



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА

THE PUSHKIN
STATE MUSEUM OF FINE ARTS

ВИППЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
Классика и современность.
Отражения

VIPPER CONFERENCE
Classics and Contemporaneity.
Reflections



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА

THE PUSHKIN
STATE MUSEUM OF FINE ARTS

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. ОТРАЖЕНИЯ

CLASSICS AND CONTEMPORANEITY. REFLECTIONS

Материалы международной научной конференции
«ВИППЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2018»

Выпуск XLIX

Papers of the international research
VIPPER CONFERENCE 2018

Volume XLIX

Москва
Moscow

2019

УДК 7.036
ББК85.101
К47

Издание подготовлено по итогам международной конференции
«Випперовские чтения» «Классика и современность. Отражения»
26—28 февраля 2018 года

**Государственный музей изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина, Москва**

Президент Ирина Антонова
Директор Марина Лошак
Главный хранитель Татьяна Потапова
Заместитель директора по научной работе Виктория Маркова
Заместитель директора по экономике Мария Салина
Руководитель отдела кино- и медиаискусства Ольга Шишко
Заведующая международным отделом Мария Костаки

Кураторы конференции Ольга Шишко, Юлия Грачинова
Международный координатор Алина Стуликова
Продюсер спецпроектов Елена Румянцева
Организаторы выражают благодарность Марии Кузьминой, Валерии Луганской, Анне Корниловой, Анне Стравинской, Анастасии Звягиной, Елене Масловой, Элеоноре Келюксаевой, Ольге Ануровой, Евгении Иолевой, Татьяне Голубицкой, Марии Грицевской, Дарье Кургузовой, Ксении Волосковой

Научные редакторы Юлия Грачинова, Ольга Шишко, Елизавета Южакова
Координатор Юлия Грачинова
Редактор-составитель Елизавета Южакова
Переводчики Дмитрий Безуглов, Екатерина Елсукова, Илона Змихновская, Александра Клещина, Елена Сон
Редакторы русского текста Ольга Антонова, Кира Искольдская, Людмила Никитина, Лариса Платова, Анна Ткаченко, Ирина Щеглова
Редакторы английского текста Сюзанна Гарден, Татьяна Закутилина
Корректор Анна Борисова
Дизайн серии Армен Арутюнян
Дизайн, верстка Ольга Селиванова
Фотографии Антон Сурков, Питер Осборн, Мэтью Джонсон, Кира Перов, МоМА, Ханс Нидербахер, Людвиг Хоффенрайх, журнал LIFE, Даниел Шпер, Северин Фромежа, Владислав Ефимов, Игорь Макаревич, Игорис Марковас, Алексей Народицкий, Артур Вандекеркхов, Татьяна Гонтарь

ISBN 978-5-89189-015-2

© ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019
Все права защищены / All rights reserved

The publication is prepared as a summary
of the international research Vipper conference
Classics and contemporaneity. Reflections
26—28 February, 2018

**The Pushkin State Museum of Fine Arts,
Moscow**

President Irina Antonova
Director Marina Loshak
Chief Custodian Tatiana Potapova
Deputy Director for Research Victoria Markova
Deputy Director for Economics Maria Salina
Head of Cinema and Media Art Department
Olga Shishko
International Relations Department Maria Kostaki

Curators of the conference Olga Shishko,
Julia Grachikova
International coordinator Alina Stulikova
Producer of the special events Elena Rummyantseva
Special thanks to Maria Kuzmina, Valeria
Luganskaya, Anna Kornilova, Anna Stravinskaya,
Anastasia Zvyagina, Elena Maslova, Eleonora
Kelyuskhaeva, Olga Anurova, Evgeniya Ioleva, Tatyana
Golubitskaya, Maria Gritsevskaya, Darya Kurguzova

Research Editors Julia Grachikova, Olga Shishko,
Elizaveta Yuzhakova
Coordinator Julia Grachikova
Managing Editor Elizaveta Yuzhakova
Translation Dmitry Bezuglov, Ekaterina Elsukova,
Aleksandra Kleshchina, Elena Son, Ilona
Zmikhnovskaya
Editing of Russian Text Olga Antonova, Kira
Iskoldskaya, Ludmila Nikitina, Larisa Platova, Anna
Tkachenko, Irina Scheglova
Copyediting of English Text Susannah Garden,
Tatiana Zakutilina
Proofreading Anna Borisova
Series design Armen Arutyunyan
Design and layout Olga Selivanova
Photographs Anton Surkov, Peter Osborne, Matthew
Johnson, Kira Perov, MoMA, Hans Niederbacher,
Ludwig Hoffenreich, LIFE Magazine, Daniel
Spehr, Séverine Fromaigeat, Vladislav Efimov, Igor
Makarevich, Igoris Markovas, Aleksey Naroditsky,
Artur Wandekerkhov, Tatiana Gontar

«Произведение живет лишь постольку,
поскольку оно способно казаться
совершенно не тем, каким его
создал автор. Оно продолжает жить
благодаря своим метаморфозам
и в той степени, в какой смогло
выдержать тысячи превращений
и толкований».

Поль Валери

"An artwork lives insofar as it is able to appear
completely different from the author's original.
It continues to live thanks to its own metamorphosis,
and to the extent to which it is able to withstand
thousands of transformations and interpretations."

Paul Valery

Содержание

Вступление

Марина Лошак. Пушкинский XXI. Отражение классики в современности	6
Ольга Шишко, Юлия Грачигова. Составные части нового знания и опыта. Поиски новых форматов	10

Часть 1.

Осовременивая классику / классицизируя современность. Трансистоическое мышление

Питер Осборн. Осовременивая классику / классицизируя современность	18
Константин Бохоров. Субъективация зрения.....	24
Наталья Сиповская. Спор древних и новых. Российский извод	32
Илья Доронченков. Новая французская живопись, современное русское искусство и проблема музея: 1900–1910-е годы	42
Красимира Лукичева. Интерпретация классического наследия в теории и практике искусства второй половины XX — начала XXI веков.....	54
Кети Чухров. Между постоянством современного и вечностью классического.....	62
Екатерина Иноземцева. Несколько замечаний о головокружении, или завершение эпохи «медиа как протеза».....	70

Часть 2.

Методы размышления о классике и современности внутри музея и выставочного пространства

Жан-Юбер Мартен. Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление.....	78
Энн Дейместер. Образ музея как места встречи. Полифонические и посмертные разговоры между художниками.....	86
Александра Данилова. О музейной репрезентации. Стратегии экспонирования современного искусства в мировой практике последних 20 лет: сравнения, интервенции, карамболяжи	92
Мэтью Гейл. Постоянство и изменения: размышляя о постоянной экспозиции Тейт Модерн.....	102
Брук Холмс. Текучая античность.....	108
Ирина Антропова. Искаженная реальность: репрезентация классических образов в современном видеоарте	118
Алина Стрельцова. История как жизненный опыт в современном искусстве и массовой культуре	126
Данила Булатов. Венская акционистская группа и традиция австрийского экспрессионизма	134
Александра Старусева-Першеева. Виртуальная реальность как мистерия	144
Северин Фромежа. Владение иллюзорностью. Вызовы кураторам выставок перформативного искусства	148
Дмитрий Озерков. «Эрмитаж 20/21» десять лет спустя: Государственный Эрмитаж и современное искусство	156
Анна Гор. История искусства как методика движения к современности	164
Олеся Туркина. «Внутреннее зрение» в космическом пространстве	168
 Сведения об авторах	180

Contents

Introduction

Marina Loshak. Pushkin Museum XXI. A Reflection of the Classics in Contemporaneity.....	6
Olga Shishko, Julia Grachikova. Components of New Knowledge and Experience. The Search for New Formats	10

Part 1.

Contemporizing the Classical / Classicizing the Contemporary. Transhistorical Thinking

Peter Osborne. Contemporizing the Classical / Classicizing the Contemporary.....	18
Constantin Bokhorov. The Subjectivity of Vision	24
Natalia Sipovskaya. The Quarrel of the Ancients and the Moderns: the Russian Variation	32
Ilya Doronchenkov. New French Painting, Modern Russian Art and the Problem of the Museum: 1900s — 1910s	42
Krasimira Lukicheva. Interpreting Classical Heritage in the Art Theory and Practice of the Second Half of the 20th Century — Beginning of the 21st Century.....	54
Keti Chukhrov. Between the Permanence of the Contemporary and the Eternity of the Classical...	62
Ekaterina Inozemtseva. A Few Remarks on Vertigo, or the End of the Era of “Media as Prosthesis”	70

Part 2.

Methods of Thinking about the Classics and Contemporaneity Inside the Museum and Exhibition Space

Jean-Hubert Martin. The Echo of the Epochs. Sensual Experience and Beyond-Historical Thinking.....	78
Ann Demeester. Portrait of the Museum as a Rendezvous. Polyphonic and Posthumous Conversations Between Artists.....	86
Alexandra Danilova. On Museum Representation. Strategies for Exhibiting Contemporary Art Around the World over the Past Twenty Years: Comparisons, Interventions, Carambolages	92
Matthew Gale. Permanence and Change: Some Thoughts on Displaying the Collection at Tate Modern.....	102
Brooke Holmes. On Liquid Antiquity.....	108
Irina Antropova. Distorted Reality: Representation of Classical Images in Contemporary Video Art	118
Alina Streltsova. History as a Living Experience in Contemporary Art and Mass Culture	126
Danila Bulatov. Viennese Actionism and the Tradition of Austrian Expressionism	134
Alexandra Staruseva-Persheeva. Virtual Reality as Mystery.....	144
Séverine Fromageat. Capturing Ephemerality: On the Challenges of Curating Performance Art Exhibitions	148
Dimitri Ozerkov. Hermitage 20/21 Ten Years Later: The State Hermitage Museum and Contemporary Art	156
Anna Gor. Art History as a Method of Moving Towards the Contemporary.....	164
Olesya Turkina. Inner Vision in Outer Space.....	168
 Authors' biographies	180

Марина Лошак

Пушкинский XXI. Отражение классики в современности

Одна из важнейших миссий музея как уникального института сохранения и популяризации культурного наследия — жить в современном мире и чутко реагировать на вызовы современности, в том числе вырабатывать свое отношение к определению системы визуальных координат современного культурного пространства, нового языка в искусстве. У музейных коллекций огромный потенциал, ведь они хранят память человечества. Вопрос в том, как именно работать с этими собраниями, чтобы привлечь аудиторию XXI века.

Во всех новых проектах Пушкинский музей стремится включать произведения классического искусства в диалог с современностью, а также предлагает новые углы зрения для восприятия традиционного искусства. Последние пять лет в ГМИИ реализуется концепция развития, ориентированная на привлечение нового зрителя за счет включения современного искусства в контекст традиционного музея. На различных площадках музея проходят выставочные проекты, конференции и лекции, посвященные современному искусству.

Начиная с 2015 года в Главном здании музея был представлен ряд проектов, в которых произведения современных художников вступают в диалог с коллекцией музея и его пространством. Работая с современными художниками, мы стремимся найти тех, кто может помочь приоткрыть завесу времени, предоставляя зрителю возможность открытого прочтения связей прошлого и настоящего.

Благодаря новейшим работам современный музей помогает реабилитировать чувственность человека, дать ему возможность интуитивного исследования мира, опираясь на визуальное, слуховое, тактильное восприятие. Это не отход от классической концепции музея, а приближение к ней в соответствии с пониманием ее оригинального способа документирования. Единственный путь для музея — путь постоянного обновления. Бернар Делаш в книге «Мифологии музея. От *uchronie* к утопии» видит роль современного музея в том, чтобы задавать вопросы, а не давать ответы. Таким образом, музей оказывается своего рода наблюдательным пунктом, интерактивным и нелинейным.

Marina Loshak

Pushkin Museum XXI. A Reflection of the Classics in Contemporaneity

One of the most important missions of a museum as a unique institution for the preservation and promotion of cultural heritage is to sensitively respond to the challenges of the contemporary world. This means developing our position within the system of visual coordinates of contemporary culture and defining our attitude to the new languages in art. Museum collections have enormous potential, because they preserve the memory of humanity. Now, the question is how to work with these collections to attract 21st century audiences.

Within all its new projects, the Pushkin Museum seeks to include works of classical art in a dialogue with contemporaneity and to offer new perspectives for the perception of traditional art. For the past five years, the Museum has been realizing a program of development which is focused on attracting new audiences, by incorporating contemporary art in the context of a traditional museum. The Museum actively hosts exhibition projects, conferences and lectures on contemporary art.

Starting from 2015, a number of projects have been presented in the main building of the Museum, where the works of contemporary artists enter into a dialogue with the museum collection and its space. In our work with contemporary artists, we strive to find those who can help lift the curtain of time — to give the viewer an opportunity to easily find the links between the past and present.

Thanks to the incorporation of these new works, the contemporary museum aids in the rehabilitation of a viewer's sensuality. It enables them to explore the world by intuition, relying on visual, audial and tactile perception. This is not a departure from the classical concept of a museum, but a reapproximation of it in accordance with its original way of documenting. In fact the only path for a museum to take is one of constant renewal. In his book *Mythologie du musée, de*

l'uchronie à l'utopie, Bernard Deloche sees the role of contemporary museum as one of posing questions — and not giving answers. Hence, a museum is a kind of vantage point, interactive and non-linear.

In May 2016, we opened the exhibition *House of Impressions: Classic and Contemporary Media Art* at Golitsyn Manor.¹ Despite the French origin of the word “impression,” referring to the experience of the Impressionist artists, a direct dialogue with them was not the main goal of this project. Rather, their experience was important as a starting point for a journey towards understanding the new experience of human perception of the world, where visual images, tactile sensations and audial impressions are inextricably linked with knowledge of the world. Today's art seeks to go beyond the limits of a picture frame, and further beyond screen space. Of all the themes that *House of Impressions* brought up, this is one of the most important. The 21st century has brought a new experience of existence in spaces, where the boundaries between reality and the virtual image, between the observer and the object of observation are blurred. The artists Tatiana Akhmetgalieva, Irina Nakhova, Yuri Kalendarev, Ksenia Peretruchina and Dmitry Vlasik created their installations specially for the exhibition, taking into account the “genius of the place.” The space determined not only the logic of the installations, but also the whole exhibition. Also, despite the fact that there were classic video art works from the 1950s — 1970s shown — such as films by Jonas Mekas and Bruce Nauman — the exhibition was not chronologically based. Rather, it offered routes that viewers could choose themselves.

Following *House of Impressions*, we produced a new exhibition — *House of Impressions: A Walk with a Troubadour*. Medieval troubadours — the metaphorical image for this project — are credited for the actualization and development of new language and the shift from zealous religious piety to an interest in everyday life, in which a person not only prays and fights, but also can gently love and admire the beauty of nature and human creations. One can agree with the curator Carolyn Christov-Bakargiev's opinion that we have entered the era of the new middle ages, where instead of ancient rationality, sensuality has become basis of new language. This new sensual language, which comes into its own in art, is based on sound, which — in the form of a song, melody, and even a whole sounding space — everyone understands. The video works and sound installations by Gary Hill, Jonas Mekas, Camille Norment, Vito Acconci, Julian Rosefeldt, Semyon Alexandrovsky, Pyotr Aidu and others formed a resonating space and expanded the frames of sound, cinema and performance. A symphony of voices created a unique universe of poetry, sound and rhythm, open to the viewer in search of new meanings and emotional experiences.

One of the Museum's first off-site projects in the context of contemporary art was the exhibition *Man as Bird: Images of Journeys*, held within the Parallel Program of the 2017 Venice Biennale. The exhibition featured works from the collection of the

.....

¹ Editor's note: The Golitsyn Manor building, which previously housed the Institute of Philosophy, is now part of the Pushkin Museum.

В мае 2016 года в усадьбе князей Голицыных открылась выставка «Дом впечатлений. Классика и современность медиаискусства». Несмотря на то, что слово «впечатление», являясь в сущности калькой с французского *impression*, отсылает к опыту художников-импрессионистов, прямой диалог с ними не являлся основной целью этого проекта. Скорее, их опыт был важен как отправная точка путешествия к пониманию нового опыта восприятия человеком мира, в котором визуальные образы, тактильные ощущения и слуховые переживания неразрывно связаны с познанием мира. Сегодняшнее искусство стремится выйти за пределы не только рамы картины, но и экранного пространства. И среди сюжетов «Дома впечатлений» этот — один из важнейших. XXI век принес новый опыт существования в пространствах, где плавится граница между реальностью и виртуальным образом, между наблюдателем и объектом его наблюдения. Инсталляции художников Татьяны Ахметгалиевой, Ксении Перетрухиной с Дмитрием Власиком, Ирины Наховой, Юрия Календарева были созданы специально для выставки с учетом «гения места». Пространство диктовало свою логику не только для инсталляций, но и для всей экспозиции. При том, что среди произведений были классические работы в области видеоарта 1950—1970-х годов, как, например, фильмы Йонаса Мекаса и Брюса Наумана, выставка не строилась по хронологическому принципу. Скорее, это были маршруты, которые зрители могли выбрать сами.

По следам «Дома впечатлений» был запущен новый проект — выставка «Дом впечатлений. Прогулка с трубадуром». Средневековым трубадурам, сравнение с которыми является ключевым для этого проекта, принадлежит заслуга актуализации и развития нового языка и смещение акцентов с истового религиозного благочестия на интересы светской жизни к миру и человеку, который может не только молиться и воевать, но и нежно любить, восхищаться красотой природы и человеческих творений. Можно согласиться с куратором Каролин Христов-Бакарджиев, утверждающей, что мы вступили в эру нового Средневековья, где на смену античной рациональности пришла чувственность как основа нового языка. Этот новый язык чувствования, который вступает в свои права в искусстве, основан на звучании, которое в форме песни, мелодии и даже целого звучащего пространства, оказывается понятным всем. Видеоработы и саунд-инсталляции Гэри Хилла, Йонаса Мекаса, Камиллы Нормент, Вито Аккончи, Джулиана Розефельда, Семена Александровского, Петра Айду и других создали резонирующее пространство, расширили звуковые, кинематографические, перформативные рамки. Симфония голосов, звучащая в этом проекте, средствами поэзии, звука и ритма создала уникальную вселенную, открытую зрителю для странствий в поисках новых смыслов и эмоциональных переживаний.

Одним из первых проектов музея на внешней площадке в контексте актуального искусства стала выставка «Человек как птица. Образы путешествий» в рамках параллельной программы Венецианской биеннале в 2017 году. На выставке были представлены работы из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, частных коллекций, а также произведения, созданные специально для пространства Палаццо Соранцо Ван Аксель. Все они были посвящены трансформации восприятия мира через призму искусства.

Среди важных результатов работы музея с современным искусством не только его выставочная политика, но и формирование коллекции современного искусства, призванной стать основой того, что в программе развития ГМИИ им. А. С. Пушкина называется «Пушкинский XXI». В основу этого актуального направления положено соединение образовательной, исследовательской и выставочной

деятельности, которое позволит раскрыть эволюцию художественного образа — от традиционных методов до современных технологий. Проекты «Пушкинского XXI» будут представлены на различных площадках музея и будущего музейного квартала — реконструированные и новые здания квартала будут использованы для временных экспозиций. В дальнейшем «Пушкинский XXI» станет самостоятельным подразделением музея и получит собственное здание.

Сегодня коллекции новейшего искусства создают ведущие музеи мира — партнеры ГМИИ им. А. С. Пушкина — музей MET Breuer (США), Тейт Модерн (Великобритания), Альбертина (Австрия), Центр Жоржа Помпиду (Франция), KIASMA, (Финляндия), ZKM (Германия), Mori (Япония) и др. У каждого музея, своя стратегия на сегодня. Так, к примеру Тейт формирует коллекцию перформативного искусства, а LACMA фокусируется исключительно на художницах, V&A — на новых формах популярной культуры. Точка отсчета отбора работ в новую коллекцию ГМИИ им. А. С. Пушкина — начало XX столетия, когда художники начали свои эксперименты с новым медиа — кино-камерой, расширяя возможности изобразительного искусства благодаря движущемуся изображению.

В коллекцию, формируемую музеем в рамках направления «Пушкинский XXI», войдут работы классиков и художников последнего поколения в области медиаарта и перформативного искусства. Среди первых работ коллекции — проекты Йонаса Мекаса (США), Гари Хилла (США), Марианны Хеске (Норвегия) и трилогия российской арт-группы «Провмыза» (Галина Мызникова и Сергей Проворов) «Отчаяние» (2008), «Воодушевление» (2010) и «Вечность» (2011).

Работы арт-группы «Провмыза» из коллекции ГМИИ были представлены на выставке, открывшейся в дни работы конференции «Випперовские чтения». Она открылась премьерой перформанса художников «Post-mortem chronography», который был создан специально для пространства музея. Перформанс отсылает к классическим темам боли и сострадания через преломленные современной медийной культурой общечеловеческие эмоции. Объединение эпох и выстраивание непростых связей заключается в том, чтобы ввести посетителя в тему искусства через сверхэмоцию.

На данный момент разрабатывается план формирования коллекции, которая в перспективе будет постоянно пополняться как вновь создаваемыми произведениями современного искусства (благодаря выставочным программам направления), так и ранее созданными, приобретаемыми у владельцев, при поддержке партнеров «Пушкинского XXI».

Коллекции нового искусства открывают для нас новые перспективы и опыты владения, позволяющие пересекать «границы» стран и соединять культуры. Именно поэтому сегодня мы реализуем перспективное направление совместно с музеем LACMA по созданию общей коллекции. Мы совместно прорабатываем сценарии и пары художников, произведения которых, с русской и американской стороны, будут входить в коллекции наших музеев.

Помимо планов по расширению коллекции и включению современного искусства в выставочные проекты ГМИИ, мы пытаемся по-новому осмыслить и внутренний контекст музея, подвергнуть художественной интерпретации саму музейную повседневность.

Музей — плод неких интерпретаций, которые рассказывают художники прошлого и настоящего, директора музея и множество людей, которые создают ауру этого места. Самым сакральным пространством в музее можно, пожалуй, назвать кабинет директора. И мы делаем это пространство открытым, приглашая туда художников для создания инсталляций. Это своеобразная игра, в которую включены все люди, связанные с жизнью музея.

Pushkin Museum and private collections, as well as works created specially for the space of the Palazzo Soranzo Van Axel. All of them were devoted to the transformation of the perception of the world through the prism of art.

Among the important results of the Museum's work with contemporary art, besides its exhibition policy, is the creation of a collection of contemporary art. This will form the basis of Pushkin Museum XXI, where the combination of education, research and exhibition practice will allow the evolution of the artistic image to be revealed — from traditional methods to contemporary technologies. The projects of Pushkin Museum XXI will be presented at various sites of the Museum and the future Museum Quarter: the renovated and the newly constructed buildings will host temporary exhibitions. In the future, Pushkin Museum XXI will become an independent museum department and will be allocated its own building.

Today the world's leading museums create collections of contemporary art, among them — partners of the Pushkin State Museum of Fine Arts: the Met Breuer (USA), Tate Modern (Britain), the Albertina (Austria), the Centre Georges Pompidou (France), Kiasma (Finland), ZKM (Germany), Mori (Japan), and others. Each museum has its own strategy for this process. For example, the Tate is creating a collection of performance art, LACMA is focusing exclusively on female artists, while the V&A is looking at new forms of popular culture. The starting point for the selection of works for the new collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts is the beginning of 20th century, when artists started to experiment with new media — the camera — expanding the possibilities of the visual arts through the moving image.

The collection, formed as part of the Pushkin Museum XXI, will include works in the field of media and performative art — by the pioneers of these movements and by artists of recent generations. Among the first acquisitions are works by Jonas Mekas (USA), Gary Hill (USA), Marianne Heske (Norway), and the trilogy by the Russian art group Provyza (Sergey Provorov and Galina Myznikova): *Despair* (2008), *Inspiration* (2010), and *Eternity* (2011).

The works by the art group Provyza from the collection of the Pushkin Museum were presented at the exhibition during the Vipper Readings Conference. The exhibition opened with the premiere of the artists' performance *Post-Mortem Chronography* — created specifically for the museum space. The performance refers to the classic themes of pain, compassion, and death, rethought through contemporary media culture. This joining of epochs and building of uneasy links aims at introducing the visitor to the topic of art through super-emotion.

We are currently developing a plan of acquisitions for the collection. In the future it will be constantly replenished with both newly created works of contemporary art (thanks to the exhibition practice) and previously created and purchased from the owners with the support of the Pushkin Museum XXI partners.

Collections of new art open new perspectives and experiences of ownership, allowing us to

cross the borders of countries and to unite cultures. That is why today, in conjunction with the LACMA museum, we are implementing a promising project to create a shared collection. We are jointly developing scenarios and selecting pairs of artists, whose works — from Russia and America — will be included in the collections of our museums.

In addition to the plans to expand the collection and incorporate contemporary art into the exhibition projects of the Pushkin State Museum of Fine Arts, we are trying to rethink the inner context of the Museum, and to make the museum's everyday life subject to artistic interpretation.

A museum is a result of certain interpretations by artists of the past and the present, by museum directors and by many other people who contribute to the creation of the aura of this place. The most sacred space in the museum is, perhaps, the director's office. We have also opened this space up by inviting artists to create installations there. This is a kind of game, which engages all the people connected with the life of the museum.

The museum director is always associated with the museum itself. The founder and first director of the Pushkin Museum was Ivan Tsvetaev — a progressive passionate scholar who embodied his artistic dream. From 1961 to 2013, Irina Antonova — a legendary director and an outstanding cultural figure — headed the Pushkin State Museum of Fine Arts. When one spoke of the Pushkin Museum, they always meant I. A. Antonova, and the mention of her name meant the Pushkin Museum. We decided to demonstrate that a person's identity is separate from the mission of the museum's director. That is why in the first intervention, architect Alexander Brodsky decided to divide the office into two parts. The lower one is a certain condensed image of the museum with its attributes: twilight, a labyrinth of cabinets, shelves and art objects. This is an opportunity to find oneself behind the scenes of museum life. Under the ceiling there is an empty, brightly lit room with a desk, a chair and some personal belongings — a space separate from the "museum tale."

The next intervention in this space was the project *On Bird Rights* by Tadashi Kawamata, who created installations resembling nests, from materials found during the demolition of the old buildings of the museum quarter. Any movement in the Museum — be it the director's current work or the renovation activities at the museum town — becomes free from secrecy and open to interpretation.

Thus, the museum is a place where not only the classical and contemporary intertwine, but also the boundaries between art and everyday life shift, turning the viewer from a detached observer into a full-fledged participant in the life of the museum.

Директор музея всегда ассоциируется с самим музеем. Создателем и первым директором музея был Иван Владимирович Цветаев — прогрессивный страстный ученый, воплотивший свою художественную мечту. С 1961 по 2013 год ГМИИ им. А. С. Пушкина возглавляла Ирина Александровна Антонова, легендарный директор, выдающийся деятель культуры. Когда говорили Пушкинский — всегда подразумевали И. А. Антонову, а упоминание ее имени означало — Пушкинский музей. Задача проекта продемонстрировать, что личность человека отделима от миссии директора музея. Именно поэтому в первой интервенции архитектор Александр Бродский задумал разделить кабинет на две части. Нижняя — это некий сконцентрированный образ музея с его атрибутами: полумрак, лабиринт шкафов, стеллажей и предметов искусства. Это возможность ощутить себя за кулисами музейной жизни. Под потолком — пустая, ярко освещенная комната с письменным столом, стулом и парой моих личных вещей — пространство, отдельное от «музейной сказки».

Следующей интервенцией в это пространство стал проект «На птичьих правах» Тадаши Кавамата, который создал инсталляции, напоминающие гнезда, из материалов, обнаруженных при разборе старых зданий музейного квартала. Любое движение в музее — будь то текущая работа директора или деятельность по реконструкции музейного городка — становится свободным от тайны и открытым для интерпретаций.

