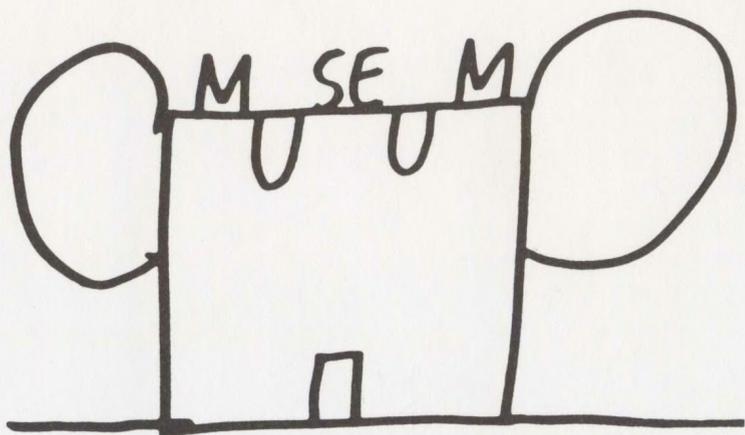


Клэр Бишоп

Радикальная музеология,
или Так ли уж «современны»
музеи современного искусства?

с иллюстрациями
Дана Пержовски

CLAIRE BISHOP
RADICAL
MUSEOLOGY



WITH DRAWINGS
BY DAN PERZOVSKI

Claire Bishop

**Radical Museology,
or, What's "Contemporary"
in Museums of Contemporary Art?**

Клар Бишоп

Радикальная музеология,
или Так ли уж «современны»
музеи современного искусства?

RADICAL MUSEOLOGY

УДК 069.013:7.067

ББК 85.101

Б67

Бишоп, Клэр
Радикальная музеология,
или Так ли уж «современны»
музеи современного искусства?
/ Клэр Бишоп ; с рис. Дана
Пержовски. – М.: ООО «Ад
Маргинем Пресс», 2014. – 96 с. : ил.

ISBN 978-5-91103-183-1

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Центра современной культуры «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Permission for this edition was arranged with Verlag der Buchhandlung Walther König



AdMarginem

Перевод с английского — Ольга Дубицкая

Редактор — Анастасия Митюшина

Оформление — ABCdesign

© 2013 Claire Bishop, Dan Perjovschi and Koenig Books, London

© Ольга Дубицкая, перевод с англ., 2014

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» /
IRIS Art Foundation, 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014

- I. Входим внутрь ⁶
- II. Музеи современного искусства ¹²
- III. Теоретизируя современное ²²
- IV. Машины времени:
Музей Ван Аббе ³⁶
- V. Общественный архив:
Музей королевы Софии ⁴⁶
- VI. Повторения: Музей
современного искусства
Metelkova, Любляна ⁵⁸
- VII. Диалектическая
современность ⁶⁸

Примечания ⁸⁰

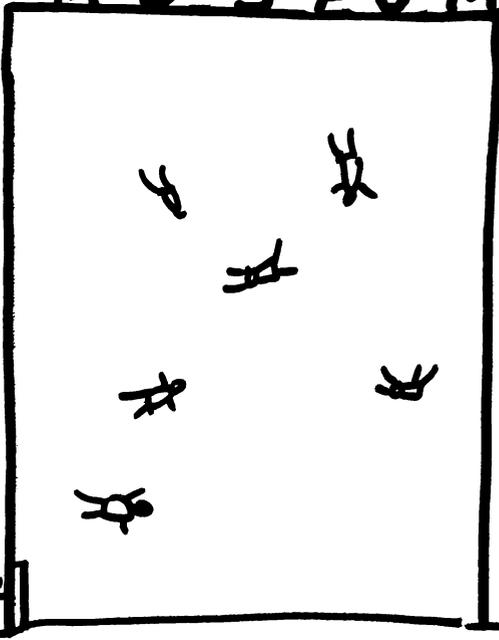
Биографии ⁹⁰

Благодарности ⁹²

I. Входим внутри

Поразительно, но самый свежий полемический текст о музеях современного искусства, «Культурная логика музея эпохи позднего капитализма» историка искусства Розалинды Краусс (Rosalind Krauss), был написан в 1990 году. Краусс исходит из критики культуры позднего капитализма Фредрика Джеймсона (Fredric Jameson), и об этом говорит не только название эссе, но и его беспросветный пессимизм. Опираясь на пример двух институций — Музея современного искусства города Парижа (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) и проектируемого Массачусетского музея современного искусства (Massachusetts Museum of Contemporary Art, Mass MoCA) в городе Норт-Адамс, Краусс утверждает, что серьезная встреча зрителей с произведением искусства стала второстепенной целью, подчиненной новому типу опыта: ни с чем не связанной гиперреальности архитектуры, в которую это произведение помещено. В результате произведение искусства подвергается «развоплощению», кото-

MUSEUM



рое, по мнению Краусс, связано с дематериализованными потоками глобального капитала. Посетители этих музеев сталкиваются не с чрезвычайно индивидуализированным художественным явлением, а, в первую очередь, с эйфорией пространства, и лишь затем с искусством¹. Эссе Краусс было пророческим во многих отношениях: за десятилетие после его публикации возникло небывалое число новых музеев современного искусства, а переход от модели музея XIX века как аристократического хранилища элитарной культуры к идее современного музея как «народного» храма досуга и развлечений характеризовался возросшими масштабами самих музеев и их близостью к крупному бизнесу.

Однако сегодня появляется более радикальная модель музея: он больше экспериментирует, меньше зависит от архитектуры и выражает более политизированный взгляд на современную историческую действительность. Три европейских музея — Музей Ван Аббе в Эйндховене, Музей королевы Софии в Мадриде и Музей современного искусства Metelkova в Любляне — меняют наше восприятие художественных институций и их потенциала сильнее, чем любое отдельное произведение искусства. Все три музея предлагают убедительные альтернативы господствующей мантре «чем больше, тем лучше, а чем лучше, тем богаче». Вместо того чтобы плыть в потоке модного мейнстрима, эти музеи обращаются к широчайшему кругу артефактов, стремясь обнаружить связь искусства с локальными историями, имеющими универсальное значение². Они не выражают мнения привилегированного меньшинства, а стараются рассказывать истории и представлять интересы социальных групп, которые ущемляются в правах и маргинализуются или страдали от этого в прошлом. При этом данные музеи не подчиняют искусство истории как таковой, а используют мир визуальных образов, чтобы подчеркнуть необходимость выбора верной исторической позиции.

OLD
MUSEUM

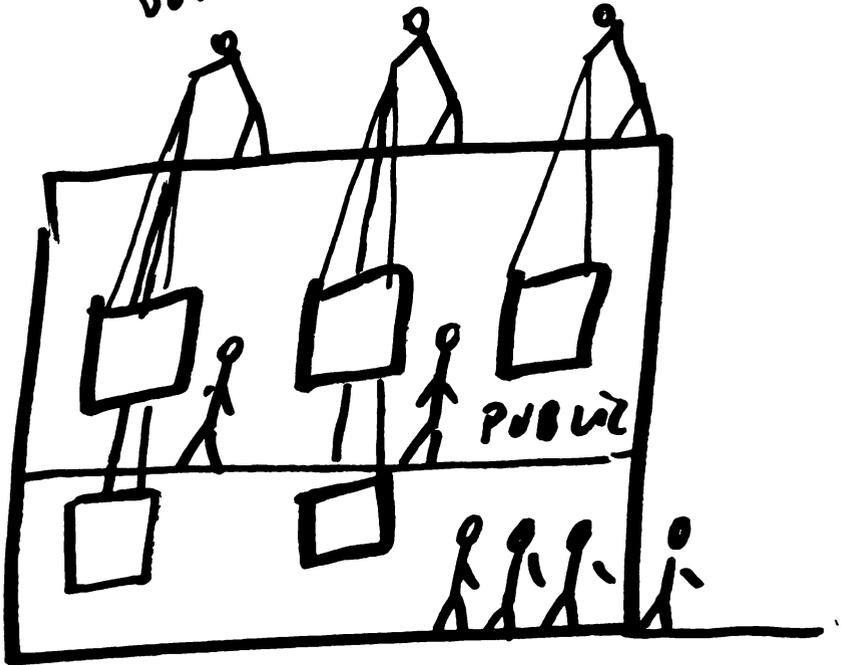
ISM
ISM
ISM
ISM

NEW
MUSEUM

SMS

Не случайно каждый из этих трех музеев поставил перед собой цель переосмыслить категорию «современного». В этом эссе я буду сопоставлять друг с другом две модели современности. Первую я обозначу словом «презентизм» — для этой модели характерно понимание настоящего момента как горизонта и цели нашего мышления. Таково господствующее сегодня в искусстве применение термина «современный»; оно дополняется неспособностью ухватить нынешний момент в его всеобщей целостности и при этом выдает себя за определяющее условие нашей исторической эпохи. Вторая модель, которую я описываю в этом эссе, исходит из практики трех вышеупомянутых музеев: современное понимается здесь как диалектический метод и политизированный проект с более радикальным толкованием темпоральности. Принципиальными категориями для определения понятия, которое я буду называть «диалектической современностью», становятся время и ценность, так как это понятие указывает не столько на стиль или период создания самих произведений, сколько на подход к ним. Рассматривая институцию сквозь призму этого понятия, мы сможем переосмыслить сам музей, хранящиеся в нем произведения искусства и порождаемые ими модальности зрительского опыта.

DONORS



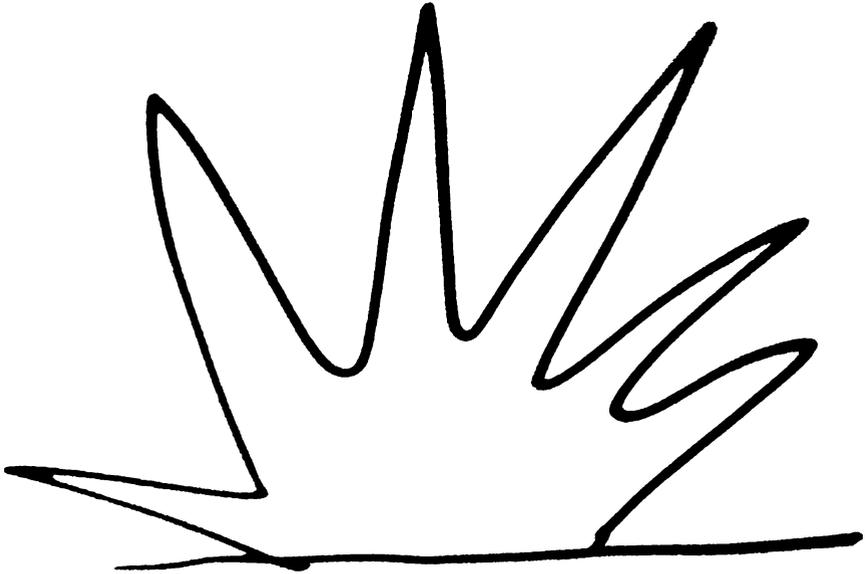
II. Музеи современного искусства

Несмотря на то, что за последние двадцать лет произошла мощная диверсификация музеев, большая часть из них по всему миру следует доминирующей логике приватизации. В Европе, по мере того как правительства постепенно сокращают государственное финансирование сферы культуры во имя «жесткой экономии», музеи все больше зависят от частных жертвователей и корпоративных спонсоров. В США ситуация всегда была таковой, но сейчас процесс приватизации усиливается и там, причем ни малейших попыток отделить государственные интересы от частных не делается: в январе 2010 года директором Музея современного искусства в Лос-Анджелесе был назначен арт-дилер Джеффри Дейтч (Jeffrey Deitch). Через два месяца Новый музей (New Museum, Нью-Йорк) устроил вызвавшую споры выставку коллекции попечителя музея мультимиллионера Дакиса Иоанну (Dakis Joannou) и пригласил художника Джеффа Кунса, чьи работы уже находились в коллекции Иоанну, курировать эту выставку. Кроме того, прекрасно известно, что Музей современного искусства в Нью-Йорке (MoMA) регулярно меняет свою постоянную экспозицию в зависимости от последних приобретений, сделанных попечителями музея. Иногда кажется, что музеи современного искусства уступили право проведения исторических исследований коммерческим галереям: так, Галерея Ларри Гагосяна организовала серию выставок-«блонбастеров» мастеров модернизма (Мандзони, Пикассо, Фонтаны), столь же тщательно подготовленные известными историками искусства, как и традиционные музейные выставки.

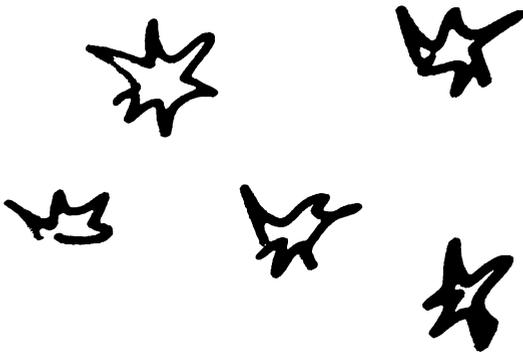
В Латинской Америке, несмотря на то, что финансируемые государством институции современного искусства существуют с 1960-х годов — например, в Сан-Паулу и Лиме, где два музея входят в состав кампусов государственных университетов, Музей современного искусства при университете Сан-Паулу (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP) и Музей современного искусства Лимы (Museo de Arte Contemporaneo de Lima, LiMAC) — все самые значимые

пространства современного искусства являются частными: Музей Хумекс (Museo Jumex) в Мехико (основан в 1999 году), Музей латиноамериканского искусства в Буэнос-Айресе (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2001), Инхотим (Instituto Inhotim, 2006) рядом с городом Белу-Оризонти в Бразилии. В Азии крупнейшие музеи современного искусства с собственными коллекциями были основаны под патронатом состоятельных частных лиц — например, Художественный музей Мори, открытый в Токио в 2003 году (Mori Art Museum), и шанхайский Художественный музей Лун (Long Art Museum, открыт в 2012 году), или же корпораций, как Художественный музей корпорации «Самсунг» в Сеуле (The Leeum, Samsung Museum of Art, 2004). Лишь совсем недавно, в октябре 2012 года, китайское правительство открыло в Шанхае в здании бывшего завода первый государственный музей современного искусства «Художественная электростанция» («Power Station of Art»). За ним последует музей «М+» в Гонконге, который откроется в 2015 году и обещает стать крупнейшим музеем современного искусства в мире. Однако многие азиатские музеи можно с тем же успехом назвать кунстхалле, показывающими временные выставки, так как их собирательская активность ничтожна: вспомним пекинский Музей искусства сегодняшнего дня (Today Art Museum, открытый в 2002), шанхайские Художественный музей Миньшен (Minsheng Art Museum, 2008) и Художественный музей «Рокбунд» (Rockbund Museum of Art, 2010) или Гуандунский музей корпорации «Таймс» в Гуанчжоу (Guangdong Times Museum, 2010).

