivizma» ['I Do Not Differentiate Artists and People When It Comes to Activism']. *Artchronika.ru*, http://artchronika.ru/persona/nina-felshin-«ya-ne-delayu-razlichij-mezhdu/ (29.08.2021).
13. Felshin N (1995) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Bay Press.
14. Goldberg R (2013 (1979)) *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej*. [*Performance Art. From Futurism to the Present*] Moskva, Ad Marginem Press.
15. Groys B On Art Activism (2014, June). *E-flux.com, https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/* (13.06.2021).
16. Hudozhniki Triennale. Triennale rossijskogo sovremennogo iskusstva [The Artists of the Triennale. The Triennale of Russian Contemporary Art]. *Garagemca.org*, https://triennial-2017.garagemca.org/ru/artists (27.08.2021).
17. Hudozhnica sdelala publichnuyu perevyazku invalidu iz detdoma u Kremlya v Den' Rossii [An Artist Made a Dressing for a Disabled Person Near Kremlin on the Russia Day] (2016, 12 june). *Mediazona*, https://zona.media/news/2016/12/06/na-kazanie (12.03.2020).
18. Israilova M. *Problema dokumentacii v rossijskom performanse* (1970—2010-e) [*The problem of documentation in Russian performance (1970s-2010s)*] (2016). Dissertaciya na soiskanie kvalifikacionnoĭ stepeni magistra, academia.edu, https://www.academia.edu/37761965/ISRAILOVA_MARINA_BERKINOVNA_PROBLEMA_DOKUMENTACII_V_ROSSIJSKOM_PERFORMANSE_1970_2010_e_. (27.08.2021).
19. Kameneckaya N, Vorob'yova D, Sarkisyan O (sost.; red. — Tolstoj A, Zvereva G) (2010) ŽEN d'ART. Gendernaya istoriya iskusstva na postsovetskom prostranstve: 1989—2009. [Postsoviet Gender Art History: 1989-2009] Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva.
20. Kireev O (2005) Kratkij glossarij takticheskoj media-kritiki [A Brief Glossary of Tactical Media Criticism]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, *58/59*, http://xz.gif.ru/numbers/58-59/glossariy/ (13.06.2021).
21. Kochneva A (2018) Fenomen ulichnogo iskusstva i problema ego muzeefikacii [The Phenomenon of Street Art and the Problem of its Museification]. *Elibrary.ru*, https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36311463 (13.06.2021).

22. Kwan AJ (October 2019) Reflections on the Southeast Asia Performance Archive. *Muse.jhu.edu,* https://muse.jhu.edu/article/737383/pdf (13.06.2021).
23. Marinetti F (1914) *Manifesty ital'yanskago futurizma* [*Italian Futurism Manifesto*]. Sobranie manifestov. Moskva, Tipografiya Russkago tovarishchestva.
24. Markoni L, K A, redakciya Kasparov.Ru (2019, 27 november). «Solidarnost'» — glavnoe slovo segodnya v Rossii. Interv'yu s Maratom Gel'manom. ["Solidarity" is the Main World in Russia Now. An Interview with Marat Gel'man] *Kasparov.ru*, http://www.kasparov.ru/material.php?id=5DDD340F6936D&fbclid=IwAR1tq9guy3l_NhBxr0AKhF4ZQGhOHsrYCDKTkfrHukeKTDs1CfdvgrvSoYg (12.03.2020).
25. Matveeva A (2016, 24 march) Arhiviruj eto [Archive This]. *Artguide.com*, https://artguide.com/posts/998 (13.06.2021).
26. MediaUdar: aktivistskoe iskusstvo segodnya. II. Katalog proekta (b.d.). [MediaUdar: Activist Art Today. The Catalogue] *Russianartarchive.net*, https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L20195 (26.08.2021).
27. Merkur'eva K (2019, 22 november) Depressivnaya Rossiya v formate giper-realiti shou [Depressive Russia as a Hyper-reality Show]. *Radio Svoboda*, https://www.svoboda.org/a/30275677.html (12.03.2020).
28. Monastyrskij A (2018, 28 december) Andrej Monastyrskij o Moskovskom arhive novogo iskusstva [Andrei Monastyrsky on the Moscow Archive of New Art]. *Russianartarchive.net*, https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani (13.06.2021).
29. Obuhova A (eds) (2014) *Performans v Rossii 1910—2010* [*Performance Art in Russia 1910—2010*]. Moskva, Kartografiya istorii.
30. Otten H, Volkova T (eds) (2021) *dis/order. Kunst und Aktivismus in Russland seit 2000/ Art and Activism in Russia since 2000*. Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.
31. Papacharissi Z (2016) Affective publics and structures of storytelling: Sentiment, events and mediality. *Information, Communication & Society*, 19, 307–324.
32. Plungyan N (2019, 20 november) Desyat' s lishnim. Iskusstvo. [Over Ten. Art] *Colta.ru*, https://www.colta.ru/articles/10/22438-itogi-iskusstvo (19.03.2020).
33. Plucer-Sarno A (2011, 26 september) Uchastie Vojny v Moskovskoj biennale vyzvalo konflikt. [The Participation of 'Voina' in Moscow Biennale Caused a Conflict] *OpenSpace.ru*, http://os.colta.ru/news/details/30468/ (12.03.2020).
34. Ponosov I (2016) *Iskusstvo i gorod* [*Art and the City*]. Sredstva sobrany kraudfandingom, Moskva.
35. Reilly M (2017, November 7) What Is Curatorial Activism? *ARTnews,* https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/ (13.06.2021).
36. Reilly M (2017, November 7) What Is Curatorial Activism? *ARTnews,* https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/ (13.06.2021).

37. Sklyarova MN (2017) *Konservacii, restavracii i reinstallyacii proizvedenij sovremennogo iskusstva* [*Conservation, Restoration and Re-installation of Contemporary Art*]. Dissertaciya, elar.urfu.ru, https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56019/1/m_th_m.n.sklyarova_2017.pdf.
38. Stranica «Petr Pavlensky» [«Petr Pavlensky» Page]. Facebook, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212282935107788&set=a.3082424878855&type=3&theater (12.03.2020).
39. tihijpiket (b.d.). Vkontakte, https://vk.com/tichiypiket (12.03.2020).
40. The Yes Men ne budut bojkotirovat' Moskovskuyu biennale [The Yes Men Will Not Be Boycotting the Moscow Biennale] (2011, 27 September). ART ACTIVIST, http://artaktivist.org/news/the-yes-men-ne-budut-bojkotirovat-moskovskuyu-biennale/ (12.03.2020).
41. Triennale rossijskogo sovremennogo iskusstva. Putevoditel' po vystavke [Trienniale of Russian Contemporary Art. Exhibition Guide] (2017). Nikolaj Molok (Redaktor), Aleksandr Izvekov (Redaktor). Moskva, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh».
42. Voina's call for boycott: Moscow Biennale of Contemporary Art will feature counterfeit Voina works! (2011, September 17). *Free Voina*, https://en.free-voina.org/post/10326186774?1d3b9318 (12.03.2020).
43. Volkova T (eds) (2012) Mezhdunarodnyj festival' aktivistskogo iskusstva MediaUdar [MediaUdar Intenational Activist Art Festival]. Moskva, katalog izdan pri podderzhke ZKM | Centra iskusstva i medijnyh tekhnologij Karlsrue, Germaniya.
44. Volkova T; Zubchenko E; Mitenko P (eds) (2016) MediaUdar: aktivistskoe iskusstvo segodnya [MediaUdar: Activist Art Today]. II. Moskva, katalog izdan pri podderzhke ZKM | Centra iskusstva i medijnyh tekhnologij Karlsrue, Germaniya.
45. Weibel P. (2015) *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century. Edited by Peter Weibel*. Cambridge, MIT Press.

Об авторе

Татьяна Волкова — искусствовед, кураторка и исследовательница. Родилась в 1978 году в Москве. Соосновательница (2011) и участница рабочей группы Международного фестиваля активистского искусства «Медиа-Удар» (до 2017). Соосновательница платформы «Фем-клуб» (2015—2019). Соосновательница независимого портала о перформансе, арт-активизме, акционизме Spaika.media (2021). Сокураторка таких проектов, как «Тишина — это смерть: искусство, протест, рок-н-ролл. 1980—2010-е» (Центр дизайна ARTPLAY, Москва, 2012); global aCtIVISm (ZKM | Центр искусства и медиа, Карлсруэ, 2013), 1-й Триеннале российского современного искусства (Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2017), «Бес/порядок. Искусство и активизм в России с 2000 года» (Ludwig Forum, Аахен, 2017). С 2016 года — сотрудница научного отдела Музея современного искусства «Гараж». Лауреат общественной премии «Кариатида» (2013). В настоящее

время работает над диссертацией «Генезис, хронология и архивирование активистского искусства в России». Живет в Москве.

Адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.
E-mail: tanvolk@gmail.com.
ORCID: 0000-0003-2417-1739.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Conceptualizing Exhibitions as Sociopolitical Research: An Analysis of European Exhibition Practices of the 1990s

Mateusz Sapija
Edinburgh College of Art, United Kingdom

This item has been published in Issue 03 'The Museum as a Research Hub,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Sapija M (2021) *Conceptualizing Exhibitions as Sociopolitical Research: An Analysis of European Exhibition Practices of the 1990s*. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 193—211.
DOI: 10.35074/GJ.2021.83.10.010

To link to this item: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.83.10.010

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Conceptualizing Exhibitions as Sociopolitical Research: An Analysis of European Exhibition Practices of the 1990s*

Mateusz Sapija

This article examines the role of contemporary art exhibitions in the process of the political integration of Europe between the Cold War's end and the European Union's Eastern Enlargement. To do so, it analyzes a range of inter-European exhibitions that aimed to construct and disseminate a new notion of a 'united' European art world. These exhibition projects intended either to 'bring together' artists from the former East and West, so as to break the dichotomies of their distinct sociopolitical roots, or to conduct major surveys on Eastern European art, aiming to legitimize art from the region and place it into a universal cultural context. The article demonstrates how curatorial research was employed to strengthen and illustrate international political policies. Consequently, it discusses resonating examples of such institutional strategies, using five major art exhibitions (*Europa, Europa*, *Interpol*, Manifesta 1, Manifesta 2, and *After the Wall*) realized between 1989 and 2004 as case studies.

Keywords: contemporary art, cosmopolitanization, curating, democratization, Europeanization, post-communism, universalization

Attempts to define Europe's sociopolitical and cultural 'essence' post-1989 have primarily constituted a political project, which nonetheless included various aspects of a cultural critique. Contemporary art exhibition practice was one of the contexts, and practices, used for questioning and breaking the dichotomies between the European East and the West with regard to their sociopolitical roots, assumed to be distinct. Such projects were organized mainly in Northern and Western Europe, intending either to 'bring together' artists from the East and West in collaborative group shows, or, through curating major surveys of Eastern European art, to inscribe their practices into the universal/Western cultural context.[1]

In 1991, German curator Christoph Tannert spoke about the West expecting 'beneficial, exotic powers from the East' and a renewal of Western art—speechless and oversupplied—through the East (Tannert 1991: 32). Western Europe, facing crises of 'meaning' and 'identity' in light of the collapse of its main ideological counterpart, awaited refreshing cultural energy from the East, hoping for a cultural awakening to come from the unexplored territories. Cultural circles had high hopes for the Eastern subversive approach

* This work was supported by *The Garage Journal* grant for independent and early career researchers.

to art, based on 'dissidence' (Piotrowski 2012: 15). According to Tannert (1991), the main task of Western European institutions was to 'protect and stabilize its moral attitudes' in order to preserve the Eastern dissident attitude, potentially beneficial to the West (p. 32).

Simultaneously, the East European art scene opened itself towards Western sociopolitical paradigms, which included the Western art world. Despite being created in geographical proximity, East European art had developed under fundamentally different conditions. Eastern European artists and curators operated under Western influence and, in many cases, in confrontational relation to the official cultural politics of the state (Piotrowski 2012).

Thus, the process of actual merging these two systems—including their aesthetic traditions, institutional attitudes, and sociopolitical realities—appeared extraordinarily complex. Through the analysis of four European contemporary art exhibitions developed between 1994 and 2000, this paper aims to problematize the use of contemporary art as a presumably neutral platform of dialogue between Eastern and Western European states that in reality supported the process of sociopolitical Europeanization of the former East. Furthermore, the analysis situates these projects within the broader debates on the attempts to construct the post-ideological sociopolitical landscape of democratized Europe post-1989, through the means of contemporary art, as well as identifies and conceptualizes four distinct attitudes towards the process of European democratization: universalization, confrontation, cosmopolitanization, and problematization.

Discussing resonant examples of these institutional (and simultaneously political) strategies that informed exhibitions such as *Interpol*[2] (1996), *Europa, Europa*[3] (1994), Manifesta 1[4] (1996), and Manifesta 2 (1998), as well as attending to a less debated exhibition entitled *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*[5] (1999), is meant to provide fresh understanding of European democratization as pursued through exhibition making and reassess the outcome of those efforts. Consequently, the article contributes to research assessing the post-1989 changes within the art world. By combining a review of literary sources (such as exhibition catalogues and debates from the time) with primary data sourcing (i.e., an interview with the Moscow-based and internationally acclaimed curator Viktor Misiano), the paper aims to deliver new knowledge on already debated case studies. Its main argument is that the majority of exhibitions aiming to explore the process of Europeanization and democratization in the 1990s can be analyzed as employing one (or more) of four curatorial/epistemological strategies: universalization, confrontation, cosmopolitanization, and problematization. The article is structured around introducing each of the strategies and analyzing them through a case-study approach.

The predominant motivation driving the curatorial strategy of universalization was an ambition to inscribe Eastern European modern art into the previously western-dominated art historical canon. At the same time, this curatorial and research effort responded to the necessity of producing new and improved discourse on Central and European art history, canonizing

new artists, and finally, producing new narratives describing previously neglected (by institutions and scholars) Eastern European art history. Universalization meant to challenge the hegemonic relations operating within European art history by employing a comparative approach, questioning the canon and searching for the essence of post-Yaltan identity. This type of curatorial discourse—discussed here using the example of *Europa, Europa*—mirrored the political narrative of Europeanization by using the language figures of 'building bridges,' 'overcoming divisions,' and 'creating the whole picture' (Czubak 1995). It looked for roots common to European culture as a whole (in case of *Europa, Europa's* rhetoric, located in Christian, Greek, and Jewish traditions) and questioned national distinctions. Universalization championed the avant-garde tradition as a movement operating both in Eastern and Western Europe, and deemphasized the specificity of Eastern European art. At the same time—as proven by my examination of *Europa, Europa's* outcomes—this strategy was questionable from the perspective of art history itself: it lacked theoretical and methodological novelty, ultimately adjusting itself to hegemonic approaches, endorsing and mythologizing the concept of universalism. The research effort pursued under Stanisławski's lead and, consequently, the institutional strategy driving the exhibition were largely directed at establishing Eastern European art as 'worthy enough' of appreciation by a western public and scholarship, ultimately leading to what may be called a simplified reading of European modern art history based on juxtapositions and similarities between Eastern and Western art.

Developed in the transitory moment of the mid-1990s, and representing the confrontational model of exhibition making, *Interpol* invited its participants to establish the boundaries between the space of their practices and the institution's territory. The exhibition exemplified an early stage of curatorial practice as an artist-led, participatory, and collaborative endeavor. *Interpol*'s format, with artists having to negotiate the relationships between themselves and the shared space of the exhibition, determined its confrontational aspect. At the same time, the format and dynamics of the project, which entailed replacing the artists' previous individual identities with a new, unified community, became a reflection of the unification and post-ideological reform of the redefined Europe. Hoping to become global and cosmopolitan, while at the same time enacting a praxis of radical democracy, *Interpol* ultimately became an idealistic and not fully achievable project. As revealed by the project's final stage, the confrontational curatorial strategy often led to uncontrollable and counterproductive results. The negotiation and inevitable conflict that it stimulated ended up unconstructive due to a range of factors: incoherencies in the curatorial and institutional work; the distinct characteristics, ambitions and backgrounds of the Russian and Swedish artists who were both *Interpol*'s main participants and its antagonists; and, finally, differences in the ideological and aesthetic understandings of art represented by those involved. The project's controversies came from its rebelling against the idea of the 'universal' and largely 'post-ideological' order proposed for the post-1989 European contemporary art world. Simultaneously,

Interpol's outcomes demonstrated the diversity of European art scenes and uncovered the necessity of establishing a sustainable and horizontal dialogue within them, as well as providing evidence for a sense of identity crisis in the Western world after the fall of the Berlin Wall in which the formerly hegemonic Western cultural institutions and stakeholders searched for 'the other' in order to position themselves.

The roots of the cosmopolitan approach, exemplified by the nomadic Manifesta biennale, are located in the concept of cultural globalization being an effect of the post—Cold War paradigm in which Western Europe, as both a geopolitical and philosophical space, projected itself as a realization of a political utopia of liberalism. Through projects like Manifesta 1 and Manifesta 2, and their commitment to championing the reunited post-1989 continent, a cosmopolitan approach to exhibition production meant to solidify the sense of Europeanness through a post-ideological cultural discourse. Emerging from a need to respond to the reconfigured cultural and political landscape after 1989, Manifesta aimed to inhabit consequential cultural spaces. In this instance, with cosmopolitan curatorial discourse largely driven by Europeanization and bridging the gaps between the former European East and West, exhibition making became a particularly visible part of European integration policies. Manifesta, supported by funding coming from respective national offices responsible for promoting culture abroad, appointed itself the task of supporting the renovation of democracy in Eastern Europe and the development of democratic procedures within it—endeavors reflected in the exhibition's allegedly fully democratic, inclusive, and open format. Simultaneously, Manifesta's discourse was para-political, promising access to the art market and network. However, until very recently, the biennale did not decide to operate in Eastern European countries, attributing this choice to a lack of infrastructure, poor local economies, and unfriendly political climates. Early iterations of the biennale often led to strengthening the Western-hegemonic discourse, even though it promised an in-depth interrogation of an integrating Europe. The project's ambition and the model it employed were common to several curators and researchers who engaged with cosmopolitanization in the 1990s and early 2000s: their aim was to capture the spirit of the post-1989 era, present and champion a new generation of artists, and position them in the redefined European cultural landscape. As a project marked by a predatory approach to the cultural and artistic peripheries of Europe, Manifesta may be a perfect example of two processes characteristic of the strategy of cosmopolitanization: implementing cultural diplomacy policy through contemporary art and Northern institutions and curators taking an early-1990s hegemonic approach to the post-1989 cultural-political landscape.

Problematizing the post-communist condition marked the final stage of curatorial research inquiry into Europe's 1990s integration and the meaning of the post-communist condition—a notion that had, until then, existed primarily as a geopolitical reference. *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, which aimed to counter the 'othering' of Eastern

European art and the 'representational model' of curating, exemplifies this approach. To do this, the project staged an interrogation of post-communism, weaving it out of individual artistic practices. Simultaneously, it rejected the sociopolitical context as the only framework through which the art of the 1990s should be read, claiming that achieving a 'balanced view' through a singular curatorial endeavor was impossible. The strategy of problematization recognized that despite the communist era being politically over, several artists and intellectuals were still keen to interrogate its legacy. David Elliott, in one of the exhibition's catalogue essays, notes that the period of post-communist normalization was meant to be temporary (Elliott 1999), lasting until the end of the 1990s. This limit extended to artistic and curatorial production as well. *After the Wall* meant to problematize this *zeitgeist*, defined by the rhetoric of a 'common future' and expressed by the slogans of 'rebuilding' and 'bridging' two reunited Europes, proposed by the 'old EU' as it underwent an identity crisis. It took aim at it by critically interrogating the Europeanization process and the role of contemporary art within it. According to the show's main curator Bojana Pejić, the difficulty of grasping the changes in post-1989 Europe came from an accumulation of accelerating and (often) novel sociopolitical processes at that time: globalization, post-communist transformation, and post-colonization within and outside of Europe (i.e., the process of bridging separations while simultaneously creating new ones in the continent). As Piotr Piotrowski (2011) claims, even though his own cultural analysis unraveled 'many Europes,' the West recognized Eastern Europe only on the basis of universality and similarity. In this framework, the post-Soviet space became the European 'gray zone,' playing a role in creating new separations. Ultimately, *After the Wall* was a result of extensive research engagement with post-1989 Europe, contributing to expanded investigation of the notions it proposed, although it simultaneously reinforced the 'cultural representation model' to which it had initially objected by framing all participating artists as inhabitants of the 'post-communist condition.'

Aspirations of universalization

Unprecedented in its scope, *Europa, Europa* was one of the largest and most comprehensive surveys of Central and Eastern European post-war and contemporary art to be realized by a Western institution after 1989. Presenting more than 700 works by 200 artists, along with an equal volume of material from the fields of literature, film, theater, music and architecture, it took on the challenge of expanding a universal art history to encompass the former East of Europe. In this way, the project responded to the lack of discourse, or rather of 'high-quality discourse' (Stanisławski 1991) on Central and East European art in Western art history. The exhibition's curatorial team, supported by a range of specialists including the influential Polish art historian Andrzej Turowski, proclaimed that contemporary art history is fragmentary and questioned the Western-centrality of European art (Turowski 1991). After choosing Bonn and

Figure 1. Ryszard Stanisławski (left) and Stanislav Kolbel installing the *Europa, Europa* exhibition curated by Stanisławski and Christoph Brockhaus at Kunst-und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 28 May—16 October 1994 (courtesy of Zachęta Narodowa Galeria Sztuki)

its Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany) as a neutral and relatively new location for a major show, and also a city surrounded by important metropolitan centers such as Berlin or Frankfurt, the German curatorial team assigned a specialist to every country represented. Driven mostly by Ryszard Stanisławski and Turowski, with Brockhaus's role reportedly a token, marginal one (Mazur 2016), *Europa, Europa* took on an ambitious task: that of challenging the paradigm of European art history so as to prevent hegemonic relations from operating within it (Turowski 1995). To do so, the curators adopted a comparative approach and questioned the canon of European art history, while at the same time posing questions about post-Yalta European identity (Piotrowski 2011).

The curatorial discourse of *Europa, Europa* resembled the political messages of that time: it focused on 'building bridges,' 'rejecting East-West divisions,' and seeing European culture 'as [a] whole' (Czubak 1995: 313—316). Stanisławski claimed that European culture had been 'built on the Greek and Christian traditions,' which included the traditions of Eastern artists and their oeuvres (Czubak 1995). His framework consisted of three main elements: 1) questioning national distinctions in post-war European art and focusing on the traditions of both Western and Eastern avant-gardes 2) highlighting the pluralism of East European art, and, finally, 3) weaving Judaic culture and its impact into the complete picture of European culture. In result, a complete picture of a homogenous Europe and its culture was constructed based on the blend of the avant-garde and Jewish culture (Turowski 1995).

It is difficult to question the extraordinariness of *Europa, Europa* when it comes to the amount and quality of historical and artistic material

it presented. At the same time, however, its approach to redefining East European identity and culture, as well as its strategy for rewriting and intervening into modernist art history, might be seen as problematic from the point of view of the discipline itself. As pointed out by the seminal voice of the late Polish art historian Piotr Piotrowski (2011), the exhibition did not offer any new theoretical or methodological approach, but rather adjusted itself to a previously organized art geography. It did not question the Western concept of universalism, but endorsed and mythologized it, 'subjecting Eastern European art to an inspection of the West' (Piotrowski 2011: 18–19).

Confrontation as a curatorial research strategy

Interpol was a joint project of Russian and Swedish curators Viktor Misiano and Jan Åman realized in Stockholm between 1994 and 1996. Drawing on Misiano's curatorial strategy, it was based on inviting a group of artists from Russia and Sweden and asking each of them to invite an international artistic collaborator in order to produce an artist-led and collaborative exhibition, ultimately reducing the role of the curator to that of a mediator (Misiano 2018, personal communication[6]). As commissions by artists were meant to occupy the whole space of the exhibition, their collaboration involved the negotiation of conflicts through dialogue from the outset (Misiano 2005). Realized in a historical moment for both countries—the end of state socialism in Russia and Sweden's ambition to reject its peripheral status—the exhibition became a project on democracy and a symbolic metaphor of a new, post-ideological and unified Europe made from the former East and the former West (Misiano 1996). In response to the sociopolitical spirit of the 1990s and inspired by some of the ideas of Agamben's *Coming Community* (1990),[7] the curators aimed to dispense with the previous identity of the artists and build a new community (Misiano 2018). As described by Misiano, *Interpol* aimed to be a global and collective piece, willing to execute 'globalization from below' (Misiano 2018, personal communication), yet, at the same time, an enactment of radical democratic ideas—a consciously utopian and romantic project.

The staged conflict happened to be less productive than envisaged by the curators. Incoherencies in the visions of *Interpol* curators Misiano and Åman meant that the invited artists represented two separate artistic approaches: Russian artists followed their usual strategy of enacting public actions and gestures (determined by the socioeconomic conditions of the Russian art scene), while Swedish artists, interested mostly in object-based practices, envisioned their participation as autonomous (Misiano 2005; Misiano 2018, personal communication). In consequence, two separate groups and visions of *Interpol*'s methodology were formed. The list of accusations was long, 'the Swedes were rich idlers who were no more than mediocre designers where art was concerned; the Russians were in turn, aggressive talkers' being some of them (Misiano 2005: 45). As a result of the conflict subverting the dialogue, combined with the effects of Färgfabriken gallery's

indulgence in facilitating most of the proposals coming from the Russian artists, most of the works (including, for example, Anatoly Osmolovsky's proposal for a referendum vote among the public on whether the exhibition should remain open or be closed) remained unrealized (Misiano 2018, personal communication). One of the turning points of the project was arranged by Dmitry Gutov's dinner,[8] a partly realized proposal for a performative meal meant to be archived on film during which the artists discussed the *Interpol* experience (Misiano 2018, personal communication). Throughout that night, another Russian artist, Alexander Brener, called the project a 'hypocritical affair' and announced that he would 'attack the exhibition,' which at that point consisted mostly of Wenda Gu's installation *United Nations* occupying two-thirds of the exhibition space (Misiano 2005: 48).

The exhibition opened with a performance by Brener, who played drums (for the first time in his life) for around one and a half hours, after which he tore down and destroyed Gu's installation, ultimately running out of the building (Gu 1996). Just afterwards, Oleg Kulik, who at this point was recreating one of his performances consisting of the artist posing as a watchdog, wished to respond with something equally strong (Misiano 2005), and so he destroyed the installation by Ernst Billgren and started attacking and biting the opening guests, including one of the main exhibition sponsors (Misiano 2018, personal communication). In response, Jan Åman kicked the artist in the face, forcing him to go back to the kennel, and called the police, who afterwards arrested Kulik (2003).

Figure 2. Exhibition view of *Interpol*, curated by Viktor Misiano and Jan Åman, at Färgfabriken, Stockholm, 2 February—17 March 1996 (courtesy of Robert Misiano). The projected second leg of the exhibition in Moscow was never realized

art critic Oliver Zahmm penned an open letter to the art world (Åman and Zahmm 1996), signed by most of the Western *Interpol* participants. Methodically distributed throughout the Western art world and written in a highly political language (András 2005), this letter became in fact the only discourse proposed by Färgfabriken. The pamphlet accused Brener and

Kulik of being 'against art and democracy' and leaving the visitors 'shocked and hurt,' while Misiano was charged with 'legitimizing the destruction' and presenting it as a 'new experience' as well as producing a discourse representing 'skinhead ideology.' Finally, it implied that all three Russians—in fact representing 'The East' at large (Zabel 2012)—performed a post-imperialist attack on a peripheral art institution (1996).

The content of the open letter, along with the fact that only the Western artists were invited to sign it, sparked a long-lasting debate and resulted in the opposite effect of the one desired by Åman and Misiano. *Interpol*—a performative project and an exercise in cultural diplomacy at the same time—failed not only due to the different ideological and aesthetic contexts of the participating artists (Bishop 2012), but also due to the lack of coherent and consistent curatorial input. The *Interpol* exhibition and its aftermath revealed a lack of homogeneity in European culture post-1989, and a need for a debate on the new East-West relations. It highlighted the West's identity crisis in the post-Wall European moment, and a consequent search for 'the other' in order to define itself (Piotrowski 2006). *Interpol*'s scandal might be seen as an East European refusal to 'normalize' itself, a bipolar moment of seeking identity through guerilla war methods, led by East European artists using strategies mythologized in Western art history (Piotrowski 2006). Even though *Interpol* is remembered mostly as a scandalous affair, it revealed a lot about the consequences of aspirations to deideologize culture, as well as the fragility of aspirations to export Western democracy after 1989.

Exhibition making as an act of cosmopolitanization

Known as the roving European biennial, Manifesta is another project that represents the cultural consequences of the 1989 political changes that took Europeanization as a theme and responded to the cultural differences between the European East and the European West (Vanderlinden and Filipovic 2005). Based on a biennale model and financing itself through partnerships with European offices responding to calls to promote national cultures abroad (Block et al. 2005), the exhibition from the start aimed to conduct European integration as an extension of European Union policies (Enwezor 2005). Except for its larger focus on younger artists than other perennial exhibitions such as documenta or the Venice Biennale, Manifesta's most significant particularity was its nomadic character, which consists in moving its location every two years.

Founded on pan-European euphoria and ambitions to extend the global art world towards Eastern Europe, Manifesta proclaimed a need to respond to the New Europe and geopolitical reconfiguration post-1989 (Block et al. 2005). Manifesta appointed itself the task of supporting the process of rebuilding democracy and acting as a tool for the 'development of open-ended democratic procedures,' reflected in its concept of its format as fully democratic, that is, 'open and inclusive' (Van Winkel 2005: 220). Apart from

openly espousing para-political aspirations, the rhetoric of Manifesta also promised access to the art market and network for peripheral East European artists (Block et al. 2005).

The openness of Manifesta happened to be limited to its rhetoric. Until 2014, the biennale had not moved to any East European country (except Manifesta 3 organized in Ljubljana, a city located in East Central Europe, although still positioned in close proximity to the art world's focal points such as Venice, Vienna, and Milan). This was dictated, according to Manifesta's representatives, by the weakness of local economies (the host city was meant to cover not only the biennale's costs, but also the finances of its Dutch office) and 'political uncertainties' in Eastern Europe (Block et al. 2005). It is the nomadic aspect of Manifesta, though, that could be said to be its most troubling and ineffective aspect. As a result of changing its geo-cultural setting every two years, and the consequent difficulty of properly addressing the new context of each edition, Manifesta's international curators often ended up with stereotypical and often superficial readings of the locality they encountered (Checchia 2015). The manner in which the institution travels has also had an impact on the sustainability (and infrastructure) given to the local hosts. With strategies such as those of the curators of Manifesta 2,[9] who decided to travel throughout Europe by criss-crossing the continent in order to conduct their research (Fleck, Lind and Vanderlien 1998), rather than moving through neighboring countries, the institution proved that even its itinerant character was not sustainable.

Manifesta was driven by a common ambition to capture the spirit of contemporary art and define its Europeanness (Fleck, Lind and Vanderlien 1998). While its constant reinvention was claimed to maintain an effective dialogue between the peripheries and established art circles, it most often resulted in extending the hegemony of Western epistemology wherever the project appeared. Even though Manifesta 1 offered a promising interrogation into the complexity of European integration, its second edition resulted in a problematic reading of post-1989 European art, perhaps manifested most loudly in an essay by the show's co-curator Robert Fleck titled 'Art After Communism?' (1999). In this text, one of the three published in the catalogue, the German author rejected the post-communist condition of the Former East, asserting Europe's homogeneity and the disappearance of its peripheries.[10] His decentralized reading of Europe and its art was motivated by an alleged absence of aesthetic differences in artistic production across Europe and the formation of an 'international style' in the continent in the 1990s. Drawing on an anonymous account of a Warsaw-based artist who claimed that he had no relation to communism, Fleck drew conclusions about a lack of divisions in Europe, as well as equal access to economic and cultural resources (Fleck 1998). In consequence, Manifesta, resulting from a belief in a borderless Europe, appears today to have exemplified the 90s-era Western approach to post-1989 sociopolitical changes: an institutionalization of non-institutional aspirations (Van Winkel 2005) and a superficial exploration of the notion of a periphery on the wave of the global biennialization of the art world.

Figure 3. Manifesta 1 curated by Katalyn Neray, Rosa Martinez, Viktor Misiano, Andrew Renton, and Hans Ulrich Obrist in Rotterdam, 9 June–19 August 1996. Olafur Eliasson, *Show me, by means of sudden intiutive*, installation view (copyright Manifesta Foundation and Olafur Eliasson Studio)

Problematization: The final stage of curatorial post-communist inquiry?

After the Wall was an exhibition showcasing works by 115 artists from 20 countries; it was the biggest project ever realized by Stockholm's Moderna Museet (Elliott 1999) at the time. Encompassing an extensive public program, it afterwards travelled to major institutions in Berlin and Budapest. Due to its scale and time of preparation, it attracted strong attention from the art world. Some critics labeled it the 'Eastern version of documenta' (Pejić 1999), while others questioned the motives of a Western institution undertaking the organization of such a show, accusing the institution of patronizing the Eastern art world as well as criticizing the curators for including only East European artists in the survey at a moment of accelerating globalization (Pejić 2003).

The exhibition's curators Bojana Pejić and David Elliot divided the show into four parts thematized as follows: various aspects of post-communist sociopolitical reality, pre-WWII history, the social role of artists, and gender and the body. The exhibition aimed to reject the ideas of Eastern Europe as 'Another Europe' and the 'representational model of nationhood' (Galliera 2013: 22); instead, it focused on individual artistic practices, as well as an extensive reflection on the post-communist condition. At the same time, the curators questioned the idea of reading East European art production only through its context, and consciously dealt with the impossibility of delivering a 'balanced view'[11] of post-1989 art through one exhibition (Elliott 1999: 11).

Several texts in the show's catalogue elaborate on the problematics covered by the exhibition. In its introduction, David Elliott (1999) pointed to the fact that even though communism had been rejected by the majority of political forces within Eastern Europe, regional artists were still keen to engage with and problematize its legacy, influencing the societies within which they operated. Moreover, he pointed to the temporality of this

juncture, soon to disappear and be covered by other issues (Elliott 1999). In her text titled 'Dialectics of Normality,' Bojana Pejić (1999) reflected on the post-communist transition as a period of 'normalization,' allegedly—according to European politicians—already over by the end of the 1990s. Pejić referred to the notion of 'catching up' and noted how the attempted normalization also encompassed East European art, critically reflecting on the discourse of Manifesta. Further, she pointed to the identity crisis that affected the European Union after the dissolution of communism. Simultaneously, she stated that the main EU discourse, spreading towards the East of the continent, was founded on the 'myth of the future,' and, in fact, a range of its main metaphors, such as the notions of 'building' and 'bridging,' are common to both communist and EU rhetoric. The curator claimed that even though Eastern Europe was not a homogenous sociopolitical and cultural construct, it did have a common set of myths and beliefs, such as the idea of being 'in between' Western and Eastern cultural and political paradigms. The impossibility of fully understanding post-1989 changes in Eastern Europe and beyond came, according to Pejić (1999), from a synchronization between the post-communist transformation and globalization processes, and Western Europe's consequent focus on the colonial 'margins' rather than the internal changes of the continent.

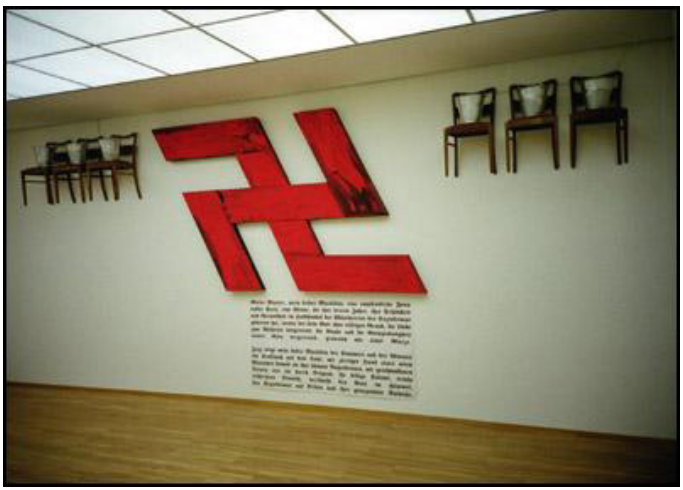


Figure 4. Rasa Todosijevic, *Gott liebt die Serben*, 2000, installation view at Museum Hamburger Bahnhof. Exhibition view of *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, curated by Bojana Pejić and David Elliott at Moderna Museet (16 October 1999—16 January 2000), then Max Liebermann Haus and Hamburger Bahnhof (1 October 2000—4 February 2001) and Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (15 June—27 August 2000) (copyright Moderna Museet and Rasa Todosijevic)

Other texts published in the exhibition catalogue presented a range of critical views on both the process of Europeanization and the role of the art world within it. Theorist Nebojša Vilic (1999) pointed to the fact that while a range of exhibitions such as Manifesta took an interest in pan-European discourses and fantasized about a borderless Europe, other divisions were simultaneously created within Europe, such as those of in- and outside of NATO or the EU (Vilic 1999). In another text, Piotr Piotrowski (1999) wrote that the cultural geography of Europe unravels many Europes, though Eastern Europe is recognized by the West only on the basis of similarity and

universality. He referred to the post-Soviet (and 'near-Soviet' countries such as Yugoslavia) as a 'Gray Zone' Europe that soon would build other walls to divide Europe again (Piotrowski 1999).