Таким образом, в музее переплетается не только классическое и современное, но и смещаются границы между искусством и повседневностью, а зритель из отстраненного наблюдателя превращается в полноправного участника музейной жизни.

Ольга Шишко, Юлия Грачикова

Составные части нового знания и опыта. Поиски новых форматов

Современное знание мозаично и междисциплинарно. Оно обращается к философии, антропологии, социологии, истории и многим другим дисциплинам. Современная теория наследует и активно разрабатывает трансисторическое мышление, характерное для теории искусства начала XX века. Классические музеи и музеи современного искусства обращаются к истории внутри современности. Традиционные музеи переосмысливают значение своих коллекций в этом контексте, выстраивая новое повествование, инициируя диалог классики и современности.

Одна из важнейших миссий музея как уникального института памяти, науки и образования — жить в современном мире и чутко реагировать на изменения, которые происходят вокруг. Благодаря своей выставочной стратегии, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина стал проводником компаративного изучения русской культуры и русского искусства в общемировом художественном контексте. Следуя мировым тенденциям, Пушкинский музей первым из российских музеев стал сопоставлять в своих проектах классическое и современное искусство, демонстрируя актуальные явления культурной и общественной жизни, предлагает взглянуть под другим углом зрения на широко известные художественные произведения.

Последние пять лет в ГМИИ им А. С. Пушкина реализуется концепция развития, ориентированная на привлечение нового зрителя за счет включения современного искусства в контекст традиционного музея. В 2017 году Музей объявил о создании нового направления — «Пушкинский XXI». Эта программа призвана дать зрителям представление об актуальном искусстве и его самых ярких представителях, продемонстрировать искусство новых классиков, использующих не только язык живописи, графики и фотографии, но и язык новых форм искусства. Программа «Пушкинский XXI» доказала, что видео, звук, перформанс могут гармонично вписаться в контекст традиционного музея. Новые медиа, которые зачастую временны и эфемерны, дают оригинальное прочтение классическим произведениям, заставляя их дышать, двигаться и вступать в диалог со зрителем. В основу этого актуального направления положена идея соединить

Olga Shishko, Julia Grachikova

Components of New Knowledge and Experience. The Search for New Formats

Contemporary knowledge is fragmented and interdisciplinary. It refers to philosophy, anthropology, sociology, history and many other disciplines. Contemporary theory inherits and actively develops the type of transhistorical thinking that is characteristic of early 20th-century art theory. Today's classical museums along with museums of contemporary art address history inside contemporaneity. Traditional museums have begun to rethink their collections in the context of the present time, thus constructing a new narrative and a dialogue between the classic and the contemporary.

One of the most important missions of the museum as a unique institution of memory, science and education is to be present in current life and to be sensitive to the changes happening around it. Thanks to its exhibition strategy, the Pushkin State Museum of Fine Arts has become a conduit for a comparative study of Russian culture and art in the global artistic context. Following global trends, the Pushkin Museum was the first of the Russian museums to combine classical and contemporary art in its projects, demonstrating current phenomena of cultural and social life. Following this strategy, the museum seeks to build a dialogue between works of classical and contemporary art and offer a different perspective on the well-known artworks in its collection.

For the last five years, the Pushkin State Museum of Fine Arts has been implementing a development concept aimed at attracting new audiences, by incorporating contemporary art in the traditional museum context. In 2017, the Museum announced the launch of a new area of focus: Pushkin Museum XXI. This program is designed to give viewers an idea of contemporary art and its most prominent representatives, to demonstrate the art of “new classics,” who speak not only the language of painting, graphic art and photography, but also the language of new forms. Video, sound and performance art are able to blend both strikingly and harmoniously with the context of a traditional museum.

These new media — which are often temporary and ephemeral — can provide new insights into classic artworks by making them breathe, move and engage in a dialogue with the viewer. The basis of this new museum practice is a combination of educational, research-based and exhibition activities, which allows the revelation of the evolution of an artistic image — from traditional methods to contemporary technologies.

Since 2015, a number of exhibition projects have been held on-site at the museum. Moreover, one of the first major off-site projects in the context of contemporary art was the exhibition *Man as Bird: Images of Journeys*, held as part of the Parallel Program of the Venice Biennale 2017.

For fifty years, the annual Vipper Readings conference at the Pushkin Museum has been presenting new knowledge in the field of art history and cultural studies. The launch of the new direction at the Museum, the practice of transhistorical exhibition strategy, the development of the museum collection and international museum experience all became the basis for the new edition of the Vipper Conference in 2018. The Vipper Readings international conference, held at the Pushkin Museum on February 26—28, 2018, was devoted to the development of the theoretical and practical foundation of the new direction reflected in Pushkin Museum XXI. Leading experts from around the world — museum directors, curators, artists, academics from Russia, Belgium, Great Britain, Germany, Denmark, Italy, the Netherlands, Norway, the USA and Switzerland — took part in the conference in order to discuss current concepts for the development of art museums around the world, how to build links between the past and the present within exhibition and educational projects, and to identify ways to search for common ideas in classic and contemporary art.

The conference *Vipper Readings: Classics and Contemporaneity* included theoretical and practical sections devoted to the existence of contemporaneity in the classics, and to the tools for the transhistorical design of exhibition projects in classical museums. In addition to presentations and panel discussions as part of the conference, the Pushkin Museum presented its collection of new media art and the performance *Post-Mortem Chronography*. A separate part of the conference was devoted to the development of knowledge and the theories of the visual, as well as to optical experiments and the subjectivization of vision, which unites classical and contemporary art.

For the first time, the conference took place in several different spaces in the Museum. The first day brought together theoreticians and practitioners, among them Peter Osborne — a leading philosopher who works with the concepts of contemporaneity and modernity, the artist Dmitry Gutov, the philosopher Ketі Chukhrov, the art historian Krasimira Lukicheva, the art historian Ilya Doronchenkov, Brooke Holmes — Professor in the Humanities and Professor of Classics at Princeton University, Natalia Sipovskaya — Director of the State Institute for Art Studies, Alexandra Danilova — curator at the Pushkin Museum and Arturo Galansino — the Director of Palazzo Strozzi.

The central event of the conference was the presentation of Russia's first collection of media art, created with the support of the Mail.Ru Group. This new, unique collection of contemporary art, formed

образовательную, исследовательскую и выставочную деятельность, что позволит раскрыть эволюцию художественных приемов — от традиционных методов до современных технологий.

С 2015 года был проведен ряд выставочных проектов на территории музея и за его пределами. В контексте развития актуального искусства одним из первых крупных проектов музея на внешней площадке стала выставка «Человек как птица. Образы путешествий» в рамках параллельной программы Венецианской биеннале 2017 года.

Международная научная конференция «Випперовские чтения» ГМИИ им. А. С. Пушкина на протяжении 50 лет была формой обсуждения научных идей в области истории искусства и культурных исследований. Запуск направления «Пушкинский XXI», новая, трансисторическая, практика выставочной деятельности музея, развитие коллекции и международный музейный опыт стали темами конференции прошедшей с 26 по 28 февраля 2018 и получившей название «Классика и современность. Отражения». В конференции приняли участие ведущие специалисты со всего мира — директора музеев, кураторы, художники, профессора из России, Бельгии, Великобритании, Германии, Дании, Италии, Нидерландов, Норвегии, США, Швейцарии. Они обсуждали актуальные концепции развития художественных музеев в мире, выстраивание связей между прошлым и настоящим в выставочных и образовательных проектах, способы обретения общности идей классического и современного искусства.

В докладах участников были рассмотрены теоретические и практические аспекты проблемы существования современности в классике, а также инструменты построения трансисторических выставочных проектов внутри классических музеев. В рамках конференции помимо докладов, сессий и дискуссий была представлена лекция искусства новых медиа, а также перформанс «Post-mortem chronography». Отдельной темой обсуждения стала теория развития знания о визуальности, оптических экспериментах и субъективизации видения, объединяющая искусство классики и современности.

Впервые конференция состоялась в нескольких пространствах музея: в Главном здании и Центре эстетического воспитания «Мусейон».

В первый день конференции, объединившей теоретиков и практиков, были представлены доклады Питера Осборна, ведущего философа, работающего с понятием современности, модерности, художника Дмитрия Гутова, философа Кети Чухров, искусствоведа Красимиры Лукичевой, искусствоведа и теоретика Ильи Доронченкова, профессора в области гуманитарных наук, профессора отделения классики Принстонского университета Брук Холмс, директора директор ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» МК РФ Наталии Сиповской, а также куратора ГМИИ им. А. С. Пушкина Александры Даниловой и директора Палаццо Строцци Артуро Галансино.

Центральным событием стала презентация первой в России лекции медиаискусства, созданной при поддержке Mail.Ru Group. Новая уникальная коллекция современного искусства, формируемая в рамках направления «Пушкинский XXI», — первая в своем роде. Она объединит работы классиков современного искусства и художников последнего поколения в области медиаарта и перформативного искусства. Среди первых работ коллекции: проекты Йонаса Мекаса (США), Гари Хилла (США), Марианны Хеске (Норвегия). В рамках презентации состоялось открытие выставки работ российской арт-группы «Провмыза» (Галина Мызникова и Сергей Проворов) «Отчаяние» (2008), «Воодушевление» (2010) и «Вечность» (2011), вошедших в коллекцию ГМИИ. Также в рамках конференции прошли три специальных события: презентация «Создавая диалоги в искусстве. Десять лет кураторских проектов Палаццо Фортуні» Даниэлы Ферретти (куратор, директор Палаццо Фортуні, Италия) и Акселя Вервордта (куратор, коллекционер, основатель проекта Kanaal, Бельгия); перформанс арт-группы

«Провмыза» «Post-mortem chronography»; лекция-перформанс «Легенды, мифы и традиции в музее. Перформативный опыт погружения в историю» художницы и певицы Тури Вронес (Норвегия).

Второй день конференции, посвященный новому языку, телесному опыту проживания искусства, а также кураторской практике создания трансисторических проектов был разделен на две сессии. На сессии, прошедшей в Центре эстетического воспитания «Музейон», доклады сделали исследователь Ирина Антропова, куратор ГМИИ им. А. С. Пушкина Данила Булатов, куратор музея Тэнгли (Швейцария) Северина Фромежа, исследователь Александра Першеева. Важным элементом сессии стало выступление двух художников Кирстин Роэпсторф, представлявшей павильон Дании на 57-й Венецианской биеннале, и классика медиаискусства Марианны Хеске, чьи работы уже вошли в коллекцию ГМИИ. Художественное переосмысление понятий «время», «классика», «музей» является важным критерием при отборе проектов в рамках деятельности направления Пушкинский XXI. Знание об искусстве сегодня формируется не только художественной критикой и теорией, но и непосредственно манифестами художников, которые работают с темами классики и современности.

На второй сессии, состоявшейся в Итальянском дворике главного Здания ГМИИ им. А. С. Пушкина, были прочитаны доклады Энн Дейместер, директора Музея Франса Халса (Нидерланды), Мэтью Гейла, руководителя выставочного отдела Tate (Великобритания), Бартоломео Пьетромарки, директора Национального музея искусств XXI века/МАХХI (Италия), Каспера Кенига, куратора «Манифесты 12» и фестиваля скульптур в Мюнстере, Жана-Юбера Мартена, куратора проекта «Карамболяж» и будущего выставочного проекта в ГМИИ им. А. С. Пушкина, Дмитрия Озеркова, главного куратора направления Эрмитаж XX/XXI, и Анны Гор, директора «Арсенала» — Приволжского филиала ГЦСИ.

Третий день конференции был посвящен многообразию исследований развития видения в истории искусства: от опытов субъективизации видения до перспективного смотрения в космическое пространство. Видение и его изменение с развитием технологий является одной из важнейших тем для искусства XX и XXI веков. «Погружение в живопись», «расширенное смотрение», различные спиритуалистические практики, которые использовали мастера прошлого века, по-прежнему волнуют художников современности.

Данное издание представляет итоги конференции, результат обсуждения разнообразных теорий и точек зрения, которые станут основой нового опыта и новых проектов, реализуемых на стыке классики и современности.

in accordance with Pushkin Museum XXI's proposed sphere of activity, will be the first of its kind. It will include works in the field of media and performance art by the pioneers of this genre and the artists of the new generation. Also, the conference held three special events: the presentation *Creating Dialogues in Art: Ten Years of Curatorial Projects* at Palazzo Fortuny by Daniela Ferretti (Italy), curator, Director of Palazzo Fortuny, and Axel Vervoordt (Belgium), curator, collector, founder of Kanaal project; the performance *Post-Mortem Chronography* by Provmzyza; and the performative lecture *Legends, Myths and Traditions in a Museum: Performative Experience of Immersion into History* by the artist and singer Tori Wrånes (Norway).

The second day of the conference was dedicated to new language, the bodily experience of living through art and curatorial practice in creating transhistorical projects, and was divided in two parts. The first part, which took place in the Museum Center of Aesthetic Education, consisted of presentations by the researcher Irina Antropova, the curator of the Pushkin Museum, Danila Bulatov, the curator of Museum Tinguely (Switzerland) Severine Fromageat and the researcher Alexandra Persheeva. An important element of the first part of the second day were performances by two artists: Kirstin Roepstorf, who represented Denmark at the 57th Venice Biennale, and the media artist Marianne Heske, whose works are included in the new collection of the Museum. The artistic perception of time, the classics, and the museum is also an important aspect in the development of projects within the framework of Pushkin Museum XXI. Today, knowledge is still shaped not only through art criticism and theory, but also directly through the manifestos of artists who work with the theme of the classics and contemporaneity.

The theoretical and practical part of the conference, which took place in the Italian courtyard of the main building of the Pushkin Museum, presented the experiences of museums such as the Frans Hals Museum (Netherlands) and its director Ann Demeester, the Tate Modern (England) and its Head of Exhibitions Matthew Gale, MAXXI (Italy) and its director Bartolomeo Pietromarchi, the curator of Manifesta 12 and Skulptur Projekte Münster — Kasper König, the curator of CARAMBOLAGE and of a future exhibition at the Pushkin Museum, Jean Hubert Martin, the chief curator of the Hermitage 20/21 — Dimitri Ozerkov, and the Director of the Volga branch of the NCCA Arsenal, Anna Gor.

The third day of the conference focused on a variety of studies related to the development of vision in the history of art — from experiences of subjectivizing vision to the perspective of looking into outer space. Vision and its transformation under the influence of technological development is one of the most important topics for 20th-21st-century art. Immersion in painting, expanded vision, and the various spiritual practices that were available to artists in the last century still continue to excite the artists of our time.

Following on from the conference, this publication presents new knowledge and theory that has become a basis for new experiences and new projects realized at the intersection of the classics and contemporaneity.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1—2. Выставка арт-группы Провмыза «Postmortem monography». *Postmortem Monography* exhibition by Provmzyza art-group.

3—5. Перформанс арт-группы Провмыза «Postmortem chronography». *Postmortem Chronography* performance by Provmzyza art-group.

6—9. Кабинет директора ГМИИ им. А. С. Пушкина по проекту архитектора и художника Александра Бродского. Office of the Director of the Pushkin State Museum of Fine Arts by the artist and architect Alexander Brodsky.



Хроника конференции «Классика и современность. Отражения». Photo documentation of the Conference *Classics and Contemporaneity. Reflections.*



Часть I
Осовременивая классику /
классицизируя современность.
Внеисторическое мышление

Part I
Contemporizing the Classical /
Classicizing the Contemporary.
Transhistorical Thinking

Питер Осборн Осовременивая классику / классицизируя современность

Я бы хотел начать с цитаты из знаменитого эссе «Норма и форма: стилистические категории в истории искусств, а также их истоки в идеалах Ренессанса», написанного австро-венгерским историком искусств Эрнстом Гомбрихом (1909–2001); оно впервые было опубликовано в 1963 году, а несколькими годами позже переиздано как заглавное эссе сборника «Исследования искусства Возрождения». Цитата гласит:

«Эта череда стилей и периодов, известная каждому новичку: классицизм, романский стиль, готика, ренессанс, маньеризм, барокко, рококо, неоклассический и романтический стили, — суть лишь набор масок для двух категорий: классики и не-классики»¹.

Гомбрих подчеркивает, что все неклассические термины данного списка появились как уничтожительные, негативные или же «термины исключения»; это широко известный факт — и данным терминам лишь спустя некоторое время удалось стать позитивно или морфологически значимыми в анти-классицистском контексте. Таким образом, их морфологическое значение не является «объективно описательным»; оно всегда определяется через соотнесение с нынешним статусом классической нормы — нормы, сформулированной Ренессансом, восстановленной в XVII—XVIII веках в Европе (а именно в германском эллинизме Винкельмана) и вновь негласно обновленной в труде Вёльфлина «Фундаментальные концепты [Grundbegriffe] истории искусств» (1915), название которого привычно, но не очень верно переводят как «Принципы истории искусств»² (англ. *Principles of Art History*), что обычно вводит в заблуждение. Таким образом, Гомбрих выделяет

«существенное различие между неклассическими стилями: те, которые являются неклассическими в силу принципа исключения и все

1 Gomblich E. H. Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals // Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London and New York: Phaidon, 1966. P. 81–98; 83.

2 В отечественной традиции — «Основные понятия истории искусств».

Peter Osborne

Contemporizing the Classical / Classicizing the Contemporary

I would like to begin with a quotation from a well-known essay by the Austro-British art historian, E. H. Gombrich (1909–2001), “Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals,” first published in 1963 and reprinted a few years later as the title essay of the first volume of his collected *Studies in the Art of the Renaissance*. It reads as follows:

“That procession of styles and periods known to every beginner — Classic, Romanesque, Gothic, Renaissance, Mannerist, Baroque, Rococo, Neo-Classical and Romantic — represents only a series of masks for two categories, the classical and the non-classical.”¹

Furthermore, Gombrich pointed out, as is well known, all the non-classical terms in this list arose as derogatory terms, negative terms, or “terms of exclusion,” which only later acquired “positive” or aspiringly *morphological* significance in anti-classicist contexts. Their morphological meaning is thus not “objectively descriptive,” but always relative to the current significance of the classical norm — a norm formulated in the Renaissance, reactivated in 17th- and 18th-century Europe, in Winckelmann’s Germanic Hellenism in particular, and surreptitiously renewed once again in Wöflin’s *Fundamental Concepts [Grundbegriffe] of Art History* (1915), standardly but somewhat misleadingly rendered into English as Principles of Art History. There is thus, Gombrich argued:

“[a] vital distinction among unclassical styles: those that are unclassical from a principle of exclusion and those which are not; or, to put it more clearly, the distinction between the anti-classical, as it is exemplified in its extreme in twentieth century art, and the unclassical for

1 Gomblich E. H. Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals // Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London and New York: Phaidon, 1966. P. 81–98; 83.



which... artists never rejected principles of which they could have no cognizance.”²

Gombrich’s example of the unclassical is Chinese art. The question thus arises (from this conventional art-historical standpoint at least) as to whether what, in the twenty-first century, we call “contemporary art” (broadly, the institutionally validated art produced since the mid-1960s) is: (I) constitutively *anti-classical*, like its early 20th-century precursors; or, (II) sufficiently historically distanced from the authority of the classical to have become indifferent to the classical and hence merely *unclassical*; or (III) a second-order neo-classicizing reaction to the modern (as certain versions of the postmodern suggest, especially in architecture); or, (IV) something rather different and more fundamental, whereby in the course of the 20th-century Western art *destroyed* this Renaissance-based classically orientated stylistic system of art-historical classification, replacing it with a quite different system of critical norms — associated with quite different modes of exhibitionary practice.

It is in many ways strange even to be asking this question, in this way, at this point in history. After all, the form of historical consciousness displayed by Gombrich’s essay is closer to that of the beginning of the 20th century — over one hundred years ago now — than the decade of its publication — the 1960s. And even then it did not risk positing a stylistic or periodizing concept after Romanticism. Yet the question is posed — directly — here, by the provocative project of Pushkin Museum XXI to “bring together the classical museum and the contemporary museum from the standpoint of human perception.” In fact, it would seem that “contemporary” is being posited here, at the Pushkin, not simply in its historical difference from the classical — a difference that is to be overcome within the present by their being “brought together” — but as the *means for the reactivation* of the classical itself: a classicist revival (the third of my alternatives above) *within* “the contemporary” itself, within what one might have thought, in the slipstream of the modern, was still an intensely *anti-classical* term (alternative no. 1). This is a paradoxical contemporization of the classical, not oppositionally, as an enliven-

2 Ibid. P. 90.

1. Перформанс Анны Имхоф «Фауст». Немецкий павильон 57-й Венецианской биеннале, 26 октября 2017. Performance of Anne Imhof’s *Faust*, German Pavilion, 57th Venice Biennale, 26 October 2017.

остальные; или же, выражаясь яснее, различие между антиклассическим, достигшим своего пика в искусстве XX века, и неклассическим, в случае которого... художники никогда не отрицали принципы, о которых не могли знать»³.

Искусство Китая в представлении Гомбриха — яркий пример неклассического. Встав на точку зрения традиционной истории искусств, мы сталкиваемся с вопросом: является ли то, что мы в XXI веке определяем как «современное искусство» (в широком смысле, институционально подтвержденное искусство, появившееся с середины 60-х годов XX века): 1) *анти-классическим* в своей основе, как и его предшественники начала XX века; или, 2) достаточно отдаленным с исторической точки зрения от авторитета классики и становящимся равнодушным к классическому, поэтому просто *неклассическим*; или 3) реакцией неоклассицизма второго порядка на модерн (как предлагают некоторые, особенно архитектурные версии постмодерна); или же (4) чем-то разительно отличающимся и более фундаментальным, — подтверждающим, что западное искусство XX века *разрушило* стилистическую систему художественно-исторической классификации, основанную на нормах Возрождения и ориентированную на классику, заменив ее совсем другой системой критических норм, связанных с радикально иными моделями выставочной практики.

На данном этапе истории во многом странно даже задаваться этим вопросом, формулируя его таким образом. Кроме того, форма исторического сознания, отраженная в эссе Гомбриха, более характерна для начала XX века, нежели для периода публикации — 1960-х годов. Этой точке зрения уже более сотни лет, и она даже не предлагает стилистического или периодического концепта, упорядочивающего искусство после романтизма. Тем не менее, провокационный проект «Пушкинский XXI» ставит этот вопрос здесь и сейчас, стремясь *объединить* в человеческом восприятии классический и современный музей. Может показаться, что Пушкинский музей предлагает рассматривать «современность», не отличая ее от классики (тем более, что это отличие снимается за счет объединения обеих категорий в настоящем), а представляя ее как метод *реактивации* самой классики: это третья из вышеуказанных альтернатив, возрождение классицизма *в рамках* самой «современности», — что для культуры, последовавшей за модерном, становится самым настоящим *анти-классическим* термином (вариант № 1).

3 Ibid. P. 90.

Предлагаемый вариант парадоксальным образом осовременивает классику, не вводя новых оппозиций и различий, — он предлагает классицизацию самой современности.

Что в определениях «классики» и «современности», понимаемых как термины истории искусств, служит фундаментом для сближения посредством «человеческого восприятия»? Насколько они обоснованы? И как, с концептуальной точки зрения, работает эта классификация современности? Таковы поставленные мной вопросы. Текст складывается из трех коротких частей:

1. Сокрытие модерна.
2. Современное и «контемпореско» (ит. *contemporesco*, по аналогии с *Romanesco* — «романеско»).
3. Институциональность, или современность как социально-экономическая форма

1. Сокрытие модерна

Эта поразительная черта динамической непосредственности отношений классики и современности, обозначенных проектом «Пушкинский XXI», закрывает или скрывает «модерн», 1) как форму исторической темпоральности — новое; 2) как период, в течение которого данная темпоральность доминирует — модернность, *Neuzeit*, новое время, определяемое новой темпоральностью; и 3) как объект коллективной художественной аффирмации: модернизм. Словно бы мы перескочили от стилистического суждения Гомбриха, которое и так было запоздалым, к настоящему времени, миновав весь XX век и добрую часть второй половины XIX века. То есть «современность», по-видимому, функционирует здесь в качестве *забвения* модерности и модерностей — капитализма, социализма и др. «Современность» будто бы становится практически пустым временем, заключенным в настоящем: и это время способно принять норму классики, вводящую извне, и активировать ее заново. Тем не менее, такое забывание модерности — в то же время забывание того, чем являются «классика» и «современность» как исторические категории. Поскольку каждое из них определимо лишь через соотнесение с модерном.

«Классика», мыслимая как ренессансная категория формы и культурной ценности, противопоставляет античное искусство варварскому, привнесенному интервентами (например, готике в архитектуре). Противопоставление актуализируется через заявление «классики» как *универсального*, вневременного и вечного стиля, который возможно возвращать в настоящее, возрождать в любой момент времени через отличие от конкретных актуальных форм искусства. И все-таки хотя считается, что классика — это нечто универсальное во все времена, на деле классика является новой и способна перерождаться лишь потому что она, понятая как культурно-историческая форма, появилась в период Возрождения и актуализировалась в противоположности неклассическим стилям Гомбриха. Иными словами, классика обретает статус универсальной лишь за счет предвосхищающей «модерности» Возрождения; не имея причинной связи с Ренессансом, она бы довольствовалась положением «античной» и, в силу этого, преходящей категории. То есть, классика суть *внутренний «Другой» прото-модерна*; она (как доступная культурная возможность) составляет такую же важную часть темпоральной диалектики модерна, как и то, чему предстоит стать модерном, рьяно отрицающим классику, — о последнем свидетельствует известный и, судя по всему, все еще продолжающийся «Спор о древних и новых». Классика может предоставлять модель, которую отличает исторически *трансцендентная универсальность* ценности стиля, но, как ни парадоксально (и как показывает анализ Гомбриха), она же является

ing via its opposite, but rather through a *classicization of the contemporary* itself.

On the basis of what presuppositions about “the classical” and “the contemporary” as art-historical terms is this thought of their unification through a focus on “human perception” possible? How sustainable are they? And how — conceptually — does this classicization of the contemporary work? These are my questions. What follows has three short parts:

1. The occlusion of the modern.
2. The contemporary and the “contemporesque” (*contemporesco*, in Italian, by analogy with *Romanesco*)
3. Institutional, or, contemporaneity as socio-economic form

1. The occlusion of the modern

It is a striking feature of the dynamic immediacy of the relationship posited by Pushkin Museum XXI between the classical and the contemporary that it occludes or hides “the modern,” (I) as a form of historical temporality — the new; (II) as a period within which this temporality is dominant — modernity, *Neuzeit*, a new time defined by a new temporality; and (III) as the object of collective artistic affirmation: *modernism*. It is as if we had jumped straight from Gombrich’s already belated stylistic art-historical overdetermination by the classical norm, into the present, leaping over the whole of the 20th century and a good part of the second half of the 19th century too. That is to say, “contemporary” seems to function here as a *forgetting* of modernity and modernities — capitalist, socialist or other. “Contemporary” seems to function here as an essentially blank time of the present into which the classical norm can be received, from outside, and reactivated anew. Yet this forgetting of modernity is at the same time a forgetting of what both the classical and the contemporary are themselves as historical categories. For neither is intelligible outside of its relations to the modern.

As a Renaissance category of both form and cultural value, “the classical” values the art of the ancients against the intervening “barbarous” other (architecturally, the Gothic), by positing it as a *universal* style that is temporally eternal, and which can therefore be brought into the present — revived — as an act of rebirth, at any time, in opposition to the more particular art of the day. Yet while the classical is in itself judged to be universal across time, it is only as *new* — rebirth — in opposition to Gombrich’s non-classical styles that it emerges within the Renaissance as a living cultural-historical form. That is to say, it is only through and within the proto- or anticipatory modernity of the Renaissance that the classical gains its meaning as universal, as opposed to being merely historical (ancient) and hence of only passing significance. The classical, in other words, is the *internal other of the proto-modern*; it is as much a part of the temporal dialectic of the modern — as a perceived cultural possibility — as what will become the fervently anti-classical modern itself, as the famous and, it seems, still ongoing Quarrel of the Ancients and the Moderns reveals. The classical may be the model for the historically *transcendent universality* of the value of a style, yet paradoxically it is also the normative basis of a historical classification, as

Gombrich’s analysis shows: it is historically constituted in the Renaissance as a form of the new.