Критики уже отмечали, что визуальным выражением этой приватизации стала «звездная архитектура» («starchitecture»): как и предрекала Краусс в 1990 году, внешняя оболочка музея стала важнее его содержимого, и в результате искусство поставлено перед выбором: выглядеть еще более потерянными внутри громадных постиндустриальных ангаров или самому приобретать гигантские размеры, чтобы соперничать со своим окружением. Хотя музеи всегда тяготели к авторской архитектуре, броскость



MUSEUM



ART

новых музейных зданий — достаточно новое явление: первой ласточкой была пирамида Лувра Бэй Юймина 1989 года, а среди недавних воплощений этой тенденции в Европе можно назвать Центр Помпиду в Меце Шигеру Бана и музей МАХХИ Захи Хадид в Риме (оба 2010 года). Грядущая тень Абу-Даби придает этой тенденции новое, межкультурное напряжение: филиалы Лувра и Музея Гуггенхайма станут частью группы потрясающих воображение громадных зданий, предназначенных для изобразительного искусства и перформанса. Музеи, входящие в эту глобальную панораму современного искусства, объединены не столько заботой о формировании коллекций, интересом к истории или ясно сформулированной позицией или миссией, сколько ощущением, что «современность» инсценируется на уровне образа: современное — это новое, «крутое», фотогеничное, с отличным дизайном, экономически успешное³.

Когда современное искусство успело стать столь желанным? Еще в 1940 году в манифесте художников, написанном Эдом Рейнхардом, ставилась под сомнение способность МоМА показывать искусство настоящего времени, а не прошлого, и вопрос тогда звучал так: «Насколько современен музей современного искусства?» Художники устраивали пикеты перед музеем и требовали проводить больше выставок современного американского искусства вместо бесконечных показов европейских живописцев и скульпторов начала XX века⁴. Примечательно, что для директора МоМА Альфреда Барра модернизм обозначал эстетическое качество (прогрессивное, оригинальное и вызывающее) в сравнении с беззубой, академичной и «вялой нейтральностью» («supine neutrality») термина «современный» («contemporary»), который использовался просто для обозначения произведений ныне живущих художников-современников⁵. В послевоенный период институции стали предпочитать термину «модернизм» («modern») термин «современное искусство» («contemporary art»): в 1947 году в Лондоне был основан Институт современного искусства (Institute of Contemporary



NEW

The image features a thick, black, hand-drawn line on a white background. The line begins on the left as the word "NEW" in a bold, sans-serif font. From the end of the word, the line continues as a jagged, irregular waveform, resembling a signal or a stylized signature. The waveform has several peaks and valleys of varying heights and widths, extending towards the right side of the frame.

Arts), отдававший предпочтение временным выставкам, а не формированию постоянной коллекции, как и многие другие институции с похожими названиями⁶. В этих примерах «современное» («contemporary») также указывает не столько на стиль или период, сколько на утверждение настоящего момента. Напротив, Институт искусства модернизма (Institute of Modern Art) в Бостоне в 1948 году сменил название на Институт современного искусства (Institute of Contemporary Arts), чтобы дистанцироваться от авангардного интернационализма Нью-Йоркского музея МоМА; Институт обратился к более широкой категории «современного» («contemporary»), чтобы легитимировать свою регионалистскую, коммерчески ориентированную и консервативную программу⁷.

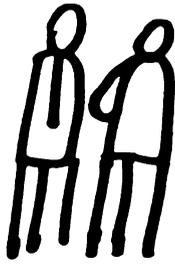
Новый музей (New Museum) в Нью-Йорке является важным переходным случаем в истории превращения музеев в «презентистские» («presentist») институции. Основанный в 1977 году в качестве альтернативы двум музеям — МоМА и Музею американского искусства Уитни (Whitney Museum of American Art), в начале своего существования Новый музей под руководством своего первого директора Марши Такер (Marcia Tucker) собирал «полупостоянную коллекцию». Начатая в 1978 году коллекция была сконцентрирована на тех типах произведений, которым тогда не было места в традиционном музее: на дематериализованном концептуальном искусстве, перформансе и *process-based art*. Эти произведения репрезентировали маргинальные типы субъективности и выражали протест против политики эпохи Рейгана. Задачей музея было снять с пьедестала идею коллекционирования, сосредоточив внимание только на настоящем моменте: произведения отбирались из состава временных выставок, проходивших в музее, в качестве их документации, но через десять лет эти работы убрали в запасник, чтобы освободить место для более свежих произведений. Эта модель коллекционирования не была новой: она более или менее повторяла принцип, примененный в 1818 году, когда Люксембургский музей в Париже

(Musée de Luxembourg) стал Музеем ныне живущих художников (Musée des artistes vivantes): это название было выбрано, чтобы противопоставить институцию Лувру, предназначенному для работ «исторических» (то есть уже умерших) художников. Этому принципу следовал и Барр в МоМА в 1931 году: через пятьдесят лет после приобретения произведения или убирались в запасники, или передавались Музею Метрополитен для грядущих поколений — и подобная практика сохранялась до 1953 года. «Полупостоянную коллекцию» Нового музея отличает от этих примеров тот факт, что она стала мостиком между альтернативными художественными практиками 1970-х (сформированными институциональной критикой и *systems art*) и рыночной логикой 1980-х (примером которой может служить непрерывный оборот коллекции Чарльза Саатчи)⁸. С одной стороны, полупостоянная коллекция функционировала как «анти-коллекция»: произведения втекали и вытекали из нее, что отрицало саму возможность существования единственно верной или авторитетной истории современного искусства. С другой стороны, постоянное движение экспонатов делало этот музей «подверженным изменению моды и моральному устареванию»⁹.

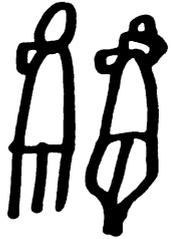
Такер позднее признавала, что полупостоянный характер коллекции ограничивал доступ к прошлому, делая акцент на настоящем моменте, вместо того чтобы налаживать диалог между прошлым и настоящим. Сегодня на сайте Нового музея нет ни одного упоминания о коллекции, насчитывающей около 670 произведений, а музей назван «не-собирающей институцией»¹⁰. Напротив, акцент делается на высококачественных персональных выставках ныне живущих (или недавно умерших) художников, групповых выставках и триеннале, и в этом отношении Новый музей мало отличается от Музея Гуггенхайма, Музея Уитни, МоМА или даже Музея Метрополитен: все они сейчас показывают современное искусство. Единственное заметное отличие — это брендрование: аудитория Нового музея более молодая и модная.



MET



MOM



New
Person

III. Теоретизируя современное

Параллельно с увеличением числа музеев самой быстро-растущей академической дисциплиной с начала нового тысячелетия стало изучение современного искусства. Здесь определение «современного» является, по сути, подвижным: до конца 1990-х оно казалось синонимом «послевоенного» и обозначало искусство, созданное после 1945 года; около десяти лет назад его начало сдвинули к 1960-м годам; сейчас 60-е и 70-е обычно считают «высоким модернизмом» («high modernist»), и существует мнение, что началом новой эпохи следует считать 1989 год — время падения коммунизма и возникновения мировых рынков¹¹. У каждой из этих периодизаций есть свои «за» и «против», но все они обладают существенным недостатком: они исходят из западной точки зрения.

В Китае отсчет современного искусства обычно ведут с конца 1970-х (от официального окончания «культурной

революции» и начала демократического движения); в Индии — с 1990-х; в Латинской Америке не делят искусство на модернистское и современное, так как это означало бы подчинение западным категориям — на самом деле, основная дискуссия здесь все еще ведется вокруг вопроса о том, была ли вообще реализована идея модернизма. В Африке начало современного искусства датируют по-разному: с окончания эпохи колониализма (конец 1950-х — начало 1960-х в англоязычных и франкоязычных странах, 1970-е в бывших португальских колониях) или даже с 1990-х (окончание апартеида в ЮАР, первые африканские биеннале и основание первого африканского журнала о современном искусстве «Nka: Journal of Contemporary African Art»)¹².

Вполне очевидно, что попытки периодизации современного искусства бесполезны, так как им не удастся охватить всего мирового разнообразия. В связи с этим в недавних работах теоретики стали рассматривать современное искусство как дискурсивную категорию. Для философа Питера Осборна (Peter Osborne) современное является «операциональной фикцией» («operative fiction»): по сути, это продуктивный акт воображения, потому что мы приписываем ощущение единства настоящему, включающему разъединенные глобальные темпоральности, которые мы никогда не сможем ухватить; как таковое настоящее является временем застоя¹³. Для Бориса Гройса модернизм характеризовался желанием преодолеть настоящий момент во имя осуществления прекрасного будущего (будь то авангардный утопизм или сталинская пятилетка); современность, напротив, отмечена «продленным, потенциально бесконечным периодом отсрочки», вызванным падением коммунизма¹⁴. Как для Осборна, так и для Гройса устремленный в будущее модернизм был заменен статичной скучной современностью («мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни к какому будущему»¹⁵). Гройс указывает на светский

ритуал повтора, а именно на зацикленное воспроизведение видео, как на способ современного искусства показать то новое отношение к темпоральности, которое создает, по его мнению, «создание неисторического избытка времени посредством искусства».

Другие теоретики объявляют современное вопросом о темпоральной дизъюнкции (temporal disjunction). Джорджо Агамбен, например, постулирует современное как состояние чего-либо, основанного на временном разрыве: «Быть современным, — пишет он, — это значит относиться ко времени, присоединяясь к нему посредством дизъюнкции и анахронизма», и лишь благодаря этой несвоевременности, или «дисхронии» («dyschrony»), можно по-настоящему взглянуть на свою собственную эпоху¹⁶. Агамбен также пишет, что быть современным — значит иметь способность «сосредоточить свой взгляд на тьме нашей эпохи» и «вовремя прийти на свидание, которое нельзя не пропустить»¹⁷. Анахронизм также пропитывает труды Терри Смита (Terry Smith), одного из немногих историков искусства, который берется за рассмотрение этого вопроса. Смит убедительно показал, что современное нужно противопоставить дискурсам и модернизму, и постмодернизму, так как оно характеризуется антиномиями и асинхрониями: одновременным и несовместимым сосуществованием различных «современностей» и непрекращающейся социальной несправедливостью, различий, сохраняющихся, несмотря на глобальное распространение телекоммуникационных систем и подразумеваемую универсальность рыночной логики¹⁸.

Эти дискурсивные подходы, похоже, делятся на два лагеря: современность либо означает застой (например, является продолжением пост-исторического тупика постмодернизма), либо отражает разрыв с постмодернизмом, утверждая множественное или дизъюнктивное отношение к темпораль-

ности. Последняя позиция, несомненно, более продуктивна, так как позволяет нам отойти как от историчности модернизма, характеризующейся отрывом от традиции и движением вперед к новому, так и от историчности постмодернизма, приравненной к «шизофреническому» крушению прошлого и будущего внутри расширенного настоящего¹⁹. Конечно, утверждение множественных пересекающихся темпоральностей можно усмотреть во многих произведениях искусства, созданных начиная с середины 1990-х годов художниками из стран, стремящихся преодолеть контекст недавней войны или политического переворота, особенно в Восточной Европе и на Ближнем Востоке²⁰.

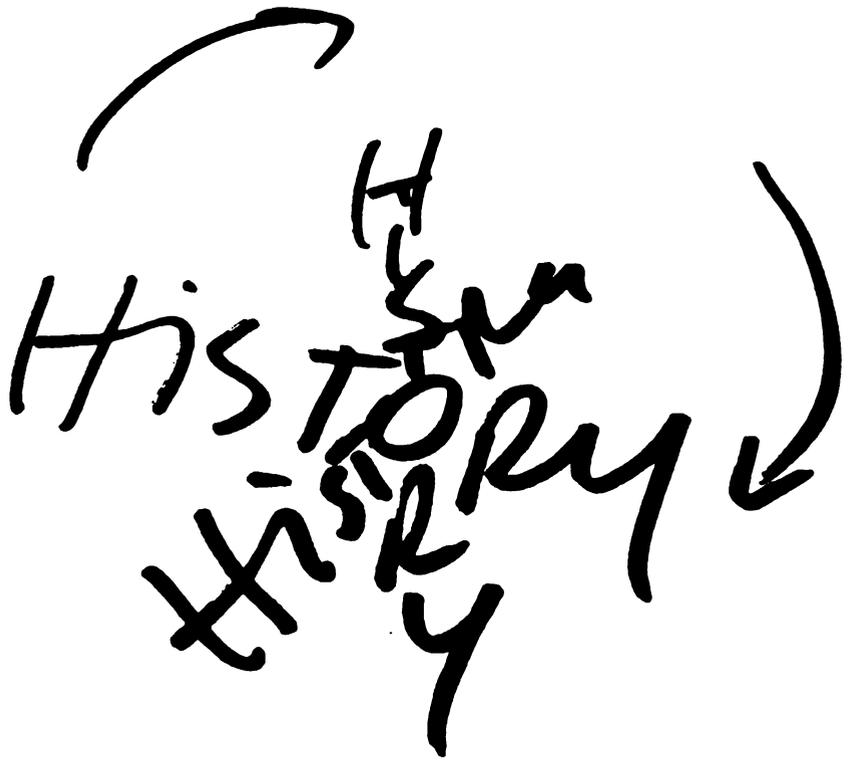
Историк искусства Кристин Росс (Christine Ross) утверждает, что современные художники смотрят назад, в прошлое, чтобы «осовременить» модернистский режим историчности и таким образом подвергнуть критике его устремленность в будущее; по ее мнению, художников интересует не столько беньяминовское восприятие истории как радикального отсутствия последовательности, сколько «раскрытие потенциала остатков прошлого как способ оказывать сопротивление современной жизни и реорганизовать ее»²¹. Однако другие критики задаются вопросом, не являются ли усилия этих художников в конечном итоге ностальгическими и ретроспективными, а не перспективными: Дитер Роэльштраете (Dieter Roelstraete) порицал обращение современного искусства к изложению истории и историзированию за его «неспособность ухватить или даже посмотреть на современный момент, не говоря уже о том, чтобы раскопать будущее»²².

Подход к дизъюнктивным темпоральностям, вызывающий меньше споров, обнаруживается в возрождении интереса к анахронизму среди историков искусства. Его главный сторонник, Жорж Диди-Юберман (Georges Didi-Huberman)

утверждает, что анахронизм — столь распространенная операция в искусстве на протяжении всей его истории, что мы видим его присутствие во всех произведениях: «В каждом историческом объекте все эпохи встречаются друг с другом, сталкиваются или основываются друг на друге пластически, разветвляются или даже сплетаются одна с другой»²³. Опираясь на работу Аби Варбурга (Aby Warburg, 1866–1929), Диди-Юберман выдвигает идею, что произведения искусства являются временными узлами, смесью прошлого и настоящего; они обнажают то, что сохраняется или «выживает» (*nachleben*) в форме симптомов более ранних периодов в нынешней эпохе. Чтобы получить доступ к этим стратифицированным темпоральностям, пишет он, необходим «шок, разрыв покрова, вторжение или явление времени, то, что Пруст и Беньямин так ярко описали под именем “непроизвольной памяти”»²⁴. Продолжая линию Диди-Юбермана, Александр Нэйджел и Кристофер Вуд (Alexander Nagel, Christopher Wood) в книге «Анахронический Ренессанс» («Anachronic Renaissance», 2010) демонстрируют сосуществование двух темпоральностей в произведениях искусства начиная примерно с 1500 года, когда культура перешла от религиозного Средневековья к светскому Возрождению. Оспаривая идею сторонников историзма о том, что каждый предмет или событие принадлежат определенному времени и месту (на этой идее основывается анахронизм), они, напротив, предлагают термин «анахронический» для описания способа, которым произведения искусства осуществляют обратную темпоральность²⁵.