After the Wall and its discourse reflected a heavy research program and academic interest in post-Wall Europe at the time and contributed to its expansion through the means of exhibition practice. However, the exhibition framed all participating artists through the lens of the 'post-communist condition.' Rather than going beyond the 'cultural representation model,' it reinforced it. Simultaneously, the project marked the end of focus on the post-Soviet period[12] within the exhibition practices of large-scale art institutions. 1999 was the last possible moment to organize a project of that scale (within an institutional framework) (Piotrowski 2011). Afterwards, post-Wall Europe became a historically determined territory from the perspective of geopolitics, while the post-Soviet world started to disappear, at least from the point of view of major European art institutions.

Conclusion: Four types of curatorial engagement with European democratization and their role as research tools

This article aimed to conceptualize four approaches to European exhibition making dealing with the former East and West of Europe, by revisiting and rethinking their aims, context, and outcomes. Consequently, it proposed four types of curatorial engagement with Europeanization and their role as research tools: universalization, confrontation, cosmopolitanization, and problematization. Stanisławski's approach to *Europa, Europa* may be seen as typical for some of the Eastern European art practitioners who aimed to universalize Eastern art. We see this universalization as natural, given the history of the twentieth century, though it renders impossible a process of properly defining cultural identity. What we can say is that when Hans Belting called for 'two harmonious voices of art history,' (Piotrowski 2006) Stanisławski—through *Europa, Europa*—aimed to merge them into one. Other Easter European curators and artists from the 1990s—for instance, the participants of *Interpol*—responded to their position within the European art world in a transitory mode (Misiano 1998). They saw their practice as operating in the absence of a constituted institutional system—and, as a result, the absence of boundaries and limits. Their method to reconstitute them was to provoke and confront those boundaries. As regards the early iterations of Manifesta, approaching Eastern Europe from a cosmopolitan perspective had its roots in cultural globalization, which emerged after the (assumed) collapse of the Cold War perspective. Western Europe (and the Western world as a political and philosophical construct at large) proclaimed itself as a role model for the entire world, a geopolitical construct where a political utopia was realized (Groys 2004). Here, European cultural rhetoric, enacted through exhibition practice, attempted to construct a post-ideological and cosmopolitan image of both European contemporary art and

the sociopolitical landscape post-1989. The final stage of this curatorial inquiry into the 1990s European integration could have been manifested by *After the Wall* and its enquiry into the meaning of the post-communist condition. This existed as primarily a geopolitical reference applied to countries that rejected communism. As it happened, however, it had more than a purely geographic character. The post-communist condition, although different from country to country—as sociopolitical realities emerged in different patterns—was not a fantasy, but a lived reality. Finally, it was a transitory condition, affecting a larger space than just Eastern Europe. It constituted a historical and universal state of this period.

The exhibitions discussed here gave artists the opportunity to network and be recognized by Western audiences. However, they failed to fully address the complexity of democratization's impact and the role of contemporary art within it in either a regional or a wider perspective. This happened because curators had not yet achieved historical understanding of that moment when the social and political projects of post-1989 neoliberal democracy dominated the continent. There is, however, little doubt that contemporary art did not prove itself a neutral platform for dialogue between East and West, to the extent this dialogue was actually enacted. In most cases, the notion of Europe and its cultural and sociopolitical status remained generalized, without sufficient attention to its complexity.

As an act of thinking, but also as a site for both presentation and representation, exhibition making may be understood as a form of research (Sheikh 2013). In the case of curatorial strategies discussed in this article, research was employed not only as a method of historicization, but also as a practice of curatorial expansion—from the space of culture towards that of geography and politics. The different attitudes represented by European curators and institutions between the end of the Cold War and the EU's Eastern enlargement (from universalization to confrontation and from cosmopolitanization to problematization) were not only tools for researching concrete subjects (i.e., the place of Eastern European modern art in art historical canon), but also a field of experimentation with the potential of exhibition making as a practice based on antagonizing artistic communities or creating nomadic institutions. What integrated the exhibitions was their ambition of examining and supporting social and political transformation, ultimately joining in discourses traditionally associated with sociopolitical processes. All of them could be seen as proposals or theses (ultimately proven or disproven) investigated, mediated, and carried by the means of curatorial research inquiry. What this paper aimed to achieve is an understanding of their role within the larger cultural and sociopolitical paradigm, as well as a formulation of interpretative models for further studies on this extraordinarily rich art historical time-space.[13]

1. Several other smaller-scale initiatives exploring and problematizing the post-1989 socio- and geopolitical paradigm were organized also in Eastern European countries (predominantly in Russia). Their artistic and curatorial history is presented in an extensive publication, *Exhibit Russia: The New International Decade 1986—1996*, edited by Kate Fowle and Ruth Addison.
2. *Interpol* was an independent project organized by Jan Åman and Viktor Misiano at the Färgfabriken in Stockholm in 1993. Originally, the project was meant to be developed through two iterations: the first in Stockholm, the second in Moscow. Ultimately, due to financial limitations, only the exhibition at the Färgfabriken took place.
3. *Europa, Europa* (28.05—16.10.1994) was a joint project of the Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany and the Foundation for Art and Culture of the State of North Rhine-Westphalia. It was curated by Ryszard Stanisławski and Christoph Brockhaus at the Kunst-und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany) in Bonn, Germany.
4. Manifesta 1 was organized by the Manifesta Foundation in Rotterdam between the 9th of June and the 19th of August 1996. The exhibition was curated by Katalyn Neray, Rosa Martinez, Viktor Misiano, Andrew Renton, and Hans Ulrich Obrist, while the funding came from respective national offices responsible for promoting culture abroad.
5. *After the Wall* was an exhibition organized by the Moderna Museet in Stockholm between the 16th of October 1999 and the 16th of January 2000. It was curated by Bojana Pejić (as guest curator) and David Elliott (Director of the Moderna Museet). The exhibition travelled to Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (15 June—27 August 2000) and Max Liebermann Haus and Hamburger Bahnhof (1 October 2000—4 February 2001).
6. Misiano V (2018, December 23) Personal communication, phone interview on the topic of *Interpol* project.
7. In this work, Agamben explores the notion of community, rethinking its status after the turbulence of the twentieth century.
8. Gutov's performance *The Last Supper* was a staged dinner during which Gutov asked artists and curators 'to discuss the artistic cooperation leading up to the show and videotaped the proceedings. During the meal, the Russian artist Alexander Brener stated that the project was a failure, and expressed scepticism that a participatory structure could itself be the content of the show, with no further guidance or position from the curators' (Bishop 2012: 211). The remains from the dinner were exhibited as Gutov's contribution to the exhibition.
9. Manifesta 2 was organized by the Manifesta Foundation in Luxembourg between the 28th of June and the 11th of October 1998. The exhibition was curated by Robert Fleck, Maria Lind, and Barbara Vanderlinden. Its funding came from the same sources as the first edition of the biennale.
10. In his text 'Art After Communism?' Robert Fleck writes, 'Whoever, today, travels all parts of the continent, determines no fundamental difference in the aesthetic paradigms of younger artists from the various regions.' He

continues, delivering anecdotal evidence from a young artist who grew up in Warsaw and 'never experienced communism.'

11. The idea of 'objectivity' is rejected right away in the introduction to the exhibition's catalogue.
12. Several curators and institutions continued exploring the topic, but no project on that scale materialized afterwards.
13. It is a concern for future research whether those types of curatorial approaches are applicable to other exhibitions tackling similar problems and phenomena, such as *Kunst, Europa*: *63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern* (organised by Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine in 1991) or *Aspects/ Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999* (mumok, Vienna, December 1999–March 2000 and Ludwig Museum, Budapest, March–May 2000), or whether each of them should be approached on its own conceptual terms.

Bibliography

1. Åman J and Zahmm O (1996) An open letter to the art world. *Third Text*, 10 (34): 108–109.
2. András E (2009) Dog Eat Dog: Who is in Charge of Controlling Art in the Post-Socialist Condition. *Third Text*, 23(1): 65–77.
3. Block R, Fijen H, Hughes HM and Néray K (2005) How a European Biennial of Contemporary Art Began. In: Vanderlinden B and Filipovic E (eds), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, MIT Press: 189–201.
4. Bishop C (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso Books.
5. Checchia V (2015) *Beyond the exhibition: a vessel for self-reflexive curating in the Mediterranean.* PhD Thesis, Loughborough University, UK.
6. Czubak B (1995) Europa, Europa. Bożena Czubak interviews Ryszard Stanisławski, the Custodian of the Exhibition Europe, Europe. *Magazyn Sztuki*, *5*: 313–319.
7. Elliott D (1999) Introduction. In: Pejić B and Elliott D (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe.* Stockholm, Moderna Museet: 11–15.
8. Enwezor O (2005) Tebbit's Ghost. In: Vanderlinden B and Filipovic E (eds) *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post Wall Europe*. Cambridge, MIT Press: 175–189.
9. Fleck R (1999) Art after Communism? In: Manifesta (ed) *Manifesta 2: European Biennial for Contemporary Art, Luxembourg 28 June – 11 October 1998*. Rotterdam, Foundation European Art Manifestation: 193–199.
10. Fleck R, Lind M and Vanderlinden B (1998) Introduction. In: Manifesta (ed) *Manifesta 2: European Biennial for Contemporary Art, Luxembourg 28 June – 11 October 1998*. Rotterdam, Foundation European Art Manifestation: 6–8.

11. Galliera IA (2013) *Reclaiming public life, building public spheres: Contemporary art, exhibitions and institutions in post-1989*. PhD Thesis, University of Pittsburgh, USA.
12. Groys B (2004) The Post-Communist Condition. In: Hlavajova M and Wonder J (eds), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on exchanging Europe*. Amsterdam, Artimo: 163—170.
13. Gu W (1999) the cultural war: a report from an international exhibition — interpol. *Wenda Gu*, wendagu.com/installation/united_nations/un_interpol_incident/index.html (01.14.2019).
14. Kulik O (2003) Why Have I Bitten a Man? In: Hoptman L and Pospiszyl T (eds), *A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York, Museum of Modern Art: 349—351.
15. Mazur A (2016) W Polsce, ponad granicami. Rozmowa ze Stanislavem Kolíbalem. *Magazyn Szum*, magazynszum.pl/w-polsce-ponad-granicami-rozmowa-ze-stanislavem-kolibalem (08.30.2021).
16. Misiano V (1996) Response to an Open Letter to the Art World. *Flash Art International*, 188: 46.
17. Misiano V (1999) ART SYSTEM(S): Curator Without a System. In: Pejić B and Elliott D (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet: 137—138.
18. Misiano V (2005) Interpol: The Apology of Defeat. *Moscow Art Magazine*, 1: 43—57.
19. Misiano V (2018, October 27) Interpol: The Apology of Defeat. Theorizing the Geography of East-Central European Art, October 26—27, Lublin, Poland.
20. Pejić B (1999) The Dialectics of Normality. In: Pejić B and Elliott D (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet: 16—29.
21. Pejić B (2003) East of Art: Transformations in Eastern Europe: What Comes After the Wall. *ARTMargins Online,* artmargins.com/east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qwhat-comes-after-the-wallq (01.14.2019).
22. Piotrowski P (2006) O dwóch głosach historii sztuki. *Artium Quaestiones*, 17: 195—214.
23. Piotrowski P (1999) The Gray Zone of Europe. In: Pejić B and Elliott D (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm, Moderna Museet: 35—42.
24. Piotrowski P (2011) *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe*. London, Reaktion Books.
25. Piotrowski P (2012) *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Chicago, University of Chicago Press.
26. Sheikh S (2013) Towards the Exhibition as Research. In: O'Neill P and Wilson M (eds), *Curating Research*. London, Open Editions.
27. Stanisławski R (1991) Z muzealnej praktyki — odpowiedzi na postawione pytania, Ryszard Stanisławski. In: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (ed), *Kolekcja sztuki XX w. Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warsaw, Wydawnictwo Galerii „Zachęta".
28. Tannert C (1991) Reality in the Foreground. In: Joachimides CM and Rosenthal N (eds), *Metropolis. International Art Exhibition, Berlin*. New York, Rizzoli: 30—35.

29. Turowski A (1991) Partykularyzm i uniwersalizm awangardy artystycznej Europy Wschodniej. In: Zespół kustoszy Muzeum Sztuki w Łodzi (eds), *Miejsce Sztuki. Museum — Theatrum Sapientae, Theatrum Animabile*. Lodz, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi.
30. Turowski A (1995) A Discourse on Universality. *Magazyn Sztuki*, *5*: 292—298.
31. Vanderlinden B and Filipovic E (2005) Introduction. In: Vanderlinden B and Filipovic E (eds), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post Wall Europe*. Cambridge, MIT Press: 13—20.
32. Van Winkel C, Vanderlinden B and Filipovic E (2005) The Rhetorics of Manifesta. In: Vanderlinden B and Filipovic E (eds), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post Wall Europe*, Cambridge, MIT Press: 219—231.
33. Vilic N, Pejić B and Elliott D (1999) Hic Et Vbiqve Vs Prae Et Post. In: Pejić B and Elliott D (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe.* Stockholm, Moderna Museet: 50—56.
34. Zabel I (2012) *Contemporary Art Theory*. Zürich, JRP Ringer.

Acknowledgments

The author would like to thank Angela Dimitrakaki for her thoughts on the early draft of this paper, as well as Serguei Alex Oushakine and Eugénie Zvonkine for their feedback and comments.

Author's bio

Mateusz Sapija is an independent curator and researcher, as well as an associate curator at Asakusa, Tokyo. He graduated from the UCL Qatar MA program in Museum Studies and the Goldsmiths College MFA program in Curating. Currently, he is working on a PhD dissertation in History of Art at Edinburgh College of Art titled *The Rise of Post-Democracy in Contemporary European Art*, and as a tutor in History of Art at the University of Edinburgh. He has worked with leading art institutions, from public and private galleries' perennial exhibitions to independent art spaces (Asakusa, Tokyo), in a variety of roles related mostly to curating and public programing.

Address: 74 Lauriston Pl, Edinburgh EH3 9DF, United Kingdom.
E-mail: mateusz.sapija@ed.ac.uk.
ORCID: 0000-0002-3133-3073.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

'MUSEUM / enfants non admis': Arriving Late to Marcel Broodthaers

Michal Ron
Independent researcher, Berlin

This item has been published in Issue 03 'The Museum as a Research Hub,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Ron M (2021) 'MUSEUM / enfants non admis': Arriving Late to Marcel Broodthaers. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 212–239. DOI: 10.35074/GJ.2021.11.63.011

To link to this item: https://doi.org/110.35074/GJ.2021.11.63.011

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

'MUSEUM / enfants non admis': Arriving Late to Marcel Broodthaers

Michal Ron

In 1968, the Belgian artist Marcel Broodthaers inaugurated the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* at his home in Brussels, with the *Section XIXème siècle*. In 1972, Broodthaers closed his *Museum* at documenta 5 with the *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Gallery du XXe siècle*. Art historical discourse has framed the fictitious *Museum* project as institutional critique. My essay shifts the focus to the historical critique embedded in Broodthaers's *Museum* by introducing an analytical meditation on the project's temporality. Following the artist's references to a large span of historical periods in the *Museum*'s Sections, my essay claims that they demonstrated disjointed temporalities. The *Museum*, temporal and ephemeral, was anchored in its present, and left very few material traces. Pausing on a verse that reappeared in the artist's works, 'Museum / children not admitted,' I suggest that the artist problematized access to his *Museum* for generations of future viewers. My reading shows how the artist blocked the past, while appropriating historical materials or burying his own work. Reading these complex temporal relations in the light of the theoretical writings of Walter Benjamin and Jacques Derrida, I suggest that the artist buried the nineteenth century for a future to come.

Keywords: Marcel Broodthaers, historical critique, Jacques Derrida, children, museum, reinstallation, nineteenth century, contemporary art, fiction

Introduction[1]

Being a Child.
1. dawdling — To be slow, to be late. Could you please hurry up?
2. imitating — Then understanding. As a way of learning. Fake it till you make it.
3. jumping — Into muddy puddles. Into conclusions.
4. associating — Before Freudian slips, confusing words through similarities.[2]

This essay is an analytical meditation on the temporality of Marcel Broodthaers's (1924–1976) *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*

(Museum of Modern Art, Department of Eagles, 1968–1972), or rather, a mediation, suggesting a way to approach this fictitious enterprise, which grew ever more present almost fifty years after its inventor, founder, and director closed its doors. Broodthaers's *Museum*, like most of the artistic oeuvre of the ex-poet, existed in the confrontation between language and objects. The *Museum*'s twelve different *Sections*, emerging and ending within its four years of operation, left very few material traces—yet *Museum* poems and *Section* titles remain. Therefore, the method of interpretation here insists on words, their appearances, their echoes, and their relations to the question of time. My essay introduces an art historically naïve perspective: one of studying the state of things as inherited today. The logic of an archive brings materials, distanced in time and space, into proximity, under the laws of coincidence and chance. It is not unsimilar to the way Broodthaers brought together over 300 objects, which had only the depiction of an eagle in common, and arranged them in one exhibition, then laid them out in the two-part publication *Der Adler vom Oligozän bis heute* (Broodthaers 1972). In the following, I, too,[3] bring together Marcel Broodthaers with Walter Benjamin (and notice that their initials, M. B. and W. B., could mirror each other, like Narcissus looking at his reflection in the pool).[4] This article reflects on the critical *Musée d'Art Moderne*, Brussels/le Coq/Antwerp/Middelburg/Cologne/Düsseldorf/Kassel, in light of the institutional Museum of Modern Art, New York. And, I make more associations, sometimes provoked by a word, or, following Jacques Derrida, even by the sound of a word as it is pronounced.[5] This is the methodological principle of my approach: to borrow structures from M. B., who was also an *homme de letters*,[6] to think them through and to think through them. I have already begun with a demonstration, borrowing Broodthaers's meditation on 'Being Narcissus' and 'Being an Artist' from his artist's book *Magie. Art et politique* (1973a)—and applying it anew, this time to infantility.

MUSEUM [...] until the end of time

On a plastic plate, an *Industrial Poem*, which Marcel Broodthaers produced between 1968 and 1969 in his capacity as the director of his own fictive museum, the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, a poem reads (Figure 1):

> 'A form a surface a volume, servile.
> An open angle. Hard edges,
> A director a maid and a cashier.
> MUSEUM
> children not admitted
> ... all day long, until the end of time.'[7]

Figure 1. Marcel Broodthaers, *Museum: Children not admitted*, 1968–1969. Painted vacuum-formed plastic plate, 82 x 119 x 0.5 cm. Black version, edition 4/7, and white version (courtesy of the Herbert Foundation Collection, Ghent; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

Time—'temp'—is the final word, ending the verse. Its elevated letters, which were pressed out by vacuum, dis-appear against the background color of the plate, which is in one version white, in another black. 'MUSEUM' is the largest word. It shines in golden capital letters at the center of both versions. Time is one theme that Broodthaers problematized in his work and particularly in his *Museum*: the *Museum* was, as another *Industrial Poem* from 1968 attests in its italicized header, a 'Musée d'Art Moderne' with a 'Section XIXè Siècle'—Nineteenth Century Section (Figure 2). The sign lists, under a 'DEPARTEMENT DES AIGLES,' the nineteenth century French neo-classicist painters Jacques-Louis 'DAVID' (1748–1825) and Jean-Auguste-Dominique 'INGRES' (1780–1867), next to the inferior, and pompous, Belgian romantic painter Antoine Joseph 'WIERTZ' (1806–1865). The realist painter Gustave 'COURBET' (1819–1877) is perhaps the closest to modernism among this honourable group. 'It is Ingres who interests me, not Cézanne and the apples,' as Broodthaers (1987: 44) explained, in the self-edited 1974 interview 'Ten Thousand Francs Reward.'

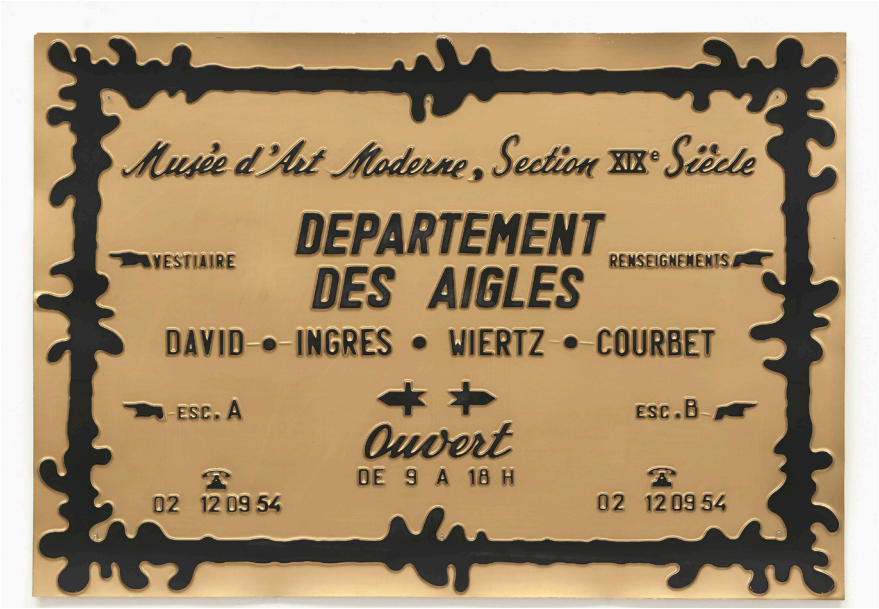


Figure 2. Marcel Broodthaers, *Department of Eagles* (David, Ingres, Wiertz, Courbet), 1968. Painted vacuum-formed plastic plate, 82 x 119 x 0.5 cm. Collection of the Museum of Modern Art, New York (digital image © 2021 MoMA, NY/ Scala, Florence; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

The artist founded his *Museum of Modern Art* in his apartment in Brussels at 30 Rue de la Pépinière. The following inventory is from an open letter, dated the 25th of August 1969, which he contributed to the 1969 exhibition *Konzeption-Conception* in Leverkusen (Wedewer and Fischer 1969):

> 'The Museum of Modern Art — Section XIXth Century — Département des Aigles is composed of the following elements:
>
> 1. Packing cases, bearing the transport, marks of works of art:
>
> handle with care, top, bottom ... picture ...
>
> 2. Postcards reproducing paintings of the XIXth century:
>
> Ingres ... Delacroix ... David ...'[8]

But next to many postcards of nineteenth-century paintings, including ones by Jean Baptist Corot (1796–1875) and Antoine-Jean Gros (1771–1835) as well, it also featured a postcard reproducing a painting by the twentieth-century artist René Magritte (1898–1967).[9] Slides of those postcards were projected on wooden art transport crates (the aforementioned 'packing cases'). In addition, the garden's brick wall bore the inscription 'DEPARTEMENT DES AIGLES,' which could clearly be seen behind the artist in his film *La Pluie (Projet pour un text)* (1969). On the inside of the apartment's windows, visitors could read the words 'MUSEE' and 'MUSEUM.'[10]

These 'elements' could be viewed for one year only. After its formal inauguration on the 27th of September 1968, with a cold buffet and a speech by Johannes Cladders, then director of the Museum of Mönchengladbach, the *Nineteenth Century Section* was open until the 27th of September 1969.

Immediately after, the museum reopened in Antwerp, but only for one week, from the 27th of September to the 5th of October 1969. Under the title *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XVIIème Siècle*—Museum of Modern Art, Department of Eagles, Seventeenth Century Section, it presented the same 'elements,' with one important difference: this time, the postcards were of paintings by the seventeenth-century Flemish master Paul Peter Rubens (1577–1640). In this section, the windows also featured inscriptions. From the street facing the gallery, the inscription in French appeared as a mirrored text; from the inside, it read 'DEPARTEMENT DES AIGLES.' The opposite was true of the inscription that appeared in Flemish, since Antwerp is located in the Flemish region of Belgium. Inside, the inscription was mirrored. It could be read correctly only from the outside, facing the windowpane from the street: 'SECTIE XVII EEUW,' Seventeenth Century Section.

In 1972, after several more iterations, the *Museum of Modern Art* went all the way back to prehistory. The exhibition of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*—the Museum of Modern Art, Department of Eagles, Section of Figures—at the Städtische Kunsthalle Düsseldorf consisted of an installation titled 'Der Adler vom Oligozän bis heute'—the figure of the eagle from the Oligocene until today. In this project, Broodthaers presented over 300 objects that carried the figure of the eagle. The objects belonged to different historical periods, they originated in different geographical regions, and were made to fulfil different functions. They were on loan from diverse institutions: from museums of art, ethnology, history, war, and nature, from automobile clubs and restaurants. Next to each object, a label declared 'THIS IS NOT A WORK OF ART,' in French, German, or English. '(The inscriptions illustrate an idea of Marcel Duchamp and René Magritte),' the artist clarified in the exhibition catalogue, also in these three languages (Broodthaers 1972: 12).[11] Most historical, archeological, and quotidian items in Broodthaers's *Museum of Modern Art* were not only genuinely 'not works of art,' they weren't works of modern art, either, except perhaps for Magritte's *Les Fanatiques* (1955), which depicts an eagle, and *Adler* (1972), a postmodern eagle contribution commissioned from Gerhard Richter (b. 1932). Later that year, at documenta 5 in Kassel, Broodthaers finally opened the 'Section of Modern Art' of the 'Museum of Modern Art'—the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne*: a tautology containing the title of the museum's section in wall inscriptions in three languages, and arrows directing both ways to the 'DIRECTION,' 'CLOAK-ROOM,' 'CASHIER,' and 'OFFICE.' Broodthaers included the window inscriptions 'MUSEUM MUSEE,' readable from the outside, and 'Fig 0,' readable from the inside, and a floor piece, protected with ropes and stanchions, with the inscription 'Private Property,' also in three languages—only to transform everything after six weeks into a *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXe siècle* (*Museum of Ancient Art, Department of Eagles, Gallery of the Twentieth Century*) with a new floor piece with new inscriptions of verbs in the infinitive: 'Write Paint Copy / Figure / Speak Form Dream / Exchange / Do Inform Can.'[12] In the title, which now

associated a museum of ancient art with a gallery of the twentieth century, a contradiction replaced the tautology.

In his references to a large span of historical periods in the *Museum*'s sections, Broodthaers demonstrates disjointed temporalities. From the *Museum*'s first days to its last, past and present are convoluted. The *Museum* has its home birth in Autumn 1968, following the events of May 1968.[13] But what relevance does the nineteenth century have for the set of problems urgent 'these days'?[14] At documenta 5, titled *Questioning Reality—Pictorial Worlds Today*, the *Museum* ends its operations with a move in the reverse: when a *Gallery of the Twentieth Century* becomes part of a *Museum of Ancient Art*, the world of 'today' is recognized as antiquity. These temporal complexities echo Walter Benjamin (Benjamin 1999: 22), who in the second, 1939, Exposé to the *Arcades Project* writes about Baudelaire:

> '"Spleen et idéal" — in the title of this first cycle of poems in *Les Fleurs du mal,* the oldest loanword in the French language was joined to the most recent one.'

Musée d'Art Ancien, Galerie du XX Siècle—in the title of this last section executed under the *Département des Aigles*, ancient art was joined to the most recent. According to Benjamin (1999: 22–23):

> 'For Baudelaire [as for Broodthaers], there is no contradiction between the two concepts. He recognizes in spleen the latest transfiguration of the ideal; the ideal seems to him the first expression of spleen. With this title, in which the supremely new is presented to the reader as something "supremely old," Baudelaire has given the liveliest form to his concept of the modern. The linchpin of his entire theory of art is "modern beauty," and for him the proof of modernity seems to be this: it is marked with the fatality of being one day antiquity, and it reveals this to whoever witnesses its birth.'

Following Benjamin H. D. Buchloh, Broodthaers and Benjamin are often brought together.[15] Both engaged with modernity, Baudelaire, and the nineteenth century in critical observations that reveal the economic and ideological 'universe of phantasmagoria,' as Benjamin (1999: 14) put it, of their day. But for now, let us just catch this quotation by its tail: modernity 'is marked with the fatality of being one day antiquity, and it reveals this to whoever witnesses its birth.' The *Museum of Modern Art* indeed turns into a *Museum of Ancient Art*. To 'the fatality of being one day antiquity' I shall return in due course. Here I wish to note that in the case of Broodthaers's *Museum of Modern Art*, only a few attentive companions and collaborators witnessed its birth. Temporal and ephemeral, it was anchored in its present day. At that time, visitors had to hurry if they wished to follow the *Museum*'s epiphanies, as it emerged in a sequence of sections that successively appeared in different locations, travelling from Brussels to the beach of Le Coq (*Section Documentaire*, 1969) and then to Antwerp, Düsseldorf (first with *Section XIXe Siècle (bis)*, 1970), Middelburg (*Section Folklorique: Cabinet de Curiosités* at the Zeeuws Museum, 1970), Cologne (*Section Financière* [Financial Section], 1971), Düsseldorf again and Kassel.[16]

The *Section Documentaire* (Documentary Section) took place on the beach of Le Coq, Belgium, in August 1969, with the assistance of Herman Daled, who might have not been aware at the time that he was assisting in the production of a new section of the museum.[17] Broodthaers and Daled, wearing white caps with the labels 'MUSÉE MUSEUM,' drew the floor plan of the Brussels apartment-museum in the sand. They put up hand-written signs which read 'Museum of Modern Art, Nineteenth Century Section,' 'touching the objects absolutely prohibited,' and 'It is strictly forbidden to walk on the works.'[18] The sea and the wind would quickly erase this documentary section. Luckily enough, Maria Gilissen, the artist's partner, documented the action in photographs. Later, Broodthaers (1974) incorporated them in the catalogue of his 1974 retrospective exhibition in Brussels' Palais des Beaux-Arts (Figure 3).

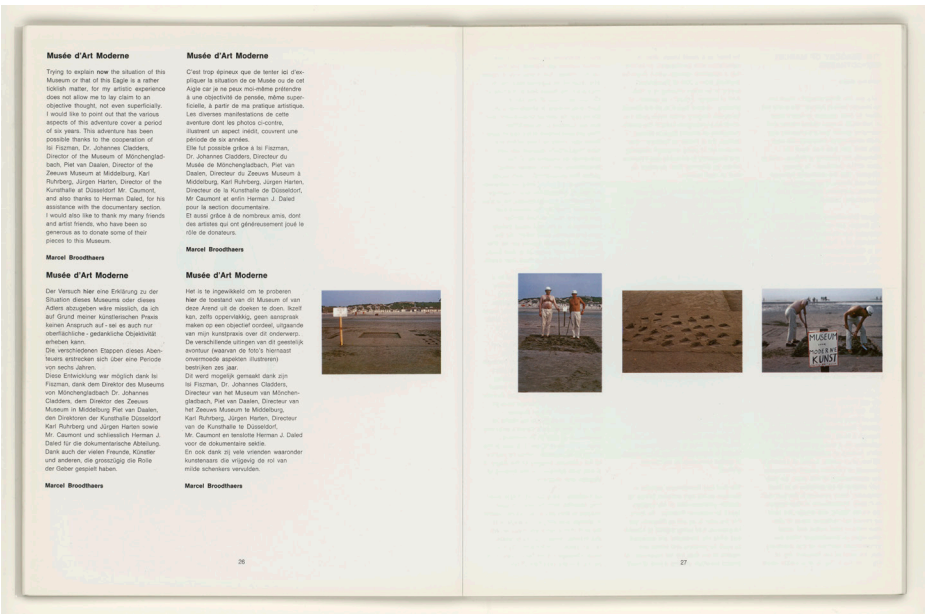


Figure 3. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Documentaire*, from *Catalogue/ Catalogus* (Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974), pp. 26–27 (photography courtesy of the Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

Documenting in photographs the ephemeral *Documentary Section* was an early self-negating, tongue-in-cheek strategy.[19] The final move, however, amounted to making publicity for a soon-to-be-closed museum. Alongside the tautological *Musée d'Art Moderne, Section d'Art Moderne*, which was transformed into the contradictory *Musée d'Art Ancien, Galerie du XXe Siècle*, in Kassel, the artist presented the *Section Publicité* (Section of Publicity). The latter consisted of a black booth with the inscription 'founded in 1968.'[20] On its inner and outer walls were framed assemblies of details from the *Section des Figures*. Inside the dark booth, the visitors encountered vitrines with exemplars of the catalogue *Der Adler vom Oligozän bis heute*, alongside catalogues from other museums with images of eagles on their covers and documents from the other *Sections* and activities of the museum. Two slide projections showed images of eagles, the right carousel devoted to

historical images, and the left, to advertisement (Hakkens 1993: 85—87); next to them stood a wooden art transport crate. There were also some empty frames and some hollow frames, and next to each were numbered labels reading 'Musée d'Art Moderne, Publicity/Werbung/Publicité.' When the *Section Publicité* that advertised the *Section des Figures* opened in Kassel at documenta 5 on the 30th of June 1972, the Düsseldorf exhibit of the *Section des Figures* was still open, but only ten days short of its closing on the 9th of July. All of the more than 300 objects that made up the *Section des Figures* were dispersed and returned to the lenders. With documenta, Broodthaers closed the museum. In the press release,[21] he declared:

> 'Founded in 1968 in Brussels under pressure from the political views of the time, this museum is closing its doors with documenta. By then its heroic and solitary form of demonstration would be assimilated and find affirmation through the exhibitions that could be realized in the Düsseldorf Kunsthalle and documenta. It is thus only logical that it should now congeal in boredom' (Moure 2012: 354).

Reconstruction, as faithful as possible (?)

In fact, it did never 'congeal in boredom.' On the contrary, the *Museum* turned into an example of institutional critique par excellence. And ever since Broodthaers's *Museum* closed its doors, art historians and theoreticians have been revisiting it time and again. Yet they mainly do so through publicity materials (Bruckmüller 2019)[22] such as documentary photographs found in catalogues, or through occasional reconstructions—a situation that the artist seemed to have already anticipated when he produced the entropic *Section Documentaire* on the beach of Le Coq. He certainly played with the idea of return by including the documentary photographs in the catalogue of his 1974 retrospective at the Brussels Palais des Beaux-Arts. Today, it is not only 'forbidden to walk on the works' in the 'Section of the Nineteenth Century' that the artist marked in sand—it is simply impossible, as it probably already was the day after. And indeed, the ephemeral *Section Documentaire* was itself not a documentation, but a reconstruction, a fact that transforms the photographs into the documentation of a temporary reconstruction. Is it a matter of coincidence that, like the museum made of sand, the house at 30 Rue de la Pépinière no longer exists?[23] For his 1975 retrospective at the Centre Georges Pompidou in Paris, entitled *L'Angélus de Daumier*, Broodthaers created a replica of the apartment-turned-museum and called it *La Salle blanche* (Figure 4).[24] The wooden construction has a floor, a ceiling, and three walls; the fourth side is open to the viewer. The five surfaces are inscribed with art world—related words, among them 'galerie' and 'musée.' In the catalogue (Broodthaers 1975: Vol. 1), Broodthaers explained that this was a 'Reconstruction, as faithful as possible (?), of an ensemble made by the artist in 1968, at the time when he was attacking the notion of the museum and that of hierarchy' (translated in Moure 2012: 479). We may view this reconstruction only from the outside, similar to how we viewed the mirrored inscription 'Seventeenth Century Section' on the *Museum*'s windowpane in Antwerp,

and 'Museum Musée' at documenta 5. Significantly, the other inscriptions, 'Departement des Aigles' on the garden wall and inside the space in Antwerp, or 'Figure 0' on the windows of the Neue Galerie in Kassel, could be read from the inside of the *Museum*—when one was there, inside the space. But facing *La Salle Blanche*, we are standing behind a rope. Next to lighting equipment. As if we were viewing a (historical?) film set.