A similar but more intensely dialectical point applies to the contemporary as a periodizing category, as the very fact of the forgetting of the modern, with which it is associated here, attests. For this kind of active historical forgetting is internal to the dynamic of the modern as the new, as an effect of that very process of the *antiquation* of the “no longer new” through which the new establishes itself as new (as Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin successively demonstrated).³ Paradoxically, it is thus in forgetting its own modernity that the contemporary shows itself to be quintessentially modern. Not merely in the sense in which the classical is constituted as a *part* of the modern, via its successive roles as both a version of the new and a negation or disavowal of the temporal difference out of which that newness is made. But rather as a purer consequence of the internal temporal logic of the new by which, on aging, the modern must posit a “new new,” beyond itself, whilst avoiding (or at least, conceptually negotiating) the simple paradox of a contradictory self-referentiality, to which the unhappy concept of the postmodern so rapidly fell victim. In the recent history of critical discourse, since the late 1990s, “the contemporary” has filled the vacuum created by the auto-destruction of “the postmodern.”⁴

The contemporary, then, needs to be “new” relative to the modern. But as it is thus (like the postmodern) performatively *part of* the modern, it needs to be new in a new way. It needs to find its own specific difference, within the history of the modern, sufficient to establish it as a separate or distinctive sub-category of the modern. That is the challenge laid down by the temporal logic of the modern to the contemporary. However, before we see how only a very particular concept of the contemporary can meet that challenge — and then ask ourselves how it relates to the classicized contemporary of the Pushkin project — it is necessary to emphasise the *absolutizing* character of the temporality of the modern as the new, in relation to which the temporal self-consciousness of the eternity of the classical cannot but appear as illusory, in contrast to the transitional Baudelairean classicism of the modern itself, as the eternalization of transience or transitoriness as such. For in the generalized form of its collective affirmation — *modernism* — the modern is a compulsively self-absolutizing, normative temporality: in the words of the French poet, Rimbaud, in the “Farewell” sequence of his poem *A Season in Hell* (1873), “it is necessary to be absolutely modern!”, that is, to be absolutely new. In the early 1960s, in the year before Gombrich first published *Norm and Form*, in fact, Adorno called this “a categorical imperative of philosophy” itself.⁵

It is in the context of this temporality of the new, dialectically extended into the contemporary by the aging and thereby the emptying-out of the new, as such, that the Pushkin posits its dual move of a “contemporization of the classical” through a “classicization of the contemporary.”

3 For the general conceptual logic of this dynamic, see *Osborne P. Modernism and Philosophy* // Brooker P. et al, eds. Oxford Handbook of Modernisms. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 388–409.

4 Cf. *Osborne P. The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today* // *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London and New York: Verso, 2018. P. 3–23; 18.

5 *Adorno T. W. Why Still Philosophy* (1962) // *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 1998. P. 17.

нормативной основой для исторической классификации, поскольку исторически, в эпоху Возрождения, конституируется как форма нового.

Аналогичная, но более диалектическая точка зрения применима к современности как категории периодизации, о чем свидетельствует сам факт забвения модерна, с которым она ассоциируется. Такое активное историческое забвение присуще динамике модерна как нового, как следствия самого процесса *устаревания* «уже не нового», благодаря которому новое учреждает себя как новое (что последовательно продемонстрировали сначала Фридрих Ницше, а затем Вальтер Беньямин)⁴. Парадоксально, но именно через забывание собственной модерности современность артикулирует свою сущностную модерность. Важно обозначить, что это происходит не так, как происходит у классики — которая позиционируется как *составляющая* модерна, последовательно представляющая себя и как «новое», и как то, что снимает темпоральные ограничения, отказываясь от самых оснований новизны. Скорее, современность аккуратно действует в соответствии с внутренней темпоральной логикой нового, согласно которой модерн вынужден всегда обозначать «новое новое», будучи уличенным в старении, — поскольку только так он способен избежать или, по крайней мере, концептуально разрешать простой парадокс противоречивой самореферентности, столь стремительно низложившей несчастную концепцию постмодерна. В недавней истории критического дискурса, начавшейся с конца 90-х годов XX века, «современность» заполнила вакуум, порожденный саморазрушением «постмодерна»⁵.

Следовательно, современность должна быть «новой» по отношению к модерну. Но поскольку она, подобно постмодерну, перформативно является *частью* модерна, ей приходится быть новой по-новому. Ей необходимо найти свое особое отличие в истории модерна, достаточное для утверждения себя как отдельной или отличительной под-категории модерна. Это вызов, перед которым темпоральная логика модерна поставила современность. Однако прежде чем мы объясним, что этот вызов способна принять лишь строго определенная концепция современности, и прежде чем мы спросим себя, как эта концепция соотносится с классицизацией современности, предлагаемой в проекте Пушкинского музея, нам необходимо подчеркнуть *абсолютизирующий* характер темпоральности модерна как «нового», в отношении которого темпоральное самосознание классики как вечной и непреходящей оказывается иллюзорным — и противопоставленным тому, как модерн переживает собственную переходную классичность бодлеровского толка, классичность, позволяющую вписать в модерн идеи вечных перехода и преследования. Поскольку модерн, увиденный в своей обобщенной форме коллективного самоутверждения, которой и является модернизм, оказывается навязчиво само-абсолютизирующей, нормативной темпоральностью: как говорит Артур Рембо в поэме «Одно лето в аду» (1873), в части «Прощанье»: «надо быть абсолютно во всем современным!», то есть — абсолютно новым. В начале 60-х годов XX века, за год до первой публикации гомбриховской «Нормы и формы», Адорно фактически назвал этот процесс «категорическим императивом философии»⁶.

Именно в контексте этой темпоральности нового, пережившего диалектическое расширение до современности за счет состарившегося и опустошенного «нового» как такового, Пушкинский предлагает свою задачу из двух ходов: «осовременивание классики» через «классицизацию современности».

4 По поводу общей концептуальной логики этой динамики см.: *Osborne P. Modernism and Philosophy* // Brooker P. et al, eds. Oxford Handbook of Modernisms. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 388–409.

5 Cp.: *Osborne P. The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today* // *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London and New York: Verso, 2018. P. 3–23; 18.

6 *Adorno T. W. Why Still Philosophy* (1962) // *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 1998. P. 17.

2. Современность и «контемпореско» (contemporesco)

В силу того, что современность вынуждена терминологически подавлять собственную конститутивную модерность, она предстает перед нами как минимум в двух обличиях. Во-первых, существует «обычное» современное, лишенное теоретической рефлексии, мыслимое как «самая последняя» точка в настоящем; оно постоянно обновляет новое, переводит дискурс в настоящее время, чтобы он был всегда на передовой. Назовем это «контемпореско» (по образцу Романеско) и так обозначим концептуально «искаженную» современность, которая действует исключительно на уровне поверхностных проявлений. Во-вторых, есть и другой, более рефлексивный ее облик, предполагающий *специфическое отличие* текущего настоящего времени от какого-либо другого — недавнего, но уже не нового положения дел — на уровне исторической темпоральности самой по себе: эта современность принадлежит модерну самим актом дифференциации от него, поскольку следует логике устаревания в его темпоральности⁷. Именно настойчивое утверждение первого из этих двух обличий и легитимизирует трюк двойного «осовременивания классики/классицизации современности». Ведь прямую связь современности с классикой можно установить, используя лишь *естественно-научную терминологию*, а вовсе не культурологическую или искусствоведческую; эти термины устанавливают связь, скрепленную взаимной универсальностью законов науки, к которой следует свести универсальность классического художественного стиля. Две формы универсальности, выдвигаемые в качестве неисторических, сходятся в предполагаемой универсальности человеческого восприятия, которое трактуется как общее для всех и каждого; это решение, по сути, в стиле Гомбриха. Универсальность научных законов человеческого восприятия становится достаточным основанием для того, чтобы эстетически оценивать предполагаемые универсалии классического стиля: да, нам доводилось выступать с этой позиции, но раньше мы не были оснащены последними художественными достижениями, привнесенными в современную науку о восприятии. Современность питают технологические решения, созданные для этой науки в сфере «новых медиа»: очки виртуальной реальности, и т. п. — эти аппараты становятся неотъемлемыми атрибутами «современности» для музея современного искусства.

Именно точка зрения «человеческого восприятия» *удваивает* классику в рамках современности, поскольку унификация истории с точки зрения исключительно «человеческого» восприятия в точности повторяет эпистемологическую точку зрения, обозначенную в классицизме XVIII века: это антиисторичный, но все же решительно-исторически-специфический европейский гуманизм.

Но действительно ли специфическое отличие «современности» в современном искусстве адекватно отслеживается именно посредством технологии и науки о восприятии? Возможно, различие следует проводить на более фундаментальном уровне, обращаясь к структуре темпорального опыта, новой кон-темпоральности, собиранием или разделительным союзом *социально* разных времен? Институциональные структуры современного искусства, которое охватывает весь глобализированный художественный мир, утверждают — так и следует поступить. Полагаю, что именно в этом *институциональном* измерении и находится истинная контемпоральность проекта «Пушкинский XXI». Это новая, сложная институциональность выставочного комплекса, который чисто политически способен изменяться совершенно по-разному.

7 См.: Osborne P. Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of Historical Time // The Postconceptual Condition. P. 24–41.

2. The contemporary and the “contemporesque” (contemporesco)

As a result of its necessary terminological repression of its own constitutive modernity, the contemporary always comes to us in at least two guises. First, there is its “ordinary,” theoretically unselfconscious sense of it being the “most recent” present thing; an updating of the new to the present time of discourse itself, as the up-to-date. Let us call this the “contemporesque” (on the model of the Romanesque) to indicate a conceptually “corrupted” contemporaneity, which lives on the level of surface appearances alone. Second, there is its other, more reflective guise of a positing of the current present’s *specific difference* from some other, recently-but-no-longer-new state of affairs, at the level of historical temporality itself: a contemporary that is modern in the logic of its antiquation of the temporality of the modern itself, in the very act of its differentiation from it, whilst differentiating itself from it nonetheless.⁶ It is here, in its insistence upon the first of these two senses, that the trick of the Pushkin’s dual “contemporizing of the classical/classicization of the contemporary” begins to emerge. For it is only by defining the present in *naturalistically scientific* — rather than cultural-historical or artistic — terms that a direct connection of the contemporary to the classical can be established, via a mutual universality of scientific law, to which the universality of classical artistic style must be reduced. These two forms of universality, posited as non-historical, come together (in a Gombrichian manner, in fact) in the alleged universality of human perception, which is projected as common in each. The universality of the scientific laws of human perception as the embodied basis for the aesthetic appreciation of the alleged universalities of classical style: we have been here before, but not with this specific artistic investment in the contemporaneity of the sciences of perception. This is a contemporaneity that feeds off the technological applications of these sciences in “new media,” virtual reality headsets and the like — all part of the paraphernalia of the experience of the contemporaneity of the contemporary art museum.

It is the standpoint of “human perception” that *doubles* the classical within the contemporary, since a unification of history from the standpoint of a singularly “human” perception is — precisely — the epistemological standpoint of the 18th-century classicism: an anti-historical, yet decidedly-historically-specific European humanism.

But is it really through the techno-sciences of perception that the specific difference of the “contemporary” in contemporary art is most adequately registered? Is it not, rather, something more fundamentally to do with the structure of temporal experience, of a new con-temporality, a bringing together or a disjunctive conjunction of *socially* different times? The institutional structures of contemporary art as the art of a now-globalized art world certainly suggest that is so. It is in this *institutional* dimension, I want to suggest, that the true contemporaneity of Pushkin Museum XXI lies. It is a newly complex institutionality of the exhibitionary complex, which can be inflected, politically, in various different ways.

6 see Osborne P. Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of Historical Time // The Postconceptual Condition. P. 24–41.

3. Institutionalality, or the contemporary as socio-economic form

If, as I have suggested, the contemporary is fundamentally a new temporal form, bringing together in disjunctive conjunction a multiplicity of temporalities that are forced into relations with one another as a result of the increased social dependencies of a globalizing capital, then it will be in the museum’s specific forms of mediation of these temporal-economic relations that its contemporary character will lie. Here, new relations between the museum, the market and the state become the main mediating factors in the openness of the museum to the exploration, through art, of the social relations of global disjunction. And far from being “classicizing,” at the level of the sciences of human perception, these social relations impose a greater — not a lesser — sense of their irreducibly *historical* character, however naturalistically their mediating communications technologies may be described. Branding and data may be the homogenizing forms through which the market unifies the relations of growing interdependence, but it is their cultural contents, in their specific differences, that *make* these relations, and their artistic stagings, “con-temporary.” In this respect, the contemporization of the classical would not be the techno-scientific updating of the illusion of the eternally universal — however fashionably mediated⁷ — but a fostering of the sense of its specific historical relativities and anachronisms, its abiding, irredeemable otherness. As one can see, for example, in Anne Imhof’s performance work, *Faust*, from the German Pavilion at the 2017 Venice Biennale. (See *image*, p. 19).

What was distinctive there, I think, was the manner of its staging of the gestural shells of classicism as so many compulsively invested but fundamentally alienated fragmentary forms; its sense of the classical as lost, yet nonetheless compulsively revived as lost, at the gestural level of its appearances, as classicism itself, lost in ever more, new forms: the repeated marker of a broken history. More radically, one might say, the classical appears there as the marker of history as temporal brokenness itself, a brokenness of which we have become but bemused spectators, collected together in our seriality by the ever more ironic institution of a national pavilion in a globalized art space. “All national history is grotesquely broken,” this work seems to say to us, “it makes us sick, and all we are doing is taking what pleasure is to be had from the spectacle of this sickness.” Classicism as nihilism is the spectre here, a contemporization of the classical of a perhaps unexpected kind. This lays down the challenge for the classical museum today: how to do more than enact this nihilism, in a contemporized parody of classicism’s own myth of the eternal recurrence of the same?

7 Fashion is the key mediator whereby technological and artistic forms come together in the universality of the design schema, invested with a cyclical renewal of novelty, in a naturalization of the avant-garde aesthetic of “rupture,” “disruption,” “collision,” etc. Art is articulated to science here via the chain of signifiers, science-technology-design-fashion-art.

3. Институциональность, или современность как социально-экономическая форма

Если, как я уже предположил, современность является принципиально новой темпоральной формой, объединяющей в дизъюнктивный союз множество темпоральностей, которые вынуждены вступать в отношения друг с другом в результате роста социальных зависимостей глобализирующегося капитала, тогда именно в специфических формах посредничества этих темпорально-экономических отношений музея и будет заключаться его современность. И музей становится площадкой исследования социальных отношений, ведущих к глобальному разобщению, — за счет целого ряда опосредованных факторов, к которым можно отнести новые институциональные отношения между музеем, рынком и государством. Не говоря о «классицизации» на уровне науки о человеческом восприятии, эти социальные отношения создают большее, а не меньшее, ощущение неизменно *исторического* характера, пусть даже их опосредованные коммуникационные технологии можно описывать с максимально естественной позиции. Брендинг и данные могут быть гомогенизирующими формами, посредством которых рынок унифицирует отношения растущей взаимозависимости, но именно их культурное содержание, в их специфических различиях, *делает* эти отношения, а также и их художественные воплощения, «со-временными». В этом отношении осовременивание классики представляло бы собой не технологически научное обновление иллюзии этернального универсального — и в то же время модно опосредованного⁸ — а способствовало бы осознанию его специфической исторической относительности и анахронизмов, его неизменной, непровержимой инаковости. Примером может послужить перформанс Анне Имхоф «Фауст» из немецкого павильона Венецианской биеннале 2017 года (*см. фото на с. 19*).

Я считаю, что в этом произведении примечательна работа с жестами классики; они превращены в оболочки, множества компульсивно вложенных, но принципиально отчуждаемых фрагментарных форм; работа возрождает ощущение классики как чего-то утраченного, но на уровне жестов и проявления — насильно возрожденного; классика видится как повторяющийся знак разбитой истории. Выражаясь более радикально, можно сказать, что классика проявляется в работе как знак истории, заявляя разрушение временных связей, разрушение, которое обращает нас в озадаченных зрителей, общность которых удерживается, что иронично, в границах национального павильона, выстроенного в радикально глобалистичном художественном пространстве. «Вся национальная история гротескно разрушена» — как будто бы заявляет нам эта работа, «нам от этого дурно, но все, что мы делаем, так это пытаемся получить своего рода удовольствие от зрелища этой дурноты». Классицизм как нигилизм здесь является призраком, это осовременивание классики, возможно, неожиданного рода. Сегодня вызов брошен классическому музею: как сделать больше, чем просто принять этот нигилизм в современной пародии классицизма на собственный миф о вечном повторении одного и того же?

8 Мода является ключевым медиатором, благодаря которому технологические и художественные формы объединяются в универсальность схемы дизайна, вложенную в циклическое обновление новизны, в натурализацию авангардистской эстетики «разрыва», «разрушения», «столкновения», и т. д. Искусство сформулировано для науки здесь через цепочку обозначений, науку-технологию-дизайн-моду-искусство.

Константин Бохоров
Субъективация зрения

Поднимаемая тема спровоцирована проблемой, встающей перед свободным куратором, работающий с музейными артефактами. Какими соображениями и принципами следует руководствоваться в обращении с ними и с самим контекстом музея исходя из требований современной культуры, чтобы, находясь на территории свободного творческого поиска, не потерять релевантность.

Современная культура как некий модус существования художественного противостоит до сих пор основаниям, на которых живет художественный музей. Говоря тезисно, она ставит под вопрос: 1) артефакт как художественную ценность; 2) зрителя как пассивного субъекта восприятия; 3) зрение, фиксируемое культурными условностями. Ее аксиология отличается от традиционалистской — и в ее утверждении она реализует свое понятие современности.

Музей в этом контексте — хранитель консерватизма, поддерживающий аксиологию времен ауратического произведения. Здесь я имею в виду существующие современные институции, успешно работающие в общественном пространстве. Вопрос сводится к тому, почему музей сохраняется в такой форме? Следует ли его вообще модернизировать? А если следует, то исходя из какой концепции? И все эти вопросы напрямую на практическом уровне относятся к той проблеме, которую я обозначил в начале.

Конечно, невозможно ответить на них однозначно. Это сообщение проблематизирует музейный консерватизм перед вызовами модернистской революции, причем в одном его специфическом аспекте, а именно — оптического опыта, который с ним связан, в аспекте антитетичности зрения и видения в искусстве.

Итак, музей вполне успешно сохраняется как институция культуры в современности, что говорит о том, что история пока на его стороне. Дело в том, что традиционное искусство само консервативно, как машина, возникшая для консервации взгляда. Оно либо помещает взгляд внутрь произведения, как на перспективной картине, либо внутрь скульптуры. Традиционное произведение предлагает отыскать и обрести взгляд в самом артефакте либо обойти скульптуру, и убедиться, что она сама как бы фиксируется, собирается вокруг взгляда, а не разваливается на куски. Одна из функций

Constantin Bokhorov
The Subjectivity of Vision

The topic raised is provoked by the problem a freelance curator faces when working with museum artifacts. Which considerations and principles should be applied when dealing with them as well as within the context of the museum, based on the requirements of contemporary culture in order not to lose relevance within the free creative search?

Contemporary culture as a certain mode of art existence is still opposed to the grounds on which the art museum is based. In summary, it problematizes: 1) the artifact as an artistic value; 2) the viewer as a passive subject of perception; 3) the vision fixed by cultural conventions. Its axiology differs from the traditional one and in its statement it realizes its concept of contemporaneity. In this context, the museum is a guardian of conservatism, supporting the axiology of the times of auratic works.

Here the discussion concerns the existing contemporary institutions successfully working in public space. The question comes down to this: why is the museum preserved in this form? Should it be modernized at all? And if so, then based on which concept? All these questions directly relate to the problem that I outlined in the beginning.

Of course, it is impossible to answer these questions unambiguously. This text problematizes museum conservatism against the backdrop of all challenges of the modernist revolution in one of its specific aspects, namely, the optical experience that is associated with it in terms of the antithesis of view and vision in art.

Thus, the museum is quite successfully preserved as a cultural institution in contemporary times, which means that history is on its side. Traditional art itself is conservative — it is like a machine for the preservation of the view. It either places the view inside works of art, as in a perspective painting, or inside a sculpture. The traditional artwork suggests searching and discovering the view in



1. Установка слепка метопы Парфенона. Музей изящных искусств имени императора Александра III при Московском университете (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина)
Construction of the metopes of the Parthenon copy. Museum of Fine Arts of the Emperor Alexander III at the Moscow University (today — the Pushkin State Museum of Fine Arts). © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019.

the artifact itself and either finding some point from which it is fixed there or moving around the sculpture and making sure that the sculpture itself is somehow fixed, gathers the view around it and does not fall apart. One of the functions of an artwork is to preserve this historically arisen view and one of the functions of the museum is to preserve a certain plurality of views. Since cultural institutions usually act according to the logic of the art they represent, the museum also creates some kind of optical structure from them and places them in a certain temporal, historical perspective in order to create a living “nourishing” environment for the existence of a historical view. This means that the museum is the guardian of perspective optics, which it preserves, and a socially acceptable historical concept, and in both senses, it is conservative. I emphasize that this is the only way it can exist — only in this taxonomy.

The 19th century brought Modernism into world, which is known to promote completely different optics. Let us take the Impressionists — what did they do? They removed the view from the artwork. They showed that the view does not work as something completely inherent. The trick of Impressionism is that the viewer sees the view fixed in the picture from a distance, but when one comes closer one sees that nothing is fixed there, that the picture simply plays with the viewer’s eye that itself creates it, and that the picture itself is just a canvas splashed with colors. This is a different paradigm of vision, including the historical one. In this sense, it comes into conflict with traditional “museification.”

Should the museum be modernized based on the content of this optical system? It should, in order to be consistent. Contemporary art captures

произведения — законсервировать этот исторически возникший взгляд, а одна из функций музея — законсервировать некую множественность взглядов. Но поскольку культурные учреждения обычно действуют в логике искусства, которое представляют, то музей еще и создает из них некую оптическую структуру и помещает их в некую темпоральную, историцистскую перспективу, чтобы создать для существования исторического взгляда живую питательную среду. Т.е. музей — хранитель перспективистской оптики, которую он консервирует, и общественно приемлемой исторической концепции, и в обоих смыслах он консервативен. Подчеркну, что только так он и может существовать, только в этой таксономии.

Но в XIX веке появляется модернизм, который, как известно, продвигает совсем другую оптику. Что, например, делают импрессионисты? Они достают взгляд из произведения. Показывают, что он работает не как что-то, безраздельно ему присущее. Фокус импрессионизма заключается в том, что издали зритель видит взгляд зафиксированным в картине, но вблизи он видит, что ничего там не зафиксировано, что картина просто играет с его взглядом, который ее и создает, а что сама картина — это холст, испачканный красками. Это иная парадигма видения, в том числе и исторического. И в этом смысле она вступает в конфликт с традиционной музеефикацией.

Следует ли модернизировать музей исходя из содержания этой оптики? Если быть последовательным, то да. Современное искусство фиксирует отдельность взгляда и артефакта, а музей должен признать это, либо не признавать модернистское искусство. Иначе возникает шизофреническая ситуация, когда музей располагает его хронологически, помещая в историческую перспективу, лишая тем самым всю свою консервативность точки схода.

Конечно, можно рассматривать такую практику в перспективе агона. Агональность — безусловная ценность современного художественного дискурса, демократизирующего его, дающая право голоса

Другому. Тогда музей не надо модернизировать, и на фоне умножения институциональных форм работы с историческими артефактами следует его оставить оплотом консерватизма. Спор — машина порождения постмодернистских истин. Но, во-первых, историческая работа с артефактами приносит в жертву выяснения вопроса об искусстве как таковом, а, во-вторых, это все равно другая аксиология — доксы, агона, а не художественной революции.

В реальности мы как раз с агонем и имеем дело, но, в рамках моей оптической редукции, это очернение зрения. Аксиология агона отвергает зафиксированное место наблюдателя и видимость вообще, принося все эти ценности в жертву обмена мнениями, спору. Напомню в связи с ней картину Брейгеля «Притча о слепых», где докса, метафизически выражаясь, «подводит под монастырь». Поэтому тема недовольства культурой — и наша проблема сегодня.

За реформу музея существует своя аргументация и, больше того, она активно проводится, что прекрасно показали участники Чтения. Я, конечно, тоже придерживаюсь того мнения, что несмотря на те удовольствия, которые нам дарит консервативный музей, его следует по крайней мере время от времени ставить под сомнение, хотя бы в русле все той же оптической метафоры, которую я предложил в начале. Правда, мой методологический подход предполагает гораздо большую радикальность.

Я сначала в общих чертах артикулирую модель в этом переосмыслении, которую, по моему мнению, следует считать модернистской. Освобождение взгляда происходит как череда революций, каждая из которых спровоцирована недостаточной радикальностью предыдущих.

Как было сказано выше, импрессионисты изымают зрение из картины и возвращают зрителю, но картина пока еще сохраняла иллюзию перспективного видения. Перспективную структуру визуального образа преодолевает только авангард, разложив картину мира на множество существующих одновременно и мозаично фрагментов, которые он предлагает зрению коллажировать и монтировать в те или иные конфигурации реальности и, таким образом, через это самому утверждать свой взгляд.

Уже авангардистская оптика заявила о: 1) своей воле к самомузеификации, 2) необходимости новых форм той музеификации, например, в экспозициях Эль Лисицкого или иконологических исследованиях Аби Варбурга, или в радикальных формах в сооружениях Курта Швиттерса.

Но ранний авангард недостаточно радикально разрушает традиционное произведение и взгляд, хотя и распадается на множество аспектов, остается связан с артефактом, будь то супрематическое построение или реди-мейд. Эта объектность авангардистских произведений проблематизируется в модернистской скульптуре второй четверти XX века, которая либо дробит объект на еще более мелкие части в рамках целого, либо продельывает в нем отверстия, чтобы пропустить через него взгляд как у Генри Мура, либо максимально разделяет взгляд и предмет искусства, делая его лишь тонкой оптической осью восприятия, как у Джакомо. В ней пока еще не происходит радикальный отрыв взгляда от артефакта, но скульптура в этом искусстве уже прощается со своими историческими авторитарными амбициями на обладание всей целостностью взгляда.

Искусство очищенной перцепции создает минимализм, задействуя базовые феноменологические понятия. Например, к зрительному восприятию объекта обращается работа Роберта Морриса «Без названия (Три L-формы)» 1965 года. Это три одинаковых формы, расположенные в белом кубе в определенном порядке и ориентации. Они открываются взгляду по-разному. Только при обходе всего расположения можно обнаружить, что они все

the separateness of view and artifact, and the museum must either accept this or reject modernist art. Otherwise, a schizophrenic situation arises, when the museum places it chronologically, putting it into a historical perspective, thus depriving us of the entire conservatism of the vanishing point.

Of course, this practice could be considered from the perspective of agon. Agonality is the unconditional value of contemporary artistic discourse, which democratizes it, giving the right to vote to the Other. Therefore, the museum does not need to be modernized and it should be left as a stronghold of conservatism against the background of the multiplication of institutional forms of dealing with historical artifacts. This dispute is a machine generating postmodern truths. Nevertheless, firstly, historical work with artifacts sacrifices clarification of the question of art as such, and, secondly, it is still another kind of axiology — the one of dox and agon but not an artistic revolution.

In reality, it is the agon we are dealing with, but within the framework of my optical reduction it is a black-out of vision. The agon axiology rejects the fixed place of the observer and visibility in general, sacrificing all these values to exchange of ideas and dispute. In this connection I recall Bruegel's *Blind Leading the Blind*, where the doxa puts everything in a predicament. Therefore, the topic of discontent with culture is our problem nowadays too.