Исследование Нэйджела и Вуда, при всей его убедительности, одностороннее: они сами признают, что «выполняют обратное проектирование» произведения искусства (в его собственное прошлое, его хронотопологию), а не начинают с постановки современности такого диагноза, который вызывает необходимость исследования раннего Возрождения

History
History
History

The image shows the word "History" written in a cursive, handwritten style three times. The top instance is the most legible. The middle instance is partially obscured by the top one. The bottom instance is the most stylized and overlaps the others. Three curved arrows point to each of the three words: one at the top left, one at the top right, and one at the bottom right.

как средства мобилизации нового понимания сегодняшнего дня²⁶. В отличие от этого подхода, то, что я называю диалектической современностью, стремится управлять множественными темпоральностями внутри более политизированного горизонта. Следует не только заявить, что многие или даже все эпохи присутствуют в каждом историческом предмете, а задать вопрос, почему определенные темпоральности появляются в конкретных произведениях искусства в конкретные исторические моменты. Такой анализ мотивирован желанием понять наши современные условия и изменить их²⁷. Чтобы этот метод не был истолкован как очередная форма «презентизма» с ее озабоченностью нынешним моментом, замаскированной под историческое исследование, необходимо подчеркнуть, что его прицел всегда направлен в будущее: его окончательной целью является подорвать релятивистский плюрализм настоящего момента, в котором все стили и убеждения считаются равноценными, и перейти к более остро политизированному пониманию того, куда мы можем и должны стремиться. Если, как заявляет Осборн, глобальная современность и является общепринятой фикцией, это еще не означает ее «невозможности», а, скорее, предоставляет основу для нового политического воображаемого. Само представление, что художники могут помочь нам увидеть хотя бы контуры проекта переосмысления нашего мира, несомненно, является одной из причин, по которой современное искусство, несмотря на почти полную погруженность в рынок, продолжает вызывать волнение и страстный интерес.

Какую роль во всем этом играют музеи? Я убеждена, что музеи, обладающие историческими коллекциями, стали самым эффективным испытательным полигоном для «непрезентистской» мультитемпоральной современности. Я совершенно не согласна с распространенным мнением, что передовыми площадками для современного искусства

являются международные биеннале; операционная логика последних подчинена цели утверждения духа времени, и любое путешествие в прошлое служит здесь лишь фоном для показа работ более молодых художников.

Конечно, для многих кураторов исторический вес постоянной коллекции — это ярмо, препятствующее новизне, необходимой для привлечения новой аудитории, ведь бесконечная смена временных выставок считается более увлекательной (и прибыльной), чем поиски нового способа показа канона. Тем не менее сегодня многие музеи вынуждены вновь обратиться к собственным коллекциям, потому что финансирование временных выставок из чужих собраний было урезано в целях строгой экономии, и постоянная коллекция может стать самым действенным оружием музея в борьбе против застоя «презентизма». А все потому, что в этом случае нам придется мыслить в двух временах сразу: прошедшем законченном и будущем законченном. Более старые приобретения говорят о том, что считалось культурно значимым в предыдущие исторические эпохи, в то время как недавние опережают будущие вердикты истории (они лишь в будущем станут тем, что некогда считалось важным). Не имея постоянной коллекции, музей не может заявлять о сколько-нибудь серьезном интересе не только к прошлому, но, я сказала бы, и к будущему²⁸.

Следует подчеркнуть, что большинство музеев ограничивается в своих экспериментах с фондами тематическими развесками, считая, что отказ от хронологии — лучший способ освежить постоянные коллекции и сделать их более увлекательными и современными (в презентистском смысле слова). Этот эксперимент начался в MoMA с выставки «Современность начинается» («Modern Starts», 1999), правда, в музее от него быстро отказались и вернулись к канонической хронологии, но этот подход продолжают использовать



Collection



recent
acquisition

сегодня в Тейт Модерн и в Центре Помпиду²⁹. Однако, несмотря на то, что тематический принцип дал возможность создать самые разнообразные выставки, он также породил герменевтический вопрос об исторической привязке: если прошлое и настоящее объединить в трансисторические и трансгеографические блоки, то как мы сможем понимать различия между разными местами и периодами? Возможно, еще более важный вопрос звучит так: не мешают ли эти блоки музею выразить свое предпочтение одного прочтения истории другому? Несложно показать, что релятивизм тематических экспозиций коллекций 2000-х годов находится в полном согласии с музейным маркетингом: для угождения вкусам каждой демографической группы выделяется по залу, при этом институция не обязана придерживаться какой-либо позиции или нарратива³⁰. Поэтому поразительно, что в большинстве текстов о музейных коллекциях, опубликованных с 2000 года, утверждается, что четыре выставки коллекции Тейт Модерн — это «хорошая» реакция на «плохой» пример МоМА³¹. Мало кто критиковал Тейт, а ведь его подход к истории столь же аполитичен, сколь и приверженность МоМА хронологии. Тейт разворачивает свои экспозиции, отталкиваясь от сильных сторон коллекции — сюрреализма, абстракции, минимализма, — связывая эти направления и с историческими предшественниками, и с совсем новыми произведениями. Все эти залы представлены как взаимозаменяемые модули, которые можно тасовать до бесконечности³². В то же время отсутствие хронологии в экспозиции компенсируется избыточными схемами развития искусства, украшающими стены фойе каждого этажа. В этих схемах Тейт старается расширить западный нарратив, включая персонажей из других частей мира³³.

Далее я обращаюсь к новым парадигмам демонстрации коллекций, которые не только появились позднее экспозиций Тейт Модерн, но и представляют новую категорию современ-

CHRONOlogy



ности: это Музей Ван Аббе (Van Abbemuseum, Эйндховен), Музей королевы Софии (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Мадрид) и Музей современного искусства Metelkova (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, MSUM, Любляна). Каждая из этих институций, особым образом представляя свою коллекцию, предложила провокационное переосмысление современного искусства через призму особого отношения к истории. Это отношение обусловлено чуткостью к злободневным социальным и политическим проблемам, а также отмечено конкретными национальными травмами: колониальной виной и эпохой правления Франко (Мадрид), исламофобией и провалом социальной демократии (Эйндховен), балканскими войнами и концом социализма (Любляна). Благодаря своим ясным политическим убеждениям эти институции стоят особняком на фоне музеев современного искусства, функционирующих на основе «презентистской» модели, когда выставки формируются под влиянием рыночных интересов. Эти три институции воплощают диалектическую современность как в качестве музеологической практики, так и в качестве искусствоведческого метода.

**IV. Машины
времени:
Музей
Ван Аббе**



Музей Ван Аббе в Эйндховене был открыт в 1936 году на основе коллекции местного производителя сигар Анри ван Аббе. Музей состоит из двух частей: здания 1936 года (симметричной анфилады небольших залов с потолочным освещением) и пятиэтажной постмодернистской пристройки, открытой в 2003 году. Нынешний директор Чарльз Эше (Charles Esche) начал работать в музее в 2004 году, до этого он руководил Центром современного искусства «Розеум» (Rooseum Centre for Contemporary Art) в Мальмё, курировал несколько биеннале (включая биеннале в Кванджу, Стамбуле и биеннале «Ривак» в Рамалле) и основал две альтернативные институции в Шотландии — Современный институт (Modern Institute) и Прото-Академию (Proto-Academy). С момента его прихода Музей Ван Аббе постоянно экспериментирует, вовлекая все ресурсы институции — собственно коллекцию, архив, библиотеку и резиденции для художников — в разработку целого ряда новых способов представления своих фондов в форме отдельных выставок, которые называются «Включения» («Plug Ins»)³⁴. Первая фаза этого исследования — «Включайся в игру» («Plug In to Play», 2006–2008) — понимала под музейной выставкой не столько историческое повествование, сколько серию отдельных инсталляций, одни из которых были созданы штатными, а другие — приглашенными кураторами и художниками. Вместо временных выставок экспонатов из других музеев музей показал свою собственную коллекцию в качестве временной выставки³⁵. Этот динамичный экспериментальный период продолжался три года, но, несмотря на то, что проект «Включайся в игру» расширил наши представления о способах демонстрации коллекции и сделал это очень ярко и нетривиально, его недостаток заключался в том, что в результате получился лишь фрагментированный набор альтернативных методов показа модернизма и современного искусства, и эти методы так и не были использованы для создания целостного нарратива³⁶.

Музей Ван Аббе, Эйндховен.
Фотография Питера Кокса



Следующей фазой стала полуторагодичная четырехчастная программа под названием «Сыграй в Ван Аббе» («Play van Abbe», 2009–2011), в которой музей осознал, скорее, как серия взаимосвязанных выставок, а не цепь не связанных друг с другом инсталляций. Первая часть программы, «Игра и игроки» («The Game and the Players»), подчеркивала институциональную прозрачность и историческую случайность развития музея: «Кто эти “игроки” внутри музея и какие истории они рассказывают? Как нынешний директор представляет коллекцию музея? Каким образом художественный музей позиционирует себя — как в настоящем, так и в прошлом?»³⁷ В одном из залов демонстрировались произведения, приобретенные для музея Эди де Вильде (Edy de Wilde), который был его директором в 1946–1963 годах («Включение № 34»), а в другом («Включение № 50») было выставлено изначальное ядро музейного собрания — двадцать шесть картин (ни одна из которых не принадлежит кисти крупных мировых художников), купленных Анри ван Аббе в 1920-х и 1930-х годах. В зале «Повторение: летняя выставка 1983 года» («Repetition: Summer Display 1983») демонстрировалась часть собрания, которую, в свою бытность директором, курировал Руди Фукс (Rudi Fuchs): целью экспозиции было задуматься над нашим сегодняшним восприятием этого консервативного периода в истории музея — и таким образом провести яркий контраст между подходами Фукса и Эше³⁸. Под воздействием этих кураторских рамок выставленные работы приобрели двойную темпоральность: как индивидуальные голоса, говорящие в настоящем времени, и как коллективный хор, имевший особое значение в более ранний исторический момент.

Вид инсталляции
«Включение № 18:
Kijkderot» (Открытое
хранилище) («Plug In #18:
Kijkderot»), часть выставки
«Включайся в игру» («Plug
In to Play»), 16 декабря
2006 – 28 ноября 2009.
Фотография Питера Кокса

Вид инсталляции
«Повторение: летняя
выставка 1983 года»
 («Repetition: Summer Display
1983»), части выставки
«Сыграй в Ван Аббе: игра
и игроки» («Play van Abbe:
Het spel en de spelers»).
Работы Она Кавары (On
Kawara), Яниса Кунеллиса
(Jannis Kounellis) и Марселя
Бротарса (Marcel
Broodthaers). 28 ноября
2009 – 7 марта 2010.
Фотография Питера Кокса

Вторая часть выставки «Сыграй в Ван Аббе» под названием «Машины времени» («Time Machines») выросла из амбициоз-

39

Радикальная музеология,
или Так ли уж «современны»
музеи современного
искусства?



ного желания музея быть «музеем музеев» или «коллекцией коллекций», показывающей историю идеологических экспозиций и выставочных архетипов и моделей. Здесь снова ключевой стратегией стало повторение: музей возродил проект коллекционирования реконструкций исторических инвайронментов, инициированный Яном Леерингом (Jean Leering) в его бытность директором в 1960-е годы.

В 2007 году музей заказал реконструкцию интерьера «Рабочего клуба» Александра Родченко (1925), в 2009 году для музея восстановили «Зал современности» Ласло Мохой-Надя («Raum der Gegenwart», 1930), в том же году по заказу музея художник Венделин ван Ольденборг (Wendelien van Oldenborgh) воссоздал выставочную систему Лины Бо Барди (Lina Bo Bardi), разработанную в 1968 году для Музея искусства Сан-Паулу (Museu de Arte de São Paulo), а мастера берлинского Музея американского искусства сделали римейк «Абстрактного кабинета» Эль Лисицкого («Abstraktes Kabinett», 1927–1928). Третья часть программы, «Политика коллекционирования — Коллекционирование политики» («The Politics of Collecting — The Collecting of Politics»), была составлена из концептуально ориентированного искусства из Восточной Европы и Ближнего Востока: первый регион был выбран из-за его отношения к прошлому и возможному будущему коммунизма, а второй — из-за актуальной сегодня в Нидерландах темы исламофобии, а также в качестве платформы для художественных проектов, выражающих протест против оккупации Западного берега реки Иордан. Так, в инсталляции «Пикассо в Палестине» («Picasso in Palestine», 2011) было реализовано предложение Халед Хурани (Khaled Hourani), художественного директора Международной Академии искусств Пале-

Вид зала, в котором демонстрировались архивы «Выставки дегенеративного искусства» («Entartete Kunst (Ausstellung)», 1937), «Большой германской художественной выставки» («Grosse Deutsche Kunstausstellung», 1937) (слева) и история экспонирования (справа). Часть проекта «Сыграй в Ван Аббе: Машины времени — перезагрузка» («Play van Abbe: Time Machines — Reloaded»), 25 сентября 2010 – 30 января 2011. Фотография Питера Кокса

Музейный дизайн итальянского архитектора Лины Бо Барди для Музея искусства Сан-Паулу (MASP) 1968 года, часть проекта «Сыграй в Ван Аббе: Машины времени — перезагрузка» («Play Van Abbe: Time Machines — Reloaded»), 25 сентября 2010 – 30 января 2011. Фотография Питера Кокса



стины (International Art Academy Palestine), впервые привезти в Палестину картину Пикассо и выставить ее в его музее³⁹. Финальная часть проекта, «Пилигрим, турист, фланер (и рабочий)» («The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)»), предлагала зрителям возможность выбрать одну из трех различных моделей зрительского поведения, причем каждая была снабжена соответствующим аудиогидом, который делал явными эти эпистемологические установки⁴⁰.

Вид инсталляции «Пикассо в Палестине», демонстрация «Бюста женщины» Пабло Пикассо (1943) в Международной Академии Искусств Палестины, Рамалла. 24 июня – 20 июля 2011. Фотография Рона Эйзмана

Эше напрямую связывает реорганизацию коллекции с политическими переворотами 1989 года и изменениями, произошедшими в музеях: с того времени институции стали намного внимательнее следить за рынком, расширяя как географические рамки собраний, так и свои физические рамки, делая пристройки к старым зданиям. После 1989 года единый дискурс в сфере истории искусств распался на множество постоянно меняющихся нарративов; но, несмотря на это, Эше утверждает, что задача музея — занять ясную позицию, потому что главный нарратив рынка, уравнивающий все посредством меновой стоимости, — это релятивизм.