Figure 4. Marcel Broodthaers, *La Salle blanche*, 1975. Wood, photographs, light bulb, paint, and cord, 390 x 350 x 658 cm. Collection of the Centre Pompidou, Paris. Installation view of the exhibition *Marcel Broodthaers* at MoMA, New York, 14 February–15 May 2016. Photographer: John Wronn (digital image © 2021 MoMA, NY/Scala, Florence; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

The only section of the *Museum* that currently, or perhaps re-currently exists, and that we may physically access remains the *Section Publicité*. Outliving the *Museum* as its publicity kit, it has kept on traveling from one show to the next since its reconstruction in Marian Goodman Gallery in New York (1995):[25] the *Section Publicité* reappeared in the National Museum of Modern Art, Kyoto (1996) and at documenta X (1997). Purchased by K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in 1999, it found a new home base in Düsseldorf, from which it arrived at the Palais des Beaux-Arts, Brussels (2001), the Monnaie de Paris (2015), back in Kassel, then at the Fridericianum (2015),[26] and then travelled with the Broodthaers retrospective to the Museum of Modern Art in New York (2016), to Reina Sofia in Madrid (2016), and eventually back to Düsseldorf, to the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (2017), advertising in a transatlantic voyage a *Museum* that has long been absent.

MUSEUM / children not admitted

Obviously a prank, the prohibition 'children not admitted' is not discrimination against children. Remember how Broodthaers joyfully built his museum

castles in the sand: like a child playing on the beach, shirtless and wearing a 'MUSEUM' cap on his head.[27] In another open letter, released in Düsseldorf on the 19th of September 1968, signed by Broodthaers under the authority of the 'DEPARTEMENT DES AIGLES,' another version of a 'MUSEUM' poem appears that recalls the one in the *Industrial Poem*.[28] The letter's ending concludes: '...people not admitted. We'll be playing here every day, until the end of the world.'[29] The 'children not admitted' is generalized to 'people not admitted'—but to where? 'Here,' to a place in which 'we'll be playing.' Yet 'MUSEUM / children not admitted' could refer to the prohibitions prevalent in the institution, which dictate the desired mode of behavior, the codes of educated reception, and the subjection to a set of values that a child must learn: for example, that 'Touching the objects [is] absolutely prohibited' and 'It is strictly forbidden to walk on the works.[30] We may closely follow a line of reasoning for such a prohibition. 'The Frick Collection Policy on the Admission of Children' (Frick Collection 2009), for instance, states that 'Children under ten are not admitted to the collection.' Facing the two institutions one against the other, the one fictitious, the other real, we can play a little game of ping-pong. The Frick Collection gets to begin:

> 'This policy dates back to the founding of the Collection, which opened to the public in 1935.'

First move: historical authority. Does Broodthaers's policy date back to the nineteenth century? Or only to 1968?

> 'It [...] seemed necessary to fulfill the intention of the collection founder [in Broodthaers's case, museum director] [...] to preserve and display the celebrated works of art in their domestic setting.'

Domestic, like the museum-within-an-apartment at 30 Rue de la Pépinière? Was the intention of Broodthaers as the *Museum*'s director to preserve and display the celebrated works of art in their domestic setting? But what if the *Museum* is the work of art?[31]

> 'The works of art are displayed with a minimum of ropes, barriers, platforms, cases and stanchions'

—which Broodthaers fittingly used in Kassel to protect the 'private property,' and later to protect *La Salle blanche*.

> 'Unfortunately, many other museums have learned that irreparable harm can be done to an artwork in the briefest instant.'

Please note the jumps from one temporal perspective to the other: the founding of the collection is already historical, the harm could be done in the briefest instant, and between the lines, the preservation of the works is destined for posterity.

> 'Most institutions solve this by [...] so-called "period rooms," where the visitor may look from a barricaded doorway into interior from an earlier time.'

Just like we may look into *la Salle blanche*. Broodthaers could have gotten the idea from the historical rooms in the Museum of the Baron Salomon de Rothschild. In his catalogue of *L'Angélus de Daumier*, Broodthaers (1975: Vol. 2) even referred to these rooms under the title 'Salle Rose,' and included their photographs.

> 'The rooms [...] contain works of art that are more rare, fine, and valuable than those of nearly any "period room" to be found in another museum.'

The rooms of Broodthaers's *Museum*, let's not forget, contained just postcards of works of art and things that were 'not works of art.' But let's also notice the function of the 'period rooms': allowing viewers to look into an interior from an earlier time.

> 'The admission of young children [...] would necessitate erecting [...] barriers to protect the works of art. That action would change fundamentally the experience of viewing.'

The experience of viewing is precluded for today's re-viewers of Broodthaers's *Museum*.

> 'Not only would children thereby fail to experience these works of art in their historical setting of 1914 [...] but this experience would be lost for adults as well.'

Does the loss of the physical *Museum* preserve the experience of those who originally saw it between 1968 and 1972?

> 'The Frick Collection applied to and received from New York City Commission on Human Rights an exemption from the age discrimination previsions [...]. Hence, the Collection is legally entitled to its position.'

Next comes the justification from the law! A director of a fictive museum, Broodthaers made his own laws.

> 'We sincerely regret any inconvenience [...] but [it] is the only responsible stance we can take.'

Let's keep this justified prohibition of the admission of (young) children in mind. It wonderfully reaffirms the wittily bureaucratic open letters Broodthaers wrote as the director of a fictitious museum, in his ironic parody of the bureaucratic communication of real museums—for example, the aforementioned formal closure of the *Département des Aigles*, 'people not admitted. We'll be playing here every day until the end of the world.' It also sheds light on the temporal relations between the preservation of the past and the viewing in the future, a future Broodthaers withdraws his museum from: 'children not admitted / ... all day long, until the end of time.'[32] Is this the only responsible stance he could have taken in order to protect his *Museum*? Protect from whom? Here I wish to propose another reading of

Broodthaers's poem that takes a different direction: the prohibition 'children not admitted' does not (only) apply to people who were born less than ten years ago, but all those who were born too late (or too far away) to enter Broodthaers's *Museum* in time. The latecomers, the belated, those arriving late, are the 'children' excluded from Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*.

Of the reference to children as young in regard to history, and not only in regard to years of age, we learn from another instance in Broodthaers's work, where the words 'MUSÉE. MUSEUM' and 'ENFANTS NON ADMIS' appear together again. This happens in both the French and English versions of *A Film by Charles Baudelaire* (1970), which later formed part of the program of *Cinéma Modèle* of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1970). *Cinema Modèle* was open to the public in the basement at Burgplatz 12 in Düsseldorf between November and December 1970 and was later transformed into the *Section Cinéma.* The film, which Broodthaers conceived as a contribution to the seminar Lucien Goldmann gave on Baudelaire at the University of Brussels in 1969–1970, was allegedly made *by* Baudelaire, who presented his torturous memories of his forced voyage across the Pacific in 1841.[33] It is composed of still images that show a map of the world and focus on relevant marine parts. A succession of words, such as 'SHARK,' 'COOK,' and 'KNIFE,' and numerals appear in both versions. But the versions vary in the selection of words: these move between geometrical terms such as 'SPHERE,' 'PYRAMIDE,' and 'CYLINDRE' in the French version, to loaded concepts such as 'SILENCE,' 'DEATH,' and 'FAMINE' in the English one. The numerical data also show considerable differences between the series of numbers that climb from 000000 up to 900000 and down again in the French version, to the dates, beginning with 'January 3rd 1850' and climbing up to 'December 17th,' in the English version. After 'December 17th' repeatedly flashes several times, the dates go back in time until they stop on 'March 28th.' In both versions, the words 'MUSÉE. MUSEUM' appear in gold against a black background accompanied by a soundtrack (until that point the film is silent) in which a voice of a child twice announces, with accompanying subtitles, 'ENFANTS NON ADMIS' (Borja-Villel 1997: 116–125).[34] In 1974, when Broodthaers participated in a group exhibition in Brussels's Palais des Beaux-Arts that included Carl André, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, and Gerhard Richter, he projected the film outside of the exhibitions, as an extension of the program. Broodthaers (Moure 2012: 429) augmented the film with verbal information and explained:

> '*Un film de Charles Baudelaire* is not a film meant for cinephiles. Why not? Because it was shot in the 19th century. And cinephiles have never seen reels dating from the time when Muybridge, the Lumière brothers and Edison were not even born or taking their first steps under the watchful eye of industrial mamas and papas.'[35]

Similar to Baudelaire in Benjamin's description, Broodthaers presents to the viewer (not the reader, but the viewer) 'the supremely new

[...] as something supremely old,' like a film that Baudelaire shot before the invention of the light bulb. Shooting a 35 mm film, Broodthaers's preferred medium, at a time when video was the new emerging medium, and presenting it alongside the works of sophisticated minimalist and conceptual artists, surely 'marked' the film 'with the fatality of being one day antiquity.' This it revealed 'to whoever witnesses its birth.' Furthermore, the film was never digitalized for wide distribution for the benefit of those who came late. The latter have had to detect and follow the special occasions on which Broodthaers's films are projected in order to get the rare chance to view them. The film 'is not a film meant for cinephiles,' and children are 'not admitted' to the *Museum*. Perhaps the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* was not meant for a generation of children, dating as it does from a time when some of us were not even born or were taking our first steps under the watchful eye of culture industry mamas and papas?

Practically isolated from communication

But we are all still admitted to the *Section Publicité*, especially in its transatlantic voyages, when it advertises a *Museum* that has been absent almost since the work's inception. Another transatlantic voyage of an absent work forms the subject matter of *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille* (1974), with which I wish to take a small detour here (Figure 5). I claim that Broodthaers's works are not only firmly anchored in their present time and space, as could be said about most time- and site-specific installations, happenings, and performances, or about every artwork whatsoever, but also incorporate the question of their own reception in the future yet to come. Also, Broodthaers achieves this not despite but through his penchant for the outmoded and fondness for witty appropriation of historical subject matter, as this edition well demonstrates.

Figure 5. Marcel Broodthaers, *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille*, 1974. Glass, printed ink on paper, and cardboard, 30 cm high (courtesy of Edition Block, Berlin; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn 2021).

The work is composed of an object: 'an ordinary bottle used for white Bordeaux-wine … the words "The Manuscript" and the year "1833" are printed on [it] in a light black colour,' the artist explains in the information sheet wrapped around the bottle. The subject is 'the tale of Edgar Allan Poe "The Manuscript Found in a Bottle" published for the first time in 1833 in a newspaper at Baltimore.' Similar to the last voyage of the *Section Publicité*, the bottle crossed the Atlantic and arrived in Germany, in West Berlin, as the header of the information sheet hints. It reads 'J'ai trouvé cette bouteille "am grünen Strand der Spree"' (I found this bottle 'on the green strand of the Spree'). At the time the artist produced this edition with the Berlin gallerist René Block, he was a DAAD stipend resident in West Berlin, where the river Spree flows, and where *Am grünen Strand der Spree*, a 1955 novel by Hans Scholz, was adapted into a television series, and therefore was well-known in the 1960s. And Poe? In 1833, Poe's tale won the first prize in a competition in Baltimore for convincingly describing, in a first-person narrative, the magnificent adventures of a passenger on a sea voyage doomed to drown on a quest to the South Pole who, at the last moment, tossed his manuscript, sealed in a bottle, out of the sinking ship, to the world. Yet the manuscript must have drowned somewhere along the way, as the bottle from 1833 arrived in 1974 in West Berlin—empty. The work negates the metaphor of the artwork as a message in a bottle that awaits its reception in an emancipated future, which Theodor W. Adorno (2006: 102) famously felt in need of while he engaged in critical writing in the US in times of (transatlantic, once again) exile and displacement.[36] Here, the empty bottle is the message.[37]

But we can still read Poe's tale about the voyage to the unknown on a strange and mysterious ship elsewhere, and we can also interpret it as a metaphor for the journey every writer goes through during the creative process. Writing is always done in the present time, whereas the reader resides in an unknown future, in another time and place, to which the writer sends a 'message in a bottle.' And when Broodthaers supplies the viewer—not the reader, but the viewer—with an empty bottle, in an edition of 120, he replaces the old message from 1833 with a brand-new commodity item—fake? fictive?—from 1974.[38]

In the same year, Broodthaers similarly described an earlier move in the oft-cited interview 'Ten Thousand Francs Reward,' where he pondered over *Pense-Bête* (1964), his last poetry book, which he transformed into a sculpture (Figure 6). In this interview he (Broodthaers 1987) commented on the art world as a former poet and described how, in his view, the text's transformation into an object, in which 'you cannot read the book without destroying its sculptural aspect,' was a concrete gesture that passed the prohibition on to the viewer. But when 'no one was affected by the prohibition' he understood that 'until that moment' he 'had lived practically isolated from all communication, since' he 'had a fictitious audience.' At the time, the artist admitted, 'no one had any curiosity about the text; nobody had any idea whether this was the final burial of prose or poetry, of sadness or pleasure' (all quotes p. 44). Are the empty bottles without message Broodthaers's conclusions from this episode that

happened ten years earlier? Should one rather distribute the container than supply the content? And how should we understand the change taking place today, when a new generation that is curious about the text has arrived at the scene? So curious, that for that generation, at MoMA, the poems' English translations stood next to the 'books in plaster' in a nearby virtual copy. MoMA included even those poems which are covered with glued colored paper in other copies of *Pense-Bête,* and which Broodthaers spared from the sculpture. 'Suddenly I had a real audience, on that level where it is a matter of space and conquest,' said Broodthaers to the indifferent audience he first met as an artist (p. 44). Does Broodthaers's new audience, today, undo his poetry's 'final burial'? Is that audience, which resurrects the text in a messianic act, real? From Broodthaers's point of view, it must be fictitious. Does this audience, which can read the book without destroying its sculptural aspect, disobey the prohibition Broodthaers passed on to it? Or perhaps it remains unaffected by the prohibition, looking for the text elsewhere? The experience of viewing has changed. For children, and 'adults'—Broodthaers's contemporary companions and collaborators—as well. Returning to the *Museum*, let's now look into another prohibition: 'Museum / children not admitted.' Yet we, the children, are admitted to the *Museum*, elsewhere. Can you enter the *Museum* without destroying its fictitious aspect?

Figure 6. Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964. Books, paper, plaster, and plastic balls, 30 x 84.5 x 43 cm. Collection of S.M.A.K, Ghent. Installation view of the exhibition 'Marcel Broodthaers,' MoMA, NY, 14 February–15 May, 2016 (digital image © 2021 MoMA, NY/Scala, Florence; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

To capture reality and at the same time what it conceals

The partial reinstallations of the *Section XIXe Siècle* that include the original art transport crate (which nowadays is itself shipped inside of an art transport crate), over which the original slides (or probably exhibition copies thereof) are projected, and next to which the postcards are attached on the wall, lack

the domestic setting of the demolished apartment in the Rue de la Pépinière. The result becomes less of a subversive action of founding a section of a fictive *Museum of Modern Art* at home, and more of an artwork by itself. Or, in Broodthaers's words, anticipating this future in 1972: 'By then [now] its [the *Museum*'s] heroic and solitary form of demonstration would be assimilated and find affirmation through the [posthumous] exhibitions.' Compare to the later description of *La Salle blanche* from 1975: 'Reconstruction, as faithful as possible (?), of an ensemble made by the artist in 1968, at the time when he was attacking the notion of the museum and that of hierarchy.' A little less remains of that attack when this section of the fictive *Musée d'Art Moderne* is elegantly assimilated by a real museum of modern art, as for instance at the 2016 Broodthaers Retrospective, curated by Christoph Cherix and Manuel Borja-Villel.[39]

The section that raises most difficulties for a reconstruction attempt, precisely because it was held in a real institution and relied upon its structures to secure loans of so many objects from so many institutions, was the *Section des Figures*. Very difficult, yes, but not impossible! An ambitious attempt to reconstruct several different sections of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* at the Monnaie de Paris (2015), curated and researched by Chiara Parisi and Frédéric Legros, even included a partial reconstruction of the *Section des Figures*, recollecting and re-borrowing about 70 percent of the items that were on display in the 1972 *Section des Figures* in the Kunsthalle Düsseldorf. *Section Publicité* held a lot of information for the reconstruction. And it is interesting to notice which 'figures' were missing from this truly heroic institutional endeavor, at the Monnaie de Paris, forty-one years after: among other items, Gerhard Richter's painting *Adler* was absent due to difficulties locating the anonymous holder of the work (the artist's website informs us that the painting has not been exhibited since 2003). And so, ironically, the painting escaped the label 'THIS IS NOT A WORK OF ART'—perhaps proving that it is one after all? Anyway, the main fault of this meticulous, heroic reenactment—as one might call it—of the *Section*, is that it was not fictive, but rather real: a real recollection of a fictitious *Museum*. As real as the empty bottle of white Bordeaux wine with the inscription 1833, the bottle from Poe's fiction, from which Broodthaers made a rather real art edition. According to Broodthaers (1973b: 20, translated in Moure 2012: 354), 'a work of fiction allows one to capture reality and at the same time what it conceals.' What does the fictive museum show us in its afterlife? What does it conceal?

Thierry de Duve (2013: 250) argues that in 1917, with *Fountain*, Marcel 'Duchamp put a message in the mail that surely arrived by 1962.' It had certainly arrived to Broodthaers by 1972, when he pointed at Duchamp's *Fountain*, combined with Magritte's 'Ceci n'est pas une pipe' (this is not a pipe), as constructing the method of the *Section des Figures*. Following de Duve, I want to ask: what kind of message did Broodthaers put in the bottle that arrives empty? Is it we who have arrived late, or are we still too early?

MUSEUM / children not admitted / ... all day long, until the end of times

The child who, in a Nietzschean fury, refuses to learn through historical education the term 'it was,' is not admitted.[40] I would suggest that one possible reading of the message that is absent in Broodthaers's 1833 bottle is that Broodthaers buried his work, as he said he did in *Pense-Bête*, closed his *Museum*, as he said he did at documenta *5*, and sealed the nineteenth century, with Baudelaire and Mallarmé, with it. Unlike Adorno, Broodthaers does not anticipate a reader from the future who will look in a bottle for a message from a bygone time and an unknown place. Also, unlike Benjamin, he does not lay claim to the oppressed voices of past generations with messianic conviction.[41] In the spirit (or should we say specter) of Karl Marx as quoted by Jacques Derrida (1994: 142), Broodthaers seems to call, too: 'let the dead bury their dead.'[42] When he buries his work, he buries Poe's and Baudelaire's, he buries the whole of the nineteenth century, the seventeenth century, and prehistory... Because he awaits a future to come? And a future, as Derrida maintains, must, per definition, be something completely different, completely other and foreign to any given present. In 'Archive Fever,' Derrida (1995) writes:

> 'The intensity of this suspension is vertiginous—and it gives vertigo while giving the only condition on which the future to come remains what it is: it is to come. The condition on which the future remains to come is not only that it not be known, but that it not be knowable as such. Its determination should no longer come under the order of knowledge or of a horizon of preknowledge' (p. 47).

But whereas Derrida writes about the question of the future as a question of a response, Broodthaers answers with a negation. He says that until a certain moment, he was isolated from communication, since he had only a fictitious audience. The future audience is fictitious. And for the real audience he produced works of fiction, which allows one to capture reality and at the same time to seize what it conceals. Is the future a work of fiction? If the answer is affirmative, it captures reality, and at the same time what it conceals—the fact that we are in the future of the nineteenth century—but if the future is a fiction, the nineteenth century, in many senses, is still our present.

In 1970,[43] Broodthaers (Hakkens 1994) said:

> 'I think that the nineteenth century, in general, is much more interesting than ours. At that time, truly new expressive forms, which we are now using, were being discovered. I also think that history, as far as art and literature are concerned, began as a road in the opposite direction. I have the impression that, from a certain point of view, we make a journey back in time. I think that in ten years we won't be in 1980, but in 1930. I hope that we skip 1939 and 1940' (p. 17).

According to Broodthaers, from a certain point of view, we are making a journey back in time, and according to his calculations, we are now not in 2021, but in 1971. As long as we take an interest in Broodthaers,

we are not in the future, but return to the nineteenth century. And on our road in the opposite direction, Broodthaers warns us to skip 1939 and 1940. In *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Derrida puts it closely yet differently: he writes about the burden of inheritance against the euphoria of the 'end of history.' In his account, to be is to inherit. And in his voyage with the specters of Marx, which include specters that haunt Marx and his haunting specters, he (Derrida 1993) shows that until the future comes, we inherit responsibility, and many ghosts:

> 'the ghosts of those who are not yet born or who are already dead, be they victims of wars, political or other kinds of violence, nationalist, racist, colonialist, sexist, or other kinds of exterminations, victims of the oppressions of capitalist imperialism or any of the forms of totalitarianism' (p. xviii).

And with the acknowledgment of that reality comes not euphoria, but a deep melancholia. 'O Mélancolie, Aigre chateau des Aigles' writes Broodthaers (1957: 14) in an early poem, which later grants his *Museum* with its eagles.[44] As long as we inherit Broodthaers, we inherit his ghosts as well.

And, as Broodthaers demonstrates, we inherit his ghosts through empty vessels, like an empty bottle from 1833. By the same token, we inherit Broodthaers himself through empty vessels, as the world-travelling *Section Publicité* demonstrates; we also inherit him with the eagle and the motto 'O Mélancolie, Aigre chateau des Aigles' engraved on a plate that is attached to its doorpost. But for us, these vessels aren't empty, since the specter of commodity fetishism, which haunts Marx, haunts them too. Predicting the inevitable fetishizing of his own production, Broodthaers's negation conveys historical critique. The works neglect/negate/abort/reject/exclude their own fictitious future—they sublate themselves. Yet in a Broodthaersian dialectical move, they do so especially well when they are on display, when it becomes 'a matter of space and conquest.'

To conclude, I would like to end this reflection with another perspective. In the catalogue concerning his eagles exhibition, Broodthaers claims, 'I am certain that I would have just as little luck with the serpent, the lion or the bull' (Broodthaers 1972: 16, translated in Moure 2012: 341). Derrida (1986: 1) begins *Glas* asking: 'what, after all, of the remain(s), today, for us, here, now, of a Hegel?' and continues: 'His name is strange. From the eagle it draws imperial or historical power.' Another pun. For those who pronounce the philosopher's name like the French, Hegel sounds a little like Aigles. What if *Département des Aigles* reads *Départmenet de Hegel*?

What if Broodthaers announces the end of art (Figure 7) (Buchloh 1980: 57)?

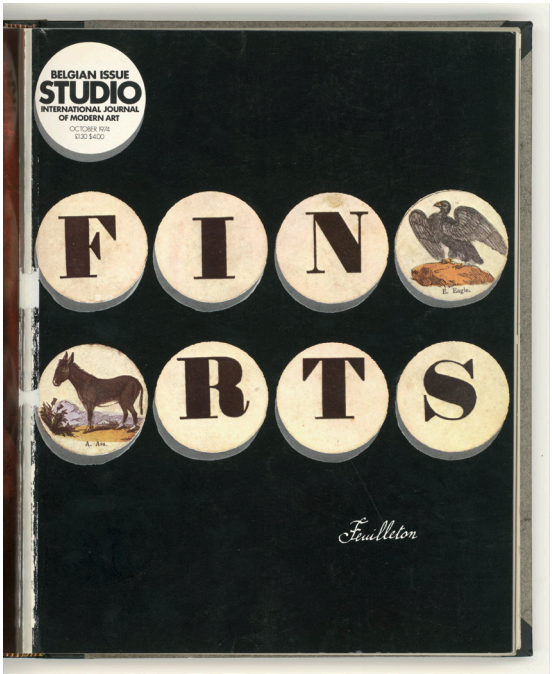


Figure 7. *Studio International* Vol. 188, no. 970, "Fine Arts — Feuilleton," 1974. Front cover designed by Marcel Broodthaers (photography courtesy of the Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek; © 2021 Succession Marcel Broodthaers/VG Bild-Kunst, Bonn).

To be continued...[45]

1. This paper is a revised version of a presentation given at Hunter College, City University of New York, on the invitation of Thierry de Duve, in the context of Unravelling M.B.: A Two-Day Conference on Marcel Broodthaers. The conference was held 13–14 May 2016 in conjunction with *Marcel Broodthaers: A Retrospective* at the Museum of Modern Art, New York (14 February–15 May 2016). I would like to express my deep gratitude to Thierry de Duve for his generous invitation and trust and to Esther Levinger for supporting me with the preparation of this paper back then.
2. Compare my paraphrase with Marcel Broodthaers's trilingual artist's book *Magie. Art et politique*, in which every text appeared in French, German, and English (Broodthaers 1973a: 22):

> 'Being Narcissus.
>
> 1. sleeping — Plains of sleep. Dreams — etc. —
> 2. reading — The book as it transforms itself into images. Let everything literally become mirror.
> 3. drinking — After the acid wine, the gentle wine. And then the sea. May the glass find the clearest of springs and fill with water saltless and full of alcohol.
>
> eating — Cobras, vipers, boas, grass snakes ...
>
> ... later on to be fascinated with one's own image as with a snake. Later again, naked.

> Being an Artist.
> 1. sculpting — To drown like the son of god! What glory! ... It's better to fake. Properties: A diver's outfit. Several fish. Flowers.
> 2. painting — Witnesses appearing on stage, the merchant with his friend, the art lover. Swearing allegiance.
> 3. drawing — The artist's writing complements or replaces his image. He signs.
> 4. engraving — Market study.'

3. 'Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie,' types Broodthaers famously on the invitation to his first solo exhibition at Galerie Saint Laurent in 1964. From Hannah Bruckmüller I learn now to ask: 'I, too'—I as well as who? In Broodthaers's case, Bruckmüller demands to know, who else asks 'whether I could not sell something and succeed in life'? She shared the findings of her archival research in a conference presentation (Bruckmüller 2018), forthcoming in *Oxford Art Journal* as '"Beware the challenge!" Marcel Broodthaers, poet in the pop trap. Archival notes on an artist's narrative.'
4. 'I, too,' bring Broodthaers and Benjamin together and pursue the path lead by Benjamin H. D. Buchloh's (1980) post-Marxist reading of Broodthaers's work, which inspired a generation of scholarly followers and disciples in the US, including Douglas Crimp (1989), Rosalind Kraus (1999, 2010), and Rachel Haidu (2010). The German written literature is less tempted by this trail, even though it is well aware of it. An exception is Sebastian Egenhofer (2016). Egenhofer and I often focus on the same works from Broodthaers's oeuvre, yet each view them from a different angle. Where Egenhofer proves that Broodthaers demonstrates the historicity of the present, I look at this historicity from a standing point in its future, when it becomes past, history, a historicized history—a doubled wrapping I intend to develop throughout this paper.
5. For one example out of many, see Derrida's *Cinders* (Derrida 2014: 3—4):

> 'Là written with accent grave: là, there, cinder there is, there is, there, cinder. But the accent, although readable to the eye, is not heard: cinder there is. To the ear, the definite article, la, risks effacing the place, and any mention of memory of the place, the adverb là ... But read silently, it is the revers: là effaces la, la effaces herself, himself, twice rather than once.'

6. For more on Broodthaers as *homme de lettres*, I look forward to the publication of the dissertation by Hannah Bruckmüller (2020).
7. Author's translation. 'Une forme une surface un volume, serviles. / Un angle ouvert. Des arêtes dures, / Un directeur une servante et un caissier. / MUSEUM / enfants non admis / ... toute la journée, jusqu'à la fin des temps.'
8. The catalogue reproduces Broodthaers's machine-typed letter in French and supplies the English translation, quoted above with its peculiarities.
9. Namely *La Cascade* (*The Waterfall*), 1961.
10. Rachel Haidu (2010: 133) pauses on the words Broodthaers paints on the

windows of the apartment at the Rue de la Pépinière and describes how 'Broodthaers painted the words *Musée* and *Museum* on the inside of each of the windows, as if to show that in the empty room, these words speak to no one.'

11. How the labels illustrate the idea is the subject of rich discussion, first and foremost by Broodthaers himself, explaining his 'Method' on the next page, and later by Thierry de Duve (2016).
12. 'Écrire Peindre Copier / Figurer / Parler Former Rêver / Échanger / Faire Informer Pouvoir.'
13. On the founding of the *Museum* as a response to the sit-in at the Palais des Beaux-Arts in which Broodthaers serves as secretary, see Haidu (2010: 110) and Egenhofer (2016: 680).
14. In an open letter Broodthaers releases from the Palais des Beaux-Arts on the 7th of June 7 1968, he writes on 'these days': 'Finally a word to all those who did not take part in these days or who held them in contempt: you should not feel like you have been sold until you have been bought, or hardly.' He corrects himself in his next open letter, which he releases in Kassel twenty days later, on the 27th of June: 'Do not read in my letter of 7 June 68: — you should not feel like you've been sold before the purchase. — But rather: you should not feel like you have been sold after the purchase.' The letters appear both in the original and in translation in Gloria Moure (2012: 188—191).
15. Buchloh opened the path when he quoted Benjamin in the epigraph to his early essay on Broodthaers (Buchloh 1980). Douglas Crimp (1989) continued this line by reading Broodthaers's fictive museum through Benjamin's analysis of the private and public collections. Rosalind Krauss (1999) developed the analogy in regard to Broodthaers's use of the outmoded. Finally Krauss (2010) went as far as to draw parallels between Paul Klee's *Angelus Novus*, which Benjamin described as the angel of history, and the shape of the eagle in Broodthaers's fictive museum. Broodthaers was never directly engaged with Benjamin's writings. As Krauss (2010: 116) confessed, the artist held none of Benjamin's books in his library. In the context of a conference devoted to allegories, Egenhofer (2016: 684—685, 696) makes the most recent contribution to reading Broodthaers with Benjamin, reflecting on the temporality of Broodthaers's *Museum* in relation to Benjamin's concept of melancholy.
16. The *Museum*'s iterations are clearly featured in Borja-Villel and Cherix (2016: 172—215).
17. Daled shared his experiences with Broodthaers at Broodthaers's Lesson, Thierry de Duve's graduate seminar at Hunter College, City University of New York, 11 February 2016. On that occasion, which took place after MoMA's purchase of the Daled collection, Daled also described his luck as a collector as that of a surfer catching a good wave.
18. 'Musée d'Art Moderne, Section XIXème siècle'; 'Défense absolue de toucher aux objets'; 'Il est strict[e]ment interdit de circuler sur les travaux.'
19. In her systematic monograph on Broodthaers's *Museum*, Susanne König

(2012: 84, 89, 138) views the *Section Documentaire* as parodying the function of the museum, since the nineteenth century, of documenting history, and more particularly, holding the documentation in photographic form. Yet I suggest that the photos document the *Section Documentaire*—which Broodthaers and Daled drew on the sand. I also find it important to note that Broodthaers published these photos only in 1974, in *Catalogue/ Catalogus*, as a tricky strategy of representing his *Museum*, as I am about to demonstrate. König (2012: 192–193) differentiates the *Section Documentaire* from the drawing in the sand, which she associates with Land Art, when she mentions that Broodthaers sold the photos, whereas he couldn't sell the drawing.

20. 'gegründet im Jahre 1968 — fondé en 1968'—in this case, the inscription appeared only in German and French. Compare the documentary photo of *Section Publicité* in Catherine David's (David and Dabin 1991: 227) important catalogue of the Broodthaers exhibition at Jeau de Paume, Paris.
21. Broodthaers's German press release for documenta *5* was reprinted in the art magazine *Heute Kunst* the following year (Broodthaers 1973b).
22. Hannah Bruckmüller (2019) focuses on Broodthaers's forms of re-leases and publicity, and even coins the term 'domestic publicity' to define Broodthaers's and Maria Gilissen's sophisticated practices of drawing materials from the private home and transforming them into public matters.
23. The building was demolished around the time of Broodthaers's death (Brandnock 2004). Since *La Salle blanche*, the wooden reconstruction of the apartment at Rue de la Pépinière, dates from 1975, the year before Broodthaers passed away, we might wonder whether the artist was aware of the plans to demolish the building. This still demands further investigation.
24. Janine Stoll (2018) dedicates her monograph to this single work, and to its second exhibition copy.
25. The reconstruction at Gallery Marian Goodman was accompanied by a thorough catalogue (Marian Goodman Gallery 1995).
26. During documenta *5*, *Section Publicité* stood at the Neue Galerie.
27. The photographs documenting the event (Borja-Villel and Cherix, 2016: 182) are rare in that they show Broodthaers shirtless. He usually keeps an elegant appearance, as a museum director would, with a good suit and a tie. Here he is wearing white pants and a cap, inscribed with the word 'MUSEUM.' Broodthaers's bare chest, pale and covered with hair, shows his age, but is at the same time comparable to the bare bodies of the children accompanying the effort, a girl (Marie-Puck Broodthaers) and a boy (Pierre Daled), wearing swimming trunks only.
28. 'MUSEUM / … Un directeur rectangle. Une servant ronde … / … Un cassier triangulare. Un gardien carré …' (Egenhofer 2016: 683).
29. ' … peuple non admis. On joue ici tous les jours, jusqu'à la fin du monde' (Egenhofer 2016: 683). I slightly revised the English translation that appears in Moure (2012: 201).
30. It is also notable that the signs of *Section Documentaire* are handwritten

in a childish manner, with markers. On the sign 'IL EST STRiCT[E]MENT INTERDiT DE CiRCULER SUR LES TRAVAUX,' a forgotten E in the word 'strictement' is added afterward above the word, intruding onto the red frame of the sign. See photos in Borja-Villel and Cherix (2016: 183).

31. Or the 'Not a Work of Art,' if we go back to the *Section des Figures*?
32. Egenhofer (2016: 684—5) suggests a close reading of the open letter and the *Industrial Poem*, leading him to view Broodthaers's *Museum* as a space of an endless, empty, memoryless present, which reminds him (too) of Benjamin's writing on the time of the melancholic, and especially the convoluted dealing with boredom and eternal return in *The Arcade Project*.
33. Speaking on *A Film by Charles Baudelaire*, Trevor Stark (2016) demonstrated Baudelaire's model of the poet in exile, against which Broodthaers could find a counter-model for the politics of aesthetics within the work of Stephane Mallarmé.
34. As opportunities to view Broodthaers's films remain rare, the extensive catalogue featuring the artist's work in film (Borja-Villel 1997) is a crucial, valuable aid.
35. From Broodthaers's explanation that accompanied the film, shown as a complementary program for the group exhibition *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long and Gerhard Richter* at the Palais des Beaux-Arts in Brussels, 1974, reprinted in the French original in Borja-Villel (1997: 121).
36. Adorno (2006: 102) describes the new music as 'the true message in a bottle.' In her interpretation of *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille*, Petra Metz (2007: 170—2) suggests that the work reactualizes Poe's tail in an Adornean sense.
37. Many bottles appear in Broodthaers's work, not all empty, not all full. Contextualizing *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille* in the progression of the artist's early objects—the glass jars containing images cut out from printed advertisements such as *Tour visuelle* (1966), the bottles of milk appearing covered with handwritten words in the film *Le Corbeau et le renard* (1967) followed by the empty bottles with new-drawn labels reproduced in *L'Angélus de Daumier*, Vol. 2—could help us reflect on the relations between words and objects in Broodthaers's work, a rich and fascinating topic that is not the focus of investigation here.
38. Broodthaers makes a similar move in the earlier artist's book *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard. Image* (1969) and the aluminum plates he exhibits in *Exposition Littéraire Autour de Mallarmé* at Wide White Space Gallery in 1969, in which he erases the verses of Mallarmé's poem, replacing them with black marks that mimic the unprecedented layout of Mallarmé's innovative book. In his artist's book Broodthaers also replaces Mallarmé's name with his own, presenting the 1897 edition of the book as a fake? fictive? book from 1969.
39. Egenhofer (2016: 677, note 7) criticizes a similar moderation in the reinstallation of Broodthaers's 1974 *Jardin d'Hiver* at the Hamburger Bahnhof exhibition with the, in his words, 'infantile title' of *Die Kunst ist*

Super! as 'Symptom des zeitgemäßen kuratorischen Missverständnisses' (a symptom of contemporary curatorial misunderstanding).