The argument in favor of museum reform exists and it is actively carried out, which was perfectly demonstrated by the participants of the conference. Of course, it is also my conviction that despite the pleasures the conservative museum gives us, it should be questioned from time to time, at least in line with the optical metaphor that I have proposed at the beginning. However, my methodological approach assumes a much greater radicality.

First, I would like to outline the model for this rethinking in general, which, in my opinion, should be considered a modernist one. *The liberation of the view arises as a series of revolutions, each of which bursts forth due to the lack of radicalism of the previous ones.*

As mentioned above, the Impressionists removed vision from the picture and returned it to the viewer, but the picture retains the illusion of perspective vision. The avant-garde was the first to overcome the perspective structure of visual image, splitting the picture of the world into a multitude of fragments existing simultaneously and mosaically. It invites vision to be collaged and assembled in various configurations of reality and thereby affirms its own view.

Avant-garde optics stated as to: 1) its will to self-identify, 2) the need for new forms of museification, for example in El Lissitzky's exhibitions, Aby Warburg's iconographic studies, or in the radical forms of Kurt Schwitters' constructions.

However, the early avant-garde did not drastically destroy the traditional artwork and view. Although it breaks down into many aspects, it remains connected to the artifact, whether it is a suprematist construction or a readymade. This objectivity of avant-garde works is problematized in the modernist sculpture of the second quarter of 20th century, which posed the problem of the object. Modernist sculpture either crushes the object into even smaller

parts within the whole, or makes holes in it to look through — like in Henry Moore's works, or as much as possible, it divides the view and art object, turning it into a thin optical axis of perception, like in Giacometti's oeuvre. Here the view is not yet radically separated from the artifact, but the sculpture in this art is already parting with its historical, authoritarian ambitions to possess the entire integrity of the view.

The art of purified perception creates minimalism, using basic phenomenological concepts. For example, 1965 Robert Morris' *Untitled (3 Ls)* refers to the visual perception of an object. There are three identical shapes placed in a certain order and orientation in a white cube. They open differently in front of the viewer's eyes. Only when walking around the entire location one can find that they are all the same. Morris certifies that visual perception is deceptive, that it depends on the point of view and can be manipulated. It is an act of artistic detachment, liberating the view. There is nothing more in this work. It claims that the phenomenological act of view is artistic, just to see. Artifacts perform purely official functions and can be repeated in accordance with the instructions of the artist.

Postmodernism represented by the "Generation of Pictures" criticizes the viewer's belief in one's own view as the basis of identity, showing that it is a visual construct itself, especially in the era of mass reproduction. The objectivity of the view is questioned. The creation of art including "visualization" becomes assimilated to subversive activities in the world of pictures.

In critical postmodernism, all these strategies start to quickly and efficiently coexist, which, of course, indicates an increase in the uncertainty of the method. Against the backdrop of this immanent crisis, a certain trend becomes influential. It requires the revision of the postmodern concept of reality (in fact, a semiotic one), a return to materialistic theology and to a non-personalized natural view.

Optically, it is best illustrated in the oeuvre of Estonian artist Katya Novichkova, who started producing her *Approximations* in 2011. They are images of post-internet reality, large-scale figures of rare endangered animals printed on anodized aluminum at extremely high resolution. Novichkova materializes the result of her optical cybersensitivity. The images are incredibly distinct — a feature that is no longer available for imitation using traditional artistic methods. This can be only seen by the cybernetwork, which overcomes the resolution of the human eye. At the same time, owing to the fact that these creatures are rare, they seem to become the last joke of reality about their visibility before moving over to the world of its ideas. At the same time, the artist's project emphasizes this fact, and that is the reason why these creatures tempt our eye.

As part of Novichkova's neo-realistic concept, the view is already emancipated from both culture and anthropomorphism. Her images are no longer about what we see, but what looks at us, even, though it may sound a bit hackneyed here. This is the natural ending for the desire to free the view up and return it to reality, the desire for the reality of realism (all the speculation happens around it) — the modern version of Courbet's concept of realism, whose reality in *Burial At Ornans* is reduced to a yawning grave

одинаковые. Моррис удостоверяет, что визуальная перцепция обманчива, что она зависит от точки зрения, что ею можно манипулировать. Это акт художественного остранения, освобождающий взгляд. Больше в этой работе ничего нет. Она утверждает в качестве художественного феноменологический акт зрения, всего лишь возможность видеть. Артефакты выполняют чисто служебные функции и могут быть повторены по инструкции художника.

Постмодернизм в лице представителей «Поколения Картинок» критикует веру зрителя в свой взгляд как основу идентичности, показывая, что она, особенно в эпоху массового репродуцирования, сама является визуальным конструктором. Объективность взгляда вообще ставится под вопрос. А создание искусства и в том числе «зрительство» уподобляются подрывной деятельности в мире картинок.

В критическом постмодернизме все эти стратегии начинают оперативно сосуществовать, что, конечно, свидетельствует о нарастании неопределенности метода. На фоне этого имманентного кризиса влиятельной становится тенденция, требующая пересмотра постмодернистской концепции реальности (по сути, семиотической), возврата к материалистической теологии, к персонифицированному природному взгляду.

С «оптической» точки зрения ее наилучшим образом иллюстрирует искусство эстонской художницы Кати Новичковой, еще в 2011 году начавшей производить свои «Аппроксимации», образы пост-интернет реальности — ростовые фигуры редких исчезающих животных, напечатанные на анодированном алюминии с предельно высоким разрешением. Новичкова материализует результат своей оптической киберчувствительности. Эти образы невероятной отчетливости, которая уже недоступна имитации с использованием традиционных художественных методов. Так видит уже только киберсеть, преодолевшая разрешение человеческого глаза. В тоже время в силу редкости этих существ они представляются как бы последней шуткой реальности по поводу их видимости, прежде чем перейти в мир ее идей. В тоже время — и проект художницы подчеркивает это — именно поэтому они так соблазнительны для нашего взгляда.

В рамках неореалистической концепции, представляемой Новичковой, взгляд уже эмансипируется не просто от культуры, но и от антропоморфности. Ее образы уже не о том, что мы видим, а, пользуясь становящейся избитой метафорой, о том, что смотрит на нас. Это закономерный финал стремления освободить взгляд и вернуть его реальности, стремления к реальности реализма (вокруг чего и происходят все спекуляции) — современная версия концепции реализма Курбе, у которого реальность в «Похоронах в Орнанах» редуцирована к зиянию могилы, в которой образ человека исчезает, как «лицо, начертанное на прибрежном песке».

Хотя череда модернистских оптических революций представлена мной в темпоральной перспективе, я хочу подчеркнуть, что это похороны искусства, случающиеся спорадически. Борис Гройс прекрасно парадоксализировал когда-то эту метафору, показывая, что современное искусство постоянно распинает и хоронит своего бога и в этом оно и находит себя, причем этот бог есть оно само. Но проблема, как я ее в начале обозначил, заключается в том, что эта цикличность, эта ницшеанская концепция вечного возвращения времени, противоречит перспективной, которую должен воплощать традиционный музей, так же как ей противоречит и тенденция эмансипации взгляда, который эмансипируется не для того чтобы быть потом апроприированным, а отпускается на волю, даже

1 Гройс Б. Что такое современное искусство. Лекция. СПб., Zubovskiy institut, 1996.

ценой его возможной гибели. Поэтому далее я бы хотел предложить модель, на основе которой возможно было бы творчески осмыслить их противоречия.

Итак, картина, которую критикует современное искусство, появилась в результате критики ей предшествующих оптических парадигм и в результате разрыва с ней, а модернизм — это критика перспективизма, и как таковой ценен для современности, поскольку является фактором эмансипации взгляда (хотя, особо подчеркну этот момент, в перспективной картине были сделаны выдающиеся художественные достижения). Но именно поэтому будет небезынтересно методологически вернуться к предшествующим оптическим парадигмам и рассмотреть их в контексте оптики произведения и эмансипации взгляда, радикально проблематизированных в современном искусстве.

В качестве модели для анализа предлагаю обратиться к древнегреческому храму, а конкретнее к Парфенону, этому исключительному явлению V века до нашей эры, то есть эпохи расцвета Афинской демократии. Мы имеем все основания для выбора такой модели, поскольку, как было отмечено выше, современное искусство можно рассматривать как художественную практику с ритуальным характером, и модель греческого храма гомологически ей близка. Кроме того, почву для этого дает его ложная оптическая конструкция, вовлекающая взгляд в свою игру. В этом же смысле можно говорить и об определенной экспозиционной оптике, создаваемой им, поскольку он создает пространство для целого ряда артефактов.

Встречаясь с Парфеноном, взгляд воспринимает его как идеально прямолинейное, тектонически уравновешенное сооружение, преодолевающее тяжеловесную материальность пантелийского мрамора и как бы вознесенное над землей. Однако это впечатление — результат искусной пластической организации формы и материала. Если посмотреть на все сооружение отстраненно, то окажется, что оно является сложной конструкцией из кривых камней, довольно причудливо расположенных в пространстве. Каждая его деталь — это скульптурно изваянная мраморная форма со своей индивидуальностью и со своим изгибом. «В Парфеноне при всей его кажущейся прямоугольности нет ни одной действительно прямой линии»², — писал Борис Виппер. Тем не менее, встречаясь со взглядом, его кривизна оказывается соразмерна человеческой оптике и собирается в идеальную прямолинейную форму. Этот эффект вслед за греческими философами можно назвать эйдосом.

Еще одна оптическая закономерность, воплощаемая Парфеноном, связана с его расположением на месте древнего святилища и как бы материализовавшая его сакральный характер. Весь ансамбль Акрополя сориентирован по солнцу, и в момент выхода из Пропилей Панафинейской процессии оно поднималось из-за Парфенона, и главные святилища ансамбля благодаря световому эффекту объединялись в единое целое, где здание Парфенона господствовало. Такое было возможно только при точнейшей ориентации объекта по астрономическим координатам. В оптической структуре храма взгляд человека встречался со взглядом космоса, что вызывало ощущение периодически происходящего чуда.

Сущее и видимое в Парфеноне, пластически искривленного и неравномерного за счет своих криватур и контрактур интервалов, были закономерно разведены. В этом смысле он является оптической иллюзией, так же как изображение на перспективной картине. Но образ Парфенона открывался взгляду не в перспективной, а в аспектированной оптике, состоящей из аспектов вещей, а не из концепции видимости пространства. Вещи в ней представляли самих

2 Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 202.

where the image of a person disappears, similar to “a face inscribed on the coastal sand.”

Although I have discussed the series of modernist optical revolutions from a temporal perspective, I would like to emphasize that this is the funeral of art — something which happens sporadically. Boris Groys wonderfully revealed the paradox¹ of this metaphor, showing that modern art is constantly crucifying and burying its god, and finding itself in this process and even more: this god is art itself. But the problem, as I pointed out at the beginning, is that this cyclicity and Nietzschean concept of the eternal return of time *contradicts the perspective-based one* which the traditional museum should embody. The same thing happens to the tendency of the view of emancipation which is not being emancipated in order to be later appropriated but is released to freedom, even at the cost of its possible death. Therefore, I would like to propose a model on the basis of which it would be possible to think creatively of their contradictions.

Thus we have the fact that the picture criticized by contemporary art has arisen as a result of both criticism of previous optical paradigms and the break with it. Modernism is a criticism of perspective and is valuable for contemporaneity the way it is, because it is a factor in the emancipation of the view (although, I would like to emphasize that outstanding art achievements were made in the perspective picture). But for this very reason, it will be interesting to methodologically return to previous optical paradigms and consider them in the context of the optics of the work and the emancipation of the view, radically problematized in contemporary art.

As a model for analysis, I would like to take the ancient Greek temple of Parthenon — an exceptional phenomenon of the 5th century BCE and the golden age of the Athenian democracy. We have every reason to choose such a model, because, as noted above, contemporary art can be regarded as an artistic practice with a ritual character, and the model of the Greek temple is homologous with it. In addition, its false optical design affords ground for the involvement of the view in its game. Similarly we can talk about a certain representational or expositional optics created with it, as it creates space for a whole series of artifacts.

When encountering the Parthenon, the eye perceives it as an ideally rectilinear, tectonically balanced structure that overcomes the heavy materiality of Pantelian marble and seems to ascend above the ground. However, this impression is the result of the skillful plastic organization of form and material. If we regard the entire structure with detachment, it will turn out to be a complex construction of curved surface stones, fancifully located in space. Each of its details is a sculpturally carved marble form with its own personality and with its own bends or curves. “With all its seeming rectangularity, the Parthenon has no straight lines.”² Boris Vipper wrote. Nevertheless, when meeting the eye, its curvature proves to be commensurate

1 Groys B. Chto takoe sovremennoe iskusstvo? [What is contemporary art?]. Lecture. Saint Petersburg, Zubovsky Institute, 1996.

2 Vipper B. R. Iskusstvo Drevnei Gretsii [The History of Ancient Greece]. Moscow: Nauka, 1972. P. 202.



with human optics and is thus assembled in ideal rectilinear form. The Greek philosophers used the term *eidos* to describe this effect.

Another optical pattern embodied by Parthenon is associated with its location on the site of an ancient sanctuary and it materializes its sacral character. The whole ensemble of the Acropolis is oriented by the sun and the moment a Panathenaic procession walked through Propylaea, the sun would emerge from the Parthenon side, and the main sanctuaries of the ensemble would become a single whole, because of the light's effect upon the dominating building of the Parthenon. This effect was a result of the accurate orientation of the object according to astronomical coordinates. In the optical structure of the temple, a person's view met with the view of the cosmos, which caused a sensation like that of a periodically occurring miracle.

Things existent and visible were naturally separated in the Parthenon, which is plastically curved and uneven at the expense of its interval curvatures and contractures. In this sense, it is an optical illusion, the same way an image on a perspective picture is. However the Parthenon image opens up to a view — not in perspective, but in aspective optics. It consists of aspects of things, is made up of aspects of things, but not from the conception of the appearance of space. Things here represent themselves, as in the optics of Modernism, and in this sense, the aspectivism of the Parthenon does not pretend to master the eye, but allows it to interact physically, to enter its optics, to physically penetrate into the view. This optical openness, at the same time establishing a symbolic limit, marked by the Gorgon's view depicted on the shield and the Aegis Parfenos, is a factor in the emancipation of the view both in the sense of freedom of choice and in the sense of its natural limit.

2. Сборна слепка угла Парфенона в Греческом дворе. Музей изящных искусств имени императора Александра III при Московском университете (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина). Парфенон. 1907. Construction of the corner of the Parthenon copy at the Greek Courtyard. Museum of Fine Arts of the Emperor Alexander III at the Moscow University (today — the Pushkin State Museum of Fine Arts). © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019.

себя, как и в оптике модернизма, и в этом смысле аспективизм Парфенона не претендует на овладение взглядом, а позволяет ему физически взаимодействовать с собой, входить в свою оптику, проникнуть во взгляд физически. Эта оптическая открытость, вместе с тем устанавливавшая некий символический предел, маркированный взглядом Горгоны, изображенной на щите и эгиде Парфенос, была фактором эмансипации взгляда и в смысле свободы его выбора, и в смысле его естественного предела.

Перспективная живопись и перспективная культура вообще помимо консервации взгляда еще ставят его обладателя один на один с безмерным. В этом заключается психологический эффект их воздействия, который по мере развития перспективной культуры только возрастает. Современное искусство своей критикой перспективизма создало условия, чтобы взглянуть на реальность свободно, независимо от оптики самого предмета. Оно, однако, наткнулось на несоизмеримость реальности и человеческого взгляда. Парфенон, освободив взгляд в эйдосе, нашел принцип соразмерности человеческой и космической оптики. Аспективная оптика Парфенона — это то пространство, где человек вообще был способен осуществлять акт видения.

Все вышеприведенные рассуждения нужны были мне, чтобы перейти к экспозиционной конструкции Парфенона. Помимо того, что он является как бы рамой для статуи Афины Парфенос, в него интегрирован еще целый ряд выдающихся артефактов. Храм — это не музей, тем не менее, он создает условия для взаимодействия человека с артефактами, и в этом смысле с полным основанием можно изучать его экспозиционный принцип.

В Парфеноне он тоже аспективен. Скульптура представляется им не в своей трехмерной объемности как контейнер взгляда, а в своих пространственных аспектах, то вписанная в символическое утверждение принципов космического в земном — группы тимпанов, то основ общественного устройства — рельефы метоп. В храме она обустроена и живописно, но не в смысле перспективных сокращений, а «фактурно», в смысле участия в материальных аспектах символики

храма. Она работает как пересадочная станция между живописью и архитектурой. Недаром Фидий прославился как мастер оптических сокращений в скульптуре, победив Алкмена, вписав свою Афины в пространство, заданное постаментом и экспозиционными условиями соревнования³. В скульптуре Парфенона также подчеркивается ее роль в формировании общественного пространства. Фриз целы, изображающий всадников, разворачивает множество в пространство, переводя квантитативный принцип его организации в квалификативный. Пространство — это мы, как бы провозглашал он.

Подчеркну, что артефакты храма были размещены так, что они не обращались непосредственно к зрителю своей визуальностью, не ловили его взгляд, не рекламировали свою точку зрения, создавая тотальную витрину, закрывающую место, в котором они находятся. Они были максимально разведены с оптикой самого зрителя, вписаны в оптическую конструкцию самого архитектурного сооружения, даже укрывались в ней. Зритель не мог подойти к «Ионическому фризу Парфенона», как он может это сделать в Британском музее. Он должен был задрать голову, войти на стереобат, пройти под колоннами, то есть пережить разнообразные аспекты скульптурности его архитектуры. Так же точно в скрытом виде ему открывались и группы метоп и т.д. При этом иконография всех этих артефактов выстраивала вполне конкретные смыслы, в том числе и исторические. Но концепция истории, которую транслировал Парфенон, не принуждала зрителя к перспективизму, не затягивала его в трубу времени, а принуждала к праву на выбор, причем в оптике вполне реальной, соотносящей человеческое и божественное, земное и космическое измерения.

Оптическая конструкция Парфенона, эмансипировавшая взгляд, то есть предъясвлявшая взгляду кажущееся невозможным, превращая это в вероятное, представляется интереснейшей моделью переосмысления историцистского перспективистского музея, основной упрек к которому может быть сведен к тому, что обманывающая взгляд своей открытостью, он закрепощает его обещанием бесконечного развития времени в пространстве. Следуя этому обещанию, музею следует совершить невероятное: открыть картину так, чтобы в нее можно было проникнуть реально как в греческий храм, даже если тот священный объект, вокруг которого он построен, грозит ослепить дерзкого зрителя, превратив в камень.

В такой экспозиции сама картина должна быть вставлена в такую оптику искусства, чтобы в своих аспектах проявляться не как артефакт, а как реальность. Так, чтобы можно было физически входить и выходить из этой экспозиционно опространствленной, «кубизированной» картины. Справедливым могло бы быть сравнение подобной экспозиционной структуры с инсталляцией, чем сейчас и занимаются музеи, «увеличивающие гул священнодействия». Но, во-первых, инсталляция — это пространство иного в контексте определенной культуры, то есть постмодернистские игры в воображаемые миры, а, во-вторых, произведение искусства в инсталляции превращается в условный артефакт, что справедливо заметил еще Илья Кабаков, говоря о картинах в инсталляции как понятиях картин⁴. Для инсталляции нет искусства. Она сама искусство. И если вы помещаете в ней рядом Рембрандта и Хокуса, то они теряют в ней статус искусства и превращаются в знаки, что очень хорошо объяснено в книге Дагласа Кримпа «На руинах музея» и в проекте фотографа Луизы Лолер, проиллюстрировавшей его⁵.

.....

3 Там же. С. 194.

4 См.: *Тупицын В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997. С. 126.

5 См.: *Кримп Д.* На руинах музея. С фотографиями Луизы Лолер. М.: V-A-C press, 2015.

Perspective painting and perspective culture in general, apart from preservation of the view, also leaves its owner one on one with the immeasurable. This is the psychological effect of their impact, which only increases together with the development of perspective culture. With its criticism of perspectivism, contemporary art has created the conditions to freely look at reality, regardless of the optics of the subject. However it has also stumbled upon the incommensurability of reality and the human eye. The Parthenon, freeing the view in eidos, found the principle of proportionality of human and cosmic optics. The Parthenon's aspective optics is a space where a human is able to carry out the act of seeing.

I needed all the abovementioned arguments to transition to the Parthenon's exhibitional design. In addition to being a sort of a frame for the statue of Athena Parthenos, it also has a number of outstanding artifacts integrated. The temple is not a museum, nevertheless, it creates the conditions for the interaction of people and artifacts, and in this sense it is legitimately possible to study its exhibitional principle.

It is aspective in the Parthenon as well. The sculpture is not presented in its three-dimensional volume as a container of the view, but in its spatial aspects: either inscribed in the symbolic statement of cosmic principles on earth — groups of tympanums, or the foundations of social order — the reliefs of the metopes. It is picturesquely furnished in the temple, but not in the sense of perspective reductions, but "textured," in terms of its participation in the material aspects of the symbolism of the temple. It works as a transfer station between painting and architecture. No wonder Phidias became notorious as a master of optical reductions in sculpture, defeating Alkmen, inserting his Athena into the space set by the pedestal and the expositional conditions of the competition.³ In the Parthenon sculpture, its role is also emphasized in the formation of public space. The frieze is intact, depicting riders, unfolding a multitude into space, translating the quantitative principle of its organization into a qualitative one. Space is us, as he proclaimed.

I would like to emphasize that the artifacts of the temple were placed in such a way that they did not directly appeal to the viewer with their visuality, did not catch his or her eye, did not advertise their point of view, creating a total showcase that would close the place of their location. They were maximally separated from the viewer's optics, inscribed in the optical design of the architectural structure, even hiding in it. The viewer could not approach the Ionian Parthenon Frieze, as is possible in the British Museum today. They had to lift their head, enter the stereobate, go under the columns and experience various aspects of the sculpture of this architecture. The viewer could discover the hidden groups of metopes, etc. in the same way. In this case, the iconography of all these artifacts built quite specific meanings — including historical ones. However, the concept of the story translated by the Parthenon did not compel the viewer to perspectivism, and did not drag the viewers into a time tube, but forced them to choose, and the op-

3 Ibid. P. 194.

.....

tics were quite real, correlating the human and divine, terrestrial and cosmic dimensions.

The optical construction of the Parthenon, which emancipated the view and demonstrated everything that seemed impossible, turns out to be an interesting model for the reinterpretation of the historicist perspective museum. It might only be reproached for the fact that by deceiving the eye with its openness, it enslaves it with the promise of an endless development of time in space. Following this promise, the museum should do an incredible thing: open the picture up so that it can be really penetrated like the Greek temple, even if that sacred object around which it is built threatens to dazzle the audacious spectator by turning them into stone.

In this type of exhibition, the picture itself should be inserted into the optics of art, so that it could act as reality but not an artifact in its aspects. It should be physically possible to enter and exit this expositionally spatial "cubed" picture. It would be fair to compare such an expositional structure to the installation that museums deal with today, "increasing the hum of solemn ceremony." But, firstly, the installation is a space in the context of a particular culture, that is, a postmodern game of imaginary worlds, and, secondly, the work of art in the installation is converted into a conditional artifact — a fact observed by Ilya Kabakov, speaking of pictures in installations as a concept of picture.⁴ There is no art for an installation. It is the art itself. And if put it next to Rembrandt and Hokusai, then they lose the status of art and turn into signs — this process was very well explained in the *On the Museum's Ruins*⁵ project by Douglas Crimp and the photographer Louise Lawler, who illustrated it. The emergence of the installation genre problematized the conflict between modernism and the museum.

In this sense, the Parthenon was an anti-installation. It is clear that for modernity, with its overshooting level of conventions, it is rather a complete impossibility. However, it provides the opportunity of thinking of such an open picture in which the opposition of the view and culture, and the view and the nature is removed. This optics is simultaneously commensurate with the human and the cosmic, and sets up a place for their meeting, relieves the view from media hallucination in the reality of superhuman, and at the same time has sufficient resolution to appear perceptually. The main thing is that as part of this hypothetical model, the museum is not just seen as a machine intended for the storage and representation of artifacts in one way or another, including a rather distorted way, but as an instance intended to fulfill the qualification task in culture — to differentiate between what art is and what it is not. This is what contemporary art requires of it. Without any support and understanding between it and the museum, it has to affirm the artistic principles accomplishing its optical revolutions in isolation.

.....

4 See *Tupitsin V.* "Drugoe" Iskusstva. Besedy s khudozhnikami, kritikami, filosofami ["The Other" of Art. Conversations with artists, critics, philosophers]: 1980–1995. Moscow: Ad Marginem, 1997. P. 126.

5 *Crimp D.* On the Museum's Ruins. With photographs by Louise Lawler. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Появление жанра инсталляции как раз и проблематизировало конфликт модернизма и музея.

Парфенон в этом смысле был антиинсталляцией. Понятно, что для современности с ее зашкаливающим уровнем условностей он скорее представляется полной невозможностью. Но он дает возможность помыслить такую открытую картину, в которой снимается противопоставление взгляда и культуры, взгляда и природного другого. Эта оптика одновременно соразмерна человеческому и космическому, и обустроивает место их встречи, освобождает взгляд от медийной галлюцинации в реальности сверхчеловеческого, и вместе с тем имеет достаточное разрешение, чтобы явиться ему перцептивно. Главное, что в рамках этой гипотетической модели музей видится не просто машиной, предназначенной для хранения и репрезентации артефактов тем или иным образом, в том числе и достаточно извращенным, а инстанцией, предназначенной исполнять квалификационную сверхзадачу в культуре — утверждать, что есть искусство, а что им не является. Именно этого требует от него современное искусство, которому в отсутствии поддержки и понимания с музеем приходится утверждать принципы художественного в одиночестве, совершая свои оптические революции.

Наталия Сиповская

Спор древних и новых. Российский извод

Обширность темы и масштабный историографический шлейф¹ не позволяют вместить даже малую толику проблематики в предначертанные регламентом рамки и в общую картину настоящих чтений, посвященных живой кураторской практике вокруг интригующей проблемы интеграции классического наследия в современный художественный процесс, и наоборот, — опытам актуализации средствами современного искусства художественных открытий прошлого. Однако хотелось бы вспомнить события, представляющие из нынешней перспективы не только аналогом бурных дискуссий, совсем недавно бушевавших между сторонниками современных форм искусства и апологетами искусства уже состоявшегося, но и выступающие номером первым в череде таковых.

Речь идет о знаменитом «Споре древних и новых», а если точнее — ссоре о древней и новой поэзии (фр. «Querelle des Anciens et des Modernes»; букв. «ссора»), разгоревшейся в последние десятилетия XVII века в стенах Французской академии. Смысл этой дискуссии, занявшей достойное место в литературоведческих трудах, посвященных генезису новых жанров европейской литературы, а также движению эстетической мысли в течение всего XVIII века, далеко выходит за рамки филологической проблематики. Это яркий и, что главное, вполне осмысленный уже современниками прецедент программного противопоставления нового искусства и устоявшейся и авторитетной традиции, или, другими словами, первый пример самоактуализации современного искусства.

Пунктирная канва событий ткалась так. Проблема стала вызревать с 1650-х годов, когда создатели «христианских эпосов», например, Жан Шаплен с его героической поэмой «Девственница, или Освобожденная Франция», дали повод сравнивать их с Гомером и Вергилием, причем не в пользу последних. И хотя таковые суждения

1 Приведу лишь избранные труды, содержащие помимо прочего обширные библиографические ссылки по данной теме. Из французских изданий выделим книгу Марка Фюмароли (*Fumaroli M. La Querelle des Anciens et des Modernes + extraits. Paris: Gallimard-Folio, 2001*). Из русских — подробную статью В.Я. Бахмутского, открывающую антологию публикаций участников спора в переводе на русский язык, вышедшую в серии «История эстетики в памятниках и документах» (*Бахмутский В. На рубеже веков // Спор о древних и новых. М.: «Искусство», 1985. С. 7–40*).