Соответственно, отбор работ и приоритеты Эше как директора основаны на совокупности ясных целей, идеалов, вере в освободительный посыл модернизма и в его продолжение в некоторых течениях современного искусства (бросается в глаза отсутствие в собрании Музея Ван Аббе произведений высокой рыночной стоимости — работ Дэмиена Херста, Джеффа Кунса или Мэтью Барни); на памяти о культурном интернационализме и необходимости в мышлении планетарного масштаба (музей постоянно подчеркивает наследие коммунизма и возможность его реактуализации); на общественной ценности рассказывания историй, которые ведут к альтернативному воображаемому будущему: если



вернуться к маргинальным или подавленным ранее историям, можно открыть новые перспективы. Эти вдохновляющие вопросы в сочетании с творческим использованием архива и документации, которые постоянно включаются в состав выставок, позиционируют музей современного искусства как фанатичного исторического повествователя.

Тем не менее в прошлом году Музею Ван Аббе угрожало сокращение бюджета на 28%: городской совет был недоволен его низкой посещаемостью и отказом музея заниматься культурным предпринимательством. Ирония в том, что это обвинение исходило от членов партии социал-демократов, а выходом из ситуации, по их мнению, могло стать проведение более популярных выставок-«блокбастеров». В итоге бюджет был сокращен только на 11%, частично благодаря международной поддержке в интернете и лоббированию.

Вид инсталляции Музея американского искусства в Берлине, этнографической экспозиции MoMA (Нью-Йорк) и реконструкции «Абстрактного кабинета» Эль Лисицкого. Часть проекта «Сыграй в Ван Аббе: Машины времени — перезагрузка» («Play Van Abbe: Time Machines — Reloaded»), 25 сентября 2010 – 30 января 2011. Фотография Питера Кокса

**V. Общественный
архив:
Музей
королевы
Софии**



Если в исторических экспозициях Музея Ван Аббе огромную роль играл инновационный дизайн выставок, то Музей королевы Софии выбрал более классический подход к показу искусства XX века. Основанный в 1992 году, Музей королевы Софии занимает два огромных здания в центре Мадрида: бывшую больницу, построенную в XVIII веке по проекту Франческо Сабатини, и большую пристройку архитектора Жана Нувеля. Нынешний директор, Мануэль Борха-Виллель (Manuel Borja-Villel), пришел в музей в 2008 году, перед этим он десять лет руководил Музеем современного искусства Барселоны (MACBA). Следует подчеркнуть, что, несмотря на формальное сходство между Музеем Ван Аббе и Музеем королевы Софии (оба состоят из старого здания и современной пристройки), их вряд ли можно считать равными: первый — региональный музей в небольшом голландском городе, а второй — столичный национальный музей современного искусства, образующий треугольник с двумя другими крупными собраниями — Музеем Прадо и Музеем Тиссен-Борнемисы. Коллекция шедевров и центральное местоположение Музея королевы Софии освобождают его от беспокойства по поводу посещаемости; главный вопрос для этого музея — не «придут ли посетители», а «как они будут смотреть на произведения».

Национальный музей
«Музей королевы Софии»,
Мадрид. Здание Сабатини.
Фотография Хоанина
Кортеса

На первый взгляд, программа Музея королевы Софии с преобладающими в ней крупными персональными и групповыми выставками вполне обычна. Тем не менее методы показа постоянной коллекции претерпели за последние несколько лет важные изменения, с тех пор как музей, представляя историю Испании внутри более широкого международного контекста, принял на вооружение самокритичный взгляд на колонизаторское прошлое страны. Например, вводный зал третьей части из цикла выставок постоянной коллекции,



«От восстания до постмодерна, 1962–1982» («De la revuelta a la posmodernidad, 1962–1982»), включает серию фотографий Аньес Варда (Agnès Varda) «Куба — не Конго» («Cuba is Not the Congo», 1963), витрину с книгами Жан-Поля Сартра и Альбера Камю и проекцию фильма Криса Марнера и Алена Рене об африканском искусстве и последствиях колониализма «Статуи тоже умирают» («Les statues meurent aussi», 1953), а в центре зала находится огромный экран, демонстрирующий антиколониальный фильм Джилло Понтекорво (Gillo Pontecorvo) «Алжирская битва» («La battaglia di Algeri», 1966). Как ясно из этой выставки, одной из самых заметных ее особенностей является присутствие кинематографа и литературы рядом с произведениями изобразительного искусства. Раздел кубизма открывается большой проекцией фильма Бастера Китона «Одна неделя» («One Week», 1920), демонстрируя параллельное использование форм искаженной перспективы в живописи и популярной культуре. В первом зале одного из самых эмоционально тяжелых разделов экспозиции, «Искусство в разделенном мире, 1945–1968» («Arte en un mundo dividido, 1945–1968»), выставлены фотография Ли Миллер, изображающая американских солдат в Бухенвальде (1945), две работы Пикассо — иллюстрация к «Песни мертвых» Пьера Реверди (1946) и картина «Три бараньих головы» (1939) — и большая проекция документального фильма Алена Рене о холокосте «Ночь и туман» («Nuit et brouillard», 1955). В соседнем зале транслируется радиопостановка Антонена Арто «Покончить с Божьим судом» («Pour en finir avec le jugement de Dieu», 1947): театр жестокости и абсурда утверждает невозможность восстановления эстетической ценности после невообразимых ужасов Второй мировой войны.

Вид зала с проекциями фильма Джилло Понтекорво «Алжирская битва» («La battaglia di Algeri», 1966), фильма Криса Марнера и Алена Рене «Статуи тоже умирают» («Les statues meurent aussi», 1953) и с витриной с книгами Франца Фанона (Frantz Fanon), Клода Леви-Стросса, Альбера Камю и других. Часть выставки «От восстания до постмодерна, 1962–1982», 2012. Фотография Хоакина Кортеса

Вид зала с картиной Пабло Пикассо «Три бараньих головы» (1939) и проекцией фильма Алена Рене «Ночь и туман» («Nuit et brouillard», 1955). Часть выставки «Искусство в разделенном мире, 1945–1968» («Arte en un mundo dividido, 1945–1968»), 2012. Фотография Хоакина Кортеса



Склонность кураторов музея к расширению исторического контекста проявилась и в том, как показан главный шедевр собрания — картина Пикассо «Герника» (1937). Она все еще висит среди других рисунков и картин художника, но теперь прямо рядом с ней выставлены артефакты времен Гражданской войны — пропагандистские плакаты, журналы, фронтовые зарисовки и макет Павильона Испанской республики, в котором эта картина была впервые показана в 1937 году. Сама «Герника» вывешена прямо напротив зала, в котором демонстрируется документальный фильм о гражданской войне Жан-Поля Дрейфуса (Jean-Paul Dreyfus) «Испания 1936» («España 1936»). Таким образом кинематографическая документация общественной травмы и физических разрушений и живописная версия Пикассо сопоставлены как две формы монохромного репортажа. В результате «Герника» укореняется, скорее, в социально-политической истории, чем в искусствоведческом дискурсе формального новаторства и индивидуальной гениальности. Это внимание к контекстуализации искусства внутри визуальной культуры можно заметить и в других частях музея, где движениям, которые в противном случае были бы сданы в архив вследствие их визуальной бедности (таким, как леттризм и ситуационистский интернационал), теперь отведено заслуженное место в экспозиции, где они представлены посредством книг, фильмов, газетных вырезок и звукозаписей.

Вид зала с картиной Пикассо «Герника» (1937), графическим эскизом проекта и макетом Павильона Испанской республики (1937). Фотография Хоакина Кортеса

Вид экспозиции с книгами, звукозаписями и фильмами Леттристского Интернационала («Lettrist International publications»), 2012. Фотография Клэр Бишоп

Несмотря на то, что во всех этих залах выставлено искусство, которое, с точки зрения периодизации, принято считать модернистским, а не современным, я считаю, что система показа в целом диалектически современна: как подчеркивают кураторы, музей представляет группы работ, в которых традиционные художественные материалы больше не являются приоритетными — главное, что они движимы приверженностью



к освободительным традициям и признают существование других форм модернизма (в частности в Латинской Америке)⁴¹. Параллельно временные групповые выставки используются как испытательные полигоны для переосмысления общей миссии и собирательской политики музея. Так, в 2009 году музей инициировал выставку «Принцип Потоси» («The Potosí Principle»), кураторами которой были Алис Крайшер (Alice Creischer), Андреас Зикман (Andreas Siekmann) и Макс Хорхе Хиндерер (Max Jorge Hinderer). Главной идеей выставки стало утверждение, что современный капитализм зародился не в промышленной революции северной Англии или наполеоновской Франции, а в серебряных рудниках колониальной Боливии⁴². Кураторы сопоставляли колониальную живопись XVII века с недавними работами художников-активистов, критикующих глобализацию (в частности, эксплуатацию рабочих-мигрантов неолиберальными элитами Китая, Дубая и Европы), неявно устанавливая связь между этими двумя формами колониализма⁴³.

Вид выставки «Принцип Потоси: как нам петь песнь Господню на земле чужой?» («The Potosí Principle: How can we Sing the Lord's Song in a Strange Land?»), 12 мая – 16 сентября 2010. Фотография Хоакина Кортеса

Несмотря на то, что выставочная активность Музея королевы Софии остается самой заметной в символическом отношении сферой деятельности музея, его общая миссия проявляется также и в политике приобретений, исследований и образования. Борха-Виллель разработал метод переосмысления современного музея с использованием треугольных диаграмм, служащих для выражения динамических отношений между тремя разными моделями — модернистской, постмодернистской и современной. В каждой диаграмме угол А означает ведущий нарратив или мотивацию, угол В относится к структуре посредничества, а угол С — это конечная цель музея⁴⁴. В модернистской модели музея, примером которой является МоМА, ведущим нарративом выступает линейное историческое время, идущее

53

Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства?

по направлению к будущему, чей горизонт ориентирован на Запад, а диспозитивом этой модели является белый куб, предназначенный для восприятия публикой модернизма. Инструментарий постмодернистского музея, примерами которого являются Тейт Модерн и Центр Помпиду, — мультикультурализм, воспринимаемый как приравнивание современности к глобальному разнообразию, структура посредничества — маркетинг, нацеленный на многочисленные демографические характеристики «аудиторий», поддающихся экономической оценке⁴⁵.

Альтернатива этим сценариям, предложенная Борха-Виллелем, характеризуется «деколониальностью» (видением мира с точки зрения мирового юга) и общинностью (стремлением породить новые модели коллективной собственности). Таким образом, отправной точкой для такого музея становятся множественные модернизмы: история искусства больше не понимается через призму авангардных оригиналов и их периферийных производных, так как этот взгляд всегда отдает приоритет европейскому центру и игнорирует тот факт, что, на первый взгляд, «запоздалые» произведения несут другие ценности в своем местном контексте. Инструментарий музея, в свою очередь, заново осмысливается как общественный архив, коллекция, доступная каждому, потому что культура — это не объект национальной собственности, а общемировой ресурс. При этом главной задачей музея становится не охват многочисленных рыночных типов аудитории, а радикальное образование: произведение искусства больше не понимается как сокровище, которое надо охранять, а мобилизуется в качестве *relational object*, если воспользоваться выражением Лиджии Кларк (Lygia Clark), имеющего своей целью освободить того, кто им пользуется, психологически, физически, социально и политически. Образцом здесь выступает «невежественный учитель» Жака Рансьера, то есть модель, основанная на допущении интеллектуального равенства между зрителем и институцией⁴⁶.

Эти идеи начинают воплощаться в Музее королевы Софии. На вопрос о множественных модернизмах музей отвечает, сотрудничая с исследовательской сетью «Red Conceptualismos del Sur», основанной в 2007 году с целью сохранения местных историй и памяти о политическом противостоянии концептуальных художественных практик, родившихся в эпоху латиноамериканских диктатур⁴⁷.

Сотрудничество с этой сетью неизбежно влияет на то, как музей приобретает работы из этой части света. Вместо того чтобы выкупать архивы художников, как поступают Тейт в Латинской Америке или венские институции в Восточной Европе, Музей королевы Софии придумывает новые способы взаимодействия. Например, члены чилийской группы CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979–1985) недавно предложили передать свой архив Центру, так как у них нет уверенности, что какая-либо чилийская институция сможет его сохранить. Музей королевы Софии нанял двух исследователей для каталогизации архива и нашел институцию в Чили, которая обеспечит сохранность архива, а взамен Центр получил выставочные копии всех материалов. В случае группы CADA, чьи произведения состояли главным образом из перформансов, акций и выступлений, границей, отделяющей произведение искусства от его документации, можно пренебречь. Однако этот документальный статус все больше определяет значительную часть политического искусства конца XX века⁴⁸. Таким образом, чтобы получить новое самоопределение как «общественного архива», Музей королевы Софии стремится официально классифицировать произведения искусства в качестве «документаций»⁴⁹. Эта новая классификация делает произведения искусства более доступными: публика может прийти в библиотеку и взять их в руки, наряду с книгами, прессой, репродукциями произведений искусства, письмами, плакатами и другими текстовыми материалами⁵⁰.

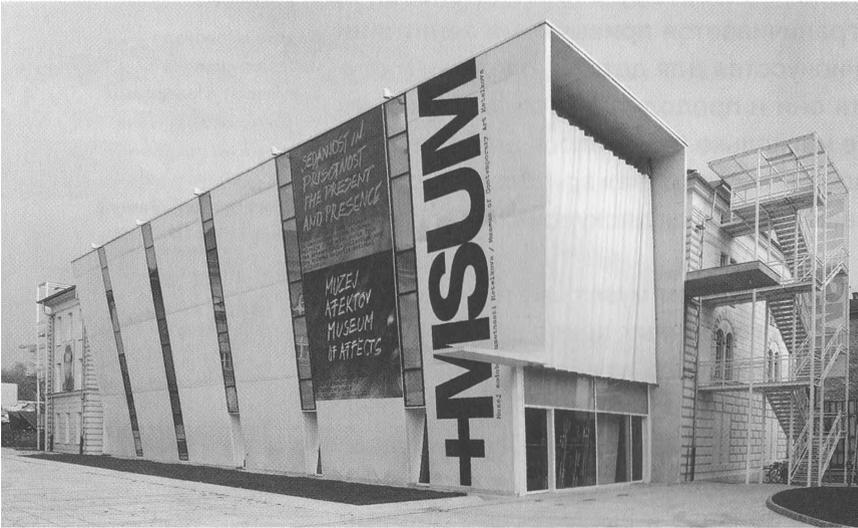


Наконец, все виды этой музейной деятельности сходятся в сфере образования. В музее уверены, что недостаточно просто представить другого (например, собирая произведения из отдаленных стран), но что необходимо найти новые формы взаимодействия и солидарности между интеллектуальной культурой Музея королевы Софии и различными общественными движениями. Поэтому образовательная программа музея не ограничивается привычными занятиями по истории искусства для детей, молодежи и студентов. Хотя они и продолжают существовать, их содержание несколько изменилось (например, на мастер-классе «Рассматривая зрителей» подросткам показывают музей как дискурсивный аппарат).

Беатрис Пресиано проводит один из семинаров «Программы углубленного изучения критических практик», 2012–2013. Фотография Хоанина Кортеса/Рамона Лореса

Образовательный бюджет музея был направлен на поддержание долгосрочных программ, таких как «Программа углубленного изучения критических практик» («Programa de Prácticas Críticas»), бесплатный полугодовой семинар для молодых художников, исследователей и активистов, которые из-за финансового кризиса и высокой безработицы составляют одну из самых недовольных социальных групп в городе⁵¹. В данный момент все эти инициативы поддерживаются за государственный счет, хотя с избранием в ноябре 2011 года относящейся к правому крылу Народной Партии бюджет Музея уже был сокращен на 18%.