40. Friedrich Nietzsche (2010):

> 'Nonetheless, this game must be upset for the child. It will be summoned all too soon out of its forgetfulness. For it learns to understand the expression "It was," that password with which struggle, suffering, and weariness come over human beings, so as to remind him what his existence basically is—a past tense that is never over and done with.'

41. We can here add another work to this list of examples, the film *Figures of Wax* (1975), in which Broodthaers conducts an interview with the auto-icon of Jeremy Bentham at University College London. Broodthaers receives no response from the deceased (Lindsay 2013).
42. 'The revolution of the nineteenth century must let the dead bury their dead' (Derrida 1994: 142).
43. Marcel Broodthaers in *Le monde des formes*, 1970, a documentary film broadcast by the B.R.T. on the program *Ziggurat*, 19 January 1992.
44. 'O melancholy bitter castle of eagles.' The verse is translated in Deborah Schultz (2007: 30).
45. A thorough Hegelian reading of Broodthaers's work is beyond the scope of this essay. It awaits another essay, as a promise for a future-to-come. What relations could we establish between artistic practice and philosophical investigation? Could it be that, while burying the nineteenth century, Broodthaers buries 'Die Welt von Hegel' (The World of Hegel) along with it? In that case, do not read: — You should read Département des Aigles as Départmenet de Hegel. — But rather: You should read Département des Aigles as Département des Esels. And from paraphrasing Broodthaers I move to a direct quote, from the open letter he released in Kassel on 27 June 1968: 'Ceci, afin de contenter l'âne et le père de chacun.' 'I say this to satisfy the donkey and the father of one and all' (Moure 2012: 190—91).

Bibliography

1. Adorno TW (2006) *Philosophy of New Music*, Hullot-Kentor R (ed). Minneapolis: University of Minnesota Press.
2. Benjamin W (1999) *The Arcades Project*, Eiland H and McLaughlin K (trans). Cambridge, MA, Belknap Press. Originally published (1982) as *Das Passagen-Werk*, Tiedemann R (ed). Frankfurt am Main, Suhrkamp.
3. Borja-Villel M (1997) *Marcel Broodthaers: Cinéma.* Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
4. Borja-Villel MJ; Cherix C (eds.) (2016) *Marcel Broodthaers: A Retrospective.* New York, the Museum of Modern Art.
5. Brandnock L (2004, September) Marcel Broodthaers: Mademoiselle Rivière and Monsieur Bertin, 1975. *Tate*, tate.org.uk/art/artworks/

broodthaers-mademoiselle-riviere-and-monsieur-bertin (08.24.2021).
6. Broodthaers M (1957) *Mon livre d'orge: Suite de récits poétiques.* Ostende, L'Enseigne de l'Arquebuse du Silance.
7. Broodthaers M (1972) *Der Adler vom Oligozän bis heute: Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures,* Vol. 1. Düsseldorf, Städische Kunsthalle Düsseldorf.
8. Broodthaers M (1973a) *Magie. Art et politique.* Paris, Multiplicata.
9. Broodthaers M (1973b) Museum für Moderne Kunst — Abteilung der Adler. *Heute Kunst* 1: 20.
10. Broodthaers M (1974) Musée d'Art Moderne. In: *Catalogue/Catalogus.* Brussels, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts: 26—7.
11. Broodthaers M (1975). *L'Angélus de Daumier*, 2 Vols. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.
12. Broodthaers M (1987) Ten Thousand Francs Reward. *October*, 42: 39—48. Originally published (1974) as Dix-mille Francs de récompense. Une interview d'Irmeline Lebeer. In: *Catalogue/Catalogus*. Brussels, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts: 64—68.
13. Bruckmüller H (2018, February 23) 'Beware the challenge!' Marcel Broodthaers, poet in the pop trap. College Art Association annual conference, 21—24 February, Los Angeles, USA.
14. Bruckmüller H (2019 October) Cli-*je*: Subjectivity and Publicity in Art and Criticism. The Letters of Pierre Restany and Marcel Broodthaers in *Court-Circuit*. *Platform*, 13(1): 31—51.
15. Bruckmüller H (2020), *Entre les lettres imprimées. Werkstoff Sprache bei Marcel Broodthaers*. PhD Thesis, Academy of Fine Arts Vienna, Austria.
16. Buchloh BHD (1980) Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde. *Artforum*, May 1980: 52—59.
17. Crimp D (1989) This is not a Museum of Art. In: Compton M; Crimp D; Jenkins B; Mosebach M (eds) *Marcel Broodthaers*. Minneapolis, Walker Art Center: 71—91.
18. David C; Dabin V (eds) (1991) *Marcel Broodthaers.* Paris, Éd. Du Jeau de Paume.
19. De Duve T (2013) Pardon my French. *Artforum,* October 2013: 246—253, 318.
20. De Duve T (2016) Figure Zero. In: Borja-Villel M. J.; Cherix C (eds), *Marcel Broodthaers: A Retrospective.* New York, The Museum of Modern Art: 30—39.
21. Derrida J (1986) *Glas*, Rand JP Jr; Leavey R (trans). Lincoln, University of Nebraska Press. Originally published (1974) as *Glas.* Paris, Édition Galilée.
22. Derrida J (1994) *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Kamuf P (trans). New York, Routledge. Originally published (1993) as *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International*. Paris, Édition Galilée.
23. Derrida J (1995) Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics, 25*(2): 9—63.
24. Derrida J (2014) *Cinders*, Lukacher N (trans). Minneapolis: University of Minnesota Press.

25. Egenhofer S (2016) Schrift und Sediment. Strukturen der Zeitlichkeit in Marcel Broodthaers' Werk. In: Haselstein U (ed), *Allegorie. DFG — Symposium 2014*. Berlin: De Gruyter: 674—96, 772—77.
26. Frick Collection (2009, July) The Frick Collection Policy on the Admission of Children. *The Frick Collection*, frick.org/sites/default/files/ChildPolicy.pdf (12.08.2021).
27. Haidu R (2010) *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964—1976*. Cambridge, MA, MIT Press.
28. Hakkens A (ed) (1994) *Marcel Broodthaers. Projections.* Einhoven, Stedelijk van Abbemuseum. Originally published (1993) as *Marcel Broodthaers: Projecties*. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.
29. König S (2012) *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles.* Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
30. Krauss RE (1999) *'A Voyage on the North Sea.' Art in the Age of Post-Medium Condition.* London, Themes & Hudson.
31. Krauss RE (2010) The Angel of History. *October*, 134: 111—21.
32. Lindsay SG (2013) Mortui Docent Vivos: Jeremy Bentham and Marcel Broodthaers in Figures of Wax. *Oxford Art Journal*, 36(1): 93—107.
33. Marian Goodman Gallery (1995) *Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section Publicité.* New York, Marian Goodman Gallery.
34. Metz P (2007) *Aneignung und Relektüre: Text-Bild Metamorphosen im Werk von Marcel Broodthaers.* Munich, Verlag Silke Schreiber.
35. Moure G (ed) (2012) *Marcel Broodthaers: Collected Writings.* Barcelona, Ediciones Polígrafa.
36. Nietzsche F (2010) *On the Use and Abuse of History for Life*, Johnston I (trans). Nanaimo, Vancouver Island University.
37. Schultz D (2007) *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue.* Bern, Peter Lang.
38. Stark T (2016, May 14) Language's Deficiencies: M.B.'s Mallarmé. Unraveling M.B: A two-day Conference on Marcel Broodthaers. 13—14 May, Hunter College, New York City, USA.
39. Stoll J (2018) *La Salle Blanche: Marcel Broodthaers' gemaltes Alphabet. Rebus — Bühne — Index.* Munich, Edition Metzel.
40. Wedewer R and Fischer K (1969) *Konzeption: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung.* Cologne, Westdeutscher Verlag.

Author's bio

Michal B. Ron is an art historian and theoretician based in Berlin, Germany. In 2017 she received her PhD from the Freie Universität Berlin. Her PhD project entitled 'History in the Room of the Parrot' focuses on historical appropriations, animals, and children in the work of Marcel Broodthaers, which she views as presenting modes of temporality, conveying historical critique. Ron has participated in international academic conferences and workshops and given

presentations in museums in Europe and the US. As an art writer, she publishes reviews and essays on contemporary art in emerging magazines and institutional and independent publications in Europe, the Middle East, and Indonesia. Ron is a regular contributor to the trilingual online art magazine *TOHU*.

Website: www.michalbron.com
E-mail: michalbron.art@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7765-4294.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Реэкспозиция как медиум: политическое действие в музее

Анна Кан
Историко-культурный музейный комплекс в Разливе

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Кан А (2021) Реэкспозиция как медиум: политическое действие в музее. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 240—269. DOI: 10.35074/GJ.2021.34.80.012

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.34.80.012

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Реэкспозиция как медиум: политическое действие в музее

Анна Кан

Историко-культурный музейный комплекс в Разливе стоит перед необходимостью проведения реэкспозиции в павильоне музея «Шалаш». Задача заключается в создании проекта экспозиции, который соответствовал бы текущей культурной ситуации и отвечал на запросы общества. В статье обсуждаются теоретические аспек-ты проведения реэкспозиций, а также реализация последних в музее «Шалаш» в контексте советской истории и сегодня. Реэкспозиция рассматривается в данной работе как музейный медиум, способный пролить свет на природу ленинского музея, механизмы трансляции и воздействия пропаганды, а также их долговременные и продолжающиеся эффекты, наблюдаемые на постсоветском пространстве.

Ключевые слова: идеология, Ленин, музей, политическое, Разлив, реэкспозиция, «Шалаш», экспозиция

Мемориальный комплекс «Шалаш» был открыт в 1928 году в память о пребывании Владимира Ленина в июле-августе 1917 года на дальнем берегу озера Разлив. Комплекс представляет из себя заповедную зону в 32 га, на которой разместились памятник «Шалаш», пирс и экспозиционный павильон. С 2005 года музей «Шалаш» входит — наряду с музеем «Сарай», где Ленина укрывал рабочий и большевик Николай Емельянов — в Историко-культурный музейный комплекс в Разливе. Музей уже более 90 лет, сменяя регистры вымысла и факта, рассказывает о Ленине в шалаше через экспозицию и исторический нарратив. «Шалаш» входил в обширную сеть музеев, посвященных разным эпизодам и периодам жизни «вождя революции» и, как и все они, был не только (и не столько) музеем, но и агитационным центром и инструментом пропаганды, где конструировался и поддерживался культ личности Ленина. В свою очередь, ленинские музеи являлись только частью пропагандистской информационной индустрии — наряду с монументальным и живописным искусством, кино, литературой и проч. Биография Ленина, о которой рассказывали мемориальные музеи, работала как персонифицированная история революции 1917 года. История

Советского Союза немыслима вне истории революции, как и история революции — без Ленина. Революция лежала в основе государственной идеологии в качестве опосредованной связи с реальностью. Музей «Шалаш», обладая эмоциональной герметичностью сюжета, предстает таинственным убежищем, которое действует в жанре агентности природы: в отличие от других мест, где фоном исторического действия служит чей-то дом или квартира, на берегу озера Разлив буквально из-под земли вырастает вспомогательная инфраструктура для непрерывной революционной работы — шалаш, очаг и «зеленый кабинет». Экспозиция в «Шалаше» выстраивала контекст и давала символическую оценку произошедшему на этом месте событию. При этом она не существовала в неизменном виде, а несколько раз менялась. Динамика реэкспозиций иллюстрирует весь спектр идеологических изменений, имевших место в СССР и позже. Грядущая в ближайшее время очередная смена экспозиции не является исключением в плане зависимости от текущего политического состояния. По этой причине она нуждается в историческом и теоретическом подкреплении и анализе идеологических границ, которые были установлены на предыдущих этапах существования музея.

На примере музея «Шалаш» в этой статье будет рассмотрена динамика взаимодействия идеологии и миссии ленинского музея. Кроме того, предстоит прояснить формы адаптации музейной деятельности к современным политическим реалиям посредством реэкспозиции. Эти реалии создают перспективу для восприятия той или иной исторической реальности и обнажают аспекты существования сегодняшнего общества. Придание музею политической субъектности позволяет по-новому сопоставить факты и прояснить что-то о настоящем. В моменты трансформаций институция находится между политической активностью и пассивностью, что не значит, что первое достойно похвалы, а второе — осуждения. В ситуации «Шалаша» политическое проникает в сам замысел музея и сопровождает его дальнейшую реализацию. Замалчивать этот аспект существования — значит, упустить из виду целую область жизни музея.

Исследование проведено с позиции междисциплинарного подхода к явлениям культуры, в том числе музеям. Такой подход подразумевает взаимное влияние гуманитарных направлений друг на друга и инструментализацию этих сближений для обогащения понятийного аппарата. Музей находится на пересечении культурной, антропологической и социально-политической мысли и может выступать в этих дисциплинах объектом исследования. Таким образом, тема статьи представляет анализ ситуации реэкспозиции в контексте политической активности музея. Для теоретического обоснования реэкспозиции как медиума использованы идеи Клива Грея (Gray 2015) о природе политического в музее, а также наработки автора типологического анализа музейных модернизаций Ежи Свецимского (1989). Созвучными анализу оказались размышления Ильи Будрайтскиса (Будрайтскис и Напреенко 2016) об истории и современном положении исторических музеев. Его статьи,

представленные на различных интеллектуальных площадках — в журнале «Разногласия», в рамках проекта «Педагогическая поэма», созданного совместно с Арсением Жиляевым (Будрайтскис и Жиляев 2014), — способны многое прояснить в понимании политической жизни музеев. Работы музеологов, опубликованные на рубеже 1990-х и 2000-х годов, помогли исследовать существующий взгляд на реэкспозиции в исторических музеях. Большим подкреплением в изложении генеалогии реэкспозиций музея «Шалаш» послужили исторические документы, найденные в архивах Музейного комплекса в Разливе и других музеев.

Реэкспозиция: выбор, исследование, воспоминание

Собирать, охранять и демонстрировать предметы и идеи, публично наделять их всеобщей значимостью — занятие само по себе глубоко идеологичное (Gray 2015: 13). Идеология в музее начинается с принципов составления музейной коллекции. Например, позитивистская ориентация постулирует в вещах прямую связь между «фактами» и реальностью. Предметы в таких музеях находятся потому, что они способны предоставить «факты» для количественного анализа культуры, по которым можно оценить измеряемые параметры, такие как экономические показатели или биологическое разнообразие. В свою очередь, конструктивистский взгляд озабочен тем, как люди или сообщества понимают значимость материального и нематериального для оценки собственной культуры с помощью качественных или феноменологических методологий (Gray 2015: 15). Клив Грей (Gray 2015) локализует идеологию в качестве ключевой переменной в политической жизни музеев. Она лежит в основе мотивации к проведению «политики музея», которая, по определению Елены Морозовой (2016: 99), есть «целенаправленная деятельность музея по реализации его миссии и социальных функций, осуществляемая с учетом определенного социокультурного и политического контекста и государственной политики в области культуры». Морозова (2016) считает, что у музея имеются свои интересы, и этот аспект включен как сущностный признак в трактовку понятия «политика музея». Эту ситуацию характеризует необходимость выбора определенного курса для реализации своей миссии, который музей определяет самостоятельно. Идеология может пониматься как совокупность норм — того, что считается «правильным», «допустимым» или «корректным». Здесь идеология служит основой для руководства «политическим» действием, бездействием или выбором. Это может включать вопросы вмешательства государства в музейный сектор и влияние на решения отдельных людей внутри него. На этом уровне музей вносит вклад в общие нормативные убеждения о свободе воли и выбора, социальной ответственности (Gray 2015).

Поддержание постоянной выставки определяет музей в качестве публичного института. Через демонстрацию материала в музейном контексте также воплощается и практикуется идеология. Этот

аспект выставочной деятельности проистекает из представления о том, что музейные экспозиции — это наборы месседжей, передаваемых посетителю (Gray 2015: 17). Появление в 1970-е годы теории коммуникации повлияло на возникновение теории музейной коммуникации, под которой подразумевают невербальные высказывания «языком вещей» в направлении посетителя. Согласно этой теории, экспозиция является основным средством музейной коммуникации, иными словами, медиумом. Реэкспозиция, в свою очередь, также может рассматриваться в качестве медиума. Она представляет собой процесс исследования, в результате которого должна быть установлена цель существования музея — его миссия. В большинстве случаев эта деятельность остается скрытой от зрителя, но формирует основу музейной практики и также реализует в своих сценариях идеологию. Через реэкспозицию музей сообщает об основных аспектах своей деятельности, а также о принципиальных подходах к решению вопросов настоящего. Границы реэкспозиции как медиума проявляются наиболее отчетливо в тот момент, когда экспозиция подлежит смене ввиду физического, но чаще интеллектуального устаревания. Реэкспозиция начинается в момент осознания необходимости переосмысления существующей экспозиции и длится вплоть до открытия новой. Реэкспозицию сопровождают различные интеллектуальные, художественные, административные и хозяйственные акты, направленные на легитимизацию выбранного курса. Смена постоянной экспозиции музея — всегда масштабный и во всех смыслах затратный проект. Особенно интересные и богатые материалом для анализа частные случаи реэкспозиции происходят на фоне политических сдвигов и изменений. Например, в музее «Шалаш» реэкспозиция происходила три раза: в ходе Большого террора, во времена хрущевской «оттепели» и в современной России. Музей может поменять экспозицию не по собственной инициативе, а под давлением более властных политических акторов. В других случаях реэкспозиция может исходить из внутренней самокритики или быть попыткой наладить связь с новой реальностью.

В теоретической музеологии достаточно много внимания уделено экспозиции, а реэкспозиция остается редким предметом для обсуждения: в одних исследованиях музеи обращаются к своему опыту недавно проведенной реэкспозиции (Амосова и Конышева 2020), в других — обсуждают обоснование ее необходимости таковой (Аксенова и Аксенова 2019). В 1977 году музеолог Ежи Свецимский (1989: 5) опубликовал свои размышления о «музейной модернизации»[1], в которых попытался представить пример «проектной пропедевтики». Он выделил три группы критериев, в соответствии с которыми можно подходить к оценке модернизации. Первый — это область модернизации, т.е. ее направленность на определенные элементы в структуре экспозиции (экспонаты, мебель и архитектура). Второй критерий оценивает полноту изменений, а третий — классифицирует принципы взаимодействия с элементами экспозиции, такими как добавление, изъятие и рекомбинация.

Причины и цели модернизации стоит формулировать исходя из культурно-исторической ситуации, в которой она происходила. Свецимский (1989: 8) обращает внимание, что проблема заключается не только в том, что «даже те [экспозиции], которые мы в течение долгого времени считаем окончательно усовершенствованными или "современными", неизбежно и неуклонно устаревают», но и в том, что «характер реэкспозиций сообщает, прежде всего, о путях экспозиционной мысли в музеях, а тем самым — и о развитии музеев в целом». Формирующаяся реэкспозиция зачастую включает в себя структуру старой экспозиции, что подразумевает необходимость компромисса в процессе создания. Способ соединения новых элементов со «старыми» (или степень включения традиционных элементов) определяет структурный тип нового произведения. В размышлениях Розалинд Краусс (2020) о медиуме приводится опыт воспоминания как формы создания произведений, что откликается и в музейной деятельности. Такая трактовка наиболее полно отражает медиальную природу реэкспозиции и в жанре мемориального музея, и в жанре музея исторического — «Шалаш» относится к обоим жанрам, — где воспроизводится версия памяти о событии. «Медиум есть форма запоминания: различного рода художественные основания, каждое из которых представлено определенной музой, служат подобием строительных лесов для представления "кто ты есть" в коллективной памяти тех, кто практикует тот или иной вид искусства — живопись, скульптуру, фотографию, кино» (Краусс 2020). Реэкспозиция в такой трактовке представляет собой процесс обретения музеем себя заново.

Генеалогия реэкспозиций музея «Шалаш»

На траурном мероприятии по случаю смерти Ленина глава Сестрорецкого горсовета Николай Емельянов, укрывавший Ленина и Зиновьева в июле-августе 1917 года, обнародовал в своей речи историю о шалаше. Участники митинга — рабочие завода — «единодушно высказали пожелание»[2] увековечить это место. 27 июня 1925 года Петросовет постановил: установить памятник на месте подпольного пребывания революционеров на озере Разлив. После смерти Ленина начался очередной виток борьбы за власть и поиск участниками этой борьбы компромата на политических соперников. Припоминались ссоры и противоречия с Лениным, а те, кто был ближе других к нему при жизни, могли рассчитывать на поддержку однопартийцев. Выступавшие на заседаниях большевики использовали выдержки из высказываний Ленина для поддержания порой противоположных тезисов, что вошло в историю как «война цитат». На фоне межфракционных войн возникали и развивались все новые сюжеты Ленинианы. Сложившийся к 1925 году политический порядок предусматривал ведущую роль Зиновьева в принятии решений в Петрограде, и мемориал бы только упрочил его позиции.

Проектирование и строительство памятника было поручено архитектору Сестрорецкого инструментального завода Николаю Борисову, а барельефы исполнил известный ленинградский скульптор Виктор Синайский. Монументальный комплекс: пирс, маяк, площадка для митингов и трибуна для выступлений, — был дополнен двумя скульптурными композициями: «Ленин, работающий над рукописью» и «Ленин и Зиновьев» (ил. 1). К апрелю 1926 года территория была очищена от кустарника, были завезены щебень, песок, цемент, начинались работы по обтеске камней для пристани, трибуны и входных групп, на заводе «Красный выборжец» были отлиты барельефы. Однако 26 марта 1926 года Зиновьев был снят с должности председателя Ленсовета, а строительство мемориала приостановлено. Для привлеченных авторов проект закончился денежным скандалом: им не выплатили обещанный гонорар за выполненную работу — и положенного пришлось добиваться через суд.[3]

Ил. 1. Фото с изображением барельефа «Ленин и Зиновьев». Скульптор Виктор Синайский (1960). Архив Государственного музея городской скульптуры.

Через полгода разработку памятника возобновили и передали архитектору строительного управления Городского отдела коммунального хозяйства Александру Гегелло в порядке персонального задания. Взяв за основу композицию из пирса и памятника, Гегелло вскоре представил новый проект. В задании предусмотрительно избежали воспроизведения образов политических фигур — в опубликованной в 1962 году книге «Из творческого опыта: возникновение и развитие архитектурного замысла» архитектор описывает ход своей мысли так:

> «Ленин укрыт — шалаш, где он скрывался, поставлен не на виду. Ленин под надежной защитой партии и петроградских рабочих — шалаш закрыт: с одной стороны — основным объемом

вертикального параллелепипеда, с другой — стеной, которые как бы символизируют партию и петроградский пролетариат. Параллелепипед и стена прочно объединены каменными уступами, как бы говорящими о нерушимой связи партии с рабочим классом» (Гегелло 1962: 149).

Нет оснований сомневаться в том, что ход мыслей автора был именно таким и в 1926 году, и можно предварительно утверждать, что подобная трактовка являет собой первый метафорический рассказ о пребывании Ленина в шалаше (в гегелловском изложении — без Зиновьева).

Подобный символизм предполагал неограниченное количество «реальных» трактовок в условиях продолжающейся политической борьбы. Этот памятник, как гласит размещенная на нем надпись, посвящен «ЛЕНИНУ», а на другой стороне также высечено «На месте, где в июле и августе 1917 года в шалаше из ветвей скрывался от преследования буржуазии вождь мирового пролетариата и писал свою книгу "Государство и революция"». В первые десятилетия после смерти Ленина со слов свидетелей была создана матрица воспоминаний — квазифактологическая основа вселенной Ленинианы, наметившая путь идеологической инструментализации реального события. Свои воспоминания о шалаше в разные годы записали и обнародовали ряд политиков: Александр Шотман, Николай Емельянов, Григорий Орджоникидзе, Григорий Зиновьев, Дмитрий Лещенко, Эйно Рахья. В воспоминаниях менялись действующие лица, навещавшие Ленина в шалаше, а ключевым постепенно становились присутствие и роль Сталина в принятии стратегических решений. Несмотря на то, что «Шалаш» в то время существовал в виде мемориала, первая смена парадигмы — как видно из вышесказанного — произошла еще до появления экспозиции. Совмещенные во времени влияние межфракционного конфликта и изменения в проекте мемориала реализовались в символической мифологизирующей форме памятника Гегелло, где нашлось бы место любому идеологическому нарративу об убежище и пути к революции.

В 1936 году на территории мемориала появился первый летний павильон. Экспозицию для него разработал Государственный музей революции (ГМР) в Ленинграде. Летом на месте работал экскурсовод ГМР, а к памятнику подходили лодки с желающими прикоснуться к этой идеологической реликвии. Зимой приходили на лыжах по замерзшему озеру. У истоков ГМР стояли нарком просвещения Анатолий Луначарский, писатель Максим Горький, председатель Петросовета Григорий Зиновьев и другие общественные деятели («Музей особого назначения» 2019). В 1936 году ГМР, как и многое, к чему имел административное и идейное отношение Зиновьев, попал в опалу: сотрудники подверглись репрессиям, содержание музея — ревизии, цензуре и последующей реэкспозиции. Переосмыслению подверглась и экспозиция летнего павильона «Шалаша» — первая реэкспозиция здесь произошла на фоне институционального перехода в 1939 году музея «Шалаш» в ведение Ленинградского филиала Музея В. И. Ленина. Открывшийся в 1936 году Централь-

ный музей В. И. Ленина в Москве представлял собой новый аппарат по управлению памятью о Ленине. Он объединял и контролировал под своим централизованным началом более ранние инициативы мемориализации и инициировал новые. Его руководство раскритиковало экспозицию в «Шалаше», сделанную ГМР, указав, что она не соответствует «Краткому курсу истории ВКП(б)». Было предписано исправить недочеты в экспозиции — и одновременно инициирована постройка нового отапливаемого павильона.

Еще один взгляд на идеологию существует в форме специфических политических понятий, которые используются в качестве организации и обоснования политики. Они содержат как онтологические идеи, так и идеи о социальной реальности и дают подробную характеристику власти и ее распределению, а также роли граждан и государства в обществе (Gray 2015: 18). Опубликованный в 1938 году «Краткий курс истории ВКП(б)» представляет собой основной сталинский исторический проект. Ранее, в конце 1920-х годов, Максим Горький, вдохновитель многотомника «История гражданской войны» и издательского проекта «История фабрик и заводов», сформулировал понимание истории не как исторической науки, а как формы сознания, или свойства политического мышления (Ирошников et al. 2018: 491). В этой логике памятник и музей не рассказывали о Ленине в шалаше, а транслировали идеологизированное восприятие Ленина в шалаше. Таким образом, началась централизация исторической оптики ленинских музеев через революционную агиографию Ленина (и Сталина), закрепленную в «Кратком курсе».

В группе экспозиционных модернизаций, выделяемых с точки зрения их программы и типа культурно-исторической ситуации, Свецимский (1989: 28) называет модернизацию, направленную на обеспечение дидактичности экспозиции. В качестве примера из истории он приводит музеи последнего десятилетия XIX века, в которых систематизированные собрания превратились именно в экспозиции, где ключевым качеством предмета стала способность служить проводником информации. С этой точки зрения экспозиция в «Шалаше» подверглась «дидактическому» апгрейду (согласно новой науке исторического материализма и ее частному производному — «Краткому курсу»).

Не осталось никаких свидетельств того, как именно выглядела первая экспозиция, но в докладной записке директора Музея В. И. Ленина секретарю городского комитета ВКП(б) от 20 мая 1940 года[4] мы видим, что «революционная деятельность в последнем подполье не отражена, как главное среди документов павильона и в центре экспозиции не выделена»[5]; в другом документе говорится, что «в экспозиции имелись портреты Троцкого и Зиновьева»[6]. Вероятно, в первой экспозиции были собраны уцелевшие свидетельства пребывания Ленина в шалаше — такие как чайник, лодка, весло и проч. Однако на новом этапе было важно представить Сталина как преемника Ленина и окончательно стереть следы уничтоженных политических оппонентов. В 1941 году закончили строить новый павильон музея «Шалаш», в экспозиции

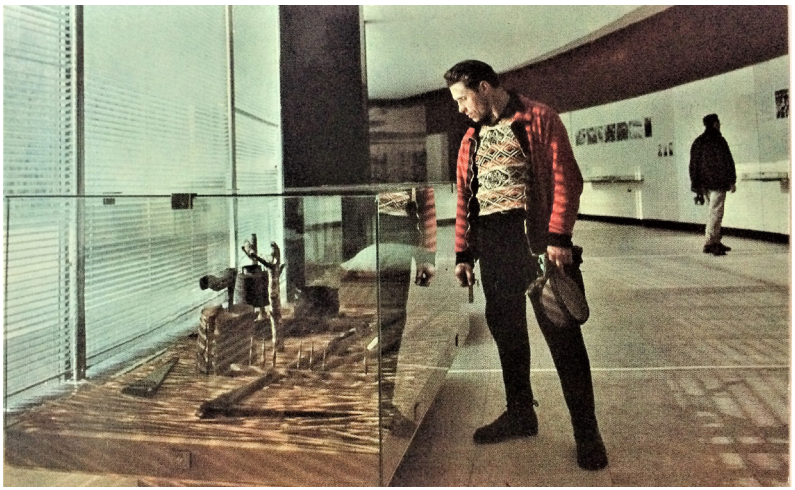
которого была реализована идея единого непрерывного ленинского пути к революции: от прибытия в Петроград в апреле 1917 года до первых советских декретов и непосредственного участия в нем Сталина.

Хрущевская оттепель многое поменяла в дискурсе о двух вождях, вычистив Сталина из идеологического поля. После XX съезда его осудили за террор и культ личности и «обязались» «вернуться к Ленину». Политика в отношении ленинских мемориальных мест предполагала строительство и открытие новых филиалов московского Музея В. И. Ленина и мемориальных музеев по всей стране. Импульсом к обновлению послужили два юбилея: 50-летие Октябрьской революции и 100-летие со дня рождения Ленина. Так, для музея «Сарай» к 1970 году построили купол, для «Шалаша» — павильон, автобусную остановку и автомобильную дорогу от Приморского шоссе продолжительностью 4,5 километра. Инфраструктура включала в себя не только дороги, по которым осуществлялся регулярный трафик «туристов», но и издаваемые сотнями тысяч путеводители и карты по ленинским местам, чтобы привлечь людей в музей.

Поворот произошел не только в идеологическом и организационном аспектах распространения мифа о ленинском пути; за ним последовало полное эстетическое преображение. Производство новой вещественности — архитектуры, экспозиции, типографических материалов, значков и прочих материальных атрибутов культа — происходило на фоне мировой стилевой трансформации. Западный послевоенный модернизм транслировал ауру прогрессивности, и Советский Союз в стремлении «догнать и перегнать Запад» принял этот вызов и в области архитектуры. В 1964 году закончили строительство нового здания для экспозиции музея «Шалаш». Двухэтажный сталинский павильон палладианского типа с широким крыльцом с балюстрадой заменили на вогнутый стеклянный параллелепипед. «Задний и боковые фасады облицованы серым гранитом. Цоколи и наличники дверей обработаны плитами черного полированного гранита, [...] внутри музей решен также просто и ясно» (Петров 1971: 65). Модернизм касался не только дизайна экспозиции и экспозиционного инвентаря. Дизайнерский подход применили в решении самого революционного сюжета. Латунными буквами на западном фасаде разместили надпись: «Здесь, у озера Разлив, в июле-августе 1917 года Владимир Ильич Ленин скрывался от преследования контрреволюционного буржуазного Временного правительства. Отсюда В. И. Ленин руководил большевистской партией. Готовил ее к вооруженному восстанию». Эта надпись сопровождала посетителей, идущих на экспозицию, таким образом атрибутируя все размещенное внутри здания.

«Изменения во "внешнем облике" экспозиции, — рассуждает Свецимский (1989), — бывает невозможно объяснить, [...] за ним стоят индивидуальные творческие особенности проектировщика, а также различные внешние [...] влияния, господствующие художественные течения» (Свецимский 1989: 63). Экспозиции материалов музея «Шалаш» остава-

лось органично слиться с архитектурной характеристикой здания (ил. 2) и представлять с ней единое целое (Петров 1971: 66). Музейный нарратив разворачивался на выверенном фоне интерьера, создавая у зрителя «яркую образную картину грозовой предреволюционной эпохи» (Петров 1971: 66) — «это дает возможность говорить о пластической композиции как о "форме, выражающей определенное содержание"» (Свецимский 1989: 43). Миф о Ленине превращался в идеологический продукт, который стимулировал развитие регионального туризма (в Ленинграде, Ульяновске, Казани и других городах) (Никитенко 1984). Дискурс экскурсовода музея «Шалаш» повторялся и в буклете к набору открыток, и в путеводителе по Ленинским местам, и несколько раз в год в местной газете «Ленинградская здравница». В 1964 году количество посетителей музея «Шалаш» было 250 тысяч человек, а в 1980-е годы — более полумиллиона (Кибинь 2020).



Ил. 2. Разлив. Экспозиционный павильон Мемориального музея В. И. Ленина «Шалаш». Интерьер. Открытка. Ленинград (1969). Историко-культурный музейный комплекс в Разливе (фотография Ильи Наровлянского).

По сути, государство продолжило использовать музей для идеологической пропаганды, так как он и без Сталина в экспозиции выполнял свою функцию. К тому времени материальная составляющая музеев обрела свою жизнь, своих двойников и особую систему репродукции. Государственный художественный заказ выкупил у художников более 15 полотен «Ленина в Разливе» и разместил их в разных уголках СССР. Мастерские Музея Ленина производили носители «истории» (факсимиле писем, документов, муляжи вещей), которые затем располагались в филиалах, дублируя друг друга и эхом повторяя революционную историю. В экспозициях самого музея «Шалаш», а также Центрального музея В. И. Ленина в Москве и его Ленинградского филиала размещались макеты очага (ил. 3), которые копируют макет, установленный будто бы на историческом месте рядом с памятником «Шалаш».

Коса, и грабли, и топор,
И старое весло...
Как много лет прошло с тех пор,
Как много зим прошло!

Уж в этом чайнике нельзя,
Должно быть, воду греть,
Но как нам хочется, друзья,
На чайник тот смотреть!

18

Ил. 3. Сергей Михалков (1950). В музее Ленина, Москва-Ленинград. Историко-культурный музейный комплекс в Разливе.

С очередной реэкспозицией изменилась лишь эстетическая форма репрезентации, потому как революционный ленинский путь стал к тому времени неизменяемым догматом. На его фоне КПСС расширяла свое идеологическое влияние и значение: в 1959 году по решению идеологической комиссии ЦК КПСС экспозиция Центрального музея В. И. Ленина существенно расширилась за счет разделов, посвященных строительству социализма и коммунизма в СССР, руководящей роли КПСС в социалистическом обществе («История Музея В. И. Ленина» 2020). Теория идеологии Луи Альтюссера (2011) рассматривает репрессивные и идеологические аппараты государства. Вторые представляют собой совокупность институтов, таких как религиозный, школьный, политический, информационный, юридический, профсоюзный и куль-

турный, через которые власть воспроизводит идеологический нарратив. «Но, даже если мы знаем, что они существуют, единство множественности этих... [аппаратов] не так легко является глазу». Альтюссер (2011) подчеркивает единство цели, ради которой происходит распространение нарратива, и говорит, что человек, соприкоснувшись с аппаратами идеологии, становится ее носителем, в свою очередь согласным поддерживать статус-кво. Культ Ленина вплоть до конца существования СССР являлся таким статус-кво: «При обслуживании этих [экскурсионных] групп мы прежде всего исходим из того, что Ленинские идеи стали нерушимым фундаментом созидательной деятельности народов»[7]. Но в последнее десятилетие существования СССР пропаганда ослабляла свое прямое действие под напором реальности, оставляя за собой шлейф перформативности воспроизводимого субъектами идеологии ритуала[8], в который превращалось в этот период любое политическое действие. У «Шалаша» принимали в пионеры и устраивали комсомольские сходки, сюда привозили иностранные делегации — 1980-е годы были самыми посещаемыми в истории музея.