Natalia Sipovskaya

The Quarrel of the Ancients and the Moderns: the Russian Variation

The framework of this conference, which focuses on the living curatorial practice of integrating classic heritage into the contemporary artistic process, would not let me present even a few ruminations on the stated problem, for the topic is broad, and its historiographical plume¹ is enormous. However it is perhaps interesting to recall the events discussed below not only as an analogue of the stormy debates between those who champion contemporary forms of art and those who defend more established forms, but as the first in a series of such discussions.

Here I am referring to the so-called Quarrel of the Ancients and the Moderns, which was a heated debate that ignited in the French Academy in the last decades of the 17th century. Literary scholars and researchers who focus on the genesis of new genres of European literature and the overall development of aesthetic thought throughout 18th century, have thoroughly reviewed this discussion, the subject matter of which extends the limits of the philological research field. This is a remarkable and, importantly, a conscious precedent of the programmed opposition of new art to the established and authoritative tradition; to put it differently, this is the first ever example of contemporary art's self-actualization.

Let me outline the chain of events. We can trace the origins of the problem to the 1650s, when those who created “Christian epic” poetry — among

1 I will only reference the selected works, which include expansive bibliographic references. I pick this work from the list of French researchers (*Fumaroli M. La Querelle des Anciens et des Modernes + extraits. Paris: Gallimard-Folio, 2001*). If we are to work with Russian-speaking researchers, I thus address to a thorough article of Vladimir Y. Bakhmutskij, which opened the anthology of debate participants, published in *History of Aesthetics in Monuments and Documents (Bakhmutskij V. Na rubezhe vekov [At the Turn of the Century] // Spor Drevnikh i Novykh [Quarrel of the Ancients and the Moderns]. Moscow: Iskusstvo, 1985. P. 7–40*).



1. Ловис Коринт.
«Бой Одиссея с нищим».
1903. Национальная
галерея в Праге.
Lovis Corinth. *Odysseus
im Kampf mit dem Bettler*,
1903. The National Gallery
in Prague.

whom we list Jean Chapelain, with his heroic epic *La Pucelle ou la France delivree* — gave others the reason to compare their texts to the works of Homer and Virgil. This comparison was a bitter one for the French poets. Even though Nicolas Boileau lashed those criticisms, the “word was out,” and it was spread not only by the writers, but by the close peers of active politicians. Here, I would note that the French Academy established by Richelieu's decree in 1635 did manage to elevate the private literary circle to the level of receiving royal patronage, and it was supported as part of a bid to uplift the national culture and language which, according to the decree, were to “become not only elegant but able to interpret all the arts and sciences.” From 1663, this national and political role became a bigger burden for Academy fellows, when Jean-Baptiste Colbert managed to turn this enterprise into the Royal Academy of Inscriptions and Medals. The decision to compose monumental laudatory inscriptions in the name of the King in French and not Latin was one of the characteristic tasks for the re-established Academy. Within those very walls Charles Perrault, whom Colbert appointed as the Academy secretary, devised the ideologeme for the Great Age of Louis XIV. He was also responsible for the court politics in the sphere of the arts (for example, he was the general manager of the Royal Housing Commissary).

On January 27, 1687, Charles Perrault addressed his fellows and presented his scheduled speech — the poem *Le Siècle de Louis le Grand*. In doing so, he marked the transition to an overdue phase of sharp and serious polemics.

At this time, the King was already displeased with Perrault, therefore his speech was the epitome of selfless devotion to his aesthetic and humane values. Despite the laudatory name of the speech, Perrault omitted the required wassail to the King, immediately moving onto contemporary deeds instead, and preferring to focus on the present rather than on the past. Given all the conventionalities of the poetic presentation, this text still remains

были хлестко высмеяны Никола Буало, «слово было сказано» и подержано, причем не столько в литературных, сколько в около-политических кругах. Здесь стоит напомнить, что легитимизация Французской академии, начавшаяся в 1635 году декретом Ришелье, благодаря чему частный литературный кружок получил королевское покровительство, проходила под эгидой возвышения национальной культуры и языка, который, по тексту грамоты, надлежало сделать «не только элегантным, но и способным трактовать все искусства и науки». С 1663 года национально-политический аспект еще более усилился в связи с предпринятыми Ж.-Б. Кольбером мерами, когда патронируемая королем Академия превратилась в королевскую Академию надписей и литературы. Одной из показательных инициатив вновь учрежденной Академии было принятое в 1677 году решение составлять монументальные надписи, прославляющие деяния короля не на латыни, а на французском языке. В тех же стенах «ковалась» идеология великого века Людовика XIV, одним из самых активных творцов которой был Шарль Перро, назначенный Кольбером на должность секретаря Академии. Вплоть до смерти своего покровителя в 1683 году Перро во многом определял политику двора в области искусств (в частности он был генеральным контролером сюр-интендантства королевских строений).

Со своей программной речью — поэмой «Век Людовика Великого», обозначившей вступление давно зреющей ссоры в фазу острой и серьезной полемики, Шарль Перро выступил в Академии 27 января 1687 года, уже находясь в опале и демонстрируя пример, можно сказать, самоотверженной преданности своим эстетическим и человеческим приоритетам. Несмотря на панегирическое название Перро обошелся без обязательной (будь это классическая ода) здравицы в честь монарха, сразу перейдя к перечислению современных достижений, позволяющих предпочесть век нынешний минувшему. Этот текст, при всей условности поэтической подачи, очень прям и прост. А претензии к старым авторам звучат порой на диво современно. Вот, например, слова к Гомеру, который, по мнению Перро, звучал бы много лучше, если бы умел, как современные авторы, более ориентироваться на восприятие читателя:

**«Так, твой герой, боец, сразить врага готовый,
Взмахнув мечом в пылу баталии суровой,
Не застывал бы вдруг с подъятою рукой,**

**Чтоб время дать тебе сказать, кто он такой;
Когда взволнованный читатель ждёт исхода, —
Не до того ему, какого Гектор рода»².**

Более полно и аргументированно Шарль Перро изложил свою точку зрения в четырех диалогах, названных им «Параллели между древними и новыми» (в отношении наук и искусств, в отношении поэзии, в отношении архитектуры, скульптуры и живописи). В самой общей форме позиция автора сводится к пяти важнейшим пунктам:

- искусство не может оставаться глухим к «вызовам времени», не может игнорировать новые реалии (политические, экономические и пр.);
- современность достойна большего внимания, чем деяния предков, так как сама по себе достойна восхищения, поскольку демонстрирует приращение знаний, техник, умений и пр.;
- прогрессу в науках сопутствует прогресс в искусствах — они обогащаются новыми техниками, возможностями, не говоря уже о постоянном совершенствовании мастерства;
- современность нельзя описать, ограничиваясь древними сюжетами и художественными формами (современность превосходит древность по количеству тем и сюжетов и по разнообразию уже созданных художественных жанров и форм и подразумевает создание новых)³;
- почтение к древним авторам мешает художнику говорить на современном языке, а значит, быть понятым.

Если говорить предметно, то наиболее убедительно Перро звучит, когда рассуждает об условности поэтического языка, предпочитая прозу; когда затрагивает современные сюжеты и их динамичные трактовки (наиболее удачно на примере Мольера); противопоставляет ограниченности классических жанров возможности и «емкость» жанров новых — оперы, например, или же романа, который он видит преемником античного эпоса. Нельзя не заметить, что и опера и роман взойдут на пирамиду жанровых иерархий лишь с половины XIX века — в период первого расцвета модернистской культуры раннего «прогрессистского образца». Во времена Перро роман понимался в русле поздней средневековой традиции как большое литературное произведение, написанное не на латыни, а на «вульгарном» (романском) языке, но, в отличие от прочих опусов имевшее, жанровый аналог в латинской модели (историография, басня, видение). Так, что в прозорливости автору не откажешь. Можно сказать больше — позиции, определенные в этом споре, включая наивный — из нашего времени — прогрессизм, оставались актуальными вплоть до Первой мировой войны, а некоторые звучали современно вплоть до 1980-х.

Любопытно, как точно этот «древний» теперь для нас спор отметил реперные точки и векторы дальнейших дискуссий: «искусство и власть», «искусство и социальная ответственность», «искусство и технический прогресс», национальная проблематика. Правда, последнее Шарль Перро не столько постулировал, сколько воплотил в своем собственном творчестве, преобразив фольклорный жанр волшебной сказки в жанр литературного творчества. Его «Сказкам

.....

^[1] Цитируется строфа из перевода, анонимно размещенного в интернете: https://e-reading.mobi/chapter.php/1023368/1142/Evropeyskaya_poeziya_XVII_veka.html (дата обращения: 27.12.2018). Другая версия см: Спор о древних и новых. М.: «Искусство», 1985. С. 44.

^[2] Так, в частности, Перро подверг критике один из основных принципов «античной» изобразительности мимесис: поскольку искусство не должно повторять природу (не велик труд обмануть глупую птицу), а «схватить» идею прекрасного, то есть представить нечто задуманное природой, но никогда в ней не осуществленное. См.: Бахмутский В. Указ. соч. С. 20.

a straightforward and laconic one. His claims against the Ancient authors sound surprisingly modern. For example, Perrault stated that if only Homer had considered the reader’s expectations, he would have sounded much better:

**Tes superbes guerriers, prodiges de vaillance,
Prêts de s’entrepercer du long fer de leur lance,
N’auraient pas si longtemps tenu le bras levé;
Et, lorsque le combat devrait être achevé,
Ennuyé les lecteurs, d’une longue préface,
Sur les faits éclatants des héros de leur race»².**

Perrault thoroughly explained his views in the four dialogues named “Parallels between the Ancient and the New,” in which he compares the arts and sciences, poetry, architecture, sculpture, and the fine arts. His position can be summed up in five points:

- art cannot stay deaf to the “challenges of time,” it cannot ignore the new realms, be those political, economical, and so on;
- contemporaneity deserves more attention than the heroic deeds of the ancestors, for it is more fascinating; it represents the increment of knowledge, techniques, skills, and so on;
- scientific progress is paralleled by progress in arts, which explores new possibilities and techniques; artists also master their craft daily and yearly;
- contemporaneity cannot be grasped through the retelling of old stories or through old mediums; because contemporaneity surpasses the ancient times, it has more topics, stories, and tools, and it invites one to create even more;³
- offering homage to the ancients will not get the artist any closer to now, and thus will not assist him to be understood.

Perrault is at his most convincing when writing on the conventionality of poetic language, when emphasizing the importance of using prose for the depiction of contemporary stories and its dynamic renderings (Molière is, perhaps, the best example), when juxtaposing the limitations of classical genres and the capacity of the new, among which he lists opera, or, say, the novel which stems from the antique epic. It is impossible not to notice that both these genres singled out by Perrault only settled atop the genre hierarchy by the third quarter of the 19th century, at the moment when modernist culture started taking its early “progressive” shape. In the 17th century, the novel was understood in the course of the late medieval tradition as a great literary work, written not in Latin, but in the “vulgar” (Romanesque) language; therefore, it was opposed to classic Latin, yet bearing morphologic similarities to

^[1] Perrault C. Oeuvres choisies, ed. Collin de Plancy. Paris, 1826. P. 294.

^[2] Perrault criticized one of the main principles of the “ancient” pictorial culture, which is mimesis: art is not to imitate nature (what labor is it to stupefy a silly bird!), art is supposed to “grasp” the notion of “sublime,” and therefore to represent something, of what Nature thought, but what it did not manage to bring about. See Бахмутskij V. Op. cit. P. 20.

the Latin genre model (historiography, fable, vision). One cannot but salute Perrault’s sagacity. One can even say, that the “progressive” views of his kin remained current until the First World War, and some managed to survive until the 1980s.

The way, in which this “ancient” quarrel set the framework for further discussions, is truly remarkable; it forecast the debates on “art and power”, “art and social responsibility,” “art and technological progress,” and nationalist problematics. Though, the latter was not explicated by Perrault; rather, he envisioned it in his own writing, transforming the folkloristic genre of the fairy tale into actual literary creative work. His *Tales of Mother Goose*, unlike the work of his predecessor Giambattista Basile, *Pentameron, or the Tale of Tales*, has enjoyed everlasting popularity.⁴ Perrault thus pioneered the world of fairytale literature, not only in the development of the folklore tradition (Grimm, L. Tieck, A. Afanasyev), but also in inspiring an *auteur* fairy-tale genre (Andersen, Ershov, Pushkin and the likes). We should also note that both genres were extensively developed within 19th century Romanticism.

Another discussion sparked by the Quarrel of Ancients and the Moderns was closely linked to the problems of creative freedom and artistic individuality. And it was “the Ancients” who claimed to have the right to the latter.

The Ancient party possessed quite a leader — Nicolas Boileau, an experienced polemicist, and the author of the lengthy poem-treatise named “The Art of Poetry.” He was a witty satirical poet, whose sardonic statements proved to be no obstacle for Louis XVI, who invited Boileau to be his historiographer. History hit Boileau hard, wrapping him, layer by layer, into the official laudations, thus turning him into a petrified stone-cold monument to himself. Yet, he was an incredibly interesting person, whose wit, charm, impeccable taste and erudition moved many. Paradoxically enough, it was Boileau who was close with Molière in his times of obscurity, and not Perrault who celebrated the playwright in his writings; it was Boileau, who defended Racine who was attacked for the lack of classicism in “Phaedra”; it was Boileau, who stood up for the best writers of his epoch, fighting for them against the more celebrated writers of the era (say, Jean Chapelain), who were righteously forgotten in the days to come.

Boileau was disturbed by Perrault’s programmatic statement. He tried to interrupt the speaker, though his attempts were to no avail, for Bishop Huet calmed him down. As soon as Perrault finished his presentation, Boileau flew into a rage: “What you are saying is a disgrace to the Academy. It now needs a new symbol, which would be a band of apes marveling at their own reflection; the accompanying sign would say ‘beautiful to only themselves.’”⁵ The next day La Fontaine, who was also present at the meeting and shared Boileau’s disturbed reaction,

.....

^[1] Perrault held the 4th position on the list of the most printed and sold foreign authors in the USSR — his rivals were H.C. Andersen, Jack London and the Brothers Grimm; the total amount of copies for his 300 editions, published from 1917 to 1987, was roughly 61 million.

^[2] Alembert J. Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires. Vol. 9. Paris, 1805. P. 196. Quoted as in: Бахмутskij V. Op. cit. P. 9.

матушки гусыни» была уготована «навечная» популярность, в отличие от «Пентамерона или Сказки сказок», написанной его единственным предшественником — неаполитанцем Джанбаттистой Базиле и изданной на 60 лет ранее⁴. Перро был одним из первых, кто положил начало мировой сказочной литературе, не только в развитии фольклорной традиции (братья Гримм, Л. Тик, А.Н. Афанасьев), но и в создании жанра авторской сказки (Х.-К. Андерсен, П.П. Ершов, А.С. Пушкин и пр.). Отметим опять же, что и то, и другое получило развитие внутри романтического движения XIX века.

Еще одна дискуссия, впервые поднятая «Спором древних и новых», была связана с вопросами свободы творчества и правом на творческую индивидуальность. Однако право на последнее в том споре было аргументом «древних».

Главой партии древних выступил Никола Буало, автор трактата-поэмы в четырех песнях «Поэтическое искусство», опытейший полемист, автор эпиграмм и сатир, смелость которых не помешала Людовику XIV сделать Буало своим историографом. Историческая скорлупа облекла эту фигуру толстым слоем каменной оцепенелости, через которую теперь крайне трудно разглядеть интересного человека, главными качествами которого, помимо вызывающей восхищение эрудиции, были исключительная и смелая порядочность, подвижность ума и безупречный вкус. Как ни парадоксально, но именно он, а не Перро, апеллировавший к авторитету Мольера, был близким другом драматурга, поддерживавшим его и в пору неизвестности. Именно он оборонял Расина, оказавшегося не самым классичным в своей великой «Федре», отстаивая приоритет творчества лучших (как потом и оказалось) авторов своей эпохи перед более известными, но справедливо забытыми позже литераторами (Ж. Шапленом, в частности).

Никола Буало воспринял с возмущением программное выступление Перро. Пытался прервать его, но был остановлен сидевшим рядом с ним епископом П.Д. Юэ. Когда Перро закончил, Буало разразился гневной тирадой: «Это позор для Академии. Ей нужна новая эмблема — это стадо обезьян, которое смотрит на свое отражение с надписью “Красивы для самих себя”»⁵. Присутствовавший там же Лафонтен, единомышленник Буало, на следующий день отправил епископу Юэ томик Квинтилиана со стихотворным посланием, начинавшимся так:

**«Красивые слова, но лишь слова. Поныне
Им отвечающих творений нет в помине»⁶.**

Но это был лишь один из аргументов «древних». Основные же сводились к тому, что новаторство отнюдь не гарантирует качество, что у искусств есть свои собственные законы, далекие от политической и какой бы то ни было конъюнктуры; что мастерство не компенсирует отсутствия вдохновения, а поэзия древних дает путь его обрести, что существующие каноны не догма, а обобщенный опыт, который, во-первых, может пополняться и изменяться, а во-вторых, дает своего рода методику, чтобы очертить поле свободного творческого выражения. К слову сказать, адепты новых, не сам Перро, но его брат Пьер, а также и родственники «подвинутого» Расином великого трагика Пьера Корнеля (его младший брат Тома Корнель

^[1] Так, Перро был четвертым по издаваемости зарубежным автором в СССР — после Андерсена, Дж. Лондона и братьев Гримм, а общий тираж — выпущенных в 1917—1987 годах, составил почти 61 миллион экземпляров.

^[2] Alembert J. Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires. Vol. 9. Paris, 1805. P. 196. Цит по: Бахмутский В. Указ. соч. С. 9.

^[3] Лафонтен Ж. де. Послание к Юэ, епископу Суассонскому // Спор о древних и новых. М.: «Искусство», 1985. С. 325.

и племянник Бернар Фонтенель) предоставили для этого богатый материал. Именно в их трудах была развита мысль о том, что в художественном творчестве разум много важнее таланта, который по сути вещь стихийна и дикая, в то время как рассудок и навыки могут совершенствоваться, а значит прогрессировать. В отличие от новых, древние были немногословны. Поначалу Буало ограничился эпиграммами, но потом обстоятельно сформулировал позиции в «Рассуждении об Оде», «Критических рассуждениях о некоторых местах из сочинений ритора Лонгина» и «Письмах к Шарлю Перро». Чтение этой полемики до сих пор интересно как упражнение для пытливого ума и пример непримиримой творческой дискуссии.

Но как бы там ни было, 30 августа 1694 года в Академии состоялось публичное примирение вождей враждующих партий. «По очкам» и в основном благодаря широкой общественной поддержке победу одержали новые. Но полемика после этого не прекратилась, а наоборот, получила весьма масштабное, хотя и не совсем предсказуемое развитие.

По отношению к Франции традиционно считается, что «Спор…», имея в виду позицию «новых», положил начало эстетике Просвещения. Но это справедливо лишь отчасти и проявилось в господствующей на протяжении чуть ли не всего последующего века эстетической доминанте целесообразности и инвенции, ярко проявившейся в эстетике рококо. Что же до самих просветителей, то и Вольтер, и Руссо (с разных позиций: один за дурновкусие, другой за рассудочность) жестко критиковали Перро и его адептов. А по сути же, революционный прорыв, заложенный в самой возможности «разрыва времен», постулируемого «новыми», случился в генезисе неоклассицизма, первого в ряду последующих нео-стилей, фиксирующего в том числе нарушение естественной поступательной преемственности и предлагающего реанимацию славного прошлого через цитату. В таком классицистическом исходе прослеживается некоторая закономерность: трудно отказать себе в удовольствии вспомнить восточную колоннаду Лувра, спроектированную братом Шарля и его единомышленником Клодом Перро, а также тот простой факт, что для своих «Параллелей…» Шарль Перро избрал известную еще с Античности форму интеллектуального диалога.

В Англии первой реакцией на еще не затихший спор стал опубликованный в уже 1704 году памфлет Джонатана Свифта «Битва книг», который во многом перекликался с поэмой Буало «Налой», жестоко критиковавшей заискивания перед публикой у сочинителей комедий. Но в большей степени позиция Свифта была определена ответом Фонтенелю, опубликованном его покровителем и другом Уильямом Темплом. В этом тексте «О древнем и современном обучении» прозвучали две метафоры, ставшие общим местом в полемике с «новыми»: одна из них — старая, из Бернара Шартрского, — про то, что современный человек видит дальше, как карлик, стоящий на плечах гигантов; и другая — новая сентенция — о том что древние ученые и писатели имели четкое представление о природе, а современный человек только отражает или уточняет это представление. Противниками Темпла выступили Ричард Бентли и Уильям Уоттон. Однако по-настоящему интересной дискуссия стала в 1713—1714 годах, когда во Франции возобновилась полемика вокруг переводов Гомера (точного у Анн Дасье и приблизительного, но свободного у Удара де ла Мотта). В результате в античной эстетике сформировались основания для будущего романтического культа *новизны* (пунктирно: *uncommon* у Джозефа>Addисона⁷, *novelty* у Эдмунда Бёрна⁸ …………….

^[1] The Spectator. № 412.

^[2] Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1757.

sent a folio of Quintilian to Bishop Huet; he added the following versed introduction:

Ces discours sont fort beaux, mais fort souvent Je ne vois point l’effet répondre à ces paroles.⁶

That was just one of the arguments, used by the “Ancients.” There were plenty, and they could be reduced to saying that innovation never guarantees quality, that the arts develop according to their own laws, which have nothing to do with the political or what-not climate, that the mastery of crafts cannot stand in for a lack of inspiration, that ancient poetry is the key to the latter, that the existing canon is not to be perceived dogmatically, that it is a generalized experience which, firstly, can and should be expanded, and, secondly, can and should provide one with a method which helps in outlining one’s creative field. It is to be noted that the “Moderns,” among which we list Pierre, the younger brother of Charles Perrault, and the relatives of Pierre Corneille (his younger brother Thomas and nephew Bernard Fontainelle), were happy to provide material for criticism. In their writings, they insisted that the arts depended more on the power of reason than talent only, for it is reason which can evolve and through this progress, and that talent is limited to being an elemental and wild feature, which cannot be controlled. The Ancients were more laconic than the Moderns. Boileau started with epigrams, and only then decided to accentuate his position through the following texts: “A Discourse on the Ode,” “Critical Reflections on Some Passages of the Rhetorician Longinus,” “Letters to Charles Perrault.” One should read these texts in order to exercise one’s curious mind and become acquainted with some exemplary heated creative discussion.

Be that as it was, the parties agreed on a peace treaty in the Academy on August 30, 1694. Tremendous public support proved that the Moderns had won. However, the debates did not fade away; moreover, the discussion evolved into a large-scale and somewhat unexpected phenomenon.

Traditionally, one thinks that the Quarrel set out a framework for Enlightenment aesthetics. This is partially true, and this paradigm shift was only realized through the dominating aesthetics of purposefulness and invention, which guided rococo aesthetics. If we address the Enlightenment thinkers, then both Voltaire and Rousseau fiercely criticized Perrault and his ilk (both for their lack of taste and over-the-top reasonableness). And the very genesis of neo-classicism, the first among many upcoming neo-styles, which reanimated the good old days via quotations, was a very revolutionary break, of which the Moderns dreamt when they wrote about the “rupture of times.” This classicist turn submits to a certain logic: it is hard not to recall the Eastern colonnade at the Louvre, executed according to a project by Claude Perrault, the younger brother of Charles and his closest peer; to that one might add, that “Parallels…” took form of an intellectual dialogue, which had been in use ever since Ancient Greece.

…………….

^[3] [This discourse is very beautiful, but I do not see any effect that could respond to these words] La Fontaine J de. Épitre à Huet (1697). URL: https://www.lafontaine.net/lesPoemes/affichePoeme.php?id=104 (accessed on 27.12.2018).

With his pamphlet “The Battle of Books” (1704), Jonathan Swift was the first of the Englishmen to comment on the French debate; his writing mirrored Boileau’s “Le Lutrin,” which also criticized the reader-friendly attitude developed by the comic playwrights. Nevertheless, Swift’s stance was preset by the answer to Fontenelle written by his peer and patron William Temple. This text, entitled “Of Ancient and Modern Learning,” relied on two metaphors which now are the commonplace referral to the “new”: the old one taken from Bernard de Chartres states that contemporary man saw further, like “dwarfs standing on the shoulders of giants”; and the new one, which stated that ancient writers and scientists had a concise vision of nature, while contemporary men only clarified or mirrored their vision. Richard Bentley and William Watton confronted Temple. Yet an interesting turn was way ahead; and it came with the renewal of these discussions in 1713—1714, when new French translations of Homer appeared. Anne Dacier offered a precise translation, and Houdar de la Motte presented an approximate, yet stylistically free one. The debates on translations laid out the basis for the upcoming romantic cult of newness. Let us briefly recap it: Joseph Addison⁷ had his *uncommon*, Edmund Burke⁸ and Henry Home⁹ offered *novelty*. This was accompanied by the *originality* celebrated by Joseph Warton,¹⁰ Hogarth,¹¹ and, finally, Edward Young. His “Conjectures on Original Composition” (1759)¹² managed to balance the idea of contemporaneity, seen in a Fontanellesque fashion, and the genie of creative reason, which juxtaposes pure reason.¹³

That was the very time when *The Querelle des Bouffons* was unraveling in France, both in the spheres of music and philosophy, attacking the pros and contras of French and Italian opera, thus marking the genesis of new genre — French comic musical theatre. The situation was, perhaps, more interesting in Germany, which experienced the incipience of Sturm und Drang aesthetics precipitated by a whole set of texts: from *The History of Ancient Art* (1765) by Johann Joachim Winckelmann to *Laocoon* (1766) by Gotthold Ephraim Lessing and to *Fragments on Recent German Literature and Critical Forests* (1766, 1769) by Johann Gottfried Herder. This aesthetic movement was not bound to the idea of newness and the primal genie; it embraced the rehabilitation of Greek antiquity, the all-natural and humane, the transportability of the aesthetic ideal, its dependence on the surroundings

…………….

^[4] The Spectator. № 412.

^[5] Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1757.

^[6] Home H. Elements of Criticism, ed. Peter Jones. Indianapolis: Liberty Fund, 2005.

^[7] Warton J. An Essay on the Genius and Writings of Pope. Vol. 1. London, 1772.

^[8] Hogart W. The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste. London, 1753.

^[9] Young E. Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison // The Complete Works, Poetry and Prose, of the Rev. Edward Young, LL. D., Formerly Rector of Welwyn, Hertfordshire, & C. London, 1854.

^[10] See: Vershinin I. V. Estetika i poetika anglijskogo predromantizma [Aesthetics and Poetics of English Pre-Romanticism] // Izvestia RGPU im. Gertzena. 2003. Vol. 5. No. 3. P. 169–180.

и Генри Хоума⁹ и *оригинальности* — Джозеф Уортон¹⁰, Уильям Хогарт¹¹ и, наконец, Эдуард Юнг). В написанном Юнгом «Предположении об оригинальном сочинении» (1759)¹² автору впервые удалось примерить пафос современности фонтенелевского образца, а также прежде недооцененные новаторами гений — а именно творческий ум, противостоящий здравому рассудку¹³.

Во Франции в это время уже гремела «война буффонов» (т. е. шутов) — философское и музыкальное противостояние, касающееся достоинств и недостатков французской и итальянкой оперы, чреватое появлением нового жанра французского комического музыкального театра. В Германии ситуация развивалась еще интереснее: с 1764 года — с момента выхода в свет «Истории античного искусства» Иоганна Иоахима Винкельмана, через «Лаокоон» Готхольда Эфраима Лессинга (1766) к «Фрагментам по немецкой литературе» и «Критическим рошам» Иоганна Готфрида Гердера (1766, 1769) — формируется эстетика, определившая расцвет немецкой литературы периода «бури и натиска». Замешанная на реабилитации греческой Античности (природной и человеческой, в отличие от римской и более поздних периодов ее возрождения), на убеждении в подвижности эстетического идеала, его зависимости от места — в том числе и внутри общего исторического движения, — и соотносящая прогресс отдельной нации с ее успехами в создании собственной художественной школы и языка — такая эстетика была совсем свободна от пафоса новизны и первобытной гениальности. Во всяком случае, последние труды Гердера были посвящены критике романтических произведений Гёте и Шиллера.