**VI. Повторения:
Музей
современного
искусства
Metelkova,
Любляна**



Третья и последняя модель способа курирования современного искусства воплощена в Музее современного искусства Metelkova (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, MSUM) в Любляне, открывшемся осенью 2011 года. Музей спроектирован словенским архитектурным бюро «Groleger Arhitekti» и расположен на территории бывшей военной базы Метелкова, которая действовала вплоть до распада Югославии, в 1990-е годы стала сквотом и до некоторой степени остается эпицентром альтернативной культуры города и сегодня. Директор музея Зденка Бадовинац (Zdenka Badovinac) с 1993 года руководит Moderna galerija в Любляне, которая образует с музеем единый комплекс с общей администрацией и коллективом сотрудников. Само собой разумеется, годовой бюджет Moderna galerija и MSUM едва сравним с бюджетом Музея Ван Аббе и намного меньше бюджета Музея королевы Софии, и отчасти поэтому я включила данный музей в свое эссе — мне хотелось показать, что можно сделать с ограниченным финансированием в небольшом городе, в котором нет развитой художественной инфраструктуры. (Единственная коммерческая галерея Любляны недавно переехала в Берлин, где сейчас живет несколько ведущих словенских художников.) В отличие от двух первых примеров, Любляна также дает возможность исследовать современное искусство на поперечном разрезе «множественных модернизмов»: Словения стала независимой лишь в 1991 году после распада Югославии и расположена в регионе, который быстро превратился в зону этнических конфликтов, особенно яростных в Боснии и Хорватии. Поэтому музею приходится примирять два конфликтующих проекта: желание представлять национальное государство и необходимость занять свое место в глобализованном мире современного искусства, который настаивает на транснациональном (или даже постнациональном) культурном производстве.

Музей современного искусства Metelkova (MSUM), Любляна.
Фотография Деяна Хабишта

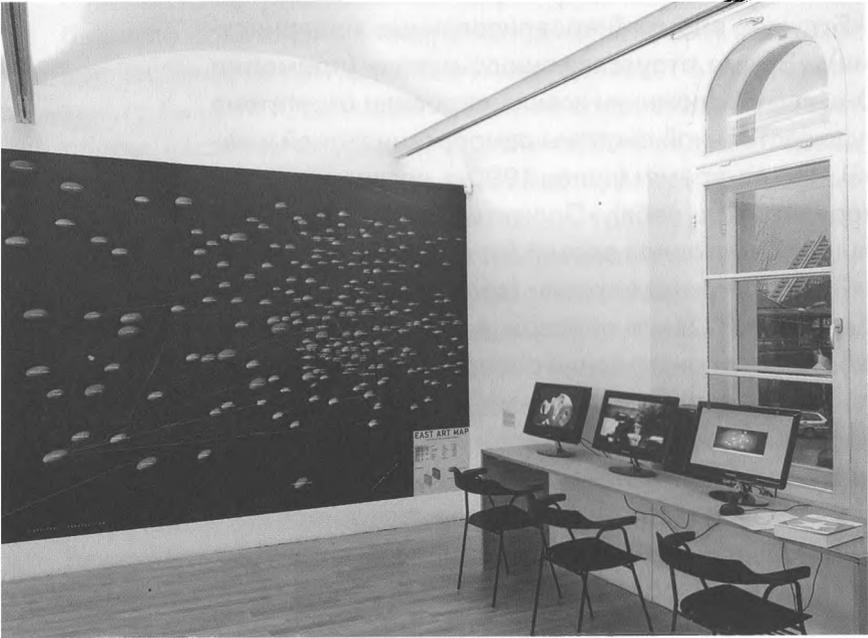
В музеях бывшей Югославии вопрос исторической репрезентации особенно непрост. Принимая решение о том, как собирать и показывать искусство 1945–1989 годов, здесь приходится, во-первых, ответить на вопрос — выстраивать ли его в одну линию с искусством Западной Европы, с которой у Словении были частые контакты (особенно с соседними Италией и Австрией), или идентифицироваться с искусством бывшего советского блока, с которым контакты были менее частыми, но чей идеологический контекст ближе к контексту бывшей Югославии⁵². Второй вопрос, вызывающий споры, касается югославских войн 1990-х годов — здесь репрезентация истории становится, пожалуй, еще более рискованной: как осознать и показать травму, нанесенную этому региону вооруженными конфликтами и геноцидом? Эти вопросы получили различные ответы в институциях, находящихся в разных частях бывшей Югославии. В Загребе огромный новый Музей современного искусства (MSU) открылся в 2009 году. Он обладает выдающейся коллекцией югославского искусства от 1960-х годов, однако при этом вся тема войны сконцентрирована в работе Шейлы Камерич (Šejla Kamerić) «Боснийская девушка» (2003) — автопортрет плакатного размера с текстом, воспроизводящим надпись, сделанную голландским солдатом на стене в Сребренице в 1994 году: «Беззубая? Усатая? Воняет, как дерьмо? Боснийская девушка!» Мимо этого плаката можно быстро пройти, и травма войны больше не будет беспокоить вас в этом музее. В Сараево Национальная галерея вообще закрылась в сентябре 2011 года из-за отсутствия государственного финансирования, а в октябре 2012 года за ней последовал и Национальный музей⁵³.

Первая выставка, с которой сталкивается посетитель Музея современного искусства Metelkova в Любляне, называется «Военное время»: она включает небольшую анонимную документальную фотографию оккупации базы Метелкова

в 1993 году и серию фотографий Дженни Хольцер «Lustmord» (1993–1994), изображающих текст на коже — аллюзию на изнасилования боснийских женщин.

Остальная экспозиция музея организована по тематическим разделам, относящимся к пересекающимся темпоральностям: «Идеологическое время» (социалистическое прошлое), «Будущее время» (нереализованные модернистские утопии), «Время отсутствующего музея» (примерно 1980–1990-е, когда художники компенсировали отсутствие развитой художественной системы самоорганизацией и самокритикой), «Ретро-время» (конец 1990-х, когда художники начали историзировать себя), «Прожитое время» (боди-арт и перформанс), «Переходное время» (от социализма к капитализму) и «Господствующее время» (сегодняшний глобальный неолиберализм)⁵⁴. Таким образом, для определения той или иной работы как произведения современного искусства важным становится вопрос своевременности, а не просто принадлежности к некоей стадии исторического конвейера; необходимое условие значимости при этом — способность представлять множественные накладывающиеся друг на друга темпоральности, направленные к воображаемому будущему, в котором преобладает социальное равенство⁵⁵.

Эти разделы входили в самую первую выставку музея — «Настоящее и присутствие» («Sedanjust in prisotnost» / «The Present and Presence»). Кураторы позиционировали эти два слова в качестве центральных для понимания современного искусства: «настоящее» относится к периоду, в котором сейчас живет Словения (и, шире, Европа), начавшемуся с падения коммунизма. «Присутствие», напротив, определяется по контрасту как с капитализмом (который воспринимается как возврат в прошлое), так и с ориентированным в будущее коммунизмом; это не модернистское поступательное движение прогресса, никогда не оборачивающегося назад, но возвращение в сферу сознания



того, что было подавлено модернизмом. Одна из задач музея, таким образом, — саморефлексия: попытка сравнить идеалы югославского «самоуправления» с тем, что Бадовинац называет «подлинными интересами современного искусства»⁵⁶. Здесь современность снова определяется через антиномическое отношение к темпоральности: в отличие от релятивизма Тейт Модерн («дать что-нибудь каждому»), MSUM предан идее встать на «ту сторону традиции, которая исторически доказала свой освободительный общественный потенциал»⁵⁷. Это означает, что кураторы не только тщательно избегают больших игроков современного художественного рынка и предпочитают им работы, расширяющие горизонты возможностей коллективного опыта, но и предоставляют выставочное пространство практикам, которые исторически было принято не замечать. Например, версия постоянной экспозиции искусства XX века в Moderna galerija «20-е столетие. Преемственности и переломы» («20 stoletje. Kontinuitete in prelomi»/«The 20-th Century. Continuities and Ruptures»), включающая раздел «Искусство партизанского сопротивления», представляла антифашистские рисунки и печатную графику как явления, равные по значению другим художественным течениям XX века⁵⁸.

Вид раздела «IRWIN, East Art Map» (2000–2005), части выставки «Настоящее и присутствие» («Sedanjust in prisotnost»), 2011. Фотография Деяна Хабишта

Что касается финансирования, ситуация очень знакома: в результате выборов 2012 года, вернувших к власти неолиберальную Словенскую Демократическую партию, музей столкнулся с резким сокращением финансирования. MSUM решает эту проблему, повторяя, в несколько расширенной и скорректированной форме, ту экспозицию, с которой он открылся. Кураторы выставки «Настоящее и присутствие — Повторение 1» («Sedanjust in prisotnost — ponovitev 1») оправдывают это возвращение в манифесте, состоящем из пяти пунктов. В первом говорится об экономической реальности: из-за сокращения



бюджета новые выставки и публикация каталогов невозможны, поэтому необходимо повторное использование старого материала. В четырех следующих пунктах обосновывается осмысленность повторения: не желая уступать требованиям давать потребителям новое, музей отстаивает ценность повторного прочтения; повторение — одна из фундаментальных черт современного искусства (зацикленное воспроизведение видео, воспроизведение акций и т. д.), поэтому допустимо повторить экспозицию целиком; повторение создает историю — посредством публикаций, исследований, арт-рынка, — поэтому повторенная выставка ретроспективно помогает выстраивать реакции, из которых складывается история; и, наконец, повторение вызвано травмой, и в Любляне она двойная — это травматическое отсутствие системы современного искусства и нереализованные освободительные идеалы коммунизма. Впоследствии музей еще дважды выставлял «Настоящее и присутствие»: «Повторение 2» («Ponovitev 2», октябрь–ноябрь 2012) и «Повторение 3» («Ponovitev 3», январь–июнь 2013), делая акцент на темах движения и улицы соответственно.

Вид раздела «Тело и восток. Архив» («The Body and the East Archive»), часть выставки «Настоящее и присутствие — Повторение 1» («Sedanjust in prisotnost — ponovitev 1»), 2012. Фотография Деяна Хабишта

Вид раздела «Архив искусства перформанса» («An Archive of Performance Art»), части выставки «Настоящее и присутствие — Повторение 1» («Sedanjust in prisotnost — ponovitev 1»), 2012. Фотография Деяна Хабишта

Повторение в форме исторической саморефлексии проявляется и в выставленных параллельно архивных материалах: спец-проект «Тело и восток. Архив» («The Body and the East Archive») обращается к одноименной выставке 1998 года в Moderna galerija, ставшей первым всеобъемлющим историческим обзором боди-арта в Восточной Европе; «Боснийский архив» («The Bosna Archive») документирует выставку 1996 года, объединившую работы, подаренные выдающимися художниками со всего мира планируемому Музею современного искусства в Сараево; «Архив перформанса» («An Archive of Performance Art») показывает многочисленные способы, которыми можно сохранить для будущих поколений этот тип практики (фото-



графия, видео, объекты, воспроизведение перформансов); «Архив в становлении» («Archive in becoming») содержит устные истории (видеоинтервью с ведущими художниками региона); а архив «Анкеты» («Questionnaires») представляет данные о наличии работ художников из коллекции Moderna galerija в других государственных и частных собраниях в Словении и за рубежом. Наконец, так называемый «Музей панков» («Punk Museum») документирует словенскую панк-культуру 1977–1987 годов и постоянно пополняется за счет даров публики.

Вид раздела «Боснийский архив» («Bosna Archive»), части выставки «Настоящее и присутствие — Повторение 1» («Sedanjust in prisotnost — ponovitev 1»), 2012. Фотография Деяна Хабишта

Как и в Музее королевы Софии, образовательная программа MSUM стремится соединить искусство и политический активизм, следуя принципам Коллектив Радикального Образования (Radical Education Collective), разработанным в Moderna galerija в 2006 году⁵⁹. Музей создает совместные программы с другими организациями, которые тоже «борются против коммерциализации, творческой индустрии и растущей идеологизации нашего местного пространства»⁶⁰. Вместо привычного музейного кафе в MSUM есть книжный магазин и зал для семинаров, спроектированный студентами факультета архитектуры и дизайна, которые также разрабатывают программу этого пространства и организуют в нем независимую серию семинаров и дискуссий. Группа активистов «Anarhiv» использует этот зал для проведения политических дискуссий. В дополнение к этим местным связям музей инициировал международные партнерские проекты, чтобы голос институции был слышен и за рубежом. Например, сеть «L'Internationale», основанная директором Бадовинац, позволяет семи европейским музеям и институциям предоставлять друг другу работы из своих коллекций, разрушая привычное деление на восточноевропейские и западноевропейские искусствоведческие нарративы, а также традиционные схемы владения коллекциями⁶¹.

VII. Диалекти- ческая современность

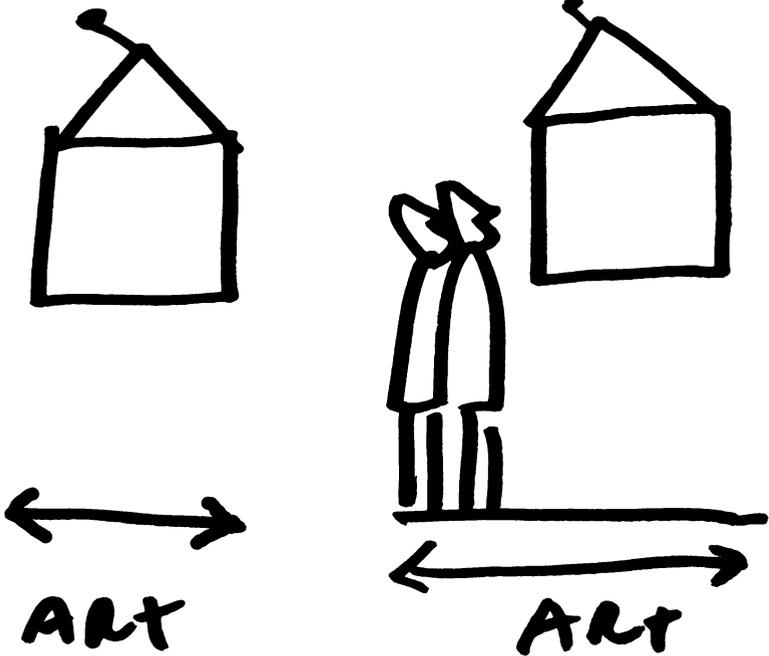
Моя высокая оценка этих трех музеев не безусловна, ведь в сравнении становятся очевидными недостатки каждой институции. Музей Ван Аббе не смог стать частью местной культуры Эйндховена; книги, выставленные в витринах в Музее королевы Софии, нельзя читать, и подход к дизайну выставок здесь не всегда последователен (например, проекция фильма Хичкока «Окно во двор» («Rear Window», 1954) помещена в неловкий диалог с живописным абстрактным экспрессионизмом); в то время как увлеченность MSUM документацией часто делает экспозицию громоздкой (в музее так много видеомониторов с документациями акций, перформансов и выступлений, что каждый посетитель вынужден сам становиться куратором и решать, какие видео смотреть, а какие игнорировать). Тем не менее все описанные в этом эссе разнообразные идеи Музея Ван Аббе, Музея королевы Софии и Музея современного искусства Metelkova в Любляне — это трамплин, с которого можно прыгнуть далеко вперед и най-

TIME

ти альтернативы современным приватизированным музеям, доведенным до творческого и интеллектуального паралича привычкой опираться на выставки-«блокбастеры», которые создаются с целью привлечь корпоративных инвесторов, меценатов и массовую аудиторию. Музей Ван Аббе показывает, как выставочный инструментарий можно превратить в средство выражения исторического сознания; Музей королевы Софии переосмысливает образование и статус различных художественных техник и произведений, входящих в его в собрание; MSUM использует множественные наложенные друг на друга темпоральности как способ записи пока еще не артикулированного исторического контекста.