Из практики десоветизации исторических музеев

Распад Советского Союза и принятие новой конституции, в которой страна отказывалась от какой бы то ни было идеологии, поставили под сомнение необходимость существования идеологических музеев, к которым относился и музей «Шалаш». Последовало их глобальное преображение, начиная со смены названия и заканчивая упразднением или переходом в статус музейного фонда. Так случилось с Центральным музеем В. И. Ленина в Москве — весь его фонд перешел в собрание Государственного исторического музея. 12 ноября 1993 года распоряжением президента Российской Федерации Бориса Ельцина Центральный музей В. И. Ленина прекратил свое существование как самостоятельное историко-культурное учреждение (История Музея В. И. Ленина 2020). В 1991 году Музей Революции в Москве переименовал себя в Музей Революций, подразумевая, что события августа 1991 года были демократической революцией (Будрайтскис и Напреенко 2016: 63). В том же году Музей Революции в Санкт-Петербурге стал Музеем политической истории России. Мемориальные ленинские музеи сохранились каждый в своем территориальным ведомстве: например, «Шалаш» перешел под управление администрации Сестрорецкого района в составе местного краеведческого музея. Все 1990-е годы исполнительная власть едва обеспечивала выживаемость музея «Шалаш» за счет районного бюджета. Несмотря на то, что зарплаты не задерживались, к 1995 году музей был не полностью укомплектован научными сотрудниками и техническим персоналом — из-за низкой оплаты труда. На посещаемость повлияла также отмена регулярного транспортного обеспечения.

Музей остался с поддельной вещественностью, необходимой

для поддержания отжившего нарратива, и под руководством людей, обладавших советским историческим сознанием. В январе 1997 года резолюция научно-практической конференции «Ленин. Отечество. Будущее», которая проходила в Москве в «Горках Ленинских», повторяла риторические клише о высочайшей оценке деятельности Ленина, буквально как «идеи и дела Ленина оказали необыкновенно сильное воздействие на все мировое развитие». Илья Будрайтскис (Будрайтскис и Напреенко 2016: 62) хорошо описывает такую форму мышления: это пассивная ответственность, схожая с позднесоветской, когда основой гражданской идентичности выступает патриотическая преданность прошлому («мы должны быть достойны наших предков»). Ценностные ориентиры, установленные для советского общества, заключались в верности идеологии и идее революции как завершенному и уникальному событию, без которых невозможно существование страны. Та же логика легла в основу стремления сохранить центральное присутствие Ленина в бывших идеологических музеях: «музей всегда должен помнить, благодаря кому он появился на свет, то есть В. И. Ленину» (Царегородцев 1997a). Участники научно-практической конференции решили защищать имя и дела Ленина во всех символических, административных и политических битвах.

В предисловии к работе Свецимского Михаил Гнедовский (1989: 5), описывает состояние, в котором совсем скоро могут оказаться музеи: «не надо быть пророком, чтобы предсказать, что в ближайшее время процесс перестройки музейных экспозиций приобретет лавинообразный характер». Посещаемость музея «Шалаш» в 1996 году составила 4—5 тысяч человек, что на фоне статистики конца 1980-х годов выглядит очевидным падением популярности. Директор музея в 1996—2004 годах Александр Царегородцев (1996) в «Плане работы краеведческого музея на 1997 год» описывал следующее положение дел: «отсутствие замены единственного экскурсовода, ортодоксальность Большевистской тематики, отсутствие средств для приобретения новых экспонатов». Посетители приходили уже не в Музей В. И. Ленина «Шалаш», а в музей, единственным предметом которого стала экспозиция целиком, а не то, что показывается в ее рамках. В этом виден анахронизм существования ленинского музея, что Гнедовский (1989: 5) называет «музеем в музее». По его мнению, это происходит из-за основательного пересмотра отношения к культурному наследию, а музейная экспозиция — это и есть, по существу, объективированное отношение к наследию. Царегородцев (1997b) комментирует характер текущего внимания как «"Все новое, это хорошо забытое старое" т.е. почти все влиятельные люди России — это птенцы гнезда Ленина». Если он имел в виду тех, у кого было искреннее желание ассоциировать себя с советским государством, то они тоже были анахроничны. С фактической стороны дело обстояло так, что большинство посетителей «Шалаша» составляли участники экскурсий по ленинским местам, оставшихся рудиментарным элементом развлекательной программы в санаториях района.

Директоры музея были озабочены его дальнейшим развитием и выдвигали концепции с описанием существующих возможностей и препятствий. Валентин Уткин (1996), руководивший музеем с 1971 года, предлагал в 1996 году (до прихода Царегородцева) заменить «устаревшую» экспозицию и «придать ей краеведческую направленность», «приобрести документы по тематике музея и по истории Курортного района». Очевидно, что эти предложения исходили из общего тренда «краеведизации» музеев Ленина с полным или частичным вытеснением ленинской тематики. Мемориальный музей «Разночинный Петербург», бывший Музей-квартира В. И. Ульянова, стал рассказывать о городской жизни и жителях непарадного Петербурга, сохранив небольшой рассказ о пребывании Ленина в квартире по адресу Большой казачий пер., дом 7. Музей «Сибирская ссылка В. И. Ленина» был переименован в «Государственный историко-этнографический музей-заповедник "Шушенское"».

Однако средств на то, чтобы изменить экспозицию «Шалаша», не было. Царегородцев (1997а), ставший директором после Уткина во второй половине 1990-х годов, предлагает «Стратегический план возрождения Краеведческого музея» и начинает его словами «прошлого не вернуть», имея в виду, что музею не вернуть прежнюю популярность:

> «"Краеведческий" музей — это не совсем актуально. Во-первых: обижаются ветераны и правильно делают — был уникальный мемориал имени Ленина, известный во всем мире, а стал провинциальным музеем каких много. Во-вторых: в Сестрорецке уже есть хороший Краеведческий музей при школе №434» (Царегородцев 1997а: 1).

Царегородцев (1997а: 3) предлагает создать «Аллею вождя» — собрание ненужных монументов Ленина на обширной территории музея — и «Историко-экономический музей-заповедник имени В. И. Ленина», где была бы рассказана мифологическая история Карельского перешейка как центра зарождения русской государственности на основе торгово-экономических связей IX—XII веков. Посвящение «имени В. И. Ленина», по его задумке, сохраняется и означает «дань уважения к человеку выдающемуся, ему, по сути, и обязано наше место своим цивилизованным существованием» (Царегородцев 1997а: 3). «Музей-заповедник» предложил бы проводить летние палаточные мероприятия по отдыху и спорту. В статье «Разлив» неизвестный автор рассказывает о встрече с директором музея Царегородцевым, где последний излагает свой взгляд на мифологию ленинских мест, утверждая, что «она гораздо богаче прежней плоской марксистской исторической трактовки». Директор говорит, что Ленин приехал в это место не случайно — «именно здесь [...] из-под земли сквозит мощный поток энергии».

> «Вот откуда потаенная дверь в гранитную избушку и ладья бога Ра [лодка Николая Емельянова]! Здесь [...] Ильич был простым рабочим Константином Ивановым — безымянным имяреком, этаким Моисеем в корзинке. [...] Таким образом, Ленин здесь вырастает в по-настоящему былинного персонажа финно-угорского эпоса, которого вскормила Мать сыра-земля, камни, болота, трава, грибы»[9].

В «Стратегическом плане...» Царегородцев (1997а) ссылается на итоги семинара «Ленинские музеи в современной России», который проходил в апреле 1997 года в Государственном историческом заповеднике «Горки Ленинские», и говорит, что

> «конечно, итоги еще не подведены, но кое-что в дальнейшем пути Ленинских музеев прояснилось. Во-первых, все, что связано с ленинизмом, наконец-то перестало быть красной тряпкой тореадора и перешло в разряд исторического факта [...] Думается, уничтожения "икон" удалось избежать, если конечно современные ортодоксальные политики не спровоцируют гражданской драки» (Царегородцев 1997а: 3).

Музею удается ускользнуть от десоветизации, потому что он нашел свою миссию:

> «На сегодняшний день большинство электората коммунистической партии — это люди, испытывающие острое чувство ностальгии по прошлому. Уверенность в завтрашнем дне, ясность целей, молодость, все это и многое другое, связывающее людей старшего поколения с социалистическом периодом, затрудняет адаптацию в сегодняшней обстановке. И музей тут выступит в качестве "отдушины" в их непростой, зачастую малообеспеченной и скучной жизни» (Царегородцев 1997а: 4).

Директор музея излагает проактивную позицию музея, предлагает плотное взаимодействие с различными сообществами (местными жителями и ностальгирующими по советскому времени). Он предполагает, что

> «музей может стать своего рода клубом интересов с хорошей библиотекой классиков социалистического толка, то есть то, что на сегодняшний день не востребовано. [...] Пусть люди общаются на базе ценностей, в которые они верят, плохо, когда этих людей просто используют в целях политической борьбы» (Царегородцев 1997а: 4).

Такая социальная ориентация музея, хоть и в ретроградном ключе, описывает то, как в результате изменений будет реализован план по самообразованию через общение и дискуссии. Царегородцев (1997а: 2) также приглашал на эти «встречи учащихся с их сегодняшним критическим умом и тех, кто прогнозирует будущее их страны, от такого общения выиграют все». На реализацию этого плана требовалось 20 миллионов рублей, и подразумевалась финансовая поддержка со стороны коммунистической партии. Визионерство Царегородцева (1997а: 5) простирается до международных содружеств всех ленинских музеев мира: «Псков — СПб — Тампере — Москва — Ульяновск — Казань — Шушенское — Красноярск — Париж — Гавана — это все города, где сохранились действующие ленинские музеи». Возникает идея выпуска благотворительной лотереи, в которой бы разыгрывалось кругосветное путешествие по ленинскому кольцу. Предложено издавать собственную газету — как бы сейчас сказали, вести свое медиа. Заканчивается

изложение стратегии следующим образом: «Мы ищем, пробуем, предлагаем, тормошим, привлекаем, прислушиваемся, придумываем, выкручиваемся... не делаем только одного — не опускаем руки. В общем, работаем» (Царегородцев 1997а: 3). Несмотря на ангажированность советской идеологией, предложения директора направлены вовне, к определенной группе людей. Четкое понимание интеллектуальных и эмоциональных нужд своей целевой аудитории на первый взгляд должно было обеспечить успешную популяризацию культурного проекта. Однако этому сбыться было не суждено, и сейчас мы читаем эти концепции в качестве документа истории.

При подготовке к реэкспозиции вполне конкретный кураторский коллектив или человек принимают решение, в какую идеологическую сторону будет направлено музейное высказывание. С 2004 года директором музея был Александр Соколов: при его формальном участии Мемориальный музей Ленина «Шалаш в Разливе» получил именование «Историко-культурный музейный комплекс в Разливе», что «в значительной степени определяет профиль музея как историко-краеведческий, а новое название музея позволит значительно расширить тематику его экспозиции»[10]. Интересно то, что в этот период музей находился в финансовой зависимости от транспортной компании «Третий парк» — в исходящих письмах к директору компании Соколов просит о материальной поддержке, а также благодарит за нее[11]. Именно благодаря инициативе руководства «Третьего парка» в музее принято решение полностью изменить экспозицию музея за счет компании. Первыми свою концепцию под рабочим названием «Творчество пролетария — залог мировой коммуны!» (альтернативное — «Не сотвори себе кумира»), предложил Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Ведущая научная сотрудница Людмила Мясникова (2004) посвятила экспозицию Лениниане с целью «отразить важный исторический момент нашей эпохи [...] через ленинский план монументальной пропаганды», имея в виду, что внедрение идеологического искусства повлияло на судьбу страны не меньше, чем сама революция. Она обосновывала репрезентативность художественных предметов пропаганды тем, что «оно [искусство] по своей природе глубоко социально и классово, пронизано откровениями и иллюзиями времени, которое его породило». Мясникова (2004) говорит об открытии новых возможностей «заполнить вакуум "белых пятен" и "зон замалчивания" в нашей истории», но не поясняет, как именно демонстрация объектов монументальной пропаганды может помочь в этом. От этой концепции руководители «Третьего парка» отказались.

Последнюю реэкспозицию в музее «Шалаш» осуществили научные сотрудники Государственного музея политической истории России (ГМПИР) в 2006 году («История музея...» 2019)[12]. В «Предложениях по реэкспозиции в павильоне...» от ГМПИР говорится, что «[старая экспозиция] не отвечала современным взглядам и требованиям музея»[13]. Задачи музейного комплекса были значительно шире, чем у прежнего мемориального музея Ленина. К этому моменту он воспри-

нимался как единственный государственный музей в Курортном районе — и отказаться от краеведческой составляющей было невозможно. Также сложно было полностью игнорировать контекст мемориального, исторического места, посвященного пребыванию здесь Ленина. Поэтому экспозицию было предложено организовать через основные разделы: историко-краеведческий «История Сестрорецка и озера Разлив», историко-мемориальный «Ленин в Разливе» и раздел «Памятник "Шалаш" (искусство на службе идеологии)». Как пишут авторы «Предложений...», «последний раздел экспозиции покажет, как Ленин на службу режиму и идеологии поставил искусство, внедряя свою программу монументальной пропаганды на массы». Такие модернизации Свецимский (1989) называет частичными: они характеризуются тем, что оставляют внутри себя части старой экспозиции. «Присутствие в новой экспозиции старых элементов бывает продиктовано творческим замыслом. [...] Но иногда это является "неизбежным злом". [...] В таких случаях в структуре экспозиции возникает диссонанс. Он может быть настолько сильным, что это приведет к полному разрушению исходного замысла, к дискредитации идеи модернизации» (Свецимский 1989: 18—19). Желание оставить элемент идеологической пропаганды в виде историко-мемориального раздела полностью обесценивает попытку третьего раздела заговорить о природе этого музея и природе государственной пропаганды в целом.

Ил. 4 Вид павильона музея «Шалаш» с экспозицией 2006 года. Историко-культурный музейный комплекс в Разливе.

Реализованная в 2006 году реэкспозиция (ил. 4), результат которой показан в музее сегодня, полностью исключила саморефлексирующий раздел и сосредоточилась на «Ленине в Разливе» с включением небольшого краеведческого пояснения. Этот выбор маркирует определенное политическое движение в части принятия решения об окончательном содержании музея. С одной стороны, это может означать недостаточную уверенность в позиции, в которой музей обсуждает собственное прошлое как «преступное» или, во всяком случае, не соответствующее взятому курсу на демократические преобразования. С другой стороны, это может указывать на отсутствие языка, а значит и возможности говорить на эти темы, в то время как язык лояльности вырабатывался десятилетиями. Новая экспозиция под названием «Историческая драма. От весны до осени 1917 года» реконструирует ту же хронологическую канву, что и в советское время, но смещает акценты в трактовке исторических событий. Действующие лица драмы равнозначно помещены в пространстве зала на масштабных полупрозрачных полотнищах, что стирает иерархию их присутствия в истории. Нарративная основа экспозиции укладывается в пять макетов, которые изображают сцены, где разворачиваются «акты» и «действия» революционного пути Ленина. Пресс-релиз начинается со слов «Два непонятных "финских косаря", расположившиеся летом 1917 года в шалаше на берегу озера Разлив, стали режиссерами исторической драмы, изменившей ход тысячелетней российской истории» («Историческая драма...» 2006). Из этих слов невозможно понять, считают ли авторы экспозиции главных героев — Ленина и Зиновьева — «непонятными» или все-таки великими историческими деятелями. Все изображенное — лишь историческая условность, театрализованное представление. Уместив весь пафос революционности в ряд сценических зарисовок, экспозиция дезавуирует значение этих событий для истории страны. Театрализация исторических событий деполитизирует историю о шалаше, оставляя за скобками прежнее идеологическое давление: «Ленин и его товарищи однозначно выглядят здесь интернациональной шайкой проходимцев и авантюристов» (Лунин 2006: 86). Однако среди экспонатов по-прежнему остались «документы» (в том числе синяя тетрадь) из старой экспозиции, что отчасти легитимирует предыдущие методы изложения истории.

Трансформация миссии музея «Шалаш»

Само существование ленинской музейной системы крайне неординарно. В ходе развития и продвижения культа личности была создана масштабная и дорогостоящая инфраструктура, которая, как предполагалось, окупится символически. Не сводится ли все это наследие к искусственно поддерживаемому фетишу? Какая миссия у сегодняшнего музея «Шалаш» — и какую миссию он изберет после очередной реэкспозиции? В 1997 году учитель истории школы №556 Владимир Матвеев

(1997) задается другими вопросами: «Неужели Ленинский музей для нас навсегда потерян? А нужен ли он вообще жителям Сестрорецка?». Результаты опроса, который он проводил совместно с Северо-западным центром социальных исследований, показали, что «76,5% жителей (то есть примерно ¾) сестроречан выступают за сохранение и поддержание в соответствующем состоянии музеев "Шалаш" и "Сарай". Категорически против сохранения и функционирования музея высказалось всего 5 из 136 [человек], опрошенных нами». Автор (Матвеев 1997) заключает, что «жители Сестрорецка правы, заявив "Шалаш нужен нам". Ведь недаром существует мнение, что народ, оторванный от своих корней, не знающий истории, [...] не имеет будущего, перспектив развития». Однако, произнося эти слова, Матвеев (1997) не имеет в виду необходимость переоценки прошлого музея, скорее наоборот:

> «может и беды у нас все от того, что мы всю отечественную историю превратили в грязь, не оставив себе ничего святого, что очень быстро отказываемся мы от нашего прошлого, во что еще недавно все верили, в верности чему клялись наши нынешние руководители» (Матвеев 1997).

Очевиден идеологический мотив в том, чтобы оставить в музее все так, как есть, а не критически отнестись к прошлому, рассмотрев его во всей полноте общеизвестных фактов. По данным этого опроса выходит, что в части определения целевой аудитории Царегородцев (1997a) мог оказаться прав: большинство людей сочувствует риторике советской идеологической пропаганды. На этом основании новый директор «Шалаша» Наталья Коваленко в 2012 году в своем первом публичном интервью в должности директора музея предложила оставить для людей все, как было, так как «пик агрессии по отношению к "вождю мирового пролетариата" прошел, сейчас начался период осмысления» (Гурченков 2012). На самом же деле посетители музеев представляют самые разные части общества. Если одна его часть отказывается воспринимать такую «правду», считая распространение символов идеологического насилия недопустимым, то другая готова закрыть глаза на пропагандистское прошлое музея, а третья искренне заинтересована в познании истории, но склоняется к ее бесконфликтному изложению. Большинство же из тех, кто пишет отзывы о музее на интернет-площадках, отмечают прежде всего благоприятное месторасположение музея, где можно провести время на природе.

За последние тридцать лет советское историческое сознание трансформировалось в новое историческое сознание современной России. К середине 2010-х оно было сформулировано в речи бывшего министра культуры Владимира Мединского как «историческая Россия» — универсальная примирительная стратегия для обсуждения любой исторической ситуации («Мединский: в борьбе...» 2015). В такой логике общество должно перестать искать правых и виноватых в несправедливостях прошлого и принять сторону действующей вла-

сти, которая, как советская или имперская власти в прошлом, в настоящий момент является продолжением «исторической России». В духе этой новой идеологии нередко высказывается и Владимир Путин: «Рассчитываю, что эта дата [100-летие революции] будет воспринята нашим обществом как подведение черты под драматическими событиями, которые разделили страну и народ, станет символом преодоления этого раскола» (Андреев 2017: 127). Подобная риторика накладывает негласную цензуру на дискуссии об идеологических аспектах прошлого в областях наиболее приближенных к государству, а в самих музеях является причиной самоцензуры. На этом контроль над деятельностью музеев не заканчивается: безусловная зависимость от государственного финансирования заставляет чувствовать этот «взгляд через плечо». Немногочисленные благотворительные фонды в сфере культуры принимают сторону аполитичных производителей общественного блага.

Направление, в котором двигается музей «Шалаш» сегодня, можно описать через безобидный на первый взгляд императив «надо знать историю». Руководство заинтересовано в разоблачении идеологических искажений и построении объективного исторического нарратива — и привлекает для этого академических историков. Но среди исторических источников остались только воспоминания участников событий, ангажированные политической ситуацией, — им нельзя полностью доверять. В итоге, несмотря на стремление рассказывать «правду», деятельность музея вновь тяготеет к контр-продуктивной эксплуатации сюжета «Ленин в шалаше». Этот эпизод потерял самостоятельную значимость в момент политической инструментализации, когда выступил частью большого нарратива о революции. Сам сюжет остается непроницаемым, а реализуемый исследовательский проект приводит к легитимации пропагандистского мифа.

Один из перспективных подходов к реэкспозиции постсоциалистических агитационных музеев в целом и «Шалаша» в частности — поворот в мета-нарратив, своеобразный реклейминг статуса «музея в музее» и превращение в исследовательский ресурс самой истории музея как медиума пропаганды. Автор второй послесоветской концепции реэкспозиции («Не сотвори себе кумира!»), кажется, намеревалась рассказать об идеологической продукции, в число которой входит музей «Шалаш». Несмотря на то, что она остановилась на рассмотрении эффектов пропагандистского искусства, можно расширить это предложение и показать историю музея через такое культурное явление, как идеологическая пропаганда, ее административную и хозяйственную структуру. Предметом изучения в таком случае становятся методички для экскурсоводов, расписание автобусов, красный туризм и обязательное корпоративное посещение ленинских мест.

В 2012 году художественно-исторический проект «Педагогическая поэма» Ильи Будрайтскиса и Арсения Жиляева (Будрайтскис и Жиляев 2014) исследовал историю Музея современной истории России. Результаты планировалось представить в виде экспозиции «Архив

будущего музея истории» и сборника с текстами участников. В диалоге «Встреча искусства и истории» авторы обсуждают мотивы проекта: «большая часть проведенных нами исследований была, если можно так выразиться, дополнительной или критичной по отношению к той форме музея истории, с которой мы столкнулись» (Будрайтскис и Жиляев 2014: 169), что отчасти повторяет мотивы настоящего исследования. В итоге разногласий с руководством музея «выставка, первоначально спроектированная внутри постоянной музейной экспозиции как приглашение к институциональному диалогу, вынужденно переместилась в автономное пространство и трансформировалось в форму проектных предложений по модификации экспозиции музея "Пресня"» (Будрайтскис и Жиляев 2014: 7). Сам музей в лице управляющих отказался от возможности переосмыслить свою историю и идти вперед.

Другой пример: Музей истории ГУЛАГА, который рассказывает об истории репрессий граждан со стороны государства с 2001 года, в процессе реэкспозиции 2018 года исключил видеозапись с выступлением Владимира Путина, которая была представлена в рамках первой (временной) экспозиции в новом здании в 2015 году. К сожалению, музей не публиковал научный отчет, описывающий принципиальные перемены, но сотрудники объясняют отказ от размещения видеозаписи в новой экспозиции тем, что содержание речи президента не соответствовало его политической деятельности и текущей ситуации в стране, и, соответственно, она не могла остаться в экспозиции[14].

Варианты современной практики реэкспозиции значительно отличаются от тех, что были предложены в 1990-х годах. Взгляд на реэкспозицию был сопряжен с ожиданиями позитивных политических изменений в русле демократизации общественной жизни. Новая культурная роль музеев предполагала изобретение новых механизмов пересмотра прошлого. В 1999 году заведующий отделом научно-экспозиционного проектирования ГМПИР Александр Калмыков (1999) предложил методологию подготовки к реэкспозиции, в рамках которой необходимо ответить на пять уровней вопросов. «Первый уровень, применительно к историческим музеям, включает в себя оценку состояния нашего государства, общества, отечественной исторической науки и музейного дела» (Калмыков 1999: 50—51). На втором уровне Калмыков (1999) рассматривает социологические факторы и отвечает на вопрос, «каков будет наш посетитель»: «он внутренне свободен, не терпит дидактики, критически настроен к любым формам пропаганды, ценит усилия тех, кто дает ему возможность сделать свой выбор, самому оценить увиденное и услышанное в музее» (Калмыков 1999: 50—51). На третьем уровне музей должен понять, на каком языке он будет говорить с посетителем, чтобы попытаться донести основную мысль. В том случае, «когда тема не заявлена зримо и явственно прямо с первых минут, его посещение не остается в памяти, как яркое, волнующее событие в жизни» (Калмыков 1999: 50—51). И на пятом уровне предлагается задаться вопросом, «каков твой родной музей в зеркале вызовов времени, в зеркале вопросов и ответов

предыдущих четырех уровней? Соответствует ли он созревающему в его коллективе решению создать новую постоянную экспозицию?» (Калмыков 1999: 50—51). Несмотря на то, что в этих тезисах читается определенный либеральный романтизм, свойственный эпохе, базовая идея о том, что бескомпромиссная ясность и честность реэкспозиционного проекта послужит антидотом недосказанности и самоцензуре, не потеряла смысл.

Наконец, реэкспозиция таких музеев, как «Шалаш», не может проводиться без существенного пересмотра дискурсивных практик и анализа встроенной в них хронологии и расставленных ранее акцентов. В 1999 году в ходе поиска новых подходов к изучению истории Михаил Ирошников (1999) убеждал историков, что

> «принципиально важно отказаться, в частности, от одного из основных принципов прежней методологии — рассмотрения отечественной истории в зависимости от догматизированных и апологетизированных оценок и построений истории большевизма и КПСС, в том числе от периодизации, принятой в старой историко-партийной науке» (Ирошников 1999: 45).

Значительная часть Ленинианы построена на этом идеологическом приеме искусственной акцентуации ситуативных фактов, преувеличения их значения. Эта традиция сохранилась в современных российских СМИ, периодически пестрящих заголовками про Путина, бросающего ручку или ловко ловящего карандаш. Последние попытки российского руководства контролировать историю («История и ее фальсификация...» 2020) говорят о том, что она продолжает оставаться значительным фактором легитимации власти. Исторический контекст музея «Шалаш» на данный момент находится вне зоны прямого идеологического контроля, который сопровождался бы принятием федеральных законов, как в случае с событиями Второй мировой войны («Дума одобрила запрет...» 2021). В отличие от темы политических репрессий в Советском Союзе тема пропаганды и ее последствий обсуждается крайне редко[15]. Музей способен взять на себя инициативу в обсуждении этого явления, выступая авторитетным научным источником. В этом проявляется потенциал реэкспозиции как медиума и ее способность и право не только передавать объективную информацию, но и формировать общее культурное высказывание. В перспективе «Шалаш» ожидает смена экспозиции, однако по-прежнему неизвестно, в каком направлении будет двигаться это исследование. Данная статья делает шаг к прояснению цели реэкспозиции и предлагает варианты решения поставленных задач.

1. Здесь и далее мы будем использовать модернизацию и реэкспозицию в качестве взаимозаменяемых понятий, хотя между ними могут быть значительные различия. Свецимский разрабатывал свои идеи в 1970-х, в эпоху технического оптимизма, потому «модернизация» по определению имеет прогрессивные коннотации, что не всегда соответствует контексту статьи. «Реэкспозиция» используется в качестве основного обозначения описываемых явлений, т.к. позволяет шире их трактовать.
2. С такой формулировки обыкновенно начинались различные коммеморативные инициативы периода второй половины 1920-х — начала 1930-х годов, когда управление памятью находилось не только во власти государства. Буквально это означает, что рабочие действительно выдвигали политические предложения, но в то же время в публичной речи такой оборот мог использоваться для придания процедуре демократичности и вида всеобщего права на участие в принятии важных решений.
3. Памятник «Шалаш В. И. Ленина». Архив. *Государственный музей городской скульптуры*.
4. Шалаш. Дело №1 Л. 2. Архив. *Государственный историко-мемориальный музей «Смольный»*.
5. Шалаш. Дело №1 Л. 20. Архив. *Государственный историко-мемориальный музей «Смольный»*.
6. Ф. 3605 Оп. 1 Д. 44 Л. 11. *Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга*.
7. Ф. 3605 Оп. 3 Д. 466 Л. 3. *Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга*.
8. «В условиях репрессивного общества диалог превращается в ритуал, а диалогическую этику вытесняет ритуал лояльности» (Вовк 1995).
9. Автор неизвестен. Разлив. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
10. Предложения по реэкспозиции в павильоне ГУ культуры «Историко-культурный музейный комплекс в Разливе» (2005) Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
11. Внутренняя документация. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
12. В 1990-е коллектив ГМПИР без одобрения «сверху» ликвидировал «спецхран» музея и стал включать в экспозиции и выставки материалы, запрещённые ранее к показу по «режимным» соображениям.
13. В «Предложении по реэкспозиции в павильоне...» были выделены ключевые проблемы в текущем состоянии экспозиции, и что предстояло «исправить». «Созданная еще в 60-х годах прошлого века, под жесткими идеологическими установками ЦК КПСС, экспозиция музея служила креплению культу личности В. И. Ленина и возвеличиванию роли вождя мирового пролетариата. Она страдала не только однобокостью и тенденциозностью показа исторических событий, но зачастую умалчивала или искажала факты. Так по идеологическим соображениям из истории последнего Ленинского подполья был

вычеркнут Г. Зиновьев, который скрывался в Разливе вместе с Лениным. Искажалась истинная причина ухода Ленина и Зиновьева в подполье, связанная с обвинением Временным правительством В. И. Ленина в связях с Германским Генштабом и получении от него денег на революционную работу в России. Непомерно превозносилась роль незначительной в тот период партии большевиков и ее лидера В. И. Ленина в событиях дооктябрьского периода 1917 года».

14. Чернакова Т, Трубин А (2020, 22 июля). Личная коммуникация, видеозвонок.
15. Независимые СМИ обсуждают пропаганду в настоящем в программах, например Fake news на телеканале Дождь, где разоблачают недостоверную информацию на государственных каналах.

Благодарности

Выражаю благодарность анонимным рецензентам за ценные замечания, редактору The Garage Journal Андрею Завадскому за веру в замысел текста и всестороннюю поддержку, Алексею Боголепову за глубокое участие, а также директору Музейного комплекса в Разливе Наталье Коваленко и старшему научному сотруднику Елене Рукомойниковой за исторические консультации о «Шалаше».

Библиография

1. Аксенова АС, Аксенова ЭР (2019) Актуальность реэкспозиции музея архитекторов братьев Весниных. В: Таничев МВ и Федосов СВ (ред.) *Инженерные и социальные системы*, 4(1). Иваново, Ивановский государственный политехнический университет: 207—212.
2. Альтюссер Л (2011) Идеология и идеологические аппараты государства. *Неприкосновенный запас*, 77(3). *Горький. Журнальный зал*. https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html (28.07.2020).
3. Амосова АА, Конышева ТМ (2020) «Объект "Павильон"»: о реэкспозиции бункера в Смольном к 75-летию победы в Великой Отечественной войне. *Вопросы музеологии*, 11(2): 219—238.
4. Андреев Д (2017) 1917-й в тени выборов 2018-го: слабые и сильные стороны кремлевского сценария юбилея. В: Бордюгов Г (ред) *Революция-100: реконструкция юбилея*. Москва, АИРО-XXI: 106—129.
5. Будрайтскис И, Жиляев А (2014) Встреча искусства и истории. В: Будрайтскис И, Жиляев А (ред.) *Педагогическая поэма*. Москва, Фонд V-A-C.

6. Будрайтскис И, Напреенко Г (2016) Победила ли «историческая Россия»? *Разногласия*, 2. https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10454-pobedila-li-istoricheskaya-rossiya (28.07.2020).
7. Вовк В (1995) Монологизм сознания и язык политики. *Политическая мысль* 2(3): 21—26.
8. Гегелло А (1962) *Из творческого опыта: Возникновение и развитие архитектурного замысла*. Ленинград, Госстройиздат.
9. Гнедовский М (1989) Введение. В: Свецимский Е. (1989) *Модернизация музейных экспозиций. Методические указания*. Москва, НИИК: 3—7.
10. Гурченков Ю (2012, 9 февраля) Диалог у озера. Интервью с директором Историко-культурного комплекса в Разливе Натальей Коваленко. *В нашем городе*, 2 (31).
11. Дума одобрила запрет публичного отрицания роли СССР в победе над нацизмом (2021, 25 мая). *Интерфакс*, https://www.interfax.ru/russia/768764 (17.06.2021).
12. Ирошников М (1999) Об изучении и освещении отечественной истории. Поиск новых подходов. В: Артемов ЕГ (ред.) *Музей XXI века: мечта и реальность. Материалы межрегиональной научно-практической конференции 6—7 октября 1999 года*. Санкт-Петербург, ГМПИР: 42—47.
13. Ирошников М, Зеленов М, Бранденбергер Д, Пивоваров НЮ (2018) Некоторые теоретические проблемы изучения истории гражданской войны и варианты их решения в 1930—1935 гг. *Новейшая история России*, 8(2).
14. Историческая драма «От весны до осени 1917 года». Пресс-релиз (2006) Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
15. История и ее фальсификация: как защищают Отечество и «историческую правду» (2020, 17 сентября). *Полит.ру*, https://m.polit.ru/article/2020/09/17/history/ (17.06.2021).
16. История музея (2019, 29 апреля), *Государственный музей современной истории России*, https://polithistory.ru/museum/history/ (06.06.2021).
17. История Музея В. И. Ленина. К 150-летию В. И. Ленина. (2021, 27 февраля) *Музей Владимира Ильича Ленина*, https://lenin.shm.ru/istoriya-muzeya/ (06.06.2021).
18. Калмыков А (1999) О некоторых современных проблемах создания стационарной экспозиции в исторических музеях России. В: Артемов ЕГ (ред.) *Музей XXI века: мечта и реальность. Материалы межрегиональной научно-практической конференции 6—7 октября 1999 года*. Санкт-Петербург, ГМПИР: 13—21.
19. Кибинь АС (2020) *Музей «Шалаш» в Разливе — 90 лет.* Санкт-Петербург, Историко-культурный музейный комплекс в Разливе.
20. Краусс Р (2020, 29 мая) Смытое без следа. *Артгид*, https://artguide.com/posts/2004 (30.07.2021).
21. Лунин С (2006, 11 августа), От весны до осени 1917. Историческая драма. *Time out Петербург*, https://www.timeout.ru/spb/artwork/33846 (30.07.2021).
22. Матвеев В (1997) Сестроречане сказали — «Шалашу» быть. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе.*

23. Мединский: в борьбе «красных» и «белых» победила историческая Россия (2015, 20 ноября), *РИА Новости* https://ria.ru/20151120/1324962428.html (20.04.2021).
24. Морозова Е (2016) Музейная политика: содержательный аспект понятия. *Вестник СПбГУКИ*, 1(26): 97–99.
25. Музей особого назначения (20.02.2019), *Государственный музей политической истории России*, http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=15664http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=15664 (05.06.2021).
26. Мясникова Л (2004) «Творчество пролетария — залог мировой коммуны!», или «Не сотвори себе кумира». Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
27. Никитенко Т (1984) *Роль ленинских музеев в идейно-политическом воспитании трудящихся (музеи В. И. Ленина в Ульяновске, Казани, Куйбышеве, Кокушкино, Алакаевке* (1970–1980-е гг.). Автореферат диссертации, КГУ, Казань. *Диссеркэт* https://www.dissercat.com/content/rol-leninskikh-muzeev-v-ideino-politicheskom-vospitanii-trudyashchikhsya-muzei-vi-lenina-v-u (13.06.2021).
28. Петров В (1971) Архитектура и экспозиция Музея В. И. Ленина в Разливе. Ученые записки. Ленинград, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной.
29. Свецимский Е (1989) *Модернизация музейных экспозиций. Методические указания*. Москва. НИИК.
30. Уткин В (1996) План работы Краеведческого музея. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
31. Царегородцев А (1996) План работы краеведческого музея на 1997 год. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
32. Царегородцев А (1997a) Стратегический план возрождения музея. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе.*
33. Царегородцев А (1997b) Краткая концепция совместной деятельности. Архив. *Историко-культурный музейный комплекс в Разливе*.
34. Gray CS (2015) *The Politics of Museums*. Palgrave Macmillan UK.