В России, тем временем, созрел еще один поворот сюжета, особенности которого в самом основании были predeterminedены тем, что при всей чуткости к движению европейской мысли наши теоретики демонстрировали исключительное равнодушие к категории «новизны». Быть может, причиной тому было то простое историческое обстоятельство, что эта проблема была так или иначе пережита в Петровское время, во всех обстоятельствах резкого и властного поворота от древней Руси к новой России, пришедшихся на этот период. И дело вовсе не только в том, что прерогатива «новизны» осталась за властью (как собственно и победа «новых» во Франции во многом была инспирирована политическими амбициями Людовика Великого), а в том, что вопрос о презумпции нового был снят априори. Новая эстетика, философия, язык утверждались в полновластии своей изначальной правоты. Мы не будем повторять расхожих мнений о поверхностности процесса европеизации и прочих. Факты свидетельствуют об обратном: достаточно вспомнить реконструкции петровских библиотек, содержащих сочинения Р. Декарта, Ф. Бэкона, Х. Вольфа, Дж. Локка, Н. Макиавелли, С. фон Пуффендорфа и других, или же труды епископа Феофана Прокоповича и В. Н. Татищева, демонстрирующие не только образованность (ее можно отнести к старой традиции книжности), но и информированность, трудно представимую даже теперь, в эпоху интернета. Кроме того, «образованная прослойка», при всей своей ничтожности, была ничуть не тоньше

…………….

^[11] Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 183.

^[12] Warton J. An Essay on the Genius and Writings of Pope. Vol. 1. London, 1772.

^[13] Hogart W. The Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste. London, 1753.

^[14] Young E. Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison // The Complete Works, Poetry and Prose, of the Rev. Edward Young, LL. D., Formerly Rector of Welwyn, Hertfordshire, & C. London, 1854.

^[15] Из последних публикаций по теме см.: Vershinin I. B. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. Вып. 5. Т. 3. С. 169–180.

словев, вовлеченных в высокую интеллектуальную жизнь в других странах. Новое поощрялось безоговорочно. Лишь этим, да царевой волей можно объяснить исход процесса над врачом Дмитрием Тверитиновым, закончившийся при поддержке архиепископа Феодосия победой сторонника новых методов лечения (да еще и «злоязычного вольнодумца») в сенатском суде¹⁴.

Диспут, созвучный спорам «древних» и «новых», возник в России на исходе XVIII века¹⁵. В литературоведческих исследованиях он иногда упоминается как спор «шишковистов» с «карамзинистами»¹⁶, что не совсем верно, поскольку таким образом диспут соотносится не с главными участниками спора, а с их эпигонами (в случае карамзинистов вообще не имевших ничего общего с воззрениями и творчеством Николая Михайловича). Лучшее определение этому диспуту дал Владимир Набоков: в комментариях к «Евгению Онегину» он говорил о полемике «Беседы» и «Арзамаса», назвав ее российской версией «Спора древних и новых»¹⁷. Основанием для такого сопоставления был литературный характер этой полемики, хоть и не лишенной некоторого политического запала, однако последнее не было главной ее темой. Главным идеологом образовавшегося в Петербурге в 1811 году литературного кружка «Беседа» был Александр Семёнович Шишков, военный и государственный деятель, литератор и филолог, герой войны 1812 года, с 1813 года — президент литературной Российской академии, с 1824 — министр просвещения и адмирал. Представляемый советской историографией как яркий реакционер¹⁸, на деле он был скорее приверженцем концепции Перро, заявляя о необходимости развития национального языка и его распространения во всех слоях общества, а не только оставления его на волю низших сословий.

«Какое знание можем мы иметь в природном языке своем, когда дети знатнейших бояр и дворян наших от самых юных ногтей своих находятся на руках у французов, <…> получают весь образ мыслей их и понятий, говорят языком их свободнее, нежели своим, и даже до того заражаются, что не токмо в языке своем никогда не упражняются, не токмо не стыдятся не знать оного, (но и незнанием этим) как некоторым украшающим их достоинством хвастают. Будучи таким образом воспитываемы, едва силой необходимой наслышки научаются они объясняться тем всенародным языком, который в общих разговорах употребителен; но каким образом могут они почерпнуть искусство и сведение в книжном или ученом языке, столь далеко отстоящем от сего простого мыслей своих сообщения? Для познания богатства, обилия, силы и красоты языка своего нужно читать изданные на оном книги, а наипаче превосходными писателями сочиненные»¹⁹.

Собственно, сама идея бесед родилась у Шишкова в начале 1800-х годов из желания учредить авторитетное собрание, привлекающее молодых авторов, пишущих на родном языке. В этом нельзя не увидеть отголоски задорного посыла о развитии национального

……………

^[14] См.: Сиповский В. В. Этапы русской мысли. Пг., 1924. С. 35, 36.

^[15] См.: Новые замечания на старый спор о древних и новых писателях // Северный вестник. СПб., 1804. Ч. III. С. 140; Речи Геллера о причинах преимущества древних писателей над новыми // Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академией. СПб., 1808. Ч. III. С. 127–128.

^[16] См.: История французской литературы. М.–Л., 1946. Т. 1. С. 580.

^[17] Набоков В. Комментарий к роману «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб / Набоновский фонд, 1998.

^[18] Справедливости ради, надо отметить, что — не без оснований — главной причиной репутации Шишкова как ярого реакционера стало его убеждение, что в качестве образцового языка, сохранявшего самобытность русского слога, надо было взять церковнославянский язык, уже мало к тому времени в России кому понятный.

^[19] Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова Российской Императорской Академии Президента и разных ученых обществ члена. СПб., 1824. Ч. II. С. 119–139.

and historical time. This movement also compared the progress of a given nation with its successes within the sphere of arts and language. Thus, Herder was writing critical reviews of Goethe’s and Schiller’s works largely inspired by Herder himself.

Meanwhile, Russia initiated another twist of the discussion, for our theoreticians were indifferent to this “newness,” though interested in the development of European thought. Perhaps, this indifference can be explained by the fact that Russian Empire had lived through this “newness” debate in the times of Peter the Great, who made his fierce turn from the old Rus’ to the new Russia. This change had apriori deprived the question of “newness” the presumption of any status; one can explain disinterest in this concept by the political claim to provide “the new,” which was clearly seen in decisions taken by Louis the Great, but that would not prove to be a fruitful solution. New aesthetics, philosophy, and language just started enlivening their own righteousness. We would not repeat, time and again, the popular opinions on the futility of Europeanization. The facts stated quite the opposite: one could look at the libraries organized in the times of Peter the Great, filled with works by Descartes, Bacon, Wolfe, Locke, Machiavelli, Pufendorf and others; or — see works by Theophan Prokopovich and Tatishchev; their texts reminded one of how intelligent and well-informed the authors were, which is hard to imagine even now in the epoch of the internet. At the same time, the the Russian intellectual elite, as outnumbered as it was, was not at all of less significance than other social groups and exhibited activity on par with the high intellectual life in other countries. The new was encouraged unconditionally. Only this, apart from the Tsar’s will, can explain the success of the doctor Dmitry Tveritinov, the “evil-tongued free thinker,” who opposed archbishop Theodosius in the Senate court.¹⁴

The Russian variation upon the Quarrel started in late 18th century.¹⁵ Literary scholars sometimes refer to it as the debates of the “shishkovites” with the “karamzinites,”¹⁶ which is not quite true, for the dispute had nothing to do with the founding fathers of Russian contemporary literature; rather, it touched upon the works of their imitators. Perhaps, Nabokov gave the best explanation: in his commentary on “Eugene Onegin,” he presented the debates of Beseda and Arzamas as the Russian version of the Quarrel of the Ancients and the Moderns¹⁷. This comparison stems from the literary origins of the discussion, which reflected some political fervor but not a great deal. Alexander Se-

……………

^[14] See: Sipovskij V. V. Etapy Russkoj Mysli [Stages of Russian Thought]. Petrograd, 1924. P. 35, 36.

^[15] See: Novye zamechaniya na starjy spor o drevnikh i novykh pisatelyah [New Notes on the Old Debate about Ancient and Modern Writers] // Severnyj Vestnik. Saint Petersburg, 1804. Vol. III. P. 140; Rechi Gellera o prichinah preimushchestva drevnikh pisatelej nad novymi [Geller’s speeches on the reasons for the advantages of ancient writers over the new] // Writings and Translations, issued by the Russian Academy of Sciences. Saint Petersburg, 1808. Vol. III. P. 127–128.

^[16] See: Istoriya francuzskoj literatury [The History of French Literature]. Moscow, Leningrad, 1946. Vol. 1. P. 580.

^[17] Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksander Pushkin, trans., comm. V. Nabokov, in 4 vol. New York, 1964.

monovich Shishkov was the main ideologist of the Saint Petersburg-based literary circle Beseda, which was organized in 1811. Shishkov was a literary scholar and philologist, war combatant and state servant, a hero of the 1812 War; in 1813, he received an honorary position, becoming President of Russian Literary Academy, and in 1824 he became both an admiral and the Minister of Education. Soviet historiographers depicted him as ultra-reactionary,¹⁸ while actually he was quite a Perrault type, claiming that it was important to develop and nurture the national language, and dispense it through all social strata, from the impoverished to the elites.

“What kind of knowledge can we have in our natural language, when those next of kin to our boyars and nobles are raised by the French; thus, children are accustomed to their concepts and thoughts, speak French better than their own mother tongue, and the disease runs that deep that some of them are pronounced in their unwillingness to learn or practice Russian, and some even celebrate their ignorance. Being raised that way, they barely catch glimpses of necessary hearsay to be explained by that common Russian language which is employed in general conversations; which is all fine for simple chatter; but where can they experience the art or concepts of literary or scientific language, which drastically differ from the spoken word? One has to read books in Russian, and all the more those created by the writers of greatest excellence; it is only through this that one can fully indulge oneself with richness, vastness, power, and beauty of this language.”¹⁹

In the early 1800s, Shishkov decided to organize a respectable society which would welcome young writers who worked in Russian. One cannot help but recognize here the same ardor with which Perrault planned to develop national language and literature. Shishkov had supporters, among which were Gavrila Derzhavin and Nikolay Gnedich (both went by the “old archaists” tag-name), and Ivan Krylov. Even the witty Alexander Griboedov, who had just finished his most consequential comedy in Russian, partook in Beseda. The poets of the Decembrist circle: Raevsky, Ryleyev, Küchelbecker and others, took part, too. They followed in the footsteps of Perrault, claiming that poetry had to respond to the challenges of now and be as civically responsible for what was happening around as any other person or form of media was.

Karamzin’s followers: Vasily Zhukovsky, Konstantin Batyushkov and Alexander Pushkin, — formed an opposing unit. They launched a parodical Arzamas Society of Unknown People, more known as simply Arzamas, the goal of which was to oppose all the imposed rules and canons. It is interesting to note that this society was co-founded by Sergey Uvarov, a Russian scholar of Antiquity, and President of the Imperial Academy of Sciences (since 1818), who later became famous for the ideological tagline of Nicholas I epoch: “Orthodoxy, Autocracy, and Nationality,” which

……………

^[18] It would be fair to state that there were reasons for the construction of such a “persona.” Shishkov was seen as a reactionary because of his belief in Church Slavonic, which in his view, was an exemplary language for the development of Russian culture. Needless to say, the Slavonic language was barely understood by Shishkov’s contemporaries.

^[19] Shishkov A. S. Rassuzhdenie o starom i novom sloge [Discourse on the old and new style] // Collected Works and Translations of Admiral Shishkov, President of the Russian Imperial Academy and Member of Various Scholarly Societies. Saint Petersburg, 1824. Vol. II. P. 119–139.

языка и словесности, которым руководствовался Перро. Взгляды Шишкова разделяли не только Г. Р. Державин и Н. И. Гнедич, к которым прочно прилипло прозвище «старших архаистов», но и И. А. Крылов. К «Беседе» примыкал и Александр Сергеевич Грибоедов, сочинивший самую актуальную на то время русскоязычную пьесу, а также и поэты денабристского круга — Раевский, Рылеев, Кюхельбекер и другие — словом все те, кто, как и более столет назад Перро, были убеждены, что поэзия должна отвечать вызовам современности и разделять со своими современниками гражданскую ответственность за происходящее.

Им противостояли последователи Н. М. Карамзина — В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, создавшие в 1815 году в пику «Беседам» пародийное «Арзамасское общество безвестных людей» или просто «Арзамас», ставящего своей целью сопротивление всем навязываемым правилам и канонам. Любопытно, что инициатором создания общества был Сергей Семёнович Уваров, русский антиковед, президент (с 1818) Императорской академии наук, с 1833 года — министр просвещения и автор знаменитой николаевской доктрины «православие — самодержавие — народность». Однако на ту пору его инициативное участие в обществе объяснялось своими причинами: «группа смутьянов», ратовавшая за свободное развитие языка без установлений и принятых норм, и что главное — ярко утверждавшая это своим творчеством, опиралась на пример греческой классики: «Гомер беспримерен и неподражаем для того, что писал и пел в сих обстоятельствах (имея ввиду — детство его нации)²⁰». Все придуманные позже правила делают искусство украшением. Таковым оно остается и в новейшее время. Не случайно одна из последних схваток литераторов двух групп состоялась по поводу изданного в 1830 году перевода Гомера, исполненного Н. И. Гнедичем. Свидетельством откровенности этой полемики нам осталась известная пушкинская эпиграмма:

……………

«Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера, Боком одним с образцом схож и его перевод».

……………

Осталось только заметить, что появление «Беседы» и «Арзамаса» стало кульминацией и финалом уже долгого к тому времени спора. Начало ему было положено Карамзиным, напечатавшим в 1791 году в «Московском вестнике» статью «О сравнении древней, особливо греческой поэзии с немецкою и новейшей литературой»²¹. Это очень обстоятельный текст (по жанру это рецензия на только что вышедшую книгу Г. Гроддека), обнаруживающий следы встреч с И. Г. Гердером и отличного знания литературной полемики минувшего века. И смысл этого текста для автора, зарекомендовавшего себя приверженца утверждения новейших литературных форм, прогрессиста и западника звучит не банально. Именно здесь он говорит об украшательстве современного искусства, потерявшего простоту Античности, говорит о том, что у современных авторов может учиться лишь тот, кто «без творческого духа хочет быть поэтом или скоро обработать дарования свои». Но к образованию великого духа и вкуса греки гораздо «удобнее», поскольку «расстояние меж нами столь велико, что уже через его постижение можно многому важному выучиться». Сейчас подобные фразы уже не кажутся наивными: ведь очевидно, что интерпретация искусства былых эпох, обманчиво привычным взгляду, требует усилия зачастую

……………

^[20] Карамзин Н. М. Избранные сочинения. М.–Л., 1964. Т. 2. С. 91.

^[21] Там же. С. 92—93.

не сравнимого с банальной подчас предсказуемостью современного дискурса.

Но сейчас не о том разговор, а еще раз о серьезности и накале дискуссий, возникавших в прошлом вокруг проблем художественного языка. Приведем лишь краткую справку. Так, в российской дискуссии, начатой Карамзиным, с 1800 по 1825 год участвовали более 50 авторов, опубликовавших около двух сотен статей и прочих материалов. Были задействованы все выходящие в ту пору периодические издания («Северный вестник», «Вестник Европы», «Московский Меркурий», «Сын Отечества», «Аврора»), оба авторитетных продолжающихся издания: «Труды общества любителей российской словесности при Московском университете» и «Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академией» в Санкт-Петербурге, в которых, к слову, в 1805 году вышел комментированный перевод «Слова о полку Игореве» А. С. Шишкова. Выходили и специальные труды: «О высоком и величественном. Творение Дионисия Лонгина» (перевод Н. Буало, 1803), «Слово о духе, отличительных свойствах поэзии первобытной» А. Ф. Мерзлякова (1808), «Начертание теории и истории изящных искусств» К. Мейнерса 1803, «Наука стихотворства» А. А. Ржевского и «Введение в науку стихотворства» Н. И. Язвицкого (обе 1811), «Курс российской словесности для девиц» И. М. Левицкого (1812), трактат «О различии поэзии древней с новейшей» (1818), опус «О романтической поэзии» О. М. Сомова (1823) и другие²².

Опубликованные в них тексты крайне любопытны, и не в последнюю очередь тем, что можно проследить, как употребляя одни и те же понятия, авторы вкладывают в них иной смысл, как парадоксально строится аргументация, как причудливо распределяются в новом историческом и национальном контексте давно уже ставшие общим местом и переинтерпретированные понятия, впервые поднятые «Спором древних и новых». Однако в истории литературы вся это полемика осталась не более, чем любопытным примером, далеко уступающим в силе и убедительности результатам самого художественного процесса.

Собственно говоря, именно потому и хотелось бы привлечь внимание к этому, не самому в нынешнем контексте актуальному сюжету. И не только как историческому примеру дискуссии между приверженцами классики и новаторами, в которой последние победили, впервые аргументируя необходимость менять художественный язык для более адекватной подачи и понимания реалий сегодняшнего дня. С известной долей допущения, основополагающие тексты «новых» можно счесть первыми манифестами едва зарождающегося модернизма, особенно если учесть их прогрессистский и политический запал, а главное — агрессивный пафос новизны. Однако гораздо важнее сам прецедент разрыва с традицией и осознанного противопоставления ей современности. С одной стороны, это создало поле для трехвековых горячих дискуссий, с другой — предопределило возможность диалога. Но самое главное — все это суть напоминание о том, что кажущийся из сегодняшнего вечным сюжет самоактуализации современности имел случай когда-то появиться. Он возник в апогее эпохи, названной Мишелем Фуко «временем классической европейской культуры»²³, с ее долгой историей сосуществования классических и неклассических движений, обозначив новую возможность их взаимоотношений. Если раньше (условно, начиная с эпохи Возрождения, а может

22 Подробнее см.: *Ионин Г. Н.* Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800–1810 годов // XVIII век. Сборник 13: Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. Л.: Наука, 1981. С. 192–204.

23 См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., СПб., 1994. С. 35.

he penned while he was the Minister of Education (since 1833). But his involvement with Arzamas at the dawn of the century had its reasoning: “the pack of troublemakers,” who voted for the free development of language and represented it in their writing, were acting in accordance with Ancient Greek examples: “Homer stands forever inimitable, because he wrote and sang his poems at the dawn of nation.”²⁰ All the rules which are imposed retrospectively render real art a mere decoration and do so in the “now” of the 19th century. Therefore it is no accident that a new translation of Homer by Gnedich, issued in 1830, caused such a fervorous fight. Pushkin’s epigram proves that the debates were quite outspoken:

**Poet Gnedich, renderer of Homer the Blind,
Was himself one-eyed,
Likewise, his translation
Is only half like the original.**²¹

We should, perhaps, add that Beseda and Arzamas marked the pinnacle and the finale of a very long debate, which was started by Karamzin himself in 1791, when he published an article entitled: “On the Comparison of Ancient, Especially Greek Poetry with German and Modern Literature”²² in *Moskovskij Vestnik*. This was a very comprehensive text, a review of Groddek’s book, which revealed the author’s awareness of Herder’s writings and the literary debates of the century. There is sense in Karamzin’s writing, and it is far from being banal. Here he writes about the fascination of contemporary authors with decoration, which marks their departure from ancient simplicity; he writes that one should only learn from one’s contemporaries if one is “willing to become a poet, who bears no creative spirit and wants to polish one’s talents.” He proceeds by saying that one can easily develop a great spirit and taste with the “comfortable” help of Greek authors, for “we are so distanced from one another, that from this very distance one can learn a lot.” It does not sound naive today; it seems to be obvious that interpreting the art of the past requires hard toil, which might not even be compatible with the all-too banal contemporary discourse.

However, let us step back again and discuss the seriousness and nerve-strain of the literary language debate. Let us give a short synopsis. The debates initiated by Karamzin included more than 50 authors who published around 200 articles over the period from 1800 to 1825. It involved all the regular magazines of the time (*Aurora*, *Moskovskij Merkurij*, *Syn Otechestva*, *Vestnik Evropy*, *Severnij Vestnik*) plus two respectable ongoing publications “The Free Society of Lovers of Russian Literature at Moscow University” and Saint Petersburg-based “Writings and Translations, issued by the Russian Academy of Sciences,” who were responsible for the publication of *The Tale of Igor’s Campaign* in Shishkov’s translation with commentaries (1805). There were special publications, among which one can list: “On High Art and the Sublime. The Creations of Dionysius Longinus” (a translation of Boileau’s “Critical

20 *Karamzin N. M.* Selected Works. Moscow, Leningrad, 1964. Vol. II. P. 91.

21 *Translator’s note:* The translation of epigram is given via the New Yorker [David Remnick, “The Translation Wars,” November 7, 2005].

22 Ibid.

Reflections...,” 1803), “A Discourse on Spirit, and the Characteristic Traits of Primal Poetry” by Merzlyakov (1808), “Conjectures on Theory and History of Fine Arts” by Meyners (1803), “The Art of Versification” by Rzhovsky and “An Introduction to the Science of Versification” by Yazvitsky (both 1811), “Russian literature for maidens” by Levitsky (1812), a treatise “On the Differences of Old and New Poetry” (1818), an opus “On Romantic Poetry” by Somov (1823), and many others.²³

The published texts are of great interest — not least because of the fact that the authors pack the same concepts with different meanings, because the chain of arguments follows paradoxical logic, because the old, commonplace concepts become re-hashed and are put to use, thus being reassembled in a new national and historical context which was pioneered in the Quarrel. However, even the history of literature renders this debate as nothing but a curious example, the powers of which are far more limited than the creative process itself.

Perhaps, this is the greater reason which inspired me to draw your attention to this not-very-actual narrative, which is to be analyzed not just as a historical reference for the debates of classicists and innovators, in which the latter won through finding the arguments for the renewal of artistic language in accordance with the needs of the present day. One can assume that the first “new” texts could be read as the early manifestos of a late-blooming modernism; this rough assumption becomes less approximate if we consider the progressivist and political fervor of those texts, which are vibrant with the aggressive spirit of the “new.” However, the very rupture of tradition, the conscient juxtaposition of tradition and contemporaneity, remains the most important part. On one hand, it supplemented the heated debates which had lasted for almost three centuries, on the other, it preset the very possibility of a dialogue. And lastly, it is important, because it shows us that the notion of self-actualizing contemporaneity had to have originated somewhere. And here it was, stemming from the pinnacle of the epoch dubbed by Michel Foucault as the “time of classic European culture”²⁴, which restructured the entanglement of classical and non-classical movements, offering new means for their co-existence and communication.

As soon as the “new” became victors, this juxtaposition became the most common position to defend and occupy; ever since this victory, it was virtually impossible to hide beneath the respectability of the classics, even for the most unprecedented artistic constructions. Yet, if we are to follow the Goethe aphorism, everything that is born has a right to die. This statement entails a simple fact: the battle of the classics and contemporaneity is a historical one, and thus transient. Since the mid-1980s, it has been stripped of its dichotomy, and in that way, it is free to offer us new means of creating miracles, awakening and multiplying meanings, introducing new mechanisms and forms of artistic creation, joined with the means of its presentation.

23 See more: *Ionin G. N.* Spor “drevnikh” i “novykh” i problema istorizma v russkoj kritike 1800–1810 godov [The Quarrel of the “Ancient” and the “Modern” and the Problem of Historicism in the Russian Criticism of the 1800s–1810s] // XVIII Century. Collection 13: The Problems of Historicism in Russian Literature. Late 18th – Early 19th Century. Leningrad: Nauka, 1981. P. 192–204.

24 *Foucault M.* The Order of Things. Vintage, 1994. P. 23.

Илья Доронченков

Новая французская живопись, современное русское искусство и проблема музея: 1900—1910-е годы

Для первых десятилетий XX века понятия «современное искусство» и «новая французская живопись» в большой степени синонимичны. Именно по отношению к импрессионизму и постимпрессионизму определяли свою идентичность различные отряды модернизма и авангарда в Европе и Америке. Специфическую остроту проблема нового изобразительно языка приобретала, когда вставал вопрос о включении произведений современных французских мастеров в общественные художественные собрания. В этой статье будут рассмотрены несколько ситуаций такого рода, связанных с новыми музейными концепциями и практиками в России 1900—1910-х годов, и сделана попытка ответить на вопрос, как и почему новая французская живопись оказывалась ключевой при формировании новых музейных стратегий в первые годы после Октябрьской революции. При ответе на него следует разделять два понятия: «русский модернизм» и «русский авангард». В первом случае речь идет о мирискуснической тенденции, ставшей в 1910-е годы мейнстримом русского искусства. Во втором — о радикальных художественных группировках, которые стремились преодолеть свое периферийное положение и утвердить себя как истинных продолжателей новой французской живописи, опыт которой позволит им создать искусство будущего («национальное» в дискурсе 1910-х годов или «интернациональное» — на рубеже 1910—1920-х). Конфликт между этими двумя силами — основная коллизия, «драйвер» развития русского искусства предреволюционных лет.

Попытки внедрения «новой живописи» в европейские художественные собрания на рубеже столетий, как правило, влекли за собой конфликты с различной степенью общественного резонанса. В XIX столетии музей занял место церкви — он помогал выстроить иерархию символических ценностей и, не в последнюю очередь, визуализировать представление нации о себе и своей истории: «...искусство каждого периода это одновременно самое полное и самое надежное выражение искомого национального духа, это нечто подобное иероглифу, ... в котором скрытая сущность нации являет себя, ... и потому длящаяся история искусств представляет

Ilya Doronchenkov

New French Painting, Modern Russian Art and the Problem of the Museum: 1900s — 1910s

For the early decades of the 20th century, the notions of “modern art” and “new French painting” were largely synonymous. Various modernist and avant-garde movements in Europe and America defined their own identity by their relation to Impressionism and Post-Impressionism. The problem of a new visual language became especially acute in relation to emerging debates on including modern French painting in public collections of art. This article will consider several situations of this kind related to new museum concepts and practices in Russia in the 1900s — 1910s, and will tackle the question of how and why this new French painting defined the development of new museum strategies in the first years following the October revolution. When answering this question, we have to differentiate two notions: Russian modernism and the Russian avant-garde. The first is in regards to the *Mir Iskusstva* (World of Art) tradition, which in the 1910s, became the mainstream of Russian modern art. The second case relates to radical artistic groups that sought to overcome their peripheral positions and establish themselves as true followers of new French painting, whose experience would enable them to create the art of the future (called “national” in the 1910s discourse, or “international” at the turn of the 1910s — 1920s). The conflict between these two forces is the main collision that drove the development of Russian pre-revolutionary art.

At the turn of the centuries, attempts to introduce “new painting” in European art collections, as a rule, entailed conflicts with varying degrees of public outcry. In the 19th century, the museum occupied the place of the church in aiding to build a hierarchy of symbolic values and visualize a nation’s perception of itself and its history: “...the art of every period is at the same time the fullest and most reliable expression of the national spirit, it is something similar to a hieroglyph, in which the hid-

den essence of a nation reveals itself, therefore the lasting history of art is a spectacle of the progressive development of the human spirit.”¹ This type of understanding of art — as a force that not only reflects, but also shapes the mentality of a nation or a class — engendered a painful reaction in the art establishment and the public to attempts to revamp the museum image of artistic tradition by including artworks by modern French painters in the national collections.