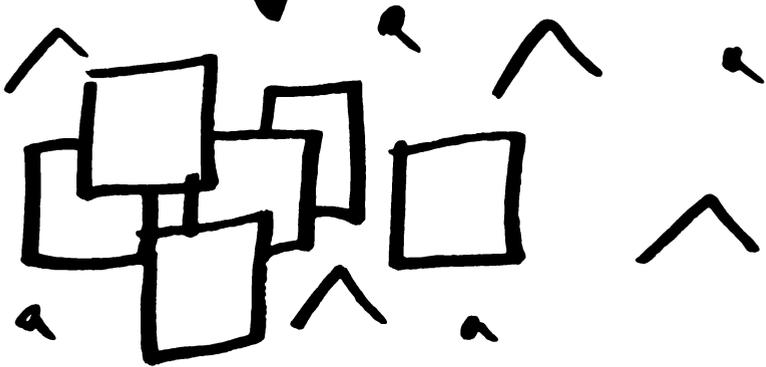
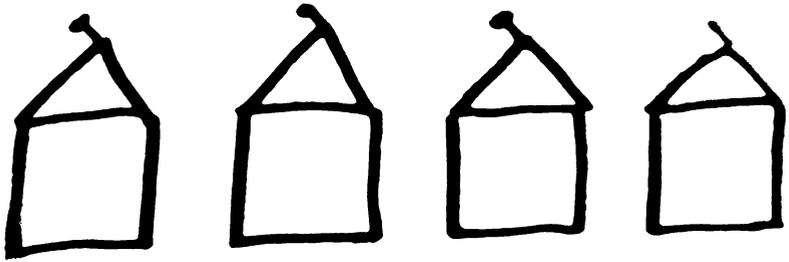
Вместо того чтобы сваливать все без разбора в один и тот же глобальный нарратив, эти музеи составляют новые, мульти-темпоральные карты истории и художественного производства, выходящие за пределы национальных и дисциплинарных рамок⁶². Подходящий термин для описания результата этой деятельности — *констелляция*, слово, которое Вальтер Беньямин использовал для описания марксистского поиска новых способов сопоставления событий, разрушающих устоявшиеся классификации, дисциплины, средства и приличия. Я считаю этот подход очень многообещающим для деятельности музеев, поскольку констелляция как политизированное переписывание истории есть, по своей сути, кураторская деятельность. Для Беньямина коллекционер — это старьевщик или мастер на все руки (*bricoleur*), который цитирует чужое высказывание вне контекста, чтобы разрушить чары окаменевшей традиции, мобилизует прошлое, заставляя его ярко сиять в настоящем, и сохраняет мобильность истории, чтобы позволить ее объектам снова стать историческими действующими силами. Замените здесь слово «коллекционер» на «куратор», и задачей современного музея станет новое, динамическое прочтение истории, выдвигающее на первый план то, что прежде было вытеснено, подавлено и отброшено

ARCHIVE OF COMMONS



господствующими классами. Культура становится основным средством визуализации альтернатив; вместо того чтобы думать о музейных коллекциях как о хранилищах сокровищ, их можно переосмыслить как общественные архивы⁶³.

Конечно, упоминать Бенямина в конце эссе в 2013 году — банально и предсказуемо, но поразительно, что его теории оказали столь мощное влияние на изобразительное искусство и в то же время так мало воздействовали на институции, в которых его показывают, как и на истории, которые эти институции выстраивают. В своих «Тезисах по философии истории» (1940) Бенямин проводит различие между историей, рассказанной во имя власти, увековечивающей триумфы победителей, и историей, которая называет и идентифицирует проблемы сегодняшнего дня, выискивая в прошлом источник настоящего исторического момента; последняя, в свою очередь, и есть определяющая мотивация нашего интереса к прошлому⁶⁴. Может ли музей противостоять гегемонии? Все три музея, рассмотренные в этой книге, мне кажется, отвечают на этот вопрос утвердительно. Они работают, чтобы соединить сегодняшнюю художественную практику с более широким полем визуального опыта, равно как и проект Бенямина «Пассажи» стремился стать отражением Парижа, столицы XIX века, посредством сопоставления текстов, карикатур, плакатов, фотографий, произведений искусства, артефактов и архитектуры в форме поэтических констелляций. Этот исходящий из настоящего подход к истории порождает понимание сегодняшнего дня, нацеленное в будущее, и переосмысляет музей как активного исторического деятеля, который говорит не от имени национальной гордости или гегемонии, но в поддержку творческих поисков и инакомыслия. Этот подход предполагает зрителя, более не сосредоточенного на созерцании ауры индивидуальных произведений, но осознающего, что в музее он сталкивается с аргументациями и позициями, которые ему нужно прочитывать или оспаривать. Наконец,



этот подход дефетишизирует объекты, постоянно сопоставляя произведения искусства с документальными материалами, копиями и реконструкциями. Современное становится не столько вопросом периодизации или дискурса, сколько методом или практикой, потенциально применимой к любому историческому периоду.

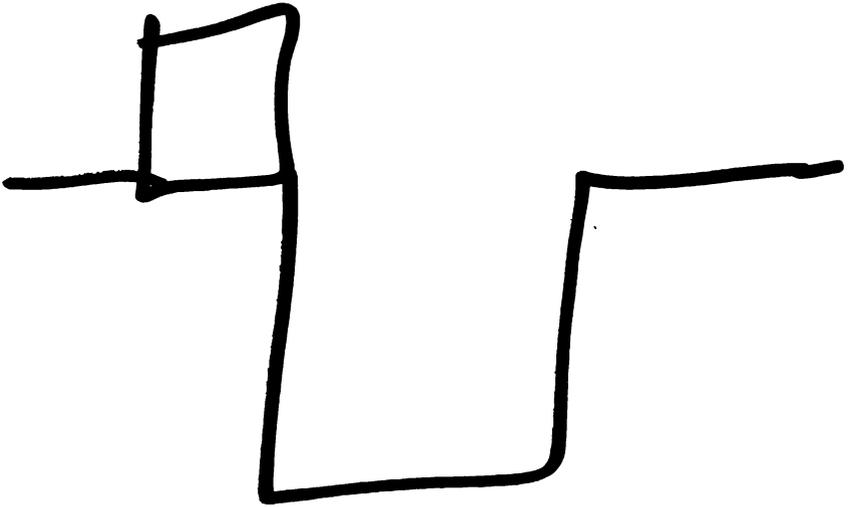
Некоторые, конечно, возразят, что периодизацию нельзя отбрасывать: только обладая знанием о четко очерченных исторических периодах, мы можем разрушить раздутое настоящее, колонизирующее прошлое и будущее. Но подобный подход, основанный на историзме, отдаляет от нас предыдущие эпохи, лишает их значения для сегодняшнего дня и не помогает справиться с причинами, обуславливающими нынешнее господство «презентизма»: с ролью технологий в резком сокращении расстояний и ускорении нашего ощущения проживаемого времени; угрозой мировой катастрофы — ядерной, террористической или экологической, — сокращающей нашу способность планировать будущее; и спекулятивными краткосрочными инвестициями финансового капитализма, продающего абстракции, такие как валюты, облигации, акции и вторичные ценные бумаги, а не результаты материального производства. Все эти факторы, несомненно, повлияли на наши пространственно-временные координаты: для среднего человека из «первого мира», как его когда-то называли, будущее больше не совпадает с многообещающим модернистским видением прогресса (если оно, конечно, когда-то с ним совпадало), но оборачивается бездной тревожных проблем, касающихся краткосрочных контрактов, дорогостоящей медицинской страховки и пожизненных выплат по долгам (ипотечному кредиту, кредиту на образование, кредитным картам).

В отличие от «презентизма», резкая переориентация на прошлое, на то, что уже минуло, может иметь огромное значение

для понимания нашей ситуации. Таким образом, диалектическая современность — это анахроническое действие, нацеленное на перезагрузку будущего посредством неожиданного появления значимого прошлого.

Некоторые скажут, что музей сам по себе — консервативная институция и что намного важнее сейчас сконцентрировать усилия на социальных изменениях. Но это не вопрос выбора «или-или». Музеи — коллективное выражение того, что мы считаем важным в культуре, они предлагают пространство для рефлексии и споров по поводу наших ценностей, а без рефлексии не может быть осмысленного движения вперед⁶⁵. Интересно, что три музея, которые я рассмотрела, названы в честь промышленника, королевы и военной базы — но все они обличают варварство власти и эксплуатации, рассказывая о прошлом посредством постановки диагноза настоящему и одновременно глядя в будущее. Важно также, что деятельность всех трех музеев с 2011 года оказалась под давлением со стороны неолиберальных правительств и городских советов, поющих песню о жесткой экономии: музейные бюджеты были сокращены, так как власти считают доступ к культуре не основополагающим правом, таким же, как образование и социальное обеспечение (хотя и их сейчас систематически экспроприируют), а роскошью, которую можно отдать на откуп частному сектору. А этот сектор только рад вмешаться: музеи не только производят деньги, но могут поднять ваш социальный статус и стоимость вашей личной коллекции. Таким образом, в конфликт вступают две системы ценностей: музей как пространство для культурной и исторической рефлексии и музей как хранилище меценатского нарциссизма. Перед лицом этого неразрешимого конфликта способность государственного музея адекватно представлять интересы девяноста девяти процентов населения может показаться еще более призрачной. Поэтому необычайно важно рассмотреть альтернативы, которые на

MUSEUM



BUDGET
OF
MUSEUM

самом деле существуют и незаметно помогают разработать новые, вдохновляющие миссии для музеев современного искусства⁶⁶.

Подчинение культуре экономической ценности, введенное неолиберализмом, вредит не только музеям, но всей гуманитарной сфере, которой все чаще приходится отстаивать собственные системы оценки согласно количественным показателям (поступления от грантов и собственный доход, экономический эффект, цитирование как степень влияния)⁶⁷.

Похоже, мы совершенно не в состоянии изобрести альтернативную систему ценностей: технократия, при невольном содействии постструктурализма, разрушила большую часть словаря, при помощи которого ранее формулировалась значимость культуры и гуманитарных дисциплин, что делает задачу убедительного определения этой значимости в неэкономических терминах еще более актуальной. Тем не менее мы можем и должны требовать, чтобы культура и гуманитарная сфера считались важными и исключительными сами по себе, не ограниченными языком бухгалтерского учета и потребительской ценности, с собственными творческими проектами, которые бережно хранятся в институциях, специально придуманных для их защиты⁶⁸. Кураторские цели, изложенные в этом эссе, могут показаться новыми формами инструментализации, но на самом деле они являются средствами защиты этой автономии, так как, опираясь на то, что уже подразумевается в произведениях искусства, они ставят вопросы и повышают самосознание, вместо того чтобы просто консолидировать частный престиж.

Задача ясного формулирования культурной ценности назрела и в музее, и в академических институциях, где цунами финансовых императивов угрожает затопить все, что есть сложного, творческого, уязвимо-го, интеллектualmente, ри-

скованного и критического в общественной сфере. Знамательно, что сейчас борьба развернулась именно вокруг вопроса темпоральности: подлинная культура действует в более медленных временных рамках, чем ускоренные абстракции финансового капитала и годовые циклы бухгалтерского дела (основанные на позитивистских данных и требующие очевидного эффекта). Но именно это отсутствие синхронии указывает на альтернативный мир ценностей, в котором музей — а также культура, образование и демократия — не подвластен банальностям ведомостей или статистическим мистификациям опросов общественного мнения, но позволяет нам оценивать богатую и разнообразную историю, ставить настоящее под вопрос и реализовывать другое будущее. У этого будущего еще нет имени, но мы стоим у его границы. Если последние сорок лет прошли под знаком «пост-» (послевоенный период, постколониализм, постмодернизм, посткоммунистическая эпоха), то сегодня есть ощущение, что мы наконец находимся в периоде ожидания, который музеи современного искусства могут помочь нам коллективно почувствовать и понять.

MUSEUM
POWER

Примечания

¹ Rosalind Krauss, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», October, no. 54, Fall 1990, p. 14. Далее в этом эссе Краусс ссылается на статью из журнала «Art in America», в которой сообщается о том, что музеи сокращают доступ к своим собраниям. Краусс считает, что это вызвано давлением на музейную деятельность арт-рынка и административного типа мышления.

² Здесь я опираюсь на аргументацию Сьюзен Бак-Морс (Susan Buck-Morss), изложенную в ее книге «Hegel, Haiti and Universal History» (University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2009). Бак-Морс утверждает, что всемирная история подразумевает денационализацию событий, чтобы их можно было считать вопросами всемирного значения. (Так, холокост не принадлежит истории Германии или истории евреев, а является общечеловеческой катастрофой.) Восстанавливая всемирное как категорию, Бак-Морс присоединяется к группе современных мыслителей, куда входят Славой Жижек и Ален Бадью: они также стремятся возродить всемирное, которое было разрушено в результате постструктуралистских атак на метанарративы. Цель Бак-Морс — не столько истолковать всемирность как способность включить все

в один нарратив, сколько использовать ее как методологическое вмешательство в историю.

³ Как замечает художница Хито Штейерль, «современное искусство — это бренд без товара, который можно приклеить к чему угодно, чтобы сделать “подтяжку лица”, раскрутить новый творческий императив места, нуждающегося в срочном создании нового облика. [...] Если современное искусство — это ответ, то вопрос звучит так: как сделать капитализм красивее?» См.: Steyerl, «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy», e-flux journal #21, December 2010. Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporaryart-and-the-transition-to-post-democracy/>.

⁴ На самом деле, как показал Ричард Мейер, программа MoMA в 1930-е годы была чрезвычайно разнообразной: она включала выставки доисторической наскальной живописи, персидских фресок и копий картин Сезанна. Американские художники также выставлялись в музее, но, по мнению Рейхарда и членов организации «Американские абстрактные художники», эти художники были слишком старыми, слишком

традиционными или слишком популярными, чтобы быть по-настоящему современными. См: Richard Meyer, What Was Contemporary Art? MIT Press, Cambridge/MA, 2013, chapter 4.

⁵ Письмо Альфреда Барра младшего Полу Саксу (Paul Sachs), октябрь 1929, цит. по: Ibid., p. 38.

⁶ Исключением из этого правила является Городская галерея современного искусства в Загребе (City Gallery of Contemporary Art), основанная в 1954 году. Галерея сменила название на «Музей современного искусства» в 1998 году.