Bibliography

1. Aksenova AS, Aksenova ER (2019) Aktual'nost' reekspozicii muzeya arhitektorov brat'ev Vesninyh [Relevance of the Re-exhibition of the Vesnin Brothers' Museum]. V: Tanichev MV i Fedosov SV (eds) *Inzhenernye i social'nye sistemy*, 4(1). Ivanovo, Ivanovskij gosudarstvennyj politekhnicheskij universitet: 207–212.
2. Althusser L (2011) Ideologiya i ideologicheskie apparaty gosudarstva [Ideology and Ideological State Apparatuses]. *Neprikosnovennyj zapas*, 77(3). *Gor'kij. ZHurnal'nyj zal*. https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html (28.07.2020).
3. Amosova AA, Konysheva TM (2020) «Ob"ekt "Pavil'on"»: o reekspozicii bunkera v Smol'nom k 75-letiyu pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne [«Ob"ekt

"Pavil'on"»: on Smolny bunker Re-exhibition to the 75th Anniversary of the Victory in the Great Patriotic War.]. *Voprosy muzeologii*, 11(2): 219—238.
4. Andreev D (2017) 1917-j v teni vyborov 2018-go: slabye i sil'nye storony kremlevskogo scenariya yubileya [1917 in the Shadow of the 2018 Election: the Weak and Strong Sides of the Kremlin Scenario]. V: Bordyugov G (eds*) Revolyuciya-100: rekonstrukciya yubileya*. Moskva, AIRO-XXI: 106—129.
5. Budrajtskis I, Zhilyaev A (2014) Vstrecha iskusstva i istorii [Art Meets History] In: Budrajtskis I, Zhilyaev A (eds) *Pedagogicheskaya poema*. Moskva, Fond V-A-C.
6. Budrajtskis I, Napreenko G (2016) Pobedila li «istoricheskaya Rossiya»? [Did "Historical Russia" win?] *Raznoglasiya*, 2. https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10454-pobedila-li-istoricheskaya-rossiya (28.07.2020).
7. Caregorodcev A (1997b) Kratkaya koncepciya sovmestnoj deyatel'nosti [A Brief Plan for Collaboravite Action]. Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
8. Caregorodcev A (1996) Plan raboty kraevedcheskogo muzeya na 1997 god. [A Workplan for a Regional Studies Museum, 1997]. Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
9. Caregorodcev A (1997a) Strategicheskij plan vozrozhdeniya muzeya [A Strategic Plan for Museum Revival]. Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
10. Duma odobrila zapret publichnogo otricaniya roli SSSR v pobede nad nacizmom [The State's Duma Approved of the Ban on Public Denial of the USSR Role in the Victory over Nazism] (2021, 25 may). *Interfaks*, https://www.interfax.ru/russia/768764 (17.06.2021).
11. Gegello A (1962) *Iz tvorcheskogo opyta: Vozniknovenie i razvitie arhitekturnogo zamysla [Creative Experience: The Emergence and Development of Architectural Design]*. Leningrad, Gosstrojizdat.
12. Gnedovskij M (1989) Vvedenie [Introduction]. V: Svecimskij E. (1989) *Modernizaciya muzejnyh ekspozicij. Metodicheskie ukazaniya [Modernization of Museum Exhibitions. Guidelines]*. Moskva, NIIK: 3—7.
13. Gray CS (2015) *The Politics of Museums.* Palgrave Macmillan UK.
14. Gurchenkov YU (2012, 9 February) Dialog u ozera. Interv'yu s direktorom Istoriko-kul'turnogo kompleksa v Razlive Natal'ej Kovalenko [A Dialogue by the Lake. An Interview with Natalya Kovalenko, Director of the Historical and Cultural Complex in Razliv.]. *V nashem gorode*, 2 (31).
15. Iroshnikov M (1999) Ob izuchenii i osveshchenii otechestvennoj istorii. Poisk novyh podhodov [On Studying and Covering Russian History. A Search for New Approaches]. V: Artemov EG (eds) *Muzej XXI veka: mechta i real'nost'. Materialy mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii 6—7 oktyabrya 1999 goda*. Sankt-Peterburg, GMPIR: 42—47.
16. Iroshnikov M, Zelenov M, Brandenberger D, Pivovarov NYU (2018) Nekotorye teoreticheskie problemy izucheniya istorii grazhdanskoj vojny i varianty ih resheniya v 1930—1935 gg [On Theoretical Problems of Studying the History of the Russian Civil War and Options for their Solution in 1930—1935]. *Novejshaya istoriya Rossii*, 8(2).
17. Istoricheskaya drama «Ot vesny do oseni 1917 goda». Press-reliz ["From Spring to Autumn, 1917" - a Historical Drama. A Press Release] (2006) Arhiv. *Istoriko-*

kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive.
18. Istoriya i ee fal'sifikaciya: kak zashchishchayut Otechestvo i «istoricheskuyu pravdu» [History and its Falsification: How The Fatherland and "Historical Truth" are Defended] (2020, 17 September). *Polit.ru*, https://m.polit.ru/article/2020/09/17/history/ (17.06.2021).
19. Istoriya muzeya [The Museum History] (2019, 29 April), Gosudarstvennyj muzej sovremennoj istorii Rossii, https://polithistory.ru/museum/history/ (06.06.2021).
20. Istoriya Muzeya V. I. Lenina. K 150-letiyu V. I. Lenina. [History of the Lenin Museum. Dedicated to Lenin's 150th Anniversary] (2021, 27 february) *Muzej Vladimira Il'icha Lenina*, https://lenin.shm.ru/istoriya-muzeya/ (06.06.2021).
21. Kalmykov A (1999) O nekotoryh sovremennyh problemah sozdaniya stacionarnoj ekspozicii v istoricheskih muzeyah Rossii [On Current problems of Creating a Stationary Exposition in Russian Historical Museums]. V: Artemov EG (eds) *Muzej XXI veka: mechta i real'nost'. Materialy mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii 6–7 oktyabrya 1999 goda*. Sankt-Peterburg, GMPIR: 13–21.
22. Kibin' AS (2020) *Muzej «Shalash» v Razlive — 90 let [90th Anniversary of the "Shalash" Museum in Razliv]*. Sankt-Peterburg, Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive.
23. Krauss R (2020, 29 may) Smytoe bez sleda [Washed Away]. *Artgid*, https://artguide.com/posts/2004 (30.07.2021).
24. Lunin S (2006, 11 august), Ot vesny do oseni 1917. Istoricheskaya drama ["From Spring to Autumn, 1917" - a Historical Drama]. *Time out. Peterburg*, https://www.timeout.ru/spb/artwork/33846 (30.07.2021).
25. Matveev V (1997) Sestrorechane skazali — «Shalashu» byt'. [Residents of Sestoretsk Approved of the "Shalash"] Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
26. Medinskij: v bor'be «krasnyh» i «belyh» pobedila istoricheskaya Rossiya [Medinsky: Historical Russia was The Winner of The Civil War] (2015, 20 november), *RIA Novosti* https://ria.ru/20151120/1324962428.html (20.04.2021).
27. Morozova E (2016) Muzejnaya politika: soderzhatel'nyj aspekt ponyatiya [Museum Politics: The Contents of The Concept]. *Vestnik SPbGUKI*, 1(26): 97–99.
28. Muzej osobogo naznacheniya [A Special Purpose Museum] (20.02.2019), *Gosudarstvennyj muzej politicheskoj istorii Rossii*, http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=15664 (05.06.2021).
29. Myasnikova L (2004) «Tvorchestvo proletariya — zalog mirovoj kommuny!», ili «Ne sotvori sebe kumira» ["The Creativity of The Proletarian is a Guarantee of The World Commune!", Or "Do not Make Yourself an Idol"]. Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
30. Nikitenko T (1984) *Rol' leninskih muzeev v idejno-politicheskom vospitanii trudyashchihsya (muzei V. I. Lenina v Ul'yanovske, Kazani, Kujbysheve, Kokushkino, Alakaevke (1970–1980-e gg.) [The Role of Lenin Museums in the Ideological and Political Education of Workers (Lenin museums in Ulyanovsk, Kazan, Kuibyshev, Kokushkino, Alakayevka (1970-1980s)]*. Avtoreferat dissertacii, KGU, Kazan'. *Disserket* https://www.dissercat.com/

content/rol-leninskikh-muzeev-v-ideino-politicheskom-vospitanii-trudyashchikhsya-muzei-vi-lenina-v-u (13.06.2021).
31. Petrov V (1971) Arhitektura i ekspoziciya Muzeya V. I. Lenina v Razlive [Architecture and Exposition of The Lenin Museum in Razliv]. *Uchenye zapiski*. Leningrad, Leningradskoe vysshee hudozhestvenno-promyshlennoe uchilishche im. V. I. Muhinoj.
32. Svecimskij E (1989) *Modernizaciya muzejnyh ekspozicij. Metodicheskie ukazaniya. [Modernization of Museum Exhibitions. Guidelines]*. Moskva. NIIK.
33. Utkin V (1996) Plan raboty Kraevedcheskogo muzeya [A Workplan for a Regional Studies Museum]. Arhiv. *Istoriko-kul'turnyj muzejnyj kompleks v Razlive*.
34. Vovk V (1995) Monologizm soznaniya i yazyk politiki [Monologism of Consciousness and the Language of Politics*]. Politicheskaya mysl'* 2(3): 21—26.

Об авторе

Анна Кан (род. в 1992 году) — искусствовед, исследовательница культуры и кураторка. Окончила магистратуру по истории искусств факультета Свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (2017). Специализируется на теории советского искусства, занимается междисциплинарными исследованиями функционирования советского официального дискурса. С 2018 года — научный сотрудник Историко-культурного музейного комплекса в Разливе.

Почтовый адрес: 194358 Санкт-Петербург, г. Сестрорецк, ул. Емельянова, 3.
E-mail: annakan.art@gmail.com; a.kan@razlivmuseum.spb.ru.
ORCID: 0000-0002-0825-9434.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Тактики и стратегии: реакция российских институций современного искусства на ограничительные меры в период пандемии COVID-19

Алексей Воронков
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Воронков А (2021) Тактики и стратегии: реакция российских институций современного искусства на ограничительные меры в период пандемии COVID-19. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 270—293. DOI: 10.35074/GJ.2021.37.45.013

Ссылка на материал: https:/doi.org/10.35074/GJ.2021.37.45.013

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Тактики и стратегии: реакция российских институций современного искусства на ограничительные меры в период пандемии COVID-19

Алексей Воронков

В статье представлены результаты исследования российских институций современного искусства. Предметом исследования стала реакция этих институций на введение в марте-октябре 2020 года ограничительных мер, связанных с предотвращением распространения коронавируса. В исследовании сделана попытка социологической интерпретации произошедших в работе этих организаций изменений. В то время как негативное влияние пандемии на культурные институции более широко известно профессионалам и не нуждается во взгляде извне, в фокусе внимания данного исследования находятся неожиданные даже для самих практиков последствия, характеризуемые этими практиками как положительные. Эти последствия понимаются здесь как новые формы социальности, которые трактуются с точки зрения теории власти Мишеля Фуко и понятий тактик и стратегий Мишеля де Серто. В статье описываются новые формы социальности, возникшие в период пандемии, а также дается их интерпретация с социологической точки зрения.

Ключевые слова: де Серто, культурные институции, новые социальности, онлайн, пандемия, регионы

Пандемия коронавируса, помимо своей значимости как социального события, стала предметом масштабного интереса со стороны различных исследовательских сообществ. Очевидно, что основным кластером исследовательских проблем стали в данном контексте прикладные вопросы медицинского, эпидемиологического и экономического характера, затрагивающие тему минимизации негативных последствий коронавируса. В свою очередь, представители социальных и гуманитарных наук анализируют становление новой онтологии в контексте влияния пандемии на другие, иногда не самые очевидные, сферы жизни человека и общества. Так, с самого начала распространения коронавируса активно шли разговоры о легитимности и оправданности мер правительств и международных организаций по введению карантинов и локдаунов (Agamben

2020), которые повлекли за собой критику со стороны академических сообществ (Dwivedi and Mohan 2021). Наряду с критической и нормативной линиями развивался более дескриптивный нарратив, представлявший собой попытку ответить на вопрос «Что происходит?». Здесь мы видим способы проанализировать и описать наблюдаемые события с позиции разных дисциплинарных полей. Так, размышления представителей социальных и политических наук охватывают целый спектр разных вопросов, начиная с принципов изменения дизайна институтов (Кузнецов 2020), реализации властных механизмов в виде определенного типа *policing* (BSC Policing Network 2020) и заканчивая трансформацией повседневных интеракций и микровзаимодействий (Laurier et al. 2020).

Изменения культурного опыта и реакция культурных институций на ограничительные меры и новые формы неопределенности также не остались без внимания ученых. Уже сейчас можно привести в качестве примеров некоторое количество текстов, где анализируются выход музеев в онлайн-пространство (Agostino, Arnaboldi and Lampis 2020), реакция художественных институций на снятие локдауна и адаптация к новым формам взаимодействия в период «социального дистанцирования» (Li and Psarra 2020), изменение характера самого культурного опыта (Marques and Giolo 2020), а также экономические последствия связанных с пандемией ограничений и их влияние на культурную индустрию в целом (Radermecker 2021). Обсуждение влияния пандемии на опыт культурных институций ведется и в российском контексте. Помимо того, что профессионалов из этой области интересуют такие понятные проблемы, как выживание в тяжелых условиях пандемии (Буренков 2020), предметом внимания представителей культурных организаций становится влияние произошедшего кризиса на более фундаментальные вопросы о характере музейной деятельности — например, в поле зрения оказываются этические аспекты (Струков 2021).

Целенаправленное осмысление связи пандемии и культурных институций приводит к проблематизации характеристики этой связи как исключительно негативной, трактуемой как создание условий, которые мешают «нормальной» работе этих организаций. Трудно спорить с тем, что пандемия стала серьезным испытанием для российских институций, многие из которых не имеют доступа к государственной поддержке. Однако с исследовательской точки зрения куда более интригующим является вопрос о том, как еще повлияла пандемия на культурные институции в России. Кроме того, кажется очевидным, что исследование негативных последствий пандемии должно осуществляться в прикладном ключе, поскольку она обнажила множество старых структурных проблем и послужила толчком к появлению новых. Поэтому в данной статье, не отрицая наличия существенных проблем в российской культурной сфере, мы сосредоточимся на исследовании неожиданно возникших из-за пандемии новых феноменов, которые не могут быть классифицированы культурными работниками исключительно как мешающие их деятельности.

Поскольку пандемия началась сравнительно недавно, она пока еще не успела стать предметом систематического исследовательского внимания. В данной статье мы хотели бы внести вклад в восполнение этого пробела при помощи социологической оптики, а именно путем анализа того, как из-за пандемии и ограничительных мер изменилась работа институций современного искусства в России. Более того, безотносительно к специфической исследовательской позиции, из которой производится нижеизложенный анализ, выбранный подход позволяет охватить опыт самых разных институций в России. Тем самым мы надеемся, что данный текст будет интересен не только социологам, но и работникам культурной сферы.

В качестве эмпирического материала для анализа была использована серия глубинных полуструктурированных интервью с представителями организаций, функционирующих в сфере современного искусства в разных регионах России. В период с сентября по октябрь 2020 года автором было проведено десять таких интервью. В первой части статьи мы делаем обзор существующих исследований российских культурных организаций, а также текущих дискуссий о социальных аспектах пандемии. Далее мы рассматриваем изменения, произошедшие в работе исследованных организаций в период действия ограничительных мер и приведшие к возникновению новых социальностей (Strukov 2021). Новые социальности здесь понимаются в широком *реляционном* смысле — как гетерогенные[1] связи (Hennion 2015), которые, по утверждению участвовавших в исследовании информантов, привели к возникновению новых аспектов их деятельности. В завершение мы пытаемся обобщить описанное многообразие возникших связей через различие стратегий и тактик, описанное в работах Мишеля де Серто (2013).

Концептуализации культурных организаций и пандемии в оптике социальных наук

Чтобы рассмотреть тему влияния пандемии на российские культурные организации в оптике социальных наук, следует проанализировать существующие подходы к исследованию таких организаций. Хотя поле подобных исследований является не очень большим, в последнее время можно наблюдать возрастающий к ним интерес со стороны исследовательского сообщества. Предметом внимания исследователей становятся самые разные аспекты функционирования российских культурных институций: особенности постсоциалистического капитализма и их влияние на труд культурных администраторов (Kuleva 2018), государственная политика в сфере культуры в условиях глобализации (O'Connor 2005), трансформация идентичностей культурных работников после распада СССР (Tchouikina 2010) и так далее.

Если пытаться выделить актуальные тренды в сфере российских культурных организаций в целом, то исследователи (Turoma, Ratilainen and Trubina 2018) отмечают нарастающую неолиберализацию культурной деятельности. Авторы (Turoma et al. 2018) также отмечают, что при произошедших

в последние два десятилетия политических трансформациях деятельность культурных организаций в России стала инструментализироваться, подчиняясь логике политических идеологий, эффективного менеджмента и коммодификации. В этом измерении культурные институции в России не только характеризуются специфичным локальным контекстом, но оказываются подвержены перформативному влиянию глобальных процессов, в которых критически ориентированные социальные исследователи часто подчеркивают усиление влияния неолиберальных идеологий (Rose 1999). На основе существующих исследований можно осмыслить культурные институции в России в фокусе нарастающей неолиберализации культуры.

Пандемия стала чистым воплощением именно этого тренда. Хотя в публичных дискуссиях противопоставляются экономический рост и забота о населении, с точки зрения критической теории эти вещи являются не противоположными друг другу, а наоборот — комплементарными (Peters 2020). Последствием подобной концептуализации является смещение акцентов: принятые государствами меры по борьбе с распространением пандемии понимаются исследователями не как ограничивающие что-то (от возможности организовывать выставки до буквального наказания, подавления тел), а как продуктивные — производящие реально существующих послушных субъектов как телесного, так и организационного характера. Такая характеристика власти была вплетена в критическое понимание неолиберальной идеологии наиболее влиятельным в этой теме социальным теоретиком — Мишелем Фуко (Borch 2005). В контексте нашего исследования данная концептуализация позволяет ухватить феномен восприятия пандемии как причины некоторых положительных изменений в деятельности культурных организаций.

Несмотря на то, что идея продуктивности власти способна объяснить возникновение новых социальностей во время пандемии, применительно к интересующему нас феномену у нее есть одно серьезное ограничение. Фукодианская концептуализация неолиберализма остается зажата диалектическим[2] видением отношений власти: она производит либо послушных объектов управления, либо непослушных объектов сопротивления (Деррида 2000). Наиболее известным примером здесь является сексуальность в западноевропейской семантике, интерпретированная через понятие греха в Средневековой Европе. В секуляризированных обществах капитализма сексуальность эмансипировалась и стала фундаментом неолиберального способа правления (Boyarin and Castelli 2001). В контексте же пандемии требованиям власти можно либо подчиняться, либо пытаться игнорировать или обходить их. В первом случае это означало бы, что никаких новых социальностей не образуется: любые феномены, возникающие во время пандемии, являются проявлениями экспансии неолиберальной правительности[3] (Venkatesan et al. 2015). Во втором — институции не подчиняются ограничительным мерам (что, очевидно, не так, ведь музеи действительно прекратили прием посетителей).

Поэтому, на наш взгляд, целесообразно дополнить существующие концептуализации пандемии и культурных институций комплемен-

тарными концептуальными ресурсами теории стратегий и тактик Мишеля де Серто (2013). Де Серто (2013) вводит понятие «стратегий» и «тактик» как типов операций, которые по-разному реализуются в пространстве. Отличие между ними заключается в степени присущей агентности: если стратегические операции способны учреждать собственное «место» (*space*) в качестве определенного порядка, то тактические операции сфокусированы на использовании уже имеющихся возможностей как способов для маневра (Серто 2013: 109). Стратегический акт учреждает собственное место и правила его использования, а тактический функционирует на «чужой территории» (пространство как *place*), где, с одной стороны, создает видимость подчинения учрежденным правилам и, с другой, имплицитно реализует принцип несогласия, сопротивления и «подрыва». Действовать стратегически означает «создавать место программируемых и контролируемых операций», а действовать тактически — «использовать эти операции как возможности для маневра» (Серто 2013: 191). В качестве примера тактического действия де Серто (2013) приводит ходьбу по городу как определенный тип пространственных практик, где пешеход действует в определенных границах, которые учреждаются не им самим (периметр улиц, стены зданий), и имеет возможности для тактического обхода этих рамок в виде создания альтернативных маршрутов. Траектория пешехода заключается в актуализации пространственных возможностей и запретов, существующих в виде определенной конфигурации порядка, а также в изобретении со временем новых алгоритмов (Серто 2013: 195). Здесь следует отметить, что, несмотря на кажущуюся силу стратегического действия, де Серто (2013) все-таки не признавал тактический акт «ходом слабых», а отмечал, что в тактическом действии имплицитно больше потенциала и агентности.

Хотя в фокусе внимания де Серто (2013) не находились ни культурные институции, ни организации в принципе, в последние несколько десятилетий авторы таких исследований обращаются к его работам. В контексте этого исследовательского поля понятия стратегий и тактик позволили переориентировать присущее классической социологии видение современных организаций как рациональных бюрократий (Mommsen 1992) и «открыть» праксис рядовых сотрудников организации, который не регламентируется рациональностью организации (Suominen and Mantere 2010). С одной стороны, теории де Серто (2013) и Фуко (Hjorth 2005) в высшей степени работают друг на друга[4]. Однако для нас более важны различия между ними. В отличие от теории Фуко (Dey and Teasdale 2016), теория де Серто (2013) позволяет более гибкий подход к динамике производительной власти и сопротивления ей: «слабые» могут как встраиваться в эпистемический порядок, так и подлежать исключению из него или быть незаметными, они могут «играть» с ним, соотноситься с его правилами, функционируя при этом согласно своей собственной, то есть не сводимой к «макрорациональности», логике.

Поэтому мы постараемся дополнить существующие исследования влияния неолиберализма в отношении интересующего нас феномена новых социальностей понятиями, взятыми из концептуального аппарата де

Серто (2013). Это позволит нам, с одной стороны, сохранить важную предпосылку о производительном, а не репрессивном характере власти, которая является ключевой идеей исследований неолиберализма, а с другой — уйти от диалектики подчинения и сопротивления власти, повысив степень чувствительности нашей оптики в интерпретации собранных данных.

Методология

Для достижения целей данного исследования была проведена серия полуструктурированных интервью с представителями художественных институций России. В качестве генеральной совокупности, из которой производился отбор участников исследования, выступила неформальная организация «Слет институций современного искусства» (далее — «Слет»). Идея создания в России подобного неформального объединения представителей как частных, так и государственных организаций, работающих в поле современного искусства, появилась еще до пандемии. Однако с точки зрения целей данного исследования принципиально важным является то, что фактически этот Слет оформился как реальное коммуникационное сообщество только после введения ограничительных мер. Поэтому с социологической точки зрения нашу выборку следует охарактеризовать как выборку критических (Patton 2014: 415–416) или интенсивных (Штейнберг, Шанин, Ковелаев и Левинсон 2009: 31) случаев, когда исследователи отбирают только тех информантов, среди которых есть яркие проявления интересующего феномена — в нашем случае это возникновение новых форм социальности.

Такой подход к конструированию объекта неизбежно налагает сильные ограничения на формулируемые в данном исследовании эмпирические тезисы и выводы. За рамками нашего текста могли остаться организации, для которых пандемия стала крайне болезненным событием, не ставшим причиной или катализатором процессов, связанных с образованием новых социальностей. Поэтому мы вынуждены констатировать, что выводы нашего исследования нельзя экстраполировать на музеи в целом. Мы ставили перед собой цель не охватить все многообразие реакций культурных институций на события пандемии, а попытаться ответить на контринтуитивный вопрос о том, как, казалось бы, абсолютно негативное для музейного сектора событие могло привести к положительным для музейных профессионалов последствиям.

В числе представителей «Слета» оказались крайне разнообразные институции: речь идет не только о музеях и галереях современного искусства, но и о культурных центрах, художественных самоорганизациях и резиденциях. Высокая степень разнородности справедлива и в отношении географического распределения участников исследования: представители «Слета» относятся к разным регионам, поэтому в итоговой выборке оказались институции из федеральных округов, больших и малых городов. Таким образом, учитывая региональную специфику

ограничительных мер, а также различия в самоидентификации исследованных институций, мы считаем, что исследование позволило создать относительно полную картину реакции российских художественных институций на ограничительные меры.

Поскольку число участников «Слета» остается сравнительно небольшим, то в исследовании был реализован достижимый тип выборки. Всем представителям «Слета» было направлено письмо с предложением принять участие в исследовании, а также прояснялись базовые этические требования к исследованию: гарантия конфиденциальности данных, предупреждение о необходимости проведения аудиозаписи интервью и об использовании цитат из интервью в тексте научной публикации. Итоговый размер выборки составил десять институций, с представителем каждой из которых было проведено по одному интервью. Длительность проведенных интервью варьировалась от часа до двух. В подавляющем большинстве случаев общее число сотрудников в исследованных институциях не превышало нескольких человек. В их обязанности, как правило, входил широкий спектр рабочих операций, поэтому информанты, принявшие участие в исследовании, были хорошо осведомлены об интересовавших нас аспектах функционирования институций в условиях пандемии.

Небольшой объем генеральной и выборочной совокупности вкупе с крайне сильными социальными связями внутри сообщества представителей институций осложняет соблюдение этических требований к социологическому исследованию. Согласно этим требованиям, исследователь должен соблюсти анонимность предоставляемых ему данных. Более того, некоторые из наших информантов проявили желание деанонимизировать свои интервью. Поэтому мы отдельно отмечаем, что, несмотря на подобную ситуацию, жанр нашего текста — академического социологического исследования — ограничивает нас в возможности выполнения этой просьбы (European Commission 2018). Несмотря на это, автор приветствует возможность инкорпорировать части этого исследования в публичные дискуссии.

Для проведения интервью был составлен гайд, в который вошли следующие темы:

1. знакомство и рассказ об опыте работы информанта в институции и в сфере современного искусства в целом;
2. история развития обсуждаемой институции и основные цели, которые стояли перед ней до пандемии;
3. восприятие введенных ограничительных мер, изменение повседневной рутины и целей работы институции на данный момент.

Поскольку сбор исследовательских данных потребовал довольно много времени (примерно 3—4 недели), у нас была возможность изменения и дополнения гайда новыми вопросами, которые нам показались более важными, чем представлялось изначально. Темой, которой было уделено большее внимание, стала роль собственного пространства в жизни институции до и после пандемии. Итоговые записи интервью были расшифрованы, после чего были реализованы техники открытого и осевого

кодирования (Страусс и Корбин 2001): вначале в расшифровках интервью были помечены тематически схожие отрывки, которые в дальнейшем автор детализировал путем выявления категорий, которые были проинтерпретированы через призму описанной выше теоретической рамки.

Новые формы взаимодействия в культурном поле в период пандемии как новые социальности

Связи институций и аудиторий

Несмотря на то, что на момент написания настоящего текста пандемия еще не закончилась, уже появилась возможность наблюдать новые формы взаимодействия (новые социальности) в пространстве культуры и искусства. Можно предположить, что пандемия стала катализатором уже существующих изменений — например, изменение роли куратора в формировании культурных смыслов (Acord 2010) — а также фактором создания новых форм взаимодействия между художником и зрителем.

Многим институциям благодаря пандемии удалось увеличить собственную аудиторию за счет возможностей онлайн-взаимодействий, которые не зависят от географического пространства. Представители художественных резиденций уже сейчас задумываются о том, чтобы сделать такой формат самостоятельным (а иногда даже доминирующим) и работать над поддержанием коммуникации с этим новым сегментом аудитории.

> «Наша аудитория выросла не только в [название города], а еще подключились другие города, которым интересно на это смотреть. То есть мы как бы задумались о том, что надо возвращаться или параллельно пробовать делать и то, и другое. И офлайн, и онлайн, потому что такое тоже довольно интересный опыт» (Информант 1).

> «Если раньше была логика такая — мы придумывали событие икс и под него начинали подверстывать какие-то элементы, дизайн, "давайте книжку напечатаем, вот под него газету напечатаем, возьмем интервью, серию постов", то не исключаю, что сейчас логика развернется в то, что мы придумали что-то в онлайне сначала, что мы делаем такую-то серию публикаций и подкрепляем ее уже тут кинопоказом, тут этим, тут третьим, десятым, тут лекцией. Что у нас просто переконфигурируется из онлайна, обслуживающего офлайн, в немножечко местами в логику офлайна, обслуживающего онлайн» (Информант 9).

Вынужденный переход культурных практик в онлайн-пространство позволил снизить градус «элитизма» в поле искусства и культуры. Если раньше предполагалось, что доступ к искусству находится там, где располагается выставка, то сейчас онлайн-взаимодействие позволило не просто релоцировать художественный опыт, но и полностью его переопределить. Стало более очевидным, что художественный опыт формируется не столько на основе своей физической «оболочки», сколько за счет запрограммированной формы взаимодействия между художником, куратором и зрителем. В некоторых случаях даже признавалось, что переход

в онлайн-пространство уравнял художественные институции между собой в плане доступа к форматам и способам коммуникации:

> «В пандемию все делали выставки дома, на балконе, во дворе, и это реально расширило просто представления о том, с чем и как можно взаимодействовать; мы все перешли в какой-то момент вот в это поле онлайн, и мы все сравнялись как будто бы, понимаешь? То есть это как бы — да понятно, увидеть выставку, которая происходит в Москве, можно только в Москве, но в этот момент случилось обратное. Как бы мы все были в ситуации, что ты просто в коробке, и ты можешь просто наблюдать за тем, что происходит там, где ты хочешь за этим наблюдать, и это нас очень расширило» (Информант 1).

Реализация просветительской задачи, которая в том числе представляла собой рассказ о жизни институции, позволила обнаружить и интегрировать новые форматы взаимодействия с аудиторией (развитие сайта, создание лонгридов и интерактивных фильмов и др.), а также привлечь новых информационных партнеров. Следует отметить, что последнее стало возможным также благодаря активному развитию сети контактов между разными институциями, которые в период пандемии помогали друг другу. Вполне вероятно, такая форма взаимодействия между представителями разных институций сохранится и после пандемии.

> «Плюс стали очень много выпускать разных лонгридов, описаний того, чем занимается музей, посотрудничали в онлайне с разными организациями, например с [название организации] вот мы. И конечно вся эта онлайн-история, она была тоже завязана с нашей какой-то функциональной деятельностью» (Информант 7).

> «Мы стали запускать все в онлайне, у нас почти каждый день были какие-то лекции или встречи дискуссионных клубов. Это даже классно сработало, особенно для детской и подростковой аудитории, потому что я думаю, что родители хотели в большей степени чем-то занять детей, им тяжело, наверное, 24/7 быть в одной квартире. И как раз-таки эта возможность отдать ребенка на занятия онлайн, она очень классно сработала» (Информант 8).

Можно предположить, что быстрое развитие образовательного компонента в период пандемии рутинизируется и станет институциональным элементом «страховки» во времена внешних кризисов. Цель инкорпорирования новых образовательных форматов заключается в обосновании значимости и роли самой институции, а также в формировании общего видения просветительских задач в целом.

> «И в тот момент было самое важное осознание — у всех был страх, что музей просто закроют. Ну, то есть сделать это как бы формально нельзя, потому что у музея есть коллекция, мы официальное государственное бюджетное учреждение. Но при этом было понятно, что музей не нужен губернатору...» (Информант 7).

При этом нельзя однозначно утверждать, что пандемия привела к полному вытеснению деятельности всех культурных организаций

в онлайн-формат. Поскольку ограничения касались в первую очередь возможности посещать здания музеев, некоторые из них использовали эту возможность для того, чтобы выйти в пространство города[5]:

> «Ну, то есть мы решаем проблему отсутствия пространства выходом собственно в открытое пространство и в город. И через эти паблик-арт работы мы опять же решаем несколько проблем, то есть, мы рассказываем про современное искусство горожанам, они никуда не могут от него деться, потому что они живут среди него» (Информант 7).

Такой опыт «выхода» институций за пределы привычных им буквальных и фигуральных границ является, пожалуй, одним из примеров эмоционально интенсивной социальности — в некоторых случаях речь шла об изменении базовой идеологии проведения художественных мероприятий.

> «То есть делать какие-то выставки на улицах, то есть я считаю, что сейчас я более переосмысляю свой опыт, мне даже нравится такой вот панковский подход слегка, то есть, мне кажется, что это вносит в сообщества некую, ну что-то такое свежее и тоже какую-то такую независимость финансовую. Это как-то отражает дух времени, мы все, ну, мы не зависим от каких-то площадок, от пандемии не зависим. В этом прелесть» (Информант 5).

В этом смысле подобный тип операций представляется парадоксальным: с одной стороны, в измерении выставочных медиумов в противовес онлайн-формам взаимодействия он может показаться более консервативным. Однако нашими информантами этот тип операций мог переживаться как, наоборот, крайне для них необычный, поскольку не был привязан к «белому кубу».

Связи внутри профессионального сообщества

Пандемия оказала влияние не только на внешние, но и на внутренние способы взаимодействия институций современного искусства. Изменение форм культурного взаимодействия во время пандемии для некоторых из них стало возможностью совершить «побег от бюрократической[6] реальности» (Гребер 2016). Как только стало понятно, что смысла в поддержании выставочного пространства, как и привязанных к нему форм отчетности, нет, представители культурных резиденций решили либо уйти в онлайн-пространство, либо полностью переопределить кураторский и художественный опыт. Как следствие, появились новые форматы и площадки (онлайн или, например, дачные резиденции). Некоторые информанты признались, что такой побег от бюрократической стороны художественного производства им хотелось совершить уже давно, просто пандемия создала условия для такого перехода.

> «Ну, еще фактором было то, что все устали, что всех задолбали отчеты, что да, можно подать заявку на грант, но это значит, кто-то из участников или организаторов [берет] на себя типа отчетность, ответственность по распределению этих ресурсов. В общем, всего этого не хотели» (Информант 4).

Отсутствие возможности локализовать художественный опыт в физическом пространстве создало новые варианты взаимодействия с художниками. Некоторым художникам было сложно или не хотелось адаптироваться к материальным условиям выставочных площадок. Для них гораздо важнее было наличие отработанной схемы взаимодействия с кураторами или группой кураторов, которые могли помочь с подготовкой произведения к экспозиции. Пандемия оказала влияние и на эту ситуацию: для некоторых институций она создала возможности переопределения роли коммуникации и породила новые формы взаимодействия между кураторами и художниками. Это, в частности, также произошло благодаря естественному сокращению бюрократической нагрузки на институции.

> «Мои отношения с художниками стали теснее. Мы обрели друг друга в пандемии. Потому что во время функционирования галереи очень много времени уходило на функционал и на текучку, вот, на то, чтобы подписать договора, заказать этикетаж, встретиться с одним дизайнером, с другим, с монтажниками, подобрать еще что-то. А вот сейчас этого функционала нет, зато у меня есть общение с художниками, очень много» (Информант 5).

В контексте выбора объекта этого исследования (напомним, что им стали участники «Слета институций современного искусства», образовавшегося во время пандемии) особенно интересным сюжетом является трансформация отношений между самими институциями. Изоляция институций и резкое прерывание связей внутри своего локального контекста побудили их к выходу из него, что привело к низовой самоорганизации институций для взаимного обмена опытом.

> «Я в период карантина инициировал такое создание чата региональных институций, поскольку мы все, безусловно, сталкиваемся с каким-то одним типом проблем, работая в регионах, но каждый решает их по-своему, что очень круто, и это дает какой-то свой портрет институции, но, с другой стороны, есть какие-то там простые алгоритмы решений, которые мы все пытаемся переизобрести, но у кого-то более положительно, у кого-то плохое, менее [положительно]. И была идея создать чат, в котором мы могли бы обмениваться, с одной стороны, какими-то проблемами, решать их, а с другой стороны, просто познакомиться со всеми коллегами, которые живут за пределами Москвы» (Информант 9).

Однако увеличение степени интенсивности общения между разными организациями лежит не только в плоскости поиска практико-ориентированных решений. Хотя мы не можем подтвердить это цитатами, по личному общению с организаторами мероприятий «Слета» можно наблюдать удивление тому, как сильно пандемия повлияла на интенсивность общения между институциями даже из крайне удаленных друг от друга регионов. Но это удивление в некоторой степени свойственно и самим участникам «Слета», для которых новые институциональные контакты позволили не только переосмыслить этот опыт и найти новые практики для осуществления своей деятельности в кризисных условиях, но и получить переживания на интернализированном эмоциональном уровне.

> «Когда у нас наступила пандемия, у нас просто есть такой чат, сообщество, где люди, связанные именно в культурной сфере, обмениваются своими какими-то идеями и так далее [...] И был такой брейнсторм по поводу инструментов, что сейчас можно делать во время пандемии, как попытаться что-то заработать, ну, какие-то разные вещи. Оттуда я черпала вдохновение и идеи. Естественно, это не все могло быть применимо именно, ну, в нашем случае. Вот, как-то так. Все это приходило именно на брейнсторме с командой. Но сложновато было все-таки, состояние моральное было тяжелым. Ну, вначале. Потом это все как-то обретает картину. А вначале это был сильный стресс, поэтому что-то генерить — что-то супер-новое, креативное, — было сложно» (Информант 3).