In the late 19th century, Russia was a country with a conservative visual tradition. The gradual development of new visual language was occurring via the process of interaction between plein-air Realism, Symbolism and Art Nouveau, as well as revived national Romanticism. For a long time, the tradition of French Impressionism did not directly participate in this process. Tellingly, at that time representatives of various political and aesthetic views — from the liberal nationalist Vladimir Stasov and peasant socialist Nikolay Mikhailovsky to the black-hundred monarchist Vladimir Gringmut — were somewhat unanimous in their view of current artistic experiments, tagging them as “impressionist” or “decadent”. The publicists viewed these phenomena as “imported”, slavishly borrowed from Paris and not having a substantial national or social ground in Russia. This fact made the process of assimilation or adoption of new visual styles particularly dramatic in our country.

Within Russian public collections, works of new French painting were quite sparsely represented. The collection of Count Nikolai Kuselev-Bezborodko, which after the owner’s death was transferred to the Academy of Fine Arts (today the collection belongs to the Hermitage), along with pieces of salon painting, included works by the Barbizon artists and Delacroix. From 1893, the Tretyakov Gallery showcased the collection of Sergey Tretyakov, which presented French painting ranging from the mainstream salon masters to the naturalists of the later 19th century — Jules Bastien-Lepage and Pascal Dagnan-Bouveret.² In 1910, the widow of Mikhail Morozov (1870–1903) donated the collection of the deceased to the same museum, which contained, in particular, the works by Manet, Renoir, Degas, Gauguin, Van Gogh, and so on. The first appearance of impressionist artists in Russian public space is said to have taken place in the early 1900s at the new building of Pyotr Shchukin’s private museum (in 1912 these paintings were bought by his brother Sergey).³

The collections of Sergey Shchukin and Ivan Morozov played a decisive role in acquainting

.....

1 Schnaase K. Geschichte der bildenden Künste. Bd. 1 (1843). Quoted as in: Gombrich E. H. In Search of Cultural History // Ideals and Idols, Essays on Values in History and Art. Oxford, 1979. P. 3.

2 Yudenkova T. V. Bratija Pavel Mikhailovich i Sergey Mikhailovich Tretyakovy: mirovozzrencheskie aspekty kollekcionirovaniya vo vtoroj polovine XIX veka [Tretyakov Brothers: The Philosophical Aspects of Collecting in the Second Half of the 19th Century]. Moscow, 2015. P. 307–381.

3 See the photograph of the Shchukin’s museum display: Kratkoe opisanie novogo vladeniya Rossijskogo istoricheskogo muzeya v gorode Moskve, sostavlennoe P. I. Shchukinym [Short Description of the New Premises of the Russian Historical Museum in the City of Moscow, composed by P. I. Shchukin]. Moscow, 1906.

собой зрелище прогрессивного развития человеческого духа...»¹. С такого рода пониманием искусства — как силы, которая не только отражает, но и формирует ментальность нации или класса — связана болезненная реакция художественного истеблишмента и публики на попытки модернизировать «музейный» образ художественной традиции, включив в национальные собрания произведения новых французских живописцев.

Россия конца XIX столетия — страна с консервативной изобразительной традицией. Формирование нового визуального языка здесь происходило постепенно, в процессе взаимодействия пленэрных тенденций реалистической живописи, поисков в духе символизма и модерна, а также возрожденного национального романтизма. Прямого участия в этом процессе французская импрессионистическая традиция долгое время не принимала. Характерно, что в эту пору среди представителей различных общественно-политических и эстетических взглядов — от либерального националиста Владимира Стасова и народника Николая Михайловского до черносотенного монархиста Владимира Грингмута — сформировался своеобразный консенсус: художественные поиски, к которым прилагались малосодержательные ярлыки «импрессионизма» и «декадентства», рассматривались отечественными публицистами как явления «импортные», рабски заимствованные из Парижа и не имеющие в России прочной национальной или социальной почвы. Это делало процесс усвоения новой изобразительной поэтики в нашей стране особенно драматичным.

В русских общественных собраниях новая французская живопись была представлена крайне фрагментарно. Коллекция графа Николая Кушелева-Безбородко, перешедшая после смерти хозяина в Академию художеств (сейчас принадлежит Эрмитажу), наряду с образцами салонной живописи, включала произведения барбизонцев и Делакруа. С 1893 года в залах Третьяковской галереи экспонировалась коллекция Сергея Третьякова, представлявшая французскую живопись в диапазоне от мастеров салонного мейнстрима до натуралистов последней трети столетия — Жюль Бастьен-Лепаж и Паскаля Даньян-Бувре². В 1910 году этот музей получил от вдовы Михаила Морозова (1870–1903) собрание покойного, содержащее, в частности, произведения Мане, Ренуара, Дега, Гогена, Ван Гога и др. Но впервые в России импрессионисты появились в публичном пространстве, очевидно, в самом начале 1900-х годов в новом корпусе частного музея Петра Щукина (в 1912 году эти полотна были выкуплены его братом Сергеем)³.

Решающую роль в знакомстве русского зрителя с новой живописью Франции сыграли коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова. Неоднократно отмечалось, что эти собрания, ядром которых были произведения одних и тех же художников, формировали различные образы французского искусства: классически-гармоничный у Морозова и революционный у Щукина. Но если морозовское собрание было доступно весьма узкому кругу гостей мецената, то Щукин, всегда привечавший художественную молодежь, с 1908 года открыл двери своего дома для широкой публики, фактически превратив его в музей. Правда, ему недоставало того качества, которым обладали традиционные музеи, представляющие

.....

1 Schnaase K. Geschichte der bildenden Künste, Bd. 1 (1843). Цит. по: Gombrich E. H. In Search of Cultural History // Ideas and Idols, Essays on Values in History and Art. Oxford, 1979. P. 3.

2 Юденкова Т. В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2015. С. 307–381.

3 См. фотографию экспозиции щукинского музея: Краткое описание нового владения Российского исторического музея в городе Москве, составленное П. И. Щукиным. М., 1906.

хронологическую «эволюцию» искусства — новая живопись в нем не была связана с предшествующим развитием, что само по себе способствовало тому революционизирующему влиянию, которое щукинская галерея оказывала на русских художников.

В 1910-е годы основным конфликтом русского искусства стала борьба модернистов и авангардистов, круга «Мира искусства» и футуристов. Оба движения имели отчетливую западную генеалогию, их поэтика была сформирована в диалоге с послеимпрессионистическим искусством Европы, а потому вопрос об отношении к современной французской живописи приобрел особое значение: тот, кто смог бы сделать свой «образ» новой французской живописи доминирующим, стал бы существенным образом определять художественный дискурс. Победили в этом противостоянии модернисты. В начале века они превратились из бунтарей в мейнстрим, приобрели социальную респектабельность и декларировали свою ответственность за судьбу национальной художественной школы. Именно они нашли, очевидно, единственно возможный для русской публики способ сделать непривычный художественный язык приемлемым для относительно широких образованных слоев. Вопрос о «музее» не случайно стал при этом одним из центральных.

Первый большой русский текст об импрессионизме, написанный Александром Бенуа в Париже в октябре 1898 года и через несколько месяцев опубликованный журналом «Мир искусства», наглядно демонстрировал растерянность перед явлением, подлинное значение которого от автора пока ускользало⁴. Мнение молодого критика кардинально изменилось после знакомства с «La Centennale» — ретроспективой французского искусства за минувшее столетие, устроенной в рамках парижской Всемирной выставки 1900 года. Именно она впервые развернула перед широкой публикой панораму импрессионистической живописи, до той поры знакомой относительно узкому кругу художников и собирателей, а также представила импрессионизм как центральное явление во французском искусстве, плодотворное воздействие которого сохранялось на протяжении десятилетий. Теперь Бенуа смог заявить:

«...одна юбочка на какой-нибудь ученице балетного класса, один ее крупный, тупой носок, один черно-красный тон платья на пожилой даме в "Famille Mante" — содержит в себе больше искусства, нежели сотни и тысячи картин официальных реалистов, развешанные на почетных местах в разных государственных музеях. Вот, если бы, вместо Вл. и К. Маковских, Поленовых и Котарбинских, в наших хранилищах современного искусства висели всего три картины: "Обед в лесу" К. Монэ, "La famille Mante" Degas'a и "Ложа" Ренуара, тогда можно было бы эти склады полотна назвать — музеями»5.

«...одна юбочка на какой-нибудь ученице балетного класса, один ее крупный, тупой носок, один черно-красный тон платья на пожилой даме в **“Famille Mante”** — содержит в себе больше искусства, нежели сотни и тысячи картин официальных реалистов, развешанные на почетных местах в разных государственных музеях. Вот, если бы, вместо Вл. и К. Маковских, Поленовых и Котарбинских, в наших хранилищах современного искусства висели всего три картины: **“Обед в лесу” К. Монэ, “La famille Mante” Degas'a и “Ложа” Ренуара, тогда можно было бы эти склады полотна назвать — музеями**»⁵.

Бенуа точно ощутил двойственность проблемы: с одной стороны, импрессионизм, осмысленный в исторической перспективе, выявлял свою преемственность по отношению к канонизированному музеями «классическому» искусству, с другой, именно эта укорененность в традиции и сообщала ему специфическую актуальность, в особенности, для русского искусства, проходящего через полосу радикальных мутаций. Именно помещение современной французской живописи в музейный контекст и решало проблему ее легитимизации для отечественной публики. Стратегия, которую использовали русские модернисты, — превращение

.....

^[1] См.: Бенуа А. Беседы художника. I. Об импрессионизме // Мир искусства. 1899. № 6.

^[2] Бенуа А. Письма со всемирной выставки. IV. «La Centennale» // Мир искусства. 1900. № 21–22. С. 205. 2-я паг.

Russian audiences with new French painting. It has been repeatedly noted that these collections, centered on works by very same artists, generated different images of French art: classical and harmonious in Morozov's collection, and revolutionary in Shchukin's. But while Morozov's collection was only available to a narrow circle of his guests, Shchukin — who always welcomed young creatives — opened the doors of his house to a wide audience from 1908, actually turning it into a museum. Though, it lacked the quality of traditional museums, which presented a chronological “evolution” of the arts — this new painting as demonstrated in the collection did not correspond with the previous development of the arts, which in itself contributed to the revolutionary influence the Shchukin gallery had on Russian artists.

In the 1910s, the main dispute in the Russian arts was between the modernists and the avant-gardists, namely, the *World of Art* circle and the Futurists. Both movements had a distinct Western genealogy; their figurative language was formed in a dialogue with European after-Impressionist art, therefore the question of their attitude to modern French painting took on special significance. The ones, who could make their own image of modern French painting dominant, would essentially determine the artistic discourse. The modernists won. At the beginning of the century, they turned from being rebels to being part of the mainstream, acquired social respect and declared their responsibility for the fate of the national artistic school. They had apparently found the only possible way to make their unusual artistic language acceptable for relatively broad, well-educated Russian public. In addition, it was by no accident that the question of the role of the museum became one of the main ones posed.

The first major Russian text about Impressionism, written by Alexandre Benois in Paris in October 1898 and published in the *World of Art* magazine a few months later, clearly demonstrated the confusion surrounding the phenomenon, the true meaning of which still eluded the author.⁴ The young critic's opinion drastically changed after his acquaintance with *La Centennale* — the centennial retrospective of French art, held as part of the Paris World Fair of 1900. This exhibition unfolded a panorama of impressionist painting before the general public, which until then, had been known to a relatively narrow circle of artists and collectors, and presented Impressionism as a central phenomenon in French art, the fruitful impact of which would persist for decades. Now Benois was able to state:

“...a single skirt on a student of the ballet class, her large blunt toe, or the black and red tone of an old lady's dress in La Famille Mante — contain more art in them than hundreds and thousands of paintings by the official realists that are hung in honorary places in various state museums. If instead of V. and K. Makovskys, Polenovs and Kotarbinskys, our collections of modern art included just three paintings — 'Le déjeuner sur l'herbe' by C. Monet, 'La Famille Mante' by Degas, and 'La Loge'

.....

^[3] See Benois A. Besedy Khudozhnika. I. Ob Impressionisme [Artist's Conversations. I. On Impressionism] // Mir Iskusstva. 1899. No. 6.

by Renoir — then these warehouses of canvases could then be called museums.”⁵

Benois accurately felt the duality of the problem: on the one hand, when understood in historical perspective, Impressionism revealed its continuity in relation to the “classical” art canonized by museums, yet on the other hand, this integrity with tradition imparted it with specific relevance — especially for Russian art passing through radical mutations. Incorporating modern French painting in the museum context solved the problem of its legitimization for the Russian public. The strategy used by the Russian modernists — to transform art that had a dubious reputation into the “art of the museum” — had its precedents abroad. When Gustave Geffroy reviewed Cézanne's exhibition of 1895, he compared him with the “old Venetians.” Julius Meier-Graefe consistently positioned the image of French art as an image of “revolutionary evolution”, where all changes are based on continuity and every radical transformation is determined by previous development. The Russian modernists effectively used this very model in the 1900s — 1910s.

A striking demonstration of such understanding of the new tradition as part of historical process was the exhibition *One Hundred Years of French Painting*, arranged in the Russian capital by the *Apollon* magazine and the French Institute in 1912. It was designed according to the model of *La Centennale* and demonstrated the successive development and consistent pattern of revolutionary upheavals that had occurred in French art during the second half of the 19th century. It is no mere chance that, Benois' article about it was declaratively entitled “The Exhibition-Museum.”⁶

The metaphor of a “museum” appealing to the value system of an educated audience remained an important element in the rhetoric of the modernists in their interpretation of the Post-Impressionist development in France. For instance, the first review of the Shchukin gallery, written by Pavel Muratov in 1908, had the subtitle: “An Essay from the History of the Newest Painting,” which directly linked current and traditional art. This article deals with the “artistic evolution” that the collection represented, that is, the regularity that the museum was intended to demonstrate.⁷ The review of Ivan Morozov's collection published in 1912, which was inaccessible to mass audiences, was of fundamental importance for the policies of the *Apollon* magazine, because it allowed opposition to the “revolutionism” of the Shchukin collection, influential among the creative youth, and the “evolutionism” of Morozov's image of French painting. The author persistently emphasized the museum qualities of the collection: “Here is a museum of painting...,” “a museum of personal

.....

^[4] Benois A. Pis'ma so vseмирnoy vystavki. IV. La Centennale. [Letters from the World Exhibition] // Mir Iskusstva. 1900. No. 21–22. P. 205.

^[5] Benois A. Vystavka-musej [Exhibition-Museum] // Rech. 1912. January 20 (February 2). No. 19. P. 2; Exposition centennale de l'art français à St. Pétersbourg. Saint Petersburg, [1912]. P. 47–52.

^[6] Muratov P. Shchukinskaya galereya. Oчерk iz istorii noveishei zhivopisi [The Shchukin Gallery. An Essay from the History of the Newest Painting] // Russkaya mys'. 1908. No. 8. P. 116–138.

искусства, имеющего сомнительную репутацию, в «искусство музея», имела прецеденты за границей. Еще Гюстав Жеффруа, в обзоре выставки Сезанна 1895 года, сравнивал его со «старыми венецианцами». Юлиус Мейер-Грефе последовательно выстраивал образ французского искусства как образ «революционной эволюции», где все перемены опираются на преемственность, и каждый радикальный перелом детерминирован предшествующим развитием. Именно эта модель была эффективно использована русскими модернистами 1900—1910-х годов.

Наглядной демонстрацией такого понимания исторического места новой традиции стала выставка «Сто лет французской живописи», устроенная в русской столице журналом «Аполлон» и Французским институтом в 1912 году. Она была выстроена по модели «Выставки столетия» и демонстрировала преемственное развитие и закономерность революционных переворотов, произошедших в искусстве Франции во второй половине XIX века. Не случайно, статья Бенуа о ней была декларативно озаглавлена «Выставка-музей»⁶.

Именно метафора «музея», апеллирующая к системе ценностей образованной аудитории, оставалась важным элементом риторики модернистов в их истолковании послеимпрессионистического развития Франции. Так, уже первый обзор щукинской галереи, написанный Павлом Муратовым в 1908 году, имел подзаголовок: «Очерк из истории новейшей живописи», прямо сопрягающий актуальное и традиционное искусство. В тексте статьи речь идет о «художественной эволюции», которую представляет собрание, то есть — о той закономерности, которую и призван представлять музей⁷. Обзор недоступного массовой публике собрания Ивана Морозова, опубликованный в 1912 году, был принципиально важен для политики журнала «Аполлон»: он позволял противопоставить «революционности» влиятельной среди творческой молодежи коллекции Щукина «эволюционность» морозовского образа французской живописи. Музейные свойства собрания настойчиво подчеркивались автором: «Вот музей живописи...», «музей личного вкуса» и т. д.⁸. Впрочем, и в собрании Щукина Яков Тугендхольд настойчиво подчеркивает те же качества. Его статья открывалась словами Ренуара: «Искусству учатся в музее», а образ «музея, чуждого музейного духа» стал лейтмотивом пространного очерка, который из описания частного собрания с прихотливой развеской превращается в исторический обзор французской живописи последнего полу столетия⁹.

У авангарда в России не было по-настоящему состоятельных покровителей, собственных органов печати, поддержки дилеров и галерей, активно продвигавших новое искусство в Париже или Берлине. О музее дореволюционные футуристы говорили нечасто, но, например, петербургский «Союз молодежи» размышлял о нем как о форме коммуникации с публикой. 5 ноября 1910 года группа обсуждала на своем собрании «развитие... эстетических вкусов путем устройства музея художественных произведений...»¹⁰. Еще в 1912 году эта идея была жива, и путешествовавший

.....

^[7] Бенуа А. Выставка-музей // Речь. 1912. 20 января (2 февраля). № 19. С. 2; Выставка «Сто лет французской живописи. 1812–1912». Exposition centennale de l'art français à St. Pétersbourg. СПб, [1912]. С. 47–52.

^[8] Муратов П. Щукинская галерея. Очерк из истории новейшей живописи // Русская мысль. 1908. № 8. С. 116–138.

^[9] Маковский С. Французские художники из собрания И. А. Морозова // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 5–16.

^[10] Тугендхольд Я. Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 5–37.

^[11] Цит. по: Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. Волдемар Матвей (Владимир Марков) (1877–1914). Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности «Союза молодежи». Rīga:

по Европе Владимир Марков (Матвейс) стремился делать приобретения для такого музея и вел переговоры с европейскими партнерами о будущих выставках. Характерно при этом, что персона хозяина галереи «Der Sturm», сплотившей берлинский авангард, вызвала у Маркова заметную антипатию — ему явно претил открыто коммерческий подход Херварта Вальдена¹¹. Иным словами, не столько современная модель галереи, сколько «архаический» музей как символ статуса представлялся, по крайней мере, некоторым деятелям раннего авангарда подходящим инструментом экспансии нового искусства. Можно предположить, что, эксплуатируя идею музея, авангард стремился в определенной мере компенсировать свою маргинальность:

«Теперь время отметить наши дни. <…> Требуйте себе места в Музеях!!! Ведь новое русское искусство — ведь Новое западное отразили культуру нашего дня. Ведь академизм умер. Сезанн, Гоген и Ван Гог — классики — со слабыми ручонками заштатных художников»¹².

Возможность получить место в музее представилась авангарду через пять лет, когда футуристы оказались, в сущности, единственной сплоченной художественной силой, пошедшей на сотрудничество с революционным режимом. Среди многочисленных инициатив Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения наиболее теоретически обоснованным и перспективным представляется именно новаторский проект музея современного искусства, обладавшего чертами творческой лаборатории. Музейные проекты авангарда, как и его международная политика первых послереволюционных лет, были связаны с концепцией «живописной культуры», сформулированной в 1919 году в документах Отдела ИЗО Наркомпроса. Ее авторы полагали, что «понятие живописной культуры связано с исканиями молодых художественных школ и может быть раскрыто только ими»¹³. Критерием общности служила не принадлежность к национальной традиции, укоренявшая художника в определенном образом выстроенной эволюции, а причастность к новым художественным течениям. Как писал в эту пору И. Эренбург: «Молодое искусство мертво, если оно заканчивается на границе государства»¹⁴.

Концепция «живописной (художественной) культуры» постулировала общую для новаторов разных стран систему ценностей и визуально-пластического языка. Музей живописной культуры, как говорится в опубликованных журналом «Изобразительное искусство» тезисах Алексея Грищенко, «не должен состоять из шедевров одной эпохи, нации и направления»¹⁵. Определенно, будущий музей мог выполнить свою миссию только в том случае, если бы в его коллекции были представлены произведения художников других стран, прежде всего, тех мастеров, с именем которых была связана сама идея «новой живописи» — французских постимпрессионистов, Матисса, Пикассо и кубистов. В условиях гражданской войны и блокады приобретения за рубежом оставались невозможными, но к этому моменту уже были национализированы

Neputns, 2002. С. 137. Ср.: *Школьник И.* Музей современной русской живописи // Общество художников «Союз Молодежи». № 1. Апрель 1912. С. 18–20.

^[1] См.: Voldemārs Matvejs… С. 138.

^[2] *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). СПб., 1913. С. 18.

^[3] Положение Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности по вопросу о художественной культуре // Изобразительное искусство. 1919. №1. С. 73.

^[4] *Эренбург И. А* все-таки она вертится… Москва-Берлин, 1922. С. 43.

^[5] Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 87.

ЧАСТЬ I | PART I

taste,” etc.⁸ However, Yakov Tugendkhold strongly accentuates the same qualities in Shchukin’s collection. His article started with Renoir’s words that one learns art at a museum, and its leitmotif was the image of a “museum free of museum spirit”. In this lengthy essay, a description of a private collection with a specific way of hanging turns into a historical overview of French painting of the last fifty years.⁹

The avant-garde in Russia did not have truly wealthy patrons, its own press, or the support of the galleries and dealers that actively promoted new art in Paris and Berlin. The pre-revolutionary Futurists did not frequently address the topic of the museum, but, for example, the Petersburg Union of Youth saw it as a form of communication with the public. On November 5, 1910, the group discussed at its meeting “the development… of aesthetic tastes through the establishment of a museum of artworks…”¹⁰ In 1912, this idea was still alive, and Vladimir Markov (Matvejs) traveled around Europe trying to make acquisitions for the museum and negotiating with European partners about future exhibitions. However Markov demonstrated noticeable antipathy to Herwarth Walden, the owner of Der Sturm gallery, who rallied the Berlin avant-garde, due to his openly commercial approach.¹¹ In other words, at least some leaders of early avant-garde saw a suitable tool for the expansion of new art in the “archaic” museum as a symbol of status, rather than in a modern gallery. We may assume that by exploiting the idea of a museum, the avant-garde sought to compensate to some extent for its marginality:

“Now it is the time to celebrate the present day… Demand your place in the museums!!! After all, new Russian art and modern Western art reflect the culture of our day. Academism, after all, is dead. Cézanne, Gauguin and Van Gogh are classics — with the weak hands of mediocre artists.”¹²

The avant-garde gained the opportunity to receive a place in museums in five years, when the Futurists turned out to be the only united artistic force to cooperate with the revolutionary regime. Among the numerous initiatives of the Department of Fine Arts of the People’s Commissariat for Education (Narkompros), the most theoretically grounded and promising was indeed the innovative project of the museum of modern art, which had the features of a creative laboratory. The avant-garde museum projects, as well as its international politics of the first post-revolutionary years, were related

.....

^[8] *Makovsky S.* Frantsuzskie khudozhniki iz sobraniya I. A. Morozova [French Artists from the Collection of I. A. Morozov] // Apollon. 1912. No. 3–4. P. 5–16.

^[9] *Tugendkhold I.* Frantsuzskoye sobranie S. I. Shshukina [The French Collection of S. I. Shchukin] // Apollon. 1914. No. 1–2. P. 5–37.

^[10] Quoted in: Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. Riga: Neputns, 2002. P. 137. Cf. *Shkolnik I.* Musej sovremennoj russkoj zhivopisi [The Museum of Russian Modern Art] // Obschestvo khudozhnikov “Soyuz Molodezhi” [Society of Artists “Union of Youth”]. No. 1. April 1912. P. 18–20.

^[11] See: Voldemārs Matvejs… P. 138.

^[12] *Burliuk D.* The Noisy Benois and the New Russian National Art (A Discussion on Art among Mssrs. Burliuk, Benois, and Repin). Saint Petersburg, 1913. P. 18.

to the concept of “painterly culture”, formulated in 1919 in the documents of the IZO Narkompros. Its authors believed that “the concept of painterly culture was associated with the explorations carried out by young art schools and could be revealed by them only”¹³ The criterion of commonality was not the affiliation with national tradition, which placed an artist within a certain picture of its development, but an artist’s involvement with new artistic movements. As Iliа Ehrenburg wrote at this time, “young art is dead, if it ends on the border of the state.”¹⁴

The concept of “painterly (artistic) culture” defined the system of values and visual language common for innovators from different countries. The Museum of Painterly Culture, as stated in theses by Alexey Grishchenko, “should not consist of masterpieces of a single era, nation or movement.”¹⁵ Obviously, this future museum could fulfill its mission only if its collection contained works by artists from other countries, first of all, those artists whose names were associated with the very idea of “new painting” — the French Post-Impressionists, Matisse, Picasso, and the Cubists. Under the conditions of the civil war and blockade, acquisitions abroad remained impossible, but by that time the collections of Shchukin and Morozov had been nationalized and were intended to be the source of the missing exhibits. At an institutional level, the way to implement the project was discovered in summer 1919, when Narkompros adopted the provision of a single national museum fund, which allowed the initiators to believe that “the reservoir for the new museum is the collections of all Russian museums, both private and public.”¹⁶

At the beginning of 1919, the collegium of IZO Narkompros approved the regulations on the Museum of Painterly Culture; the team responsible for building its collection included Robert Falk, Pavel Kuznetsov, Natan Altman, Alexander Drevin, Vasily Kandinsky, and Alexander Rodchenko.¹⁷ We might say that the idea of getting the Shchukin and Morozov paintings was born simultaneously with the concept of the new museum. In July 1919, the Petrograd-based newspaper *Zhizn’ Iskusstva* [Life of Art] reported about the visit by a group of artists led by Altman to the Shchukin gallery, which had a number of artworks “suitable” for the transfer to the Museum of Painterly Culture, including works by Vlaminck, Gauguin, Van Gogh, Derain, Matisse, Monet, Picasso, Renoir, Cézanne, and so on.¹⁸ These events were reflected in the diaries of

.....

^[13] The Position of the Department of Fine Arts and Artistic Industry on the Subject of Artistic Culture // Izobrazitelnoe Iskusstvo. 1919. No. 1. P. 73.

^[14] *Ehrenburg I.* And Yet It Moves! Berlin, 1922. P. 43.

^[15] Izobrazitelnoe Iskusstvo. 1919. No. 1. P. 87.

^[16] Ibid. Cf. “All Collections Become Deprived of Integrity,” Theses of Osip Brik’s speech “Museums and Proletarian Culture” // Izobrazitelnoe Iskusstvo. 1919. No. 1. P. 86.

^[17] Protocol no. 1 of the Commission for the Organization of the Museum of Painting Culture in the Department of Fine Arts, 9 May 1919. Attendees: R. Falk, P. Kuznetsov, N. Altman, A. Drevin, V. Kandinsky, A. Rodchenko // The Russian State Archive of Literature and Art (RGAL). Fund 665. Inventory list 1. Item 6. Page 1.

^[18] New Museums // Zhizn’ Iskusstva. 1919. July 17. P. 1.

ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ | ILYA DORONCHENKOV

собрания Щукина и Морозова, из которых и предполагалось получить недостающие экспонаты. На институциональном уровне дорога проекту оказалась открытой, когда летом 1919 года Наркомпрос принял положение о едином национальном музейном фонде, позволявшее инициаторам считать, что «резервуар для нового музея есть фонд всех русских музеев частных и государственных»¹⁶.