⁷ «Так или иначе, смешение кураторства и коммерции в деятельности Института постепенно стало все более отражать логику современного искусства в Америке вообще» (Meyer, op. cit., p. 251). В 1950 году MoMA, Музей Уитни и бостонский Институт современного искусства выпустили совместный манифест, в котором модернистская традиция объявлялась живой и здоровой, то есть публично отрицалось более раннее заявление бостонского Института о том, что модернизм умер в 1939 году. См.: J. Pedro Lorente, Cathedrals of Urban Modernity, Ashgate Publishing, Aldershot, 1998, p. 250.

⁸ Вызвавшая критику собирательская стратегия Саатчи заключалась в том, чтобы покупать работы молодого художника оптом, а затем разом перепродавать их, когда рыночная стоимость данных работ возрастет. См. например: Arifa Akbar, «Charles Saatchi: A Blessing or a Curse for Young Artists?», *The Independent*, 6/13/2008: «Самым откровенным критиком Саатчи из числа его бывших протеже стал итальянский неоэкспрессионист Сандро Chia (Sandro Chia), чьи работы Саатчи купил, а затем распродал в 1980-х. Некоторые считают, что продажа всех работ Chia из коллекции Саатчи разом фактически уничтожила репутацию итальянского художника».

⁹ См.: Brian Goldfarb et al., «Fleeting Possessions», *Temporarily Possessed: The Semi-Permanent Collection, The New Museum of Contemporary Art, New York*, 1995, p. 9ff.

¹⁰ См.: <http://www.newmuseum.org/files/npmressfaq.pdf>. Одна из последних работ, приобретенных для музея его почитателями, — это «Hell, Yes!» Уго Рондиноне (Ugo Rondinone, 2001), она была выставлена на фасаде здания в 2007–2010 годах. С момента переезда музея на улицу Бауэри в 2007 году ни одно

произведение из собрания музея не было включено в его выставки (электронное письмо от Гэбриэла Айнсона (Gabriel Einsohn), сотрудника пресс-службы музея от 29 марта 2013 года).

¹¹ См. например: ответы на «Вопросник о "современном"» Аленса Альберро в журнале *October* (no. 130, Fall 2009, p. 55); выставку «Глобальное современное: миры искусства после 1989 года» в Центре искусств и медиатехнологий в Карлсруэ («Global Contemporary: Art Worlds After 1989», ZKM | Karlsruhe, 2011); Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2013.

¹² См. также: Okwui Enwezor and Chika Okeke-Agulu, *Contemporary Art in Africa Since 1980*, Damiani, Bologna, 2009: «Современное африканское искусство рождается после окончания как традиционного искусства (которое считается доколониальным), так и колониализма; то есть условием его существования в настоящем является постколониализм» (p. 12).

¹³ Peter Osborne, «The Fiction of the Contemporary», *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York, 2013, pp. 15–35.

¹⁴ Boris Groys, «Comrades of Time», in: *Going Public*, Sternberg Press, Berlin, 2010, pp. 84–101. Перевод дается по изданию: Борис Гройс «Товарищи времени», в кн. «Политика поэтики», М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012, с. 78–91.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90 и следующая цитата, p. 94. // с. 82 и с. 85.

¹⁶ Giorgio Agamben, «What Is the Contemporary?», «What is an Apparatus?» and Other Essays, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 41. Выделено автором.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁸ Смит считает, что этот мир начался в конце 1980-х, но окончательно утвердился в коллективном сознании после теракта 11 сентября. См.: Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago University Press, Chicago, 2009.

¹⁹ Французский историк Франсуа Артог (François Hartog) использует термин «историчность» для описания господствующего временного порядка определенной эпохи — того, как общество представляет свое прошлое и обращается с ним. См.: Hartog, *Régimes d'historicité*, Editions du Seuil, Paris, 2003. «Шизофренический» — термин, который применяет Фре-

дрик Джеймисон, чтобы охарактеризовать склонность постмодернизма к интенсивным, но не связанным друг с другом переживаниям настоящего. См.: Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 2002, pp. 13–29.

²⁰ В Восточной Европе дезавуирование коммунистического прошлого в официальном дискурсе вызвало появление множества видеоработ, исследующих психологическое воздействие этого перехода, включающих старую киноленту или кинотехнологии (такие как «Intervista» Анри Салы (Anri Sala) и «His-Story» Деймантаса Наркевичуса (Deimantas Narkevicius), оба видео 1998 года); на Ближнем Востоке большой корпус работ посвящен Ливанской гражданской войне и эпизодам из истории палестино-израильского конфликта (например, обширная архивная работа Валида Раада (Walid Raad) и его группы «Atlas Group» или Эмили Ясир (Emily Jacir)). В Западной Европе и Северной Америке, напротив, художники, в лучшем случае, ухватились за ранее не замеченные моменты в истории психотерапии, колониализма, феминизма и гражданских прав — их

интересует не столько прошлое само по себе, сколько возможности для раскрытия в нем альтернатив для будущего (Стэн Дуглас (Stan Douglas), Шэрон Хэйес (Sharon Hayes), Харун Фароки (Harun Farocki)).

²¹ Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, Continuum, London, 2013, p. 41.

²² Dieter Roelstraete, «The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art», *e-flux journal* #4, March 2009. Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archaeological-imaginary-in-art/>. Выделено автором.

²³ Georges Didi-Huberman, «History and Image: Has the "Epistemological Transformation" Taken Place?», Michael Zimmermann (ed.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown, 2003, p. 131.

²⁴ Georges Didi-Huberman, «Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism», Claire Farago and Robert Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2003, p. 41. См.

также: Didi-Huberman, «The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology», *Oxford Art Journal*, vol. 25, no. 1, 2002, pp. 59–70.

²⁵ Alexander Nagel and Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York, 2010, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ Моя позиция отличается и от позиции Томаса Кроу (Thomas Crow), для которого произведение визуального искусства обладает уникальной темпоральностью, отличной от темпоральностей литературы, музыки или танца, потому что ее объекты являются «реальными вещами, которым придают форму и которыми оперируют сами субъекты истории» (Thomas Crow, *The Practice of Art History in America*, Daedalus, vol. 135, no. 2, Spring 2006, p. 71). Использование технологий воспроизведения в современном искусстве ослабляет правдоподобие этого заявления; см. обсуждение документации в Музее королевы Софии на стр. 56.

²⁸ В Новом музее, например, история появляется лишь под рубрикой модного и изысканного, в качестве тщательно подобранного ретро-интереса. Даже групповые выставки, темы

которых дают прекрасную возможность для исторического исследования, представляются без исторической аргументации. Например, выставка «Ostalgia» (2011) — обзор русского и восточноевропейского искусства с 1960-х годов и далее — сопоставляла работы на основе чувственного восприятия без какого-либо упоминания идеологического перехода, произошедшего в 1989–1991 годах. Выставка заменила рамки политической истории рамками хорошего вкуса, позволив править бал рынку (что было уместно, ведь она финансировалась российским газовым олигархом Леонидом Михельсоном, чей художественный фонд называется «ВИКТОРИЯ — искусство быть современным» (sic)). Более того, название выставки сгруппировало все работы в категории «остальгии», хотя большая часть экспонатов относилась к периоду до 1989 года.

²⁹ В западных музеях, посвященных только искусству 1960-х и последующих годов, тематические выставки стали нормой, так как считается, что у произведений этого периода достаточно общего контекста, чтобы практика перетасовки десятилетий стала непроблематичной. Когда тематический подход терпит очевидную

неудачу, это происходит в результате не поколенческих, а географических сопоставлений — создания диалогов между западным и незападным искусством, особенно если последнее позиционируется как запаздывающее и вторичное (если оно модернистское) или просто как немодернистское (если оно местное и самобытное).

³⁰ Однако подобный релятивизм, очевидно, не свободен от ценностных суждений, и это становится ясным из иерархий временных выставок: в случае Тейт Модерн, например, большинство персональных выставок (приносящих доход) посвящено западным художникам-мужчинам, в то время как женщины и не-западные художники ограничены (бесплатными) проектами спецпроектов и Турбинным Залом (Turbine Hall). См.: T. J. Demos, «The Tate Effect», Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (eds.), *Where is Art Contemporary? The Global Art World*, vol. 2, ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, 2009, pp. 78–87.

³¹ Единственное заметное исключение — критика неоколониального взгляда Тейт Модерн, озвученная Окуи Энвезором. См.: Enwezor, «The Post-Colonial Constellation», Terry Smith,

Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.), «Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity», Duke University Press: Durham/NC, 2008, pp. 207–229.

³² Например, выставка коллекции Тейт Модерн в 2012 году была организована вокруг следующих четырех тем: «Поэзия и сон» («Poetry and Dream») (центром раздела был сюрреализм, но в него также входили фотомонтажи Джона Хартфилда (John Heartfield), серия слайдов Санту Мофокенга (Santu Mofokeng) 1997 года «Black Photo Album: Look at Me» и скульптуры Йозефа Бойса), «Энергия и процесс» («Energy and Process») (раздел был построен вокруг «арте повера», но включал также зал даров коллекционера Дженет Вольфсон де Боттон (Janet Wolfson de Botton)), «Состояния постоянного движения» («States of Flux») (кубизм, футуризм и вортицизм) и «Структура и ясность» («Structure and Clarity») (раздел, посвященный абстрактному искусству эпохи между мировыми войнами, но с захватом кубизма и работ Кори Аркейнджела (Cory Arcangel)).

³³ Расположенные под этими хрониками ярко-красные мультимедийные кабины, расписанные логотипами корпоративных спонсоров,

позволяют музею держаться на одной волне с господствующей неолиберальной нормой.

³⁴ Другая серия экспозиций под названием «Живой архив» («The Living Archive») представляла посетителям эпизоды из истории музея, одновременно напоминая ему о том, чем он был и чем может стать снова (на сайте музея этот цикл называют «сокровищницей идей о будущем»). Серия напомнила о ключевых выставках из истории музея (таких как «Улица» («The Street») 1972 года) и представила архивную информацию об экспериментальном проекте в Эйндрховене под названием «Het Apollohuis» (1980–1997), а также показала копии музейной документации («Музейный каталог — продолжающееся исследование» («Museum Index — Research in Progress»)) — результаты исследования происхождения произведений из собрания, которые были украдены нацистами до или во время Второй мировой войны.

³⁵ Было и несколько исключений из этого правила, например, временная выставка «Формы сопротивления: художники и жажда социальных изменений с 1871 года до наших дней» («Forms of Resistance: Artists and the Desire for Social Change from

1871 to the Present», 2007), ставшая своего рода манифестом Музея Ван Аббе.

³⁶ Среди самых ярких экспериментов этой серии можно назвать «Один на один: „Tuxedo Junction“ Фрэнка Стеллы» («Включение № 32») («One on One: Frank Stella's Tuxedo Junction» («Plug In #32»)): в зале была показана одна картина Стеллы 1963 года, перед которой стояли небольшой стол и стул: на столе были разложены тексты, посвященные этой работе (книги, письма, история выставок, отчет о состоянии и виды предыдущих демонстраций картины), а также стоял магнитофон с записью комментария к картине Стеллы историка искусства Шепы Стайнера (Shep Steiner). Зал «Kijkdepot» («Включение № 18») («Plug In #18») давал посетителям возможность выбрать наиболее понравившуюся работу из фондов с условием, что они обоснуют причину, по которой хотят ее увидеть. Упомянутые посетителями произведения были затем вынесены из хранилищ и выставлены, что привело к «случайному коллективному кураторству», а также помогло музею понять, что хотели бы видеть в его залах местные жители (Christiane Berndes, Plug In to Play, 2010, p. 78). В зале «Включение № 28»

(«Plug In #28»), кураторами которого стали члены голландского художественного дуэта Бик ван дер Пол (Bik van der Pol), были выставлены работы Йозефа Бойса и Брюса Наумана, а также 140 книг американского издательства «Loompanics Unlimited» (1975–2006), публиковавшего сомнительные самоучители типа «Как основать свою собственную страну» («How to Start Your Own Country»), «Пистолеты и другое оружие своими руками» («Homemade Guns and Homemade Arms») и «Как уничтожить записи о своих подростковых и взрослых преступлениях» («How to Clear Your Adult and Juvenile Criminal Records»).

³⁷ Рекламные материалы Музея Ван Аббе доступны по ссылке: [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse/all/?txvabdisplayp1\[ptype\]=24&txvabdisplayp1\[project\]=546](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse/all/?txvabdisplayp1[ptype]=24&txvabdisplayp1[project]=546).

³⁸ Созданная Фуком после возвращения с «Документы VII» (1982) («Documenta 7»), куратором которой он был, выставка «Zomeropstelling van de eigen collectie» («Летняя экспозиция музейной коллекции») следовала всем его известным принципам: утверждению автономии произведения искусства, нейтральности выставочного пространства и визуального опыта зрителя.

³⁹ См.: [http://vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?txvabdisplaypi1\[ptype\]=18&txvabdisplaypi1\[pobject\]=863&cHash=d-56b07668a1b6f7825238b4941c741a1](http://vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?txvabdisplaypi1[ptype]=18&txvabdisplaypi1[pobject]=863&cHash=d-56b07668a1b6f7825238b4941c741a1). Видео-документация этого проекта, созданная Халедом Хурани (Khaled Hourani) и Рашидом Машарави (Rashid Masharawi), была показана на «Документе XIII» в 2012 году («Documenta 13»).

⁴⁰ Различные типы зрительского поведения также поддерживались при помощи разных схем музея — воображаемой географической карты (для туриста) или записной книжки с чистыми страницами, в которой зрители могли писать, а затем передавать ее следующему посетителю (фланер). Проект «Сыграй в Ван Аббе» («Play van Abbe») подчеркнул институциональную прозрачность музея: на стены залов были нанесены диаграммы, отражающие количество произведений художников-мужчин, женщин и западных художников в собрании (наряду с другой статистикой), а на экранах транслировались видеоответы Чарльза Эше на вопросы зрителей об этом проекте (сейчас эти ответы можно посмотреть в YouTube).

⁴¹ См.: Jesús Carillo and Rosario Peiró, «Is the War

Over? Art in a Divided World (1945–1968)», p. 15. Версию в формате pdf можно скачать по ссылке: www.museoreinaSofia.es/imagenes/descargas/pdf/2010/21Jcen.pdf.

⁴² Борха-Виллель пишет: «Что произойдет, если мы поставим вместо "мысль" Декарта "завоевываю" Эрнана Кортеса или вместо принципа чистого разума Канта то, что Маркс называл принципом первоначального накопления?» (Manuel Borja-Villel, «Museos del Sur», *El País*, 12/20/2008, цитируется по-английски в: Ricardo Arcos-Palma, «The Potosi Principle: How Can we Sing the Song of Our Lord in a Foreign Land?», *Art Nexus*, issue 80 March–May 2011. Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://certificacion.artnexus.net/NoticeView.aspx?DocumentID=22805>). После Мадрида выставка была показана в Берлине и городе Ла-Пас в Боливии.

⁴³ Два года спустя на выставке «Атлас: как унести весь мир на спине?» («Atlas: How to carry the world on one's back?», 2011) при создании обзорной экспозиции искусства XX века был использован метод монтажа Аби Варбурга. Куратор Жорж Диди-Юберман писал: «Выставка "Атлас" задумывалась не для того, чтобы собрать вместе красивые артефакты, а для того,

чтобы понять, как работают определенные художники — не касаясь вопроса производства шедевров — и как эта работа может восприниматься с точки зрения аутентичного метода и даже с точки зрения нестандартного, "поперечного" знания о нашем мире». Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlasen.html>.

⁴⁴ Диаграммы в общих чертах основаны на книге Жана Ланана «Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969–1970)», в которой преобразования четырехчленной конфигурации используются для разработки «четырёх дискурсов» (дискурсы хозяина, истерика, научный и аналитический дискурсы). Диаграммы не опираются на устойчивые термины (субъект, объект, история и т. п.), но остаются динамическими моделями, объясняющими отношения между каждым из этих дискурсов и его агентами.

⁴⁵ Славой Жижек считает, что сегодняшний толерантный либеральный мультикультурализм — это форма нейтрализации: «опыт Другого, лишённого Непохожести — Другого без кофеина» (Žižek, «Liberal multiculturalism masks an old barbarism with a human face», *The Guardian*,

10/3/2010. См. также: Žižek, «Multiculturalism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, September–October 1997).

⁴⁶ Jacques Rancière, «The Ignorant Schoolmaster», Stanford University Press, Stanford, 1991. В этой очень часто цитируемой книге Рансьер описывает, как французский учитель Жозеф Жакото пользовался двуязычной книгой для обучения группы учеников, которые говорили только по-фламандски. См.: Ángela Molina, «Entrevista con Manuel Borja-Villel/ Debemos desarrollar en el museo una pedagogía de la emancipación», *El País*, 11/19/2005, available online at: <http://elpais.com/diario/2005/11/19/babelia/1132358767850215.html>.

⁴⁷ См.: «Declaración Instituyente Red Conceptualismos del Sur». Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://conceptual.inexistente.net/index.php?option=comcontent&view=article&id=56:declaracion>.

⁴⁸ Борис Гройс утверждает, что документация является сегодня одной из самых распространенных форм современного искусства: это не демонстрация искусства (потому что оно происходит в другом месте), а просто

отсылка к искусству. Groyes, «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation», Groyes, Art Power, MIT Press, Cambridge/MA, 2008, pp. 52–65.

⁴⁹ Эта политика — продолжение усилий, принятых Борха-Виллелем в MACBA, увенчавшихся в 2007 году основанием музейного Центра исследований и документации (Centre d'Estudis i Documentació). Центр родился «из убежденности в том, что, начиная с прошлого века и особенно с 1950-х годов, художественное производство не может быть понято только через само произведение и что документ является элементом языка, формирующего столь сложное культурное производство, каким является искусство. Архив также стремится привлечь внимание к документальным источникам, остающимся незаслуженно обойденными в этом контексте». Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://www.macba.cat/en/the-archive>.

⁵⁰ У этого типа реклассификации есть прецеденты. Джон Карман (John Carman) продемонстрировал изменения статуса археологического наследия в Великобритании, начиная с либеральной озбоченности общественным благосостоянием и образованием в XIX веке, через

дискурс о «благонамеренных нациях и устойчивом международном порядке» в середине XX века, вплоть до нынешнего управленческого дискурса о наследии как «ресурсе» (соотношении цена-качество и эффективном использовании). См.: Carman, «Good citizens and sound economics: The trajectory of archaeology in Britain from “heritage” to “resource”», Clay Mathers, et al. (eds.), *Heritage of Value, Archaeology of Renown: Reshaping Archaeological Assessment and Significance*, University Press of Florida, Gainesville, 2005, pp. 43–57.

⁵¹ См.: <http://www.museoreinaSofia.es/programas-publicos/centroestudios/practicascriticasen.html>. Эта 150-часовая программа резко контрастирует с платными образовательными курсами, которые предлагает MoMA (где пять двухчасовых занятий стоят 300 долларов) и Тейт Модерн (где пять полуторачасовых семинаров стоят 120 фунтов).

⁵² Показательно, что нынешнее правительство Словении предпочитает первый вариант показа, а музей — второй.

⁵³ См.: www.cultureshutdown.net. 4 октября 2012 года, после 124 лет существования, боснийский Национальный

Музей (Zemaljski Muzej) закрылся из-за неспособности правительства обеспечить его надлежащее финансирование.

⁵⁴ Это неполный список: есть еще разделы «Время без будущего» (субкультуры 1980-х) и «Количественное время» (индивидуальные системы, основанные на автономных формах логики).

⁵⁵ Несмотря на то, что Бадовинац, несомненно, приравнивает современность к периодизации («война на Балканах стала началом нашей современности»), экспозиция коллекции включает работы начиная с 1950-х годов (Zdenka Badovinac, «The Present and Presence», *The Present and Presence—Repetition 1*, Moderna galerija, Ljubljana, 2012, p. 106).

⁵⁶ Ibid., p. 103.

⁵⁷ Zdenka Badovinac, «New Forms of Cultural Production», 10/1/2012, онлайн-версия доступна по ссылке: <http://www.arteeast.org/pages/artenews/article/1551/>.

⁵⁸ Музей подвергся критике за то, что параллельно с антифашистским не было выставлено искусство Белой гвардии — движения, сотрудничавшего с оккупационными войсками во время Второй мировой войны.

⁵⁹ См.: <http://www.mg-lj.si/node/168> and <http://radical.temp.si/>.

⁶⁰ Adela Železnik, «On Education in MG+MSUM», unpublished document, p. 1. Автор этого документа Адела Железник — старший куратор образовательных программ музея MSUM и Moderna galerija.

⁶¹ В эту сеть также входят Общество Юлиуса Коллера (Július Koller Society) в Братиславе, Музей современного искусства Барселоны (MACBA), Музей современного искусства Антверпена (МуКНА) и Музей Ван Аббе. В 2012 году к сети присоединились Музей королевы Софии и SALT (Стамбул). См.: <http://internacionala.mg-lj.si/>. В 2013 году сеть «L'Internationale» получила грант на пять лет в размере 2,5 миллионов евро для поддержки программы «The Uses of Art — The Legacy of 1848 and 1989», которую координирует директор Музея Ван Аббе Чарльз Эше.

⁶² Кто-то может возразить, что то же самое уже делают биеннале, особенно последняя «Документа XIII» (2012), изобиловавшая произведениями, увековечивающими историю и архивы (в качестве примера можно привести инсталляцию Майкла Раковица (Michael Rakowitz), в которой библиотечные

книги, поврежденные союзническими бомбейками в 1941 году, воссозданы в камне резчиками из Кабула и выставлены вместе с текстами и объектами, при помощи которых проводится параллель между уничтожением памятников культуры талибами и утратами, понесенными Касселем во время Второй мировой войны. Еще один похожий пример — инсталляция Кадера Атьи (Kader Attia) с книгами, витринами и слайд-шоу, в котором «ремонт» африканских предметов сравнивается с «реконструкцией» лиц солдат при помощи пластической хирургии после Первой мировой войны).

Тем не менее я провожу различие между проектом Каролин Христов-Банарджиев (Carolyn Christov-Bakargiev) и тем, что я излагаю здесь, в первую очередь потому, что огромный разброс позиций художников, представленных на ее выставке (от социальной прантики до перформанса, от живописи до «архивного импульса») не позволил проекту в целом выразить ясную единую позицию. В итоге эта выставка стала лишь еще одним примером нерешительного релятивизма, а ее ретроспективное настроение выражало, как говорится в цитированной выше статье Дитера Розльштраге, лишь покорную неспособность смотреть в будущее.

⁶³ Джон Кармэн начал составлять карту схожего проекта в сфере археологического наследия с мыслью о «когнитивной собственности». См.: Carman, «Against Cultural Property: Archaeology, Heritage and Ownership», Duckworth, London, 2005.

⁶⁴ «Коперниканская революция в восприятии истории такова: раньше прошлое считалось неподвижной точкой, а настоящее — попыткой наощупь приблизить наши знания к этой точке. Теперь это отношение должно быть перевернуто, и прошлое становится диалектическим поворотом, вдохновляющим пробужденное сознание» (Вальтер Беньямин, цит. по: Susan Buck-Morss, «The Dialectics of Seeing», MIT Press, Cambridge/MA, 1989, p. 338).

⁶⁵ Как пишет Чарльз Эше, «искусство вносит вклад в демократическую культуру, стимулируя такие свойства, как широта взглядов, а также способность иначе видеть и воображать вещи, обладающие чрезвычайной важностью для конструктивного политического процесса, где необходимо постоянно вести переговоры по поводу различий и где всегда есть альтернатива» (интервью Эше Доминику Руйтерсу (Dominiek Ruyters),

«A Cosmology of Museums», in: Metropolis M, 4/17/2013. Онлайн-версия доступна по ссылке: <http://metropolism.com/features/a-cosmology-of-museums>).

⁶⁶ Дискуссию о музеях и 99% населения см.: www.occiputmuseums.org. При худшем сценарии музейные ценности определяются не политически осознанной историей искусства, а арт-рынком, распухшим от совокупного чистого дохода руководителей хедж-фондов и российских олигархов; отсюда преобладание в музеях громадных блестящих произведений, сделанных художниками-мужчинами. Альтернативные институции под руководством социально ответственных директоров в Северной и Южной Америке также смогли произвести замечательные новые музейные модели: в пример можно привести образовательную программу Художественного Музея Куинса (Queens Museum of Art) в Нью-Йорке или интегрированную программу искусства и образования нового Художественного Музея Рио-де-Жанейро (Museu de Arte do Rio).

⁶⁷ Это усугубляется тенденцией совмещения в должности директора музея как художественного, так и финансового руководства, причем с пре-

обладанием второй позиции. Страстный призыв переосмыслить ценность гуманитарной сферы выражен здесь: Stefan Collini, «What Are Universities For?», Penguin, London, 2012.

⁶⁸ Потребительская ценность включает восприятие культуры и гуманитарной сферы с точки зрения «культурной индустрии», «образования», «досуга и туризма», «символической репрезентации», «легитимации действия», «социальной солидарности и интеграции» и «денежной и экономической выгоды». См.: Carman, «Against Cultural Property», op. cit., p. 53.

Биографии

Клэр Бишоп — историк искусства и критик, профессор программы докторантуры по истории искусства в Городском Университете Нью-Йорка (CUNY), автор книг «Искусство инсталляции: критическая история» (Installation Art: A Critical History, Tate/Routledge, 2005) и «Искусственные ады: партиципативное искусство и политика зрительского поведения» (Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso, 2012), редактор сборников «Партиципация» (Participation, MIT/Whitechapel, 2006) и «1968/1989: политический переворот и художественные изменения» (1968/1989: Political Upheaval and Artistic Change, Warsaw, Museum of Modern Art, 2010), один из кураторов выставки «Двойной агент» (Double Agent) лондонского Института современного искусства (ICA) в 2008 году. Бишоп регулярно печатается в журналах «Artforum» и «October» (MIT Press).

Дан Пержовски — художник, сочетающий техники рисунка, карикатуры и граффити, сыгравший активную роль в развитии гражданского общества в Румынии благодаря редакторской работе в журнале «Revista 22». Рисунки Пержовски часто являются политическим комментарием к текущим общественным и культурным событиям. Художник представлял Румынию на Венецианской биеннале в 1999 году и участвовал в других биеннале и музейных выставках по всему миру, в частности, в Стамбульской биеннале (2005), галерее Тейт Модерн (2006), MoMA в Нью-Йорке (2007) и Парижской триеннале (2012). Пержовски печатал свои рисунки в форме бесплатной газеты и небольших книг, среди которых «Бешеная корова» («Mad Cow»), «Птичий грипп» («Bird Flu»), «Глобальная деревня» («Global Village»), «Постмодернистский экс-коммунист» («Postmodern Ex-Communist») в 2007 году и «Кризис» («Recession») в 2010 году. Живет и работает в Бухаресте.

Благодарности

Импульсом для этой небольшой книжки послужил целый ряд связанных друг с другом событий. Первым стал мой переезд в США в 2008 году и столкновение с консерватизмом американских музейных институций. Вторым стало ведение семинара в Центре докторантуры университета CUNY на тему «Современный музей» («The Contemporary Museum») осенью 2010 года. Семинар был подготовительной фазой конференции «Сегодняшний музей: современное искусство, кураторство и история, альтернативные модели» («The Now Museum: Contemporary Art, Curating Histories, Alternative Models»), которую я организовала совместно с некоммерческой организацией «Independent Curators International» и Новым музеем в Нью-Йорке в марте 2011 года. Студенты семинара, как и многие докладчики конференции, были вдохновляющими собеседниками.

Третьим событием стала программа жесткой экономии, сопровождавшая европейский крен вправо в 2010 году в качестве реакции на кризис 2008 года. Сокращение государственного финансирования в сфере искусства, особенно в Нидерландах, привело к волне протестов среди художников-профессионалов, которая, тем не менее не вызвала особого сочувствия у работников других государственных секторов, также столкнувшихся с резким сокращением бюджета.

С точки зрения теории я обязана работам Сьюзен Бак-Морс, чьи лекции в Центре докторантуры университета CUNY на тему «Мировая история искусства» в 2011 году оказали большое влияние на мои взгляды. Я также должна поблагодарить членов Комитета глобализации и социальных изменений (Committee for Globalization and Social Change) Центра докторантуры, моих коллег по программе исследовательских стипендий в Художественном институте Кларка (Clark Art Institute) весной 2013 года, а также Свена Люттикена (Sven Lütticken) и Стивена Мелвилла (Stephen Melville): все они читали первые наброски книги и давали ценные советы. Этот текст выиграл, как и многие другие мои тексты, от щедрой редакторской помощи Никки Коламбас (Nikki Columbus), и я посвящаю эту книгу ей.

Права на иллюстрации:
стр. 36–45 — © Archives
Van Abbemuseum, Eindhoven,
The Netherlands;
стр. 46–57 — © Museo
Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid;
стр. 58–67 — © Moderna
Galerija, Ljubljana.

Авторские права защищены. Никакая часть этой публикации не может быть перепечатана, сохранена в информационно-поисковой системе или передана в какой-либо форме или какими-либо средствами — электронными, механическими, фотокопированием, аудиозаписью и так далее — без предварительного разрешения издателя.

Мы благодарим всех правообладателей за любезное согласие напечатать их материалы.

В случае если, несмотря на наши усиленные поиски, кто-либо из правообладателей был нами обойден, законные требования будут удовлетворены в рамках предусмотренных процедур.

Клэр Бишоп
**Радикальная музеология,
или Так ли уж
«современны» музеи
современного
искусства?**

Перевод с английского

Ольга Дубицкая

Редактор

Анастасия Митюшина

Издатели

Александр Иванов,

Михаил Котомин

Выпускающий редактор

Полина Канюкова

Корректор

Екатерина Чернасова

Дизайн

«ABCdesign»

Полина Лауфер

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой
закупки книг издательства

Ad Marginem обращайтесь

по телефону:

+7(499) 763 3595

sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»

Переведеновский пер.,

д. 18, Москва, 105082

тел./факс: +7(499) 763 3595

info@admarginem.ru

Отпечатано

в типографии

«PNB Print», Латвия

www.pnbprint.eu