Описав те новые формы социальности, которые, на наш взгляд, являются ключевыми, мы попытаемся проблематизировать их характер через призму выбранной методологии. До этого момента мы рассматривали эти феномены как однопорядковые. Ниже посредством теории де Серто будет показано, как спектр разнообразных новых связей можно рассматривать в качестве тактических и стратегических действий.

Под стратегическими действиями будут пониматься организационные акты, которые реализуются в учреждении для поддержания определенной конфигурации порядка и правил (в виде, например, регулярно создаваемого и подписываемого годового плана развития институции). Тактические акты работают в рамках уже имеющихся конвенций, учрежденных другими институтами (например, Министерством культуры), и их актуализация скорее происходит ситуативно. Среди «тактических организаций», по понятным причинам, гораздо больше тех, которые менее бюрократизированы и не так сильно зависят от внешних форм отчетности и контроля. Художественный (кураторский) опыт в стратегическом измерении представляет собой последовательное воплощение идей, синхронизированных сначала в воображении, в то время как в тактическом измерении этот опыт становится процессом локальной сборки и пересборки этих идей *in situ*.

Наиболее очевидным примером различия между стратегическими и тактическими действиями являются способы реорганизации культурными институциями своей работы в условиях локдауна как тотального кризиса. То есть в условиях, когда старые правила игры уже не работают, а новые еще не были изобретены. В этом плане примечательной является разноплановая реакция институций на внешний фактор неопределенности, где одни стратегически пытались учредить новое место или работали на адаптацию и поддержание существующего порядка вещей, в то время как другие тактически адаптировались к новым условиям без разработки какого-либо четкого и долгосрочного плана действий.

Разделив культурные институции по оси «тактические/стратегические», мы подразумеваем, в первую очередь, не классы организаций, а их свойства. Более того, эти свойства можно найти в любой из исследованных нами организаций: как бы глубоко ни была закопана институция под горами бумаг, в ней всегда можно обнаружить тактики, направленные за пределы этих гор. Исходя из теории де Серто и тактики, и стратегии можно найти везде, а не только в специально отведенных для них

местах. Дальнейшее использование этих понятий как предикатов субъекта «организации» является не более чем упрощением. Говоря языком классической социологии, они являются идеальными типами, сконструированными исследователем в эвристических целях, а не реально существующими объектами. Также стоит повторить, что при избранном нами способе конструирования выборки нижеизложенное содержание этих свойств не следует экстраполировать на опыт культурных организаций в целом.

Расширение «стратегических» организаций

В случае институций современного искусства стратегическая модель становления организации — это преимущественно разворачивание выставочной деятельности как основной с возможными ответвлениями в виде лекций, воркшопов, кинопоказов и т.д. Такая четкая демаркация культурного поля симметрична демаркации физического пространства: форматное и событийное программирование, как правило, предшествует и определяет пространственную конфигурацию. Другими словами, то, как, например, организовано пространство музея, в большей степени зависит от организационного представления деятельности институции.

Оптимальным контекстом существования «стратегической» организации является упорядоченная внешняя и внутренняя среда. Упорядочивание осуществляется за счет эпистемической процедуры рационализации и освоения пространства (внешнего и внутреннего), когда организация учреждает свое «место» как некоторую конфигурацию правил. Внутреннее пространство представляет собой способ репрезентации институции — то, как организация видит и определяет саму себя. Этот процесс может принимать разные формы: административного деления, распределения обязанностей, событийного программирования и проч. В качестве внешней среды определяется то, что находится за пределами организации в виде совокупности внешних, не находящихся в прямой каузальной зависимости от нее, факторов. Их упорядочивание происходит за счет эпистемической операции рационализации — внешний эмпирический хаос категоризируется и формируется в виде понятной картины мира. Наиболее очевидные примеры такого направленного вовне организационного фокуса рационализации наблюдаются в случае описания реакции институтов на пандемию как внешнюю неопределенность, доведенную до своего предела.

Ответ «стратегических» культурных институций на пандемию и локдауны, с одной стороны, представляет собой перенос организационной логики упорядочивания из физического пространства в онлайн. В таком случае стратегическое освоение и учреждение «места» происходит в виде частичного переноса и инкорпорирования форматов из физического взаимодействия в онлайн, а также в создании новых форм активностей. Меньше всего организационных издержек принесло интегрирование событийного компонента в онлайн-взаимодействие.

> «Мы создали абсолютно новую программу для онлайна, потому что та программа, которую мы хотели демонстрировать непосредственно в центре после открытия, она, конечно, сыграла бы только в центре [...]» (Информант 8).

Пандемия как катализатор, который уравнял всех в плане доступности к объектам искусства, позволила также пересмотреть организационное программирование контента в онлайн-форматах. Помимо того, что актуализировалась значимость онлайн-пространства для деятельности художественных институций (прежде всего, как организаций стратегического типа), физическое перестало считаться критически важным для их существования в целом. Более очевидными стали преимущества онлайн-взаимодействия по отношению к некоторым офлайн-форматам: логика разворачивания онлайн-пространства позволила институциям обнаружить и использовать новые возможности (например, расширение географии аудитории, создание онлайн-фестивалей и др.). В интервью довольно часто возникали предположения о пересмотре некоторых старых форматов и внедрении новых.

> «Открываем новый сайт, меняем фирменный стиль. То есть скорее точкой начала всего этого был локдаун и идея того, что нам нужно как-то переосмыслить свое прошлое. Там же в период локдауна возник фестиваль [...], который мы вместе с четырьмя магазинами [...] организовали — крупный такой 24-часовой марафон в онлайне. Это, конечно, тоже дало довольно много сил и какого-то будущего на самом деле. Потому что мы понимали, что в какой-то момент онлайн-жизнь будет сопутствовать не в период локдауна, что мы будем в ней существовать длительное время, и нам сейчас очень важно быстро научиться какие-то свои программные вещи» (Информант 9).

С другой стороны, альтернативной формой реакции стратегических организаций на пандемию стал акцент на эпистемической операции категоризации внутреннего пространства вместо учреждения нового «места» в онлайне. Такой фокус представляет собой, по сути, проведение административного аудита и решение организационных задач, которые до этого оставались на периферии внимания работников. Признавалось, что такое упорядочивание в дальнейшем будет способствовать более продуктивной деятельности художественной институции, поскольку позволяет пересобрать заново организационную повестку — то, как институция осмысляет саму себя.

> «И при этом мне понравилась пандемия тем, что у нас, пока мы работали, вот эти несколько месяцев, мы старались налаживать все эти производственные процессы, самооосознаваться как институция [...]. То есть мы реально поняли, что у нас, например, нет хорошего там сайта, что нужно просмотреть все наши документы за три года и понять, что вообще относится к нам [...]. Потому что в личных наших документах был полнейший хаос. И когда вот мы открыли все эти документы, посмотрели и обсудили весь цикл нашей работы внутри, то все стало намного проще [...] как нам взаимодействовать с аудиторией, на какие темы нам говорить» (Информант 2).

Пересборка «тактических» организаций

Конституирующим принципом возникновения организаций тактического типа является отсутствие спектра детально проработанных конвенций как фиксированных правил игры. В отличие от стратегических организаций тактические стремятся к регулярной ситуативной пересборке собственной деятельности. Это не означает, однако, полного отсутствия каких-либо правил разворачивания их деятельности. Агенты тактических институций, действуя на «чужой территории», осуществляют «тактическую мимикрию». Вместо того чтобы вступать в борьбу за определение правил, организации одновременно и принимают навязываемые извне требования, и сохраняют внутреннюю логику функционирования (Dey and Teasdale 2016). В таких ситуациях правило игры скорее является результатом действия, а не его условием.

> «Мы собираем с коленки на самом деле. Вот у нас появилось какое-то чутье, чуйка как бы институциональная, что сейчас нужно надавить вот на эту какую-то болевую точку и на эту педаль газа. Мы на нее всем коллективом бросаемся, забиваем на какие-то другие проекты — и неожиданно вдруг эта педаль газа работает. У нас таких случаев довольно много. И часто это происходит в ситуации турбулентности, на самом деле» (Информант 9).

Иногда тактический старт может быть обусловлен предыдущим неудачным опытом концептуализации институции как формальной организации стратегического типа. В частности, такой ход осуществляется как побег от бюрократической стороны художественного производства. Вместо классического представления о процедуре создания объекта искусства изобретаются и пробуются новые форматы работы с художниками, кураторами и аудиторией. Так, эти форматы в дальнейшем могут быть рутинизированы, став основными типами взаимодействия.

> «[Наша] система максимально антиконституциональная — и это не потому, что мы не любим конституцию. Просто так сложились обстоятельства, и это такая точка событий, которые привели к такому формату, который максимально избегает вот этого художественного производства, каким мы его понимаем в классическом формате» (Информант 4).

Пандемия для многих культурных институций стала ключевым фактором, который подтолкнул их к отказу от стратегического бюрократизированного планирования в пользу тактических маневров. Отсутствие очевидных правил игры в условиях тотальной неопределенности для организаций тактического типа стало полем дополнительных возможностей: они в меньшей степени были «шокированы» новыми условиями, поскольку привычка формировать правила игры в самом процессе оказалась полезным и необходимым навыком. Для таких институций ограничительные меры стали возможностью провести обновление собственных тактических инструментов.

> «Поэтому, когда мы от [четкого расписания] отказались, потому что самый бесполезный навык в 2020 году [...] это навык, связанный с планированием. Поэтому мы решили ничего не планировать, кроме начала и конца или даже выпуска... потому что пандемия нас догнала в итоге. Мы от нее бежали, но она нас догнала» (Информант 4).

Заключение

В данной статье мы попытались рассмотреть новые формы социальности, которые возникли внутри и за пределами российских институций современного искусства в период пандемии. Исходя из проведенного социологического исследования, к ключевым формам новых социальностей следует отнести как очевидные результаты, такие как усиление значимости онлайн-пространства, так и контринтуитивные — пересборка иерархии «центр-периферия», снижение степени бюрократизированности организационных процессов. Именно они позволили музейным профессионалам сконцентрироваться на разработке новых и доведения до конца старых проектов, переопределить формы и интенсификацию взаимодействия с художниками и зрителями, катализировать процессы построения профессионального сообщества институций современного искусства. В то же время за рамками нашего анализа осталось множество других условий, которые стали испытаниями для наших информантов в ходе некоторых карантинных мер: высокая степень неопределенности, повышенная финансовая нагрузка (в первую очередь, это справедливо в отношении частных институций, арендующих помещения), увеличившаяся на этом фоне эмоциональная нагрузка.

На наш взгляд, онлайн-пространство в поле искусства и культуры перестало играть вспомогательную роль и приобрело собственную агентность. Это означает, что уже сейчас можно наблюдать новые формы взаимодействия в сфере культуры и искусства, где онлайн-пространство и цифровые инструменты играют важную роль. Как следствие, сместился акцент с роли художественного пространства на художественный опыт: выставочная площадка перестала восприниматься как единственная форма создания художественного опыта и практик взаимодействия художника со зрителем.

Пандемия стала катализатором перемен в культурной индустрии. Например, новое восприятие художественного опыта без жесткой привязки к физическому пространству культурной институции. Онлайн-пространство для разворачивания художественного опыта приобрело самостоятельное значение и стало рассматриваться как автономное поле смыслов уже в гораздо больших масштабах. Многим институциям временное закрытие в связи с пандемией позволило поставить на паузу часть организационных процессов и пересобрать организационное представление о жизни институции и принципах ее работы. Такой институциональный «аудит», в частности, стал опытом переосмысления форматов работы художников и взаимодействия с объектами искусства.

Таким образом, нельзя сказать, что новые социальности в случае исследованных институций исчерпываются их тактическим или стратегическим освоением онлайн-форматов во время действия ограничительных мер. На наш взгляд, эта связь потенциально может быть гораздо сложнее и способна переструктурировать привычные сети гетерогенных связей людей, мест, объектов и сообществ. Новые форматы подразумевают гораздо более тесные взаимодействия офлайн- и онлайн-режимов. Вполне возможно, что со снятием большинства ограничений в фокусе социальных наук окажутся новые принципы организации выставочного пространства, опыт взаимодействия «художник — объект искусства — зритель» и новая организационная риторика культурных институций в целом.

Наконец, мы попытались проинтерпретировать это многообразие социологически — через ось стратегических и тактических реакций. Под первыми мы имели в виду использование институциями возможности расшириться вовне, структурироваться внутри и систематично реализовывать свои планы. Такой тип реакций позволил институциям более детально проработать те направления своей деятельности, которые до пандемии по тем или иным причинам оказывались фоном более значимых фигур. Под тактическими реакциями мы понимаем состояние постоянного переопределения своих планов, появления новых идей, реализации некоторых из них или же, наоборот, быстрый переход к другим. Этот тип позволял институциям не реализовывать уже выработанные планы, а расширять возможный спектр доступных им операций.

Данное исследование не претендует на объяснение разных типов реакций на кризисы факторами институциональной структуры. Тем не менее, результаты нашего исследования позволяют поставить вопрос о том, почему в одних институциях присутствует преимущественно один тип реакций, а не другой, в то время как в других оба типа реакций уживаются друг с другом. Несмотря на то, что подобный тип вопросов можно задать не только по отношению к культурным институциям, — применительно именно к ним он потенциально был бы более продуктивен, чем в отношении, например, коммерческих компаний, где механизмы управления рисками и рефлексия по поводу неопределенности, с которой должны считаться инвесторы, представляется куда менее вариативной. В этом смысле анализ культурных организаций мог бы стать значимым сегментом исследований организаций в целом.

1. Под гетерогенностью в данном случае мы понимаем реляционность в более широком смысле, чем это обычно подразумевается в социальных науках, в контексте которых речь идет о социальных связях людей с людьми. Помимо этого более узкого класса феноменов нас интересуют и другие новые связи: с темпоральностью собственной деятельности, пространством физическим и цифровым, идеями, проектами и художественными объектами (а не только их авторами) (Hennion 2015).
2. Мы не будем подробно останавливаться на экспликации теоретической критики этого аспекта социальной теории Фуко, только отметим, что эта проблема была вменена Фуко еще в отношении его ранних работ (Деррида 2000).
3. Более подробную критику применения концепта неолиберализма в контексте социальной антропологии см.: Venkatesan et al. 2015.
4. Например, используемые здесь понятия тактик и стратегий Серто и понятие гетеротопии Фуко взаимно дополняют друг друга и в контексте исследований организаций (Hjorth 2005).
5. Конечно, нужно учитывать региональную специфику ограничительных мер, однако здесь и далее автор будет опускать всю их разнородность, поскольку это увело бы наш интерес в сторону исследования не культурных организаций, а правоприменения.
6. Под «бюрократией» автор понимает степень проработанности конвенциональных правил и технологий, а также следования им. Эта концептуализация заимствована у Дэвида Гребера (2016), который попытался показать эволюцию развития этого концепта.

Финансирование

Данное исследование было проведено при финансовой поддержке Музея современного искусства «Гараж».

Конфликт интересов

Конфликт интересов отсутствует.

Благодарности

Автор выражает благодарность за помощь в подготовки публикации Владу Струкову, Арине Нестеровой, Юлии Пацуковой и Олегу Лысенко.

Библиография

1. Буренков А. (2020, 20 декабря) Набор для выживания для некоммерческих организаций: новые способы существования после пандемии. *aroundart.org*, http://aroundart.org/2020/12/29/nabor-dlya-vyzhivaniya/ (03.08.2021).
2. Гребер Д (2016) *Утопия правил. О технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии*. Москва, Ad Marginem.
3. Деррида Ж (2000) Cogito и история безумия. В: Деррида Ж, *Письмо и различие*. Санкт-Петербург, Академический проект.
4. Кузнецов Г (2020) Реституция власти: пандемия, экспертократия и новая политическая реальность. В: Гаазе К, Данилов В, Дуденкова И, Кралечкин Д, Сафронов П (ред) *Прощай, COVID?* Москва: Издательство Института Гайдара.
5. Серто М (2013) *Изобретение повседневности. Искусство делать*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге.
6. Страусс А, Корбин Д (2001) *Основы качественного исследования: обоснованная теория, процедуры и техники*. Москва: Эдиториал УРСС.
7. Струков В (2021) Кризис музейной идентичности. Круглый стол с директорами и кураторами российских художественных институций о влиянии пандемии COVID-19 на их работу. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 1—36. DOI: 10.35074/GJ.2021.20.29.002
8. Acord SK (2010) Beyond the head: The practical work of curating contemporary art. *Qualitative Sociology*, 33(4): 447—467.
9. Agamben G (2020). The invention of an epidemic. *The European Journal of Psychoanalysis*, published online first: https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers/ (07.11.2020).
10. Agostino D; Arnaboldi M; Lampis A (2020) Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness. *Museum Management and Curatorship*, 35(4): 362—372.
11. Borch C (2005) Systemic power: Luhmann, Foucault, and analytics of power. *Acta Sociologica,* 48(2): 155—167.
12. Boyarin D, Castelli EA (2001) Introduction: Foucault's The History of Sexuality: The Fourth Volume, or, A Field Left Fallow for Others to Till. *Journal of the History of Sexuality*, 10 (3/4): 357—374.
13. BSC Policing Network (2020, April 25) Covid-19 Blogs, https://bscpolicingnetwork.com/covid-19-blog/ (07.11.2020).
14. Dey P; Teasdale S (2016) The tactical mimicry of social enterprise strategies: Acting 'as if' in the everyday life of third sector organizations. *Organization*, 23(4): 485—504.
15. Dwivedi D; Mohan S (2021). The community of the forsaken: A response to Agamben and Nancy. In: Castrillón F and Marchevsky T (eds), *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy.* London, Routledge: 31—34.
16. Hennion A (2015) *The Passion for Music: A Sociology of Mediation.* Farnham, Ashgate Publishing, Ltd.
17. Hjorth D (2005) Organizational entrepreneurship: With de Certeau on creating heterotopias (or spaces for play). *Journal of Management Inquiry*, 14(4): 386—398.

18. Kuleva M (2018) Cultural administrators as creative workers: the case of public and non-governmental cultural institutions in St. Petersburg. *Cultural Studies*, 32(5): 727–746.
19. Laurier E, Hamann M, Albert S, Stokoe L (2020) Guest blog: Walking in the time of COVID-19. *Research on Language and Social Interaction — Blog*, published online first: https://rolsi.net/2020/05/05/guest-blog-walking-in-the-time-of-covid-19/ (07.11.2020).
20. Li C; Psarra S (2020) Building pandemic resilience in design: Space and movement in art museums during Covid-19. *SocArXiv*, published online first. DOI: 10.31235/osf.io/a5c7p
21. Marques L; Giolo G (2020) Cultural leisure in the time of COVID-19: Impressions from the Netherlands. *World Leisure Journal*, 62(4): 344–348.
22. Mommsen WJ (1992). *The Political and Social Theory of Max Weber: Collected Essays*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
23. O'Connor J (2005) Creative exports: Taking cultural industries to St Petersburg. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1): 45–60.
24. Patton MQ (2017). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
25. Peters MA (2020). Philosophy and pandemic in the postdigital era: Foucault, Agamben, Žižek. *Postdigital Science and Education*, 2(3): 556–561.
26. Radermecker AV (2021) Art and culture in the COVID-19 era: for a consumer-oriented approach. *SN Bus Econ*, published online first. DOI: 10.1007/s43546-020-00003-y
27. Rose N (1999) *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge, Cambridge University Press.
28. Strukov V (2021) Editorial. After crises: Art, museums, and new socialities. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: v–xii. DOI: 10.35074/GJ.2021.12.59.001
29. Suominen K; Mantere S (2010) Consuming strategy: The art and practice of managers' everyday strategy usage. *The Globalization of Strategy Research. Advances in Strategic Management*, 27: 211–245.
30. Tchouikina S (2010) The Crisis in Russian cultural management: Western influences and the formation of new professional identities in the 1990s–2000s. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(1): 76–91.
31. Turoma S; Ratilainen S; Trubina E (2018) At the intersection of globalization and 'civilizational originality': Cultural production in Putin's Russia. *Cultural Studies*, 32(5): 651–675.
32. Venkatesan S; Laidlaw J; Eriksen TH; Martin K; Mair J (2015). The concept of neoliberalism has become an obstacle to the anthropological understanding of the twenty-first century: 2012 debate of the Group for Debates in Anthropological Theory. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21(4): 911–923.

Bibliography

1. Acord SK (2010) Beyond the head: The practical work of curating contemporary art. *Qualitative Sociology*, 33(4): 447–467.
2. Agamben G (2020). The invention of an epidemic. *The European Journal of Psychoanalysis*, published online first: https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers/ (07.11.2020).
3. Agostino D; Arnaboldi M; Lampis A (2020) Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness. *Museum Management and Curatorship*, 35(4): 362–372.
4. Borch C (2005) Systemic power: Luhmann, Foucault, and analytics of power. *Acta Sociologica,* 48(2): 155–167.
5. Boyarin D, Castelli EA (2001) Introduction: Foucault's The History of Sexuality: The Fourth Volume, or, A Field Left Fallow for Others to Till. *Journal of the History of Sexuality*, 10 (3/4): 357–374.
6. BSC Policing Network (2020, April 25) Covid-19 Blogs, https://bscpolicingnetwork.com/covid-19-blog/ (07.11.2020).
7. Burenkov A (2020, December 20) Nabor dlya vyzhivaniya dlya nekommercheskih organizacij: novye sposoby sushchestvovaniya posle pandemii [A Survival Kit for Non-profit Organizations: New Ways of Existing After the Pandemic]. *aroundart.org*, URL: http://aroundart.org/2020/12/29/nabor-dlya-vyzhivaniya/ (03.08.2021).
8. Derrida Zh (2000) Cogito i istoriya bezumiya [Cogito and the History of Madness]. V: Derrida ZH, Pis'mo i razlichie. Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt.
9. Dey P; Teasdale S (2016) The tactical mimicry of social enterprise strategies: Acting 'as if' in the everyday life of third sector organizations. *Organization*, 23(4): 485–504.
10. Dwivedi D; Mohan S (2021). The community of the forsaken: A response to Agamben and Nancy. In: Castrillón F and Marchevsky T (eds), *Coronavirus, Psychoanalysis, and Philosophy.* London, Routledge: 31-34.
11. Graeber D (2016) Utopiya pravil. O tekhnologiyah, gluposti i tajnom obayanii byurokratii. [The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy] Moscow, Ad Marginem.
12. Hennion A (2015) *The Passion for Music: A Sociology of Mediation.* Farnham, Ashgate Publishing, Ltd.
13. Hjorth D (2005) Organizational entrepreneurship: With de Certeau on creating heterotopias (or spaces for play). *Journal of Management Inquiry*, 14(4): 386–398.
14. Kuleva M (2018) Cultural administrators as creative workers: the case of public and non-governmental cultural institutions in St. Petersburg. *Cultural Studies,* 32(5): 727–746.
15. Kuznecov G (2020) Restituciya vlasti: pandemiya, ekspertokratiya i novaya politicheskaya real'nost' [The Restitution of Power: Pandemics, the Tyranny of Experts and the new Political Reality]. V: Gaaze K,

Danilov V, Dudenkova I, Kralechkin D, Safronov P (eds) Proshchaj, COVID? [Goodbye, COVD?] Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gajdara.
16. Laurier E, Hamann M, Albert S, Stokoe L (2020) Guest blog: Walking in the time of COVID-19. *Research on Language and Social Interaction — Blog*, published online first: https://rolsi.net/2020/05/05/guest-blog-walking-in-the-time-of-covid-19/ (07.11.2020).
17. Li C; Psarra S (2020) Building pandemic resilience in design: Space and movement in art museums during Covid-19. *SocArXiv*, published online first. DOI: 10.31235/osf.io/a5c7p
18. Marques L; Giolo G (2020) Cultural leisure in the time of COVID-19: Impressions from the Netherlands. *World Leisure Journal*, 62(4): 344—348.
19. Mommsen WJ (1992). *The Political and Social Theory of Max Weber: Collected Essays*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
20. O'Connor J (2005) Creative exports: Taking cultural industries to St Petersburg. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1): 45—60.
21. Patton MQ (2017). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
22. Peters MA (2020). Philosophy and pandemic in the postdigital era: Foucault, Agamben, Žižek. *Postdigital Science and Education*, 2(3): 556—561.
23. Radermecker AV (2021) Art and culture in the COVID-19 era: for a consumer-oriented approach. *SN Bus Econ*, published online first. DOI: 10.1007/s43546-020-00003-y
24. Rose N (1999) *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge, Cambridge University Press.
25. Strukov V (2021) Editorial. After crises: Art, museums, and new socialities. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: v—xii. DOI: 10.35074/GJ.2021.12.59.001
26. Serto M (2013) Izobretenie povsednevnosti. Iskusstvo delat' [The Invention of the "Everyday Life". The Art of Doing]. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge.
27. Strauss A, Korbin D (2001) Osnovy kachestvennogo issledovaniya: obosnovannaya teoriya, procedury i tekhniki [The Foundations of Qualitative Research: Grounded Theory, Procedures and Techniques]. Moscow: Editorial URSS.
28. Strukov V (2021) Krizis muzejnoj identichnosti. Kruglyj stol s direktorami i kuratorami rossijskih hudozhestvennyh institucij o vliyanii pandemii COVID-19 na ih rabotu [The Crisis of Museum Identity. A Round Table with Art Directors and Curators on the Effect of the COVID-19 Pandemic on Russian Art Institutions]. The Garage Journal: issledovaniya v oblasti iskusstva, muzeev i kul'tury, 02: 1—36. DOI: 10.35074/GJ.2021.20.29.002
29. Suominen K; Mantere S (2010) Consuming strategy: The art and practice of managers' everyday strategy usage. *The Globalization of Strategy Research. Advances in Strategic Management*, 27: 211—245.
30. Tchouikina S (2010) The Crisis in Russian cultural management: Western influences and the formation of new professional identities in the 1990s—2000s. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(1): 76—91.

31. Turoma S; Ratilainen S; Trubina E (2018) At the intersection of globalization and 'civilizational originality': Cultural production in Putin's Russia. *Cultural Studies*, 32(5): 651—675.
32. Venkatesan S; Laidlaw J; Eriksen TH; Martin K; Mair J (2015). The concept of neo-liberalism has become an obstacle to the anthropological understanding of the twenty-first century: 2012 debate of the Group for Debates in Anthropological Theory. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21(4): 911—923.

Об авторе

Алексей Воронков — магистр социологии (Московская высшая школа социальных и экономических наук, 2018), сотрудник Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва). В сферу научных интересов входят социологические исследования музеев и других организаций, социология образования, исследования инклюзии и инвалидности, исследования науки и технологий. Автор работ, посвященных проблематике социальной теории, опубликованных в журналах «Логос» и «Социология власти». В настоящий момент занимается темой исследования частных музеев в России и проблематикой широко понимаемых культурных организаций в контексте системной теории в социологии.

Почтовый адрес: Москва, Потаповский переулок, д. 16, стр. 10, каб. 407.
E-mail: avoronkov@hse.ru.
ORCID: 0000-0002-1467-2241.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Art after the Epistemic Crisis. On Nkule Mabaso and Nomusa Makhubu's *The Stronger We Become: The South African Pavilion* (2019)

Serubiri Moses
Hunter College, New York

This item has been published in Issue 03 'The Museum as a Research Hub,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Moses S (2021) Art after the Epistemic Crisis. On Nkule Mabaso and Nomusa Makhubu's *The Stronger We Become: The South African Pavilion* (2019). *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 03: 294–304. DOI: 10.35074/GJ.2021.95.58.014

To link to this item: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.95.58.014

Published: 24 September 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Art after the Epistemic Crisis. On Nkule Mabaso and Nomusa Makhubu's *The Stronger We Become: The South African Pavilion* (2019)

Serubiri Moses

In this essay, the author discusses the reader that accompanied the South African Pavilion at the 58th Venice International Art Biennale—The Stronger We Become: The South African Pavilion (Natal Collective, Newcastle, South Africa, 2019; edited by Nkule Mabaso and Nomusa Makhubu). The author concludes that the book argues for 'epistemic justice' and that resilience in art can be understood as positive—resilience through laughter—or negative (resilience through neoliberal absorption).

This reader followed the exhibition of the South African Pavilion titled *The Stronger We Become* at the 58th Venice International Art Biennale (2019). The exhibition featured South African artists Dineo Seshee Bopape, Tracey Rose, and Mawande Ka Zenzile. The publication accompanying the exhibition included artist writings by Rose and Bopape, in addition to essays by curators, writers and art historians Nontobeko Ntombela, Portia Malatjie, Gabi Ngcobo, Aïcha Diallo, and Same Mdluli. I note that this publication coalesces the artists' perspectives into a coherent, if at times overly refined, whole. Thus, it functions as a document of artistic research, with the historians and curators finding ways to further clarify how artistic thought can provide a 'refreshed grammar,' as Ngcobo puts it in her contribution (p. 33). As a document of artistic research, and of essays that excavate that research, this book is not a traditional survey of artworks or art history, but rather an examination of the artists' own agency in the crisis of epistemic violence in higher education that has provoked the reanimation of decolonization in South Africa, and elsewhere on the continent, during the past decade. In the curatorial essay by Nkule Mabaso and Nomusa Makhubu (pp. 9–19), epistemic violence is defined, following political scientist Tendayi Sithole (2016), as that which 'excludes, marginalizes, demonizes and even eliminates forms of episteme that differ from modernity' (p. 14).

In an essay titled 'Globaphobia' published in the book *Curating After the Global: Roadmaps of the Present*, editor and curator Nkule Mabaso (2019) writes that this epistemic crisis takes place in the university, as evidenced by the marginalization of 'local knowledges and knowledge systems in favor of "universal knowledge"' and by the university's 'failure to produce a curriculum that is epistemically and methodologically relevant for its context' (p. 99). This issue is further expanded on by philosopher and historian Sabelo J.

Figure 1. A view of the art installation *Marapo a yona Dinaledi (Its bones the stars)* by Dineo Seshee Bopape (courtesy of Nkule Mabaso, 2019)

Ndlovu-Gatsheni (2018) in his book *Epistemic Freedom in Africa*, when he describes the 'epistemic line' which is 'simultaneously the ontological line.' He goes on to define 'epistemic freedom' as 'fundamentally about the right to think, theorize, interpret the world, develop own methodologies and write from where one is located and unencumbered by Eurocentrism.' He adds that 'epistemic justice is about liberation of reason itself from coloniality' (Ndlovu-Gatsheni 2018: 3). These reflections are crucial for enabling an understanding of the curatorial position of the pavilion, which acknowledges an epistemic crisis and the struggle against epistemic violence. If the curatorial proposal was to redress the marginalization of local and African epistemologies via artworks that functioned to 'disrupt' the expectations of Western art history, then we can locate this curatorial position as being adjacent to Sarat Maharaj's (2009) call for the articulation of artistic research that goes beyond 'universal knowledge,' and which similarly resists both the particular and universal paradigms of Hegelian dialectical methods. As Maharaj wrote,

> 'Agamben highlights the tricky methodological poser we cannot easily shake off—that by opting to treat art practice and research either entirely under the universal or the particular, either exclusively on the immanent or transcendental plane, we miss out on reckoning with its intrinsic condition, its "singularity"' (Maharaj 2009).

He then asked if visual art could 'span "other" kinds of knowledge,' and advocated for an open-ended art predicated not on industrial production models but on what he refers to as keeping the door open for 'the unpredictable see-feel-think processes of no-how' (Maharaj 2009).

Perhaps this non-dialectical form of engagement evident in the curatorial essay by Nkule and Makhubu, structured in the book as a 'glossary,' accordingly raises more questions than it provides answers, as well as unsettling rather than resolving various terminologies, such as laughter and/or resilience. The curators imagine laughter as a core of resilience, but also refer to a different mode of resilience in neoliberal terms, when it connotes the state's ability 'to respond effectively to shocks' (p. 12). This is understood as neoliberal absorption.

In reference to violent moments in recent twenty-first-century South Africa, like the murder of mine workers in Marikana and the unnecessary use of police violence during the Rhodes Must Fall movement at Rhodes University, the curators coin the phrase 'negative manifestation of resilience' (p. 12). The monopolization of the means of violence by the state, whether sexual, racial, homophobic or political violence, signals this negative turn of resilience, which otherwise is defined by the curators positively such as when laughing in the face of racism.

One of the book's major contributions is its engagement of artistic research, by presenting artists' writings by Seshee Bobape and Rose (Ka Zenzile's writings were not published), and by elaborating on the artists' sources through various scholarly responses. For the book and exhibition, artist Tracey Rose produced the text and single channel color projection *Hard Black on Cotton* (2019). Similar to Rose's other single channel projections and performance works, *Hard Black* is based on a text that the artist wrote, in this case one which had been readapted to the 'master discourse' through its translation to Latin by Astrid Khoo. The work includes a character role of iSangoma, or healer, played by South African actor Denzel Edgar, and a voice-over narrator, played by Swiss curator Simon Njami. The work presents an impossible dialogue between the actor and narrator, by and large viewed as opposites representing Western and Eastern ontology, as if taking G. W. F. Hegel's accusation that in Africa 'all are sorcerers' literally. According to curator Nontobeko Ntombela, who writes about the work in an essay called 'Untranslatable Histories' (pp. 87–95), the dialogic process between one voice and another in the theatrical play for the screen fails due to the complexity of exchange and what Ntombela calls its 'one-directional approach.' That is, varying languages produce noise on both ends of the 'dialogue.' The artist, Rose, in her contribution to the book, lists important black artists such as Ernest Mancoba, David Koloane, Dumile Feni, Kori Newkirk, Jean Michel Basquiat, Gerard Sekoto, and other lesser-known figures. Called 'Hard Black on Cotton DRAFT' (pp. 79–82), the text includes succinct lines that reflect epistemic loss such as 'The story of secrets lost' and 'If you dissociate yourself from your / ancestral heritage, you are lost.' Thus, when the artist's text is translated into Latin, the language of the master discipline of philosophy in Europe, instrumental in colonial and imperialist discourses, the text can appear to evoke black feminist theorist Audre Lorde's (2015) famous essay 'The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.' In that gesture of naming, there is a throughline of the history of art and the erasure of black figures in broader twentieth-century history. In a more explicitly political text that the artist wrote and adapted into another single channel projection, *The Black Paintings: Dead White Man* (shown at the Goodman Gallery in Cape Town as part of curator Natasha Becker's exhibition Speaking Back in 2012), Rose wrote the word 'white' about eight hundred times. This body of textual whiteness was interspersed with mentions of dead black men (often political figures) such as Patrice Lumumba, Malcolm X, and Thomas Sankara, whose murders were reported to have been politically motivated. Nontobeko Ntombela's discussion of that work (pp. 87–94) begins with the idea of that failed dialogue:

> 'All these gestures—even writing down and reading out loud what is being said by Njami—are meant to let us know that there is an exchange between the prophet and the professor, with the prophet trying very hard to listen and understand, yet failing dismally to grasp what is being said' (p. 88).

Ntombela introduces concepts such as 'untranslatability,' borrowed from literary and cultural studies scholar Carli Coetzee, in which she refers to the 'culture of the language' and the possibility of losing nuance through translation of marginal languages into English. She also cites theorist Njabulo S. Ndebele's 1994 essay 'The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa,' which argues that 'tactical absence' is an approach through which to introduce 'new definitions of the future,' and artist Zen Marie's 2011 essay 'Post-Apartheid Identity in Visual Art,' which provides for 'conventions of picture-making.' Marie's terms are employed to view portraiture in a broader social and critical context. Ntombela references anthropologist Michel-Rolph Trouillot's (1995) book *Silencing the Past* following an interrogation of how meaning is made in the discourse of history through the various acts of 'the making of archives,' 'the making of narratives,' 'the making of sources,' and 'the making of history' (p. 90). Following Rose, Ntombela briefly engages the history of European painting in Caravaggio and the chiaroscuro style, both noted in the artist's work.