В начале 1919 года коллегия Отдела ИЗО Наркомпроса утвердила положение о Музее живописной культуры, формировать который должны были Р. Фальк, П. Кузнецов, Н. Альтман, А. Древин, В. Кандинский и А. Родченко¹⁷. Можно сказать, что идея получения щукинских и морозовских картин родилась одновременно с концепцией нового музея. Петроградская газета «Жизнь искусства» в июле 1919 года сообщала о посещении группой художников во главе с Альтманом щукинского собрания, где имеется ряд произведений, «подходящих» для передачи в МЖК, в том числе, произведений Вламинка, Гогена, Ван Гога, Дерена, Матисса, Моне, Пикассо, Ренуара, Сезанна и др.¹⁸. Этот эпизод нашел отражение в дневниках Бориса Терновца, который возглавлял в ту пору Второе (Морозовское) отделение Музея нового западного искусства. 13 июня 1919 года он записал:

«Волнения мне доставили посещения Отдела изобразительных искусств: Кандинский, Фальк, Кузнецов, Альтман и другие. Их цель — отобрать ряд картин для Музея Живописной Культуры и повесить свои сомнительные искания рядом с шедеврами французов. Конечно, они метят получить все самое характерное. Удовлетворение их плана совершенно разрушило бы стройность галереи»¹⁹.

На концептуальном уровне включение новых французских живописцев в состав проектируемого музея было обосновано Кандинским в его декларативной статье, опубликованной во втором номере органа Наркомпроса «Художественная жизнь» за январь-февраль 1920 года:

«Обычный, установившийся повсеместно <…> подход к организации художественных музеев есть подход исторический. <…> Общим <…> недостатком таких музеев является, очевидно, отсутствие руководящего принципа и системы»²⁰.

Альтернативой должно было стать выявление с помощью музейного собрания эволюции формальных начал, отличающих новые течения от искусства прошлого:

«Эта единая и общая цель есть стремление показать развитие искусства <…>: 1. Со стороны новых вкладов в чисто художественной области, т. е., так сказать, со стороны изобретения новых художественных приемов, и

.....

^[16] Там же. Ср.: «Все собрания лишаются неприкосновенности». Тезисы по докладу О. Брина «Музеи и пролетарская культура» // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 86.

^[17] Протокол № 1 Комиссии по организации Музея Живописной Культуры при Отделе Изобразит. Искусств 9-го мая 1919 г. Присутствовали: Р. Фальк, П. Кузнецов, Н. Альтман, А. Древин, В. Кандинский, А. Родченко // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

^[18] Новые музеи // Жизнь искусства. 1919. 17 июля. С. 1.

^[19] *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи. М., 1977. С. 123.

^[20] *Кандинский [В.]*. Музей живописной культуры // Художественная жизнь. 1920.№2. С. 18.

2. **Со стороны развития чисто художественных форм, независимо от их содержания, т. е., так сказать, со стороны ремесла в искусстве»**²¹.

Для решения этой задачи, писал Кандинский,

«приобретаются произведения всех направлений в искусстве начиная от реалистов II половины XIX века <…> далее идут импрессионизм, неоимпрессионизм, экспрессионизм, от которого и начинается современная живопись или так называемое новое искусство (исторически исходная точка — творчество Сезанна): примитивизм, кубизм, симультанизм, орфизм, супрематизм, беспредметное творчество и переход от живописи к новому пластическому искусству — рельеф и контррельеф»²².

Из этой логики естественно вытекал «интернациональный» и «синхронный» подход, который настоятельно требовал присутствия выдающихся произведений постимпрессионистической живописной традиции, получить которые можно было только, изъяв их из шукинского и морозовского музеев:

«<…> отдел предпринял шаги к получению из московских собраний западноевропейского искусства те произведения, которые являются необходимыми для Музея Ж[ивописной] К[ультуры] и в то же время могут быть взяты из упомянутых собраний без ущерба их полноте и силе. Для этой цели и была создана отделами И[зобразительных] И[скусств] и Музейным Контактная Комиссия. Музейный Отдел, согласившись с принципом и необходимостью Музея Ж[ивописной] К[ультуры], выразил свое принципиальное согласие на выделение ряда произведений французских художников из собраний западноевропейского искусства (б. галерея Щукина и Морозова). Намечены были для этой цели картины Брака, Ван Гога, Гогена, Дерена, Ле Фоконье, Матисса, Мане, Моне, Пикассо, Писсарро, Руссо, Ренуара, Сезанна, Синьяка, Фламिंगа [Вламинка — И. Д.] и Фриеза»²³.

Кандинский явно играл на опережение: вопрос еще не был решен в инстанциях Наркомпроса, Музейный отдел которого явно не сочувствовал стремлению Отдела ИЗО создать новую институцию ценой фактического разрушения уже сложившихся собраний. Несомненно, в этой борьбе, не все детали которой сейчас восстановлены, играли роль многочисленные факторы — личностные и эстетические. Но в данном контексте важно подчеркнуть, что две концепции — консервативная, предполагавшая сохранение существующих собраний, и радикальная, ориентированная на их передел, — были связаны, во-первых, с «индивидуалистическим» представлением о ценности выбора создателя коллекции и, во-вторых, с коллективистским представлением об «объективном» характере художественного процесса, который должен быть отражен и направлен коллекцией нового музея.

Позиция противников раздела собраний была наиболее отчетливо выражена Б. Терновцом на заседании комиссии по созданию музея, где он выступил с докладом и затем, когда собравшиеся проголосовали за передачу Щукинского и Морозовского собраний в ведение Отдела ИЗО и выделении части их экспонатов

Boris Ternovets, who at that time, was heading the Second (Morozov) Branch of the Museum of New Western Art. On June 13, 1919, he wrote:

“I was concerned by the visits to the Department of Fine Arts by Kandinsky, Falk, Kuznetsov, Altman, and others. Their goal is to select a number of paintings for the Museum of Painterly Culture and to hang their dubious experiments next to the masterpieces of the French. Of course, they want to get all the most distinctive ones. Satisfying their plan would completely destroy the integrity of the gallery.”¹⁹

Kandinsky substantiated the inclusion of new French painters in the collection of the future museum at the conceptual level in his declarative article, published in the second issue of the Narkompros periodical *Khudozhestvennaya Zhizn’* [Artistic Life] in January-February 1920:

“A common approach to the organization of art museums, established everywhere is the historical approach… A common… disadvantage of such museums is apparently the absence of a guiding principle and a system.”²⁰

He saw the alternative to this in the identification through the museum's collection of formal principles that would differentiate the new tendencies from the art of the past:

“This single and common goal is the desire to show the development of art <…>:

- From the point of view of new contributions in the purely artistic field, that is to say, from the point of view of the invention of new artistic techniques, and**
- From the point of view of the development of purely artistic forms, regardless of their content, that is to say, from the point of view of craftsmanship in art”**²¹

To solve this problem, Kandinsky wrote,

“[we should] purchase artworks representing all art movements, starting from the Realism of the second half of the 19th century… followed by Impressionism, Neo-Impressionism, and Expressionism, from which modern painting and the so-called new art begins (historically, the starting point is the art of Cézanne): Primitivism, Cubism, Simultanism, Orphism, Suprematism, Non-Objective Art, and the transition from painting to the new plastic art of relief and counter-relief.”²²

This logic naturally triggered the “international” or “synchronous” approach, earnestly demanding the presence of outstanding examples of Post-Impressionist painting, which could only be obtained by removing them from the Shchukin and Morozov museums: “...the Department has taken steps to obtain from the Moscow collections of Western European art those artworks that are essential for the Museum of Painterly Culture and at the same time can be taken from the mentioned collections without prejudice to their integrity and strength.

.....

19 *Ternovets B. N.* Letters. Diaries. Articles. Moscow, 1977. P. 123.

20 Vassily Kandinsky, “Muzej zhivopisnoj kul'tury” [The Museum of Painterly Culture] in *Khudozhestvennaya zhizn'*, no. 2 (1920): 18.

21 Ibid.

22 Ibid. P. 20.

For this purpose, the Department of Fine Arts and the Museum Department created the Contact Commission. The Museum Department, agreeing with the principle and the necessity of the Museum of Painterly Culture, expressed its full consent to the singling out of a number of works by French painters from collections of Western European art (formerly the Shchukin and Morozov galleries). Intended for this purpose are pictures by Braque, Van Gogh, Gauguin, Derain, Le Fauconnier, Matisse, Manet, Monet, Picasso, Pissarro, Renoir, Cézanne, Signac, Vlaminck and Friesz.”²³

Kandinsky was clearly acting ahead of the curve: the question had not yet been resolved in Narkompros, the Museum Department of which apparently did not sympathize with the desire of the Department of Fine Arts to create a new institution at the cost of actually destroying the already existing collections. Undoubtedly, many factors — personal and aesthetic — played a role in this struggle, not all the details of which can be now recreated or grasped. But in this context, it is important to emphasize that the two concepts — the conservative impulse that supposed the preservation of existing collections, and the radical one aimed at their redivision — were associated, in the first case, with an “individualistic” view of the value of choice of the collection's creator, and, in the second, with a collectivist view of the “objective” nature of the artistic process, which had to be reflected and directed by the collection of the new museum.

The position of the opponents to the split-up of the collections was most clearly expressed by B. Ternovets at the meeting of the commission for the creation of the museum, where he gave a speech and then, when the participants voted to transfer the Shchukin and Morozov collections to the management of the Department of Fine Arts and the allocation of part of these exhibits to the Museum of Painterly Culture, he expressed his dissenting opinion in detail.²⁴ He said:

“...to disperse the former Shchukin’s and Morozov’s French collections, to single out of them a number of works first for the Moscow and Petrograd Museums of Painterly Culture and then for the provincial museums, seems to me a harmful act which is not at all redeemed by its benefit. The connection between the new Russian school and French painting is clear to everyone; of course, new trends in Russian art are not conceivable without the influence of the French, but the same relationship has developed in any European country… Moscow, Russia, has the right to be proud of the beautiful collections of new French painting; generations of Russian artists learned from them; here lie the roots of the powerful flourishing of the Moscow School: Muscovites learned from the French an understanding of color, a love for and interest in technique and texture. But the most valuable thing that the collections have given us is a magnificent and integral picture of new French painting: the succession of artistic investigations and the connectedness of individual phenomena were

.....

23 Ibid. P. 19.

24 Protocol no. 45 from March 31, 1920. Attendees: V. Kandinsky, R. Falk, A. Lentulov, A. Rodchenko, P. Kuznetsov, B. Korolev, B. Ternovets, Zlatovratsky, D. Shterenberg, N. Altman. Lentulov abstained from voting on the withdrawal of artworks from the collections of Shchukin and Morozov // RGALI. Fund 665. Inventory list 1. Item 6. P.95.

ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ | ILYA DORONCHENKOV

для Музея живописной культуры, развернуто выразил свое особое мнение²⁴. Он говорил:

«<…> разразнивать французские собрания б. Щукина и Морозова, выделять из них ряд произведений сперва для Московского и Петроградского музеев живописной культуры, а потом и для провинциальных, представляется мне актом, вредность которого отнюдь не искупается его пользой. Каждому ясна связь новой русской школы с французской живописью, конечно, новые течения русской живописи не мыслимы без влияния французов, но ведь те же отношения сложились в любой европейской стране. <…>

Москва, Россия — вправе гордиться прекрасными собраниями Новой Французской Живописи, на них учились поколения русских художников, здесь корни мощного расцвета Московской Школы: москвичи научились у французов пониманию цвета, любви и интересу к технике, фактуре. Но самое ценное, что давали собрания — это великолепную и целостную картину Новой Французской Живописи: здесь постигалась преемственность исканий, связанность отдельных явлений, рождалось сознание закономерности этого развития, чувство теснейшей связи, слитности, прекрасного единства, которое мы зовем французским искусством. И неужели теперь у Московских художников, которые обязаны всем этому искусству — поднимется рука, чтобы разбить это драгоценное целое, бесконечно более значимое, чем арифметическая сумма значимости отдельных картин. <…>

Вместо бесплодной траты энергии на борьбу с наиболее близким по задачам Отделом Наркомпроса, на домогательства, где сочувствие многих влиятельных художественных групп Москвы будет не на стороне Отдела Изобр<азительного> Искусства, не лучше ли скоординировать усилия в творческом порыве обогащения художественной жизни Москвы. Не пора ли заговорить об отправке за границу закупочной музейной комиссии от Наркомпроса. Не наш ли долг восстановить нити, связывающие художественную жизнь Москвы с бурно бьющимся пульсом Парижа. Не внесет ли приобретение 2—3 десятков новых картин большего оживления в Московскую жизнь, не даст ли оно больших творческих толчков и стимулов, чем перетаскивание вещей из одного Московского музея в другой»²⁵.

Как явствует из дневника Терновца от 10 апреля 1920 года, после этого заседания члены Отдела ИЗО не оставили попыток получить желаемое:

«Работал в Музейной комиссии Отдела изобразительных искусств. Альтман, Пунин и Штеренберг произвели внезапную и сильную атаку на Щукинский и Морозовский музеи. Усилиями Всерабиса и Музейного отдела (главным образом, Щёкотова), нападение было отбито. Опасность еще не миновала»²⁶.

В декабре 1920 года Кандинский покинул пост директора музея и вскоре возвратился в Германию. Его сменил Родченко, который и прежде категорически возражал против совместной демонстрации отечественных и французских мастеров:

.....

24 Протокол № 45 от 31 марта 1920. На заседании присутствовали: В. Кандинский, Р. Фальк, А. Лентулов, А. Родченко, П. Кузнецов, Б. Королев, Б. Терновец, Златоврацкий, Д. Штеренберг, Н. Альтман. Лентулов воздержался при голосовании об изъятии произведений из коллечий Щукина и Морозова // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 95.

25 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 101–102.

26 С. 125. Николай Михайлович Щёкотов (1884–1945) — искусствовед, в ту пору член Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины и сотрудник ряда других учреждений, связанных с сохранением памятников культуры.

^[1]

^[2] Там же.

^[3] Там же. С. 20.

^[4] Там же. С. 19.

«Соединить картины русских живописцев с музеями Щукина и Морозова — это значит подписаться под собственной несостоятельностью, закрыть свое прошлое, которое у нас так же богато, как у французов. Прежде всего надо разграничить, что русская живопись не имеет преемственности от Запада, и если в ней отражается Запад, то это для искусства русской живописи только минус»²⁷.

Впрочем, последовавшее в недалеком будущем отстранение футуристов от контроля над художественной политикой сделало вопрос о передаче французских полотен в Музей художественной культуры неактуальным — вне зависимости от взглядов его руководителя.

Свой вариант решения проблемы «современное французское искусство в музее» предложил П. Муратов. До революции он приобрел известность как художественный критик и эссеист, некоторое время редактировал журнал «София» (1914) и служил помощником хранителя художественного отдела Румянцевского музея. После Октября он работал в Отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса. Его заслуги в сохранении произведений искусства в годы Гражданской войны сегодня общепризнаны, но политический контекст его деятельности учитывается не всегда. О его позиции отчетливо говорит сотрудничество в газете «Понедельник», одном из последних независимых органов печати пореволюционной России²⁸.

Отчетливая оппозиционность руководителей газеты сочеталась с осознанием необходимости участия интеллигенции в деятельности новой власти там, где это могло бы помочь сохранению исторического наследия, восстановлению культуры и, по возможности, продолжению ее созидания на традиционных основаниях: «…культуры не мифической, не висящей на интернациональных воздушях, а наземной, национальной, нашей собственной»²⁹. Издатели газеты прямо призывали интеллигенцию «вернуться к органической работе <…> обновления страны»³⁰ там, где это не требует неприемлемых компромиссов. Но «национальное строительство» России для них должно было быть основано не на славянофильском национализме, а на единении с «культурными нациями» Европы, прежде всего, с Францией и Италией (то есть, с бывшими союзниками по еще не завершившейся на Западе мировой войне):

«В культурном сообществе с дружественными нам по духу латинскими странами Запада мы видим залог обновления России. Мы помним, что своими силами нам не обойтись, в национальном строительстве нам нужен светоч Запада»³¹.

В условиях усугубляющейся внешнеполитической блокады «красной» России подобного рода заявления неизбежно носили характер манифестов. Тем не менее, несколько своих выпусков газета предполагала посвятить культуре союзных в недалеком прошлом стран, которым, по мнению ее авторов, была в высшей степени свойственна историческая преемственность развития, отсутствие которой обрушило Россию в революцию. Еще в 1907 году

……………

²⁷ Цит. по: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 84.

²⁸ До пятого номера газета называлась «Понедельник "Власти народа"». В ней сотрудничали В. Ходасевич, Б. Грифцов, И. Эренбург, Н. Тарабукин и др. Она была основана в феврале 1918 года выдающейся деятельницей дореволюционного демократического движения Екатериной Нусновой и журналистом Михаилом Осоргиным. Газета была запрещена вместе с другими неподконтрольными большевикам органами печати в начале июля 1918 — в дни восстания левых эсеров.

²⁹ *Осоргин М.* Что жизнь указывает // Понедельник. 1918, 2 апреля.

³⁰ Там же.

³¹ Понедельник. 1918, 20 мая.

ЧАСТЬ I | PART I

comprehended; the understanding of the consistency of this development and the feeling of close connection and unity that we call French art was born. And is it true that now Moscow artists who owe everything to this art have a desire to break up this precious whole, which is infinitely more significant than the arithmetic sum of the significance of the individual paintings? <…> Instead of wasting energy on tackling the nearest tasks of the Narkompros Department, on soliciting works, where the sympathy of many influential Moscow art groups will not be on the side of the Department of Fine Arts, would it not be better to coordinate efforts in a creative impulse to enrich Moscow’s art life? Is it not time to start talking about sending the Narkompros Museum Commission to purchase artworks abroad? Is not it our duty to restore the links connecting the artistic life of Moscow with the rapidly beating pulse of Paris? Will not the acquisition of 2—3 dozens of new paintings bring more excitement to Moscow life, will it not give more creative impulses and incentives than dragging pieces from one Moscow museum to another?”²⁵

As it appears from Ternovets’s diary dated April 10, 1920, after this meeting, the members of the Department of Fine Arts did not abandon their attempts to obtain the desired works:

“I worked in the Museum Commission of the Department of Fine Arts. Altman, Punin and Shterenberg launched a sudden and forceful attack on the Shchukin and Morozov museums. Through the efforts of Vserabis [Trade Union of Art Workers] and the Museum Department (mainly, Shch yokotov), the attack was repelled. The danger has not passed yet.”²⁶

In December 1920, Kandinsky resigned the directorship of the museum and soon returned to Germany. He was replaced by Rodchenko, who categorically objected to the joint exhibition of Russian and French masters:

“To combine paintings by Russian artists with the museums of Shchukin and Morozov means to declare our own deficiency, to close our past, which is as rich as that of the French. In the first place, it is necessary to recognize that Russian painting has no continuity with the West, and if the West is reflected in it, then it is only disadvantageous for Russian art.”²⁷

However the soon-to-follow removal of the Futurists from the control of artistic policy made the question of the transfer of French paintings to the Museum of Painterly Culture irrelevant, regardless of the views of its leader.

An original solution to the problem of “modern French painting in a museum” belonged to Pavel Muratov. Before the revolution, he became well-known as an art critic and essayist, for some time served as editor of Sofia magazine (1914) and an assistant curator of the Art Department at the Rumyantsev Museum in Moscow. After the

……………

²⁵ RGALL. Fund 665. Inventory list 1. Item 6. P. 101–102.

²⁶ Ibid. P. 125. Nikolay Mikhailovich Shch yokotov (1884–1945) — art historian, at that time — a member of the All-Russian Collegium of Museum Affairs and Preservation of Art and Ancient Monuments and staff member of a number of other institutions related to the preservation of monuments of culture.

²⁷ Quoted in: *Stepanova V.* Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda [A Man Cannot Live Without a Miracle]. Moscow, 1994. P. 84.

October Revolution, he worked at the Department of Museum Affairs and Preservation of Art and Ancient Monuments of Narkompros. His contribution to the preservation of artworks during the Civil War is widely recognized today, but the political context of his practice is not always taken into account. His position was clearly manifested by his cooperation with the newspaper *Ponedel'nik* [Monday] — one of the last independent periodicals of post-revolutionary Russia.²⁸

The position of the newspaper’s leadership, clearly opposed to the regime, was combined with an awareness of the intelligentsia’s essential participation in the activities of the new government in the cases, when it could help preserve historical heritage, restore culture, and, if possible, continue its creation on traditional grounds: “…culture, [which is] not mythological, not hanging in the international air, but grounded in our own nation.”²⁹ The newspaper publishers explicitly called on the intelligentsia to “return to the coherent work… of renewing the country”³⁰ where unacceptable concessions were not required. But the nation-building in Russia, in their view, should had been based not on Slavophil nationalism, but on unity with European “cultural nations” — first of all, France and Italy (that is, with former allies in the Great War that had not yet finished in the West):

“In the cultural community with the Latin countries of the West, who are friendly to us in spirit, we see the guarantee of Russia’s renewal. We remember that we cannot do it on our own — in our nation-building, we need the guiding light of the West.”³¹

In the conditions of an aggravating foreign blockade of red Russia, such statements inevitably sounded like manifestos. Nevertheless, the newspaper proposed devoting several of its issues to the culture of the countries it had been allied with in the recent past, which, according to the authors, were highly characteristic of the historical continuity of development, the absence of which brought Russia to the revolution. As early as 1907, Muratov wrote: “Our painting already belongs to the general all-European course of painting. This is, perhaps, the only one of our arts that can be fully perceived by other cultures.”³² For him, in 1918, the French painting of the 19th century became the most important guarantee of the unity of Russian artistic culture with Europe and a kind of ideal model for the desired cultural continuity that united the “modern” and the “national.”

……………

²⁸ Until the fifth issue, the newspaper was called *Ponedel'nik 'Vlasti Naroda'* [Monday of 'Power to the People']. Among its contributors were: V. Khodasevich, B. Griftsov, I. Ehrenburg, N. Tarabukin and others. It was established in February 1918 by Ekaterina Kuskova, an outstanding figure of the pre-revolutionary democratic movement, and the journalist Mikhail Osorgin. The newspaper was banned, together with other periodicals not controlled by the Bolsheviks, in early July 1918 — the days of the uprising of the Left Socialist-Revolutionaries.

²⁹ *Osorgin M.* Chto zhizn' ukazyvaet [What Life Indicates] // Ponedel'nik. 1918, April 2.

³⁰ Ibid.

³¹ Ponedel'nik. 1918, May 20.

³² *Muratov P.* O zhivopisi [On painting] // Pereval. 1907. No. 5. P. 40.

ИЛЬЯ ДОРОНЧЕНКОВ | ILYA DORONCHENKOV

Муратов писал: «Наша живопись уже принадлежит общему потоку живописи всеевропейской. Это, пожалуй, единственное из наших искусств, которое может быть полно воспринято иными культурами»³². В 1918 году французская живопись XIX века стала для Муратова важнейшим залогом единства русской художественной культуры с Европой и своего рода идеальной моделью желаемой культурной преемственности, объединяющей «современное» и «национальное».

10 июня 1918 года в номере «Понедельника», посвященном французской культуре, Муратов писал:

«Нет никакой другой живописи в данную минуту, кроме живописи французской. Говоря о живописи русской, немецкой, английской, мы условно подразумеваем лишь оттенки, которыми различные национальные сознания и культуры более или менее варьируют одно искусство, родина которого вот уже более ста лет — Франция. <…> В пре-красной земле ее избрал ныне свое отечество артистический гений, как избрал он четыреста и пятьсот лет тому назад своей страной Италию. <…> В дни величайших испытаний, которые когда-либо выпадали на долю человечества, надо, чтобы осталась эта лучшая из человеческих возможностей, эта счастливейшая минута подъема всех наших душевных сил и обострения всех способностей. Отстаивая свое бытие, Франция наших дней отстаивает какой-то последний сад жизни, какую-то последнюю келью мудреца и мастерскую художника. Завоеватели и завоеванные — не будем ли равно и безысходно несчастны мы, когда лишимся для всех благословенной terra artistica!»³³.

Очевидно, что в условиях мировой войны, а затем революции, совершавшейся под лозунгами интернационала, образ французского искусства последнего столетия как своего рода революционной эволюции, утвердившийся в модернистском сознании задолго до этих событий, в истолковании Муратова приобрел в достаточной мере злободневный характер. В этом отношении, у муратовского проекта нового московского музея появляются дополнительные политические обертона, хотя не они определяют содержание его идеи.

Весной 1920 года на страницах «Художественной жизни», где только что был опубликован проект Музея живописной культуры Кандинского, Муратов предложил свое видение нового национального музея, в котором собрания новой французской живописи должны были занять концептуально решающее место:

«Москва <…> желает иметь не “суррогат Эрмитажа”, но свой собственный живой и сильный организм, не менее мощный в своем роде, чем Эрмитаж. И она имеет возможность сконструировать и неустанно развивать свой Музей Западного искусства. Благодаря наличию в Москве <…> собраний С. И. Щукина и И. А. Морозова Москва владеет таким подбором новейших западноевропейских мастеров, каким не обладает ни одна из европейских столиц, кроме Парижа. И здесь необходимо сделать существенную оговорку. Никакой границы между «старым» и «новым» западноевропейским искусством мы не видим и не устанавливаем. Мане и Сезанн являются в наших глазах прямыми продолжателями дела великих венецианцев и великих испанцев. Их место в Лувре и в Уффициях рядом с Веласкесом, Грено, Сурбараном, Веронезом и Тинторетто.

……………

³² *Муратов П.* О живописи // Перевал. 1907. № 5. С. 40.

³³ *Муратов П.* Terra artistica // Понедельник. 1918, 10 июня. С. 3.

По нашему глубокому убеждению, роль эстетически-воспитательную музей, состоящий из барбизонцев, Делакруа, Курбе, Мане, импрессионистов, Сезанна и так называемых “постимпрессионистов”, может выполнить в такой же мере, как и музей, составленный из венецианцев, испанцев и голландцев. И тот, и другой одинаково откроют глаза зрителя и одинаково приобщат его к великой художественной стихии Европы. <...> [следует]...конструировать Московский Музей Западного Искусства на основе новейших западноевропейских мастеров. <...> Сообразно этому основному ядру должно вестись и дальнейшее развитие и пополнение музея. Все остальное, все возможные пополнения музея в иных направлениях играют относительно второстепенную роль.

Всяческий материал, способствующий выполнению этой основной задачи, Москва не имеет права изъять из круга своих первейших нужд. Она не может ни с кем и ни при каких условиях делиться тем, что обеспечивает ей единственную возможность создать свой Музей Западного Искусства, равносильный Эрмитажу по своему эстетически воспитывающему и культурно развивающему воздействию. <...> Как только явится к тому фактическая возможность, Москва приступит к систематическому собиранию новых и новейших западных мастеров, представленных с недостаточной для государственного Музея полнотой и показательностью в бывших частных собраниях. <...> Быть может, только тогда будет понято и признано, что французское искусство пятидесятилетия от 1870 до 1920 года в своей творческой напряженности приближается к лучшим эпохам Ренессанса и в своих живописных достижениях равняется достижению голландской школы в ее целом. Московский Музей Западного Искусства ставит себе таким образом цель глубоко жизненную, прочными корнями связанную с культурным организмом всей нашей эпохи. Если задача, поставленная им, будет выполнена, дело его не останется без прямого и творческого воздействия на сложение всей современной художественной культуры и на все активные ее проявления. Думается, что более желанной цели не может поставить себе никакой музей»³⁴.

Таким образом, Муратов предложил идею «асимметричного» музея, в котором качество уже имеющихся собраний успешно компенсирует недостижимую полноту Лувра. При формировании достойного новой столицы музея он считал необходимым отказаться от идеи универсального собрания, равномерно представляющего различные народы и эпохи (для чего на рубеже 1910—1920-х годов пришлось бы прежде всего переделить коллекцию Эрмитажа). Муратовская модель противостояла «охранительной» позиции тех искусствоведов, кто любой ценой стремился сохранить существующие собрания. Вместе с тем, ярко выраженная идея культурной традиции, воплощенная в искусстве современной Франции, оппонировала представлениям большевиков и пролеткультовцев об интернациональной классовой культуре и о разрыве преемственности как содержанию социальной и культурной революции.

Реальность