Figure 2. A view of the exhibition installation at the South African Pavilion at the 2019 Venice International Art Biennale (courtesy of Nkule Mabaso, 2019)

An engagement with Tswana epistemology is evident in Dineo Seshee Bopape's contribution to the reader (pp. 38–40), named after the art installation *Marapo a yona Dinaledi (Its bones the stars), Sketch no 22* (2019). Similar to Rose's text informing *The Black Paintings: Dead White Man*, Bopape's writing presents a large textual body of ellipses. These ellipses are interspersed with Tswana words that clearly refer to spiritual, metaphysical, or astronomical languages. The open space of ellipses could be read as the textual equivalent of the expansive space

> 'Man awakens the universe, he speaks to it, he listens to it, he tries to create a harmony with the universe. It is man who turns parts of the universe into sacred objects, and who uses other things for sacrifices and offerings. These are constant reminders to people that they regard it as a religious universe. [...] In many African myths it is told that at one time in the distant past, the heavens (or sky) and the earth were united as one' (p. 36).

of the celestial/heavenly being. The Tswana words are action-oriented, and thus charge the reader with what it means to *do* knowledge. Echoing ritual practice, words such as 'marapo' (bones), 'dinaledi' (stars), 'golola' (to loosen), 'lerole' (dust), or 'kapamelo' (obedience) force the reader to reassess their interpretation of the physical work, and draw links for the reader between acts of undoing, dis/obedience, and the celestial or heavenly body. What becomes clear is that earth, evoked by the mounds of brick and mud brought into the gallery, is a 'spiritual' entry point connoted by 'lerole' in the Tswana episteme. By way of comparison, in the Ganda episteme, a particular kind of clay, 'mumbwa,' is said to possess healing properties and is given to expecting mothers. This clay

is also used in some forms of divination. In regard to the planetary in African thought, philosopher John Mbiti (1991) made a connection between the universe and sacred objects when he wrote,

Then 'lerole' (dust), 'marapo' (bones), and 'dinaledi' (stars), after Mbiti's analysis, reveal objects which function in dialogue between earth and sky, and the role of human spiritual and ritual practice within that dialogue.

Curator and art historian Portia Malatjie uses Afropessimist theory to discuss Seshee Bopape's work *Morapo ayona Dinaledi* in the essay called 'A Constellation of Voids' (pp. 53—57). Following black theorist Calvin Warren's (2017) use of terms such as 'black non-being,' Malatjie writes that

> 'if we are to follow the Afropessimist belief that blackness is preceded by ontology and that blackness is that which is born out of violent encounters such as slavery or colonialism, then land becomes the central point on which the becoming non-human (or becoming nothing) of black people reveals itself" (p. 55).

Warren (2017) follows Fred Moten and Saidiya Hartman, important thinkers related to Afropessimism, in order to position the discussion of black being in relation to what Hartman names as 'the hold,' or being held captive in the Trans-Atlantic slave ship's interior, as a moment that is consequential to black life in the United States in particular. Malatjie significantly re-routes Afropessimist geography to South Africa in discussion of the beginning of Blackness in the legal construction of land expropriation in the 1913 Native Land Act. She writes that 'land is the nucleus around which blackness comes into being' (p. 55). The Hegelian dialectic of 'presence' and 'absence' is mirrored in this discussion of black being and black non-being. However, the essay goes on to overturn such dialectical thinking by arguing that 'something always already exists in nothingness' (p. 56). Warren (2017) discusses 'fugitive

existence' when writing about the life of enslaved Africans on plantations in the United States as a way of describing acts of anti-slavery and fugitive practices of the Black radical tradition. Malatjie thus updates this argument by positioning it in the sphere of white Dutch and British settlers and their forceful occupation of native land in South Africa. Thus, speaking to a tradition that dates back to what historian Ntongela Masilela called the 'New African Movement' (2013), including black author Sol Plaatje's (2007) anti-colonial book *Native Land in South Africa*, Malatjie addresses 'anti-occupation' as a gesture of spiritual practice and black being in Seshee Bopape's *Morapo ayona Dinaledi*.

In Untitled (Of Occult Instability) [Feelings] (2018), shown at the tenth Berlin Biennial of Contemporary Art, Seshee Bopape brought these various traditions of anti-colonization and anti-slavery into dialogue via her use of Black American and Black South African modern literature and music. Her citations of Nina Simone's iconic performance at Montreux Jazz Festival in 1976 and Langston Hughes' (2001) 'Dream Deferred' are brought into dialogue with Winnie Madikizela-Mandela's television interview on black land struggles (c. 1970s) and Bessie Head's (1974) novel *A Question of Power*. Curator Gabi Ngcobo's essay in the reader views these entanglements as rooted in the notion of a 'refreshed grammar' (pp. 31—34). She writes that

> 'we start winning when we commit ourselves to creatively working towards rearranging the systems for the creation of new knowledge and understanding that winning is us ending up on the same side of the future' (p. 34).

Further, Ngcobo advocates 'listening carefully,' as it can 'help us avoid problems inherent in the grand commemorative initiatives that have come to define us as a nation.' Her citation of black theorist Fred Moten's (2017) book *Black and Blur* seems to draw a connection between her own and Malatjie's essays.

Echoing the overall theoretical framework of the exhibition, Ngcobo discusses epistemic freedom via the creation of new (artistic and political) knowledges and fresh (artistic and political) grammars, also described as 'a continuous writing and re-writing of an ever-emerging story' (p. 32). In this context, it becomes crucial to consider the artist as an agent of authorship and power in the production of thought and language regarding black being. Yet, when she discusses 'grand commemorative initiatives' that 'define us as a nation' (p. 32), it is crucial to recall that Ngcobo is referring to public memory work in post-1994 South Africa by problematizing how history gets told. If such memory work tends to uphold the problem of epistemic erasure, deep listening is understood as a momentary suspension of epistemic violence.

Then, curator and art historian Same Mdluli's essay on Mawande Ka Zenzile ('A Case of an Art Language,' pp. 113—123) engages Ka Zenzile's philosophical sources, including Ngugi wa Thiongo's (1992) book *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, as well as art historical

sources in French romanticism in dialogue with the French Revolution. Following white critic Sean O'Toole's (2014) (mis)reading of Ka Zenzile's use of cow dung as a gesture comparable to British artist Chris Ofili's use of elephant dung, Mdluli clarifies this (mis)reading by deploying her own scholarship on the writings of black artist David Koloane. Mdluli writes:

> 'In Art Criticism for Whom? Koloane presents two main ideas to consider when discussing and writing about art in South Africa. The first relates to the effects of the apartheid state in so far as it denied black people the basic right of choosing the type of education they preferred. Koloane's views are informed by his experience of being subjected to a system where the government not only enforced a substandard education for black people but also made this part of a concerted effort to turn black people into cheap labour to serve the white minority' (p. 113).

These views reflect the need to address the artist's alternative pedagogy and the artist's sources in spaces outside of purely white or Eurocentric art canons, considering that art education itself has produced epistemic violence. Ka Zenzile, addressing that epistemic crisis in art pedagogy, responded to O'Toole (2014) thus:

> 'If I say art is shit I would be emulating Piero Manzoni or Chris Ofili, whose context or conceptual framework might differ to mine. My main intention with using cow dung, which is similar to the use of earth in my work, is to revive Xhosa art and traditional decorative materials, particularly in relation to myself and to examine this aspect of the culture in contemporary ways of art production inside Africa' (pp. 116–117).

Mdluli's use of Koloane's arguments on bantu education are consistent with the problem of epistemic erasure as well as Ka Zenzile's own rejection of genealogies of contemporary art that are centered in the West. Thus, Ka Zenzile views this rejection as an opportunity to invent new (visual and textual) grammars. Writing on black artists, Mdluli talks about '[t]he individual quest by these artists to articulate artistic language in their own way, despite the prescriptive models available to them' (p. 114). Mdluli goes on to discuss how colonial languages 'left behind an indomitable neo-colonial condition where the former colonies now define themselves in terms of the languages of Europe' (p. 114). This statement throws down the gauntlet on art criticism and visual analysis that assumes the natural hierarchy of Eurocentric contemporary art over African contemporary art.

Drawing from his Xhosa context, Ka Zenzile thus seeks to create an 'art language.' Mdluli constructs this reading by applying wa Thiong'o's (1992) concept of *the language of African literature* to visual art. Ka Zenzile asserts that he is producing in the Xhosa tradition where dung is used in the process of making art. In my own scholarship, I observed how a consideration of what the artist had learned from her grandmother could be narrated in 'simplistic' terms by art historian Marion Arnold's (1996) visual analysis of Helen Mmakgabo Sebidi—for, without reason, the informal education in wall painting Sebidi received from her grandmother could easily slip into the domain of barbarism

(Moses 2019). Thus, Sebidi could easily be (mis)understood as a 'primitive.'

Thus, Mdluli's essay continues to clarify the problematic ways in which black artists are represented or overlooked in art history. Through her inquiry into 'art language,' Mdluli clarifies the aims of Ka Zenzile's artistic research of the Xhosa tradition in ways that complicate rather than over-simplify what one learns from their community. When Mdluli writes that 'language itself is layered, and when embedded in artwork it has a level of dependency on visual literacy' (p. 114), we sense that the particularity here is two-fold: a Xhosa visual literacy, and a Eurocentric contemporary visual literacy that complicates the perception of African art in the West.

Finally, educator Aïcha Diallo's contribution to the reader ('Organic Loops,' pp. 125–128), functions differently, as it focuses on an artwork not included in the South African pavilion. Rather, the essay is dedicated to Moroccan filmmaker Abdessamad El Montassir's film *Resistance Naturelle* (2016). It highlights both trauma and resistance, and informs the co-curators' own articulation of both terms in their curatorial essay. Diallo's focus on desert scenes and desert plants is metaphoric. El Montassir highlights the struggle of the Sahrawi people, who are still being occupied and colonized by the post-independence Moroccan state. In the desert scene, Diallo describes her realization when playing back the film of the 'resilience' of the desert plant *Euphorbia echinus*. The plant becomes a metaphor for trauma, resistance, and resilience. Defining emotional trauma, Diallo wrote,

> 'when emotional trauma occurs, a process of disintegration comes into play. In other words, within the extent of the available coping mechanism, there are no words or symbols available to absorb and oppose the impact of the traumatic experience' (p. 125).

In conclusion, this reader functions as both an exhibition catalog and a kind of laboratory of ideas. I mention this because rather than settle or conclude, the reader raises issues both old and new in ways that are clearly unsettling. While the exhibition itself could be deceptive in its abbreviated form, illustrated by its seemingly over-refined selection of artworks that leaves little room for error, the accompanying reader functions the opposite way in undoing these limitations, and giving immense room for play. While the exhibition in Venice was an attempt at deploying laughter as a 'political device' that can 'create social hierarchies' (p. 10) and also 'subvert them' (p. 10) in the selection of artworks that refuse the 'models' of Eurocentric contemporary visual literacy, the reader laughs harder. Much harder.

Bibliography

1. Arnold M (1996) *Women and Art in South Africa.* London, Palgrave Macmillan.
2. Head B (1974) *A Question of Power.* London, Heinemann.
3. Hughes L (2001) Dream Deferred. In: Rampersad A et al (eds), *The Collected Works of Langston Hughes: The Poems 1951–1967*. Columbia, MO, University of Missouri Press: 145.
4. Lorde A (2015) The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In: Morraga C and Anzaldúa G (eds), *This Bridge Called My Back.* New York, SUNY Press: 94–103.
5. Mabaso N (2019) Globaphobia. In: Steeds L, O'Neill P, Sheikh S, Wilson M (eds), *Curating After The Global: Roadmaps for the Present.* Cambridge, MA, MIT Press: 99–113.
6. Masilela N (2013) The New African Movement: The Early Years. Unpublished manuscript, pzacad.pitzer.edu/NAM/general/Early%20Years-%20Movement.pdf (06.02.2021).
7. Marie Z (2011) Post-Apartheid Identity in Visual Art. In: *Jagged: JAG education booklet.* Johannesburg, Johannesburg Art Gallery.
8. Maharaj S (2009) Know-how and No-How: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production. *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, published online first, artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html (07.06.2021).
9. Mbiti JS (1991) *Introduction to African Religion.* Long Grove, IL, Waveland.
10. Moses S (2019) Counter-Imaginaries: 'Women Artists on the Move', 'Second to None' and 'Like A Virgin...'. *Afterall*, 47: 114–125.
11. Moten F (2017) *Black and Blur*. Durham, Duke University Press.
12. Ndlovu-Gatsheni S (2018) *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization.* London, Routledge.
13. Ngcobo G (2019) I'm winning (my dear love). In: Mabaso N and Makhubu N (eds), *The Stronger We Become: The South African Pavilion.* New Castle, Natal Collective: 31–35.
14. Ndebele SN (1994) The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa. In: *South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary*. Oxfordshire, Taylor & Francis: 41–59.
15. O'Toole S (2014, February 5) Maybe if you made this video it would be more technically resolved: Mawande Ka Zenzile in conversation with Sean O'Toole. *Artthrob: Contemporary Art in South Africa,* stevenson.info/sites/default/files/2013_sean_o%27toole_artthrob_2013.pdf (06.04.2021).
16. Plaatje S (2007) *Native Life in South Africa: Before and Since the European War, and the Boer Rebellion.* New York, Picador Africa.
17. Sithole T (2016) Decolonising Humanities: The Presence of Humanitas and the Absence of Anthropos. In: Grosfoguel R, Hernández R, Velásquez ER (eds), *Decolonizing the Westernized University: Interventions in Philosophy of Education from Within and Without*. Washington DC, Lexington Books: 115–134.

18. Trouillot MR (1995) *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Beacon Press.
19. Wa Thiong'o N (1992) *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Nairobi, East African Publishers.
20. Warren CL (2017) Black mysticism: Fred Moten's phenomenology of (black) spirit. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 65(2): 219–229.

Author's bio

Serubiri Moses is a writer and curator based in New York. He is an adjunct assistant professor in the art department at Hunter College, NY, where he teaches contemporary African art history, and an associate researcher in African Art History and the Formation of a Modern Aesthetic, a long-term project initiated by the Bayreuth Academy of Advanced African Studies, Germany. He co-curated the biannual public art festival KLA ART (2014) in Kampala, Uganda, was part of the curatorial team of the 10th Berlin Biennale of Contemporary Art (2017–2018), and is currently co-curating the fifth edition of Greater New York, a survey of contemporary art at MoMA PS1, Long Island City, NY. He has published extensively in academic journals, exhibition catalogues, and the media.

Address: Department of Art and Art History, 695 Park Avenue North Building 11054, New York, NY 10065.
E-mail: serubiri.m@outlook.com.
ORCID: 0000-0003-1182-2184.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Сурикова К (2021) Музей. Архитектурная история. Москва, Издательский дом ВШЭ. ISBN 978-5-7598-1965-3

Анна Трапкова
Музей Москвы, Москва

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Трапкова А (2021) Рец. на: Сурикова К (2021) Музей. Архитектурная история. Москва, Издательский дом ВШЭ. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 305–310. DOI: 10.35074/GJ.2021.67.46.016

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/GJ.2021.67.46.016

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Сурикова К (2021) Музей. Архитектурная история. Москва, Издательский дом ВШЭ. ISBN 978-5-7598-1965-3

Анна Трапкова

Название книги Ксении Суриковой «Музей. Архитектурная история» звучит многообещающе и актуально. «Музейный бум» последних десятилетий существенным образом повлиял на архитектуру и градостроительство во всем мире. Музеи становятся знаковыми объектами городского пространства и украшают портфолио главных международных архитектурных бюро, вокруг строительства новых музеев выстраиваются проекты ревитализации районов, городов и даже целых регионов. Выходит все больше публикаций, посвященных экстенсивному музейному строительству и проблематизирующих концепцию современного музея, в том числе его архитектуру[1].

Книга Ксении Суриковой — одна из первых российских научных монографий, строящихся вокруг понятия музейной архитектуры и рассказывающих о том, как социокультурные трансформации меняли облик музея с момента его возникновения до наших дней. Автор задает очень ясную исследовательскую рамку: музейная архитектура отражает изменения в стратегиях отношения к прошлому. Три исторические парадигмы, выделяемые в европейской истории, — эстетическая, сциентистская и утилитарная — определяют структуру изложения материала в исследовании и показывают трансформацию музейной архитектуры от шкафа-кабинета, студиоло, галереи к музею-храму науки и искусства и далее через музей как культурный и развлекательный центр к музею-агоре, музею-хабу и даже музею-агломерации.

Понимание музея через концепцию исторической памяти — одно из наиболее актуальных сегодня направлений академических исследований. Так, на русском языке этой проблеме был посвящен сборник «Политика аффекта: музей как пространство публичной истории», выпущенный под редакцией Андрея Завадского, Варвары Склез и Катерины Сувериной (2019) по итогам прошедшей в 2018 году в Музее современного искусства «Гараж» конференции «Публичная история в России». Монография Ксении Суриковой претендует встать в один ряд с такими исследованиями. В ее работе ясно показано, как возникновение концепции исторического знания в Новое время привело к появлению музея в качестве общественного института и первому «буму» музейной архитектуры в XIX веке, а также как сегодняшнее размывание концепции истории разрушает концепцию и идеологию классического музея и превращает его в общественное здание с максимально широкой функциональной программой. Все это действительно так: за двести лет своего существования

музей в прямом смысле превратился из храма науки и искусства в загадочную «кракозябру», общественное здание с максимально размытой функцией, назови его агорой или хабом.

Но при этом и общественная роль музея как института подвергается постоянному пересмотру со стороны постколониальной теории и новой этики, которые предлагают тотальный пересмотр традиционного музейного нарратива. Это обстоятельство как будто выпадает из поля зрения автора. Сосредоточившись на архитектуре музея, Сурикова выносит проблемы музея как политического, экономического и социального института на периферию повествования. По этой причине из книги выпадает ряд сюжетов, которые, может быть, не так важны с точки зрения истории музейной архитектуры, но принципиальны для интерпретации изменений, которые происходили с музеями в последние двести лет.

Так, упоминая о модернистской критике музея, автор почему-то не затрагивает музейные и экспозиционные эксперименты первой половины XX века. Описанию здания Музея современного искусства (MOMA) в Нью-Йорке 1939 года посвящено несколько абзацев, как и критике концепции «белого куба». Однако не упоминается об интеллектуальных источниках этих архитектурных решений и этой концепции, которые объясняются интересом первого директора MOMA Альфреда Барра к интернациональной архитектуре и которые привели в числе прочего к созданию первого в мире отдела дизайна и архитектуры в составе музея. Более того, до сих пор «белый куб» является наиболее влиятельной, хотя и наиболее критикуемой экспозиционной практикой. И здесь возникает вопрос, насколько возможно отделять собственно «музейную архитектуру», то есть оболочку здания, от идейной и функциональной программы музея, в том числе его научной и экспозиционной работы.

Невозможность обсуждать архитектуру в отрыве от экспозиции прослеживается и в примерах из советской музейного дела. Из достаточно подробного описания мемориальных комплексов, посвященных Владимиру Ленину, почему-то выпадает такой знаковый для советского музейного дела проект, как Мемориальный музей В.И. Ленина в Горках, спроектированный архитектором Леонидом Павловым в 1970-е годы и открытый к 70-летию Октябрьской революции в 1987 году. В выдающемся примере архитектуры послевоенного модернизма представлена экспозиция, построенная по сценографическому принципу с широким внедрением мультимедиа. Это редкий памятник советскому послевоенному экспозиционному дизайну, продолжающий работать и сегодня. Однако этот пример не вошел в исследование, как и музейные эксперименты 1920—1930 годов, активно изучаемые Центром экспериментальной музеологии Фонда V-A-C; решения для советских краеведческих музеев, 100-летие которых будет отмечаться в этом году; экспозиции 1960—1980 годов представителей «сенежской школы» и их последователей.

А при подробном описании проекта ГЭС-2, открываемого в этом году в Москве Фондом V-A-C, не упоминается, что фонд в публичном пространстве последовательно отказывается называть этот проект

«музеем», говоря о ГЭС-2 как о «социальном медийном пространстве» или «доме культур»[2]. При этом из последних российских проектов в книге ни разу не упоминается открытое в 2015 году здание Музея современного искусства «Гараж», трансформированное по проекту архитектора Рэма Колхаса из кафе «Времена года» в Парке Горького и ставшее знаковым для российского архитектурного контекста примером сохранения рядового общественного здания послевоенного модернизма. При этом «Гараж» публично сформулировал концепцию своего пространственного развития как музея-кампуса, в котором территория между зданиями музея становится не менее значимой, чем архитектурные объемы.

Впрочем, все это — вопрос авторского выбора и интерпретации. Перед читателем — качественное исследование, выполненное в рамках российской академической традиции, которое будет интересно всем, кто интересуется эволюцией и современными тенденциями в развитии музеев. В основу монографии, очевидно, легла диссертация автора «Культурный контекст эволюции музейной архитектуры», успешно защищенная на кафедре музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского государственного университета в 2017 году. И с этой точки зрения в исследовании все на своих местах: подробно описанные примеры как реализованных зданий, так и неосуществленных визионерских проектов, актуальные сюжеты музейной жизни последних лет, внушительный список литературы, ссылки на сэра Николауса Певзнера и Бориса Гройса, Славоя Жижека и Мишеля Фуко, анализ нового определения музея, предложенного, но не ратифицированного Международным советом музеев (ИКОМ) в 2019 году. Однако попытка рассказать архитектурную историю музея в отрыве от его институциональной истории, редуцировав последнюю до одной смысловой линии, связанной с концепцией истории и исторической памяти, оставляет ощущение недосказанности. Влиятельность музейной архитектуры в последние двести лет определяется влиятельностью музея как политического, экономического и социального института. Упусти что-то из этого ряда — и рассказ окажется неполным. Впрочем, это обстоятельство создает пространство для новых исследований.

1. Близкие к рецензируемой книге вопросы музейной архитектуры затрагивались в двухтомнике Марии Майстровской (2016) «Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного дизайна», исследовании Foundazione di Venezia «Museums on the Map» (Guerzino 2014), книге «Удел куратора» Карстена Шуберта (2016) и других работах.
2. См. интервью руководителя фонда V-A-C Терезы Иароччи Мавики газете «Ведомости» от 31 января 2019 года с заголовком «ГЭС-2 принципиально не музей»: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/01/31/792958-fonda (Мак 2019).

Библиография

1. Завадский А, Склез В и Суверина К (ред) (2019) *Политика аффекта: музей как пространство публичной истории*. Москва, Новое литературное обозрение.
2. Майстровская М (2016) *Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного дизайна*. Москва, Прогресс-Традиция.
3. Мак И (2019, 31 января) Руководитель фонда V-A-C: «ГЭС-2 принципиально не музей». *Ведомости*, URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/01/31/792958-fonda (10.08.2021).
4. Шуберт К (2016) *Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней*. Москва, Ad Marginem Press.
5. Guerzino G (ed) (2014) *Museums on the Map. 1995—2012*. Venezia, Fondazione di Venezia, Umberto Allemandi & Co.

Bibliography

1. Guerzino G (ed) (2014) *Museums on the Map. 1995—2012.* Venezia, Fondazione di Venezia, Umberto Allemandi & Co.
2. Majstrovskaya M (2016) *Muzei kak ob"ekt kul'tury. Iskusstvo ekspozicionnogo dizajna [Museum as an Object of Culture: the Art of the Exposition Ensemble].* Moscow, Progress-Tradiciya Publ.
3. Mak I (2019, January 31) Rukovoditel' fonda V-A-C: «GES-2 principial'no ne muzei» [Head of V-A-C foundation: «GES-2 is fundamentally not a museum»]. *Vedomosti,* URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/01/31/792958-fonda (10.08.2021).
4. Schubert K (2016) *Udel kuratora. Koncepciya muzeya ot Velikoj francuzskoi revolyucii do nashih dnei [The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day].* Moscow, Ad Marginem Press.
5. Zavadski A, Sklez V, Suverina K (eds) (2019) *Politika affekta: muzei kak prostranstvo publichnoj istorii [Politics of Affect: Museum as a Public History Space]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.

Об авторе

Окончила Российский государственный гуманитарный институт (Москва) по специальности «Теория и история культуры» и Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (Москва). До 2014 года занимала должность продюсера спецпроектов в холдинге Rambler & Co. Ранее работала в фонде «Либеральная миссия», была директором по развитию АНО «Институт региональной политики», занимала должность заместителя директора Департамента государственной поддержки искусства и народного творчества Министерства культуры Российской Федерации. В июне 2014 года

назначена заместителем директора по развитию Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Позднее, заняв должность заместителя генерального директора по реконструкции и развитию Музея современного искусства «Гараж», в 2018 году открыла игровую площадку «Салют» в Парке Горького. В июле 2019 года назначена на пост генерального директора Музея Москвы. С 2019 года преподает курс «История музейно-выставочной деятельности» на майноре «Современное искусство: введение в историю и музейно-выставочную практику» базовой кафедры Музея современного искусства «Гараж» в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).

E-mail: a.trapkova@mosmuseum.ru.
ORCID: 0000-0003-2735-3669.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Ван Менш П, Мейер-ван Менш Л (2021) Новые тренды в музеологии (пер. с англ. В.Г. Ананьева). Москва, ИТД «Перспектива». ISBN 978-5-905790-51-5

Наталья Копелянская
Государственный мемориальный историко-художественный
и природный музей-заповедник В. Д. Поленова

Этот материал опубликован в номере 03 «Музей как исследовательский хаб», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Копелянская Н (2021) Рец. на: Ван Менш П, Мейер-ван Менш Л (2021) Новые тренды в музеологии (пер. с англ. В.Г. Ананьева). Москва, ИТД «Перспектива». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 03: 311—316. DOI: 10.35074/GJ.2021.11.91.017

Ссылка на материал: https://doi.org/10.35074/ GJ.2021.11.91.017

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Full terms and conditions of access and use can be found at: https://thegaragejournal.org/en/about/faq#content

Ван Менш П, Мейер-ван Менш Л (2021) Новые тренды в музеологии (пер. с англ. В.Г. Ананьева). Москва, ИТД «Перспектива». ISBN 978-5-905790-51-5

Наталья Копелянская

«Новые тренды в музеологии» — книга—«портал», как называют ее авторы, профессор Петер ван Менш и его жена Леонтина Мейер-ван Менш, — была создана по материалам их летних музеологических школ в Словении, где они работали над сонастройкой словенских музеев с общей европейской повесткой. У авторов не было задачи создать исчерпывающее руководство по музейной работе; скорее, они стремились подготовить краткий путеводитель, подсказку, которая в трудную минуту посоветует, как можно поступить и что почитать. Прежде чем углубиться в содержание книги, позволю себе сказать два слова о самом Петере ван Менше, который остается одной из самых значимых и влиятельных фигур в европейском музейном ландшафте. Ван Менш родился в Нидерландах в 1947 году и принадлежит к первому послевоенному поколению, известному новым отношением к войне, этике и морали, участием в протестах 1968 года и созданием больших европейских проектов в области культуры. Он получил магистерские степени по зоологии и археологии и не понаслышке знаком с сутью музейной практики. Начиная с 1967 года Ван Менш работал в разных музеях, а в 1977 году был приглашен на позицию руководителя выставочной и образовательной деятельности в Национальном музее естественной истории в Лейдене. В 1982 году он перешел в науку. Важным местом в его карьере стала Академия Рейнвардта (входит в Амстердамскую школу искусств), одна из самых известных музейных школ Европы, где Ван Менш прошел путь от старшего преподавателя до руководителя международной магистратуры по музеологии.

Если вы читали книгу «Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов» старшего коллеги Ван Менша, Томислава Шолы (2012), вас не удивит, что Ван Менш решил защищать диссертацию в Университете Загреба. В Хорватии, в силу разных причин, действовал круг единомышленников по критическому осмыслению музеологии. Именно там Ван Менш встретил Иво Марковича, своего будущего научного руководителя. Защитился Ван Менш в 1993 году, сформулировав теоретические основания музеологии как науки второй половины XX века, определив ее научный предмет, цели и задачи, а также структуру и взаимосвязи с другими дисциплинами. Его книга-диссертация «К методологии музеологии» была переведена на русский еще в 2014 году и публиковалась в «Вопросах музеологии» (Ван Менш 2014), а отдельным изданием вышла в 2018 году (Ван Менш 2018).

В 2012 году Петер ван Менш и его жена Леонтина Мейер-ван Менш, которая начинала музейную карьеру в Берлине, основали консалтинговое агентство *Mensch Museology*, но, как шутит сам Петер в предисловии к рассматриваемому в этой рецензии изданию, одному из них все-таки пришлось вернуться на нормальную работу. Сегодня Леонтина Мейер-ван Менш — директор Государственных этнографических коллекций Саксонии (музеев Дрездена, Лейпцига и Херрнхута). Ранее она была программным директором Еврейского музея в Берлине, заместителем директора берлинского Музея европейских культур и преподавателем теории наследия и профессиональной этики в Академии Рейнвардта. Этот профессиональный динамический дуэт Петера ван Менша (настоящего музейного теоретика и методолога) и Леонтины Мейер-ван Менш (активного практика) , объединенный общими ценностями, отношением к музейной этике и работой в Международном комитете музеологии ИКОМ, действует удивительно точно и эффективно уже более двадцати лет.

Первое издание «Новых трендов в музеологии» вышло в 2011 году (Van Mensch and Meijer-Van Mensch 2011) и было отреферировано Наталией Жуковой (2017) в журнале «Вопросы музеологии». В реферате Жукова (2017) подробно разбирает каждую главу книги и авторскую терминологию. Второе издание (Van Mensch and Meijer-Van Mensch 2015) вышло спустя четыре года после первого. Именно оно переведено Виталием Ананьевым (который также переводил «К методологии музеологии») на русский язык и в 2021 году издано ГАУК «Мосгортур» при поддержке Посольства Королевства Нидерландов в Москве.

Три столпа музейного профессионализма, по версии Ван Менша и Мейер-ван Менш, — теория, практика, этика — представлены во втором издании в той же последовательности и так же методично, что и прежде. Без изменения остался раздел, посвященный особым отношениям посетителя с музеем, тренду индивидуализации посетительского опыта (работа с аудиториями осмыслялась Ван Меншем с самого начала карьеры: он был большим поклонником идей партиципации и доверия к посетителю еще с 1990-х годов). В новом издании отдельное внимание уделено концепции «Наследие 3.0» (*Heritage 3.0*), обозначена новая роль музея не только как «социально ответственной», но и как «социально нацеленной» институции, точнее и сильнее озвучена проблема субъектности музея. Кроме того, обновлен библиографический список.

Авторы «Новых трендов» эксплицитны в тезисах и весьма практикосообразны. Они не «изобретают велосипед», не пишут учебник, а просто вводят в курс дела, показывая тенденции развития музеологии и их взаимосвязь между собой. Все подкрепляется ссылками, которые можно посмотреть в свободную минуту (не пропустите, пожалуйста, Бруно Латура и Карла Шлегеля). Музейная функциональная модель Ван Меншей — это взаимосвязанные подсистемы сохранения, образования/исследования и коммуникации (вместо привычной нам триады «сохранение, просвещение, репрезентация»). На нее «подвешиваются» более мелкие подсистемы и основные вопросы музейной практики: управление коллекциями, новый

пользовательский опыт, партиципация и эмоциональной интеллект; интеграция наследия как процесс «организации культурной памяти» между науками, институтами и людьми; оценка качества как оценка степени ответственности и влияния, а не учет ресурсов. Цель подобной модели — определить, что необходимо музеям и как они отвечают на общественный запрос.

И если российский музейщик испытает радость узнавания в разделе про образование и партиципацию (отрадно, что многое уже сделано в этой сфере и в России), то глава про управление коллекциями, где произносятся такие слова, как «изъятие», «очищение» и даже «продажа», скорее всего, вызовет смущение. Но я бы хотела попросить вас не спешить с выводами и прочитать про голландский подход к управлению коллекциями — он весьма примечательный. Замыкает книгу краеугольная глава об этике, которую я посоветовала бы прочитать несколько раз: текст «отжат» до крайней степени. Этические опасности и чаяния представлены списком из семи «узких мест», подстерегающих сегодня любого музейного профессионала. Эта глава создает систему координат музейной работы, указывая на конфликтные зоны в современной музейной практике и объясняя, как такие организации, как ИКОМ работают с ними в настоящее время. Авторы вводят несколько важных понятий: транспарентность, социальная ответственность и концепт моральной агентности современного музея.

Авторы называют свою книгу «порталом», тем самым подчеркивая ее навигационную природу. В работе исчерпывающе представлены самые разные представления о роли музеев в современном обществе. После прочтения, по замыслу создателей, читатели должны понять, какое огромное количество ресурсов, отражающих профессиональный дискурс, существует сегодня. В этом смысле принципиально важно, что в этом небольшом издании, всего в сто с небольшим страниц, сорок занимает библиография, которая может стать источником дальнейших исследований современной музейной практики. Издание будет полезно самому широкому кругу музейных профессионалов, в том числе теоретикам, кураторам, хранителям, менеджерам, преподавателям и студентам.

1. Сегодня это обновленный музей *Naturalis Biodiversity Centre*, получивший в 2021 году приз «Европейский музей года» (*European Museum of the Year Award/EMYA*).

Библиография

1. Жукова НМ (2017) Новые тенденции в музеологии (реферат). *Вопросы музеологии*, 1(15): 122–127. URL: https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/images/pdf-archives/2017-vm-v1.pdf (12.07.2021).

2. Ван Менш П (2014) К методологии музеологии. *Вопросы музеологии, 5* (1). URL: https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/ru/arkhiv-nomerov/60-voprosy-muzeologii-1-8-2014.html (12.07.2021).
3. Ван Менш П (2018) *К методологии музеологии*. Москва, Перспектива.
4. Шола ТС (2012) Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна».
5. Van Mensch P and Meijer-Van Mensch L (2011) *New Trends in Museology*. Celje (Slovenia), Museum of Recent History.
6. Van Mensch P and Meijer-Van Mensch L (2015) *New Trends in Museology* (*2nd edition*). Celje (Slovenia), Museum of Recent History.

Bibliography

1. Šola TS (2012) *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet. Tolkovyj slovar' muzejnyh grekhov* [*Eternity Does not Live Here Any More. A Glossary of Museum Sins*]. Tula: Muzej-usad'ba L. N. Tolstogo «Yasnaya Polyana».
2. Van Mensch P (2014) K metodologii muzeologii [T*owards a Methodology of Museology*]. *Voprosy muzeologii*, *5* (1). URL: https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/ru/arkhiv-nomerov/60-voprosy-muzeologii-1-8-2014.html (12.07.2021).
3. Van Mensch P (2018) *K metodologii muzeologii* [*Towards a Methodology of Museology*]. Moscow, Perspektiva.
4. Van Mensch P and Meijer-Van Mensch L (2011) *New Trends in Museology*. Celje (Slovenia), Museum of Recent History.
5. Van Mensch P and Meijer-Van Mensch L (2015) *New Trends in Museology* (*2nd edition*). Celje (Slovenia), Museum of Recent History.
6. Zhukova NM (2017) Novye tendencii v muzeologii (referat) [New Trends in Museology (an essay)]. *Voprosy muzeologii*, 1(15): 122–127. URL: https://voprosi-muzeologii.spbu.ru/images/pdf-archives/2017-vm-v1.pdf (12.07.2021).

Об авторе

Наталья Копелянская — музеолог, куратор, музейный проектировщик, член ИКОМ России, сооснователь творческой группы «Музейные решения», координатор международных проектов Государственного мемориального историко-художественного и природного музея-заповедника В. Д. Поленова. Окончила Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ) по специальности «Музеология», защитила магистерскую диссертацию в Московской высшей школе социальных и экономических наук (МВШСЭН). Работает как музейный консультант, куратор и эксперт международных и российских проектов в сфере культуры и искусства последние пятнадцать лет. Среди недавних проектов — концепция постоянной экспозиции Пермской государственной художественной галереи, рамочная концепция филиала Государственной Третьяковской

галереи (ГТГ) в Самаре, проекты по развитию Мемориальной квартиры А. М. Васнецова (ГТГ) и Дома-музея П. Д. Корина (ГТГ). Читает лекции по истории музейного дела и основам музейного проектирования. Живет и работает в Москве и Иерусалиме. Автор телеграм-канала Museum Wanderer (t.me/musep).

Email: nkopelyanskaya@gmail.com.
ORCID: 0000-0003-0496-7270.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

«The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры»

«The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры» (The Garage Journal, GJ) — рецензируемый научный журнал открытого доступа, посвященный проблемам современного искусства, культуры и музейного дела в российском и мировом контекстах. В журнале публикуются эмпирические, теоретические и спекулятивные исследования разных жанров. Поощряя новаторские способы представления знания, эта независимая междисциплинарная платформа призвана служить источником идей для международной аудитории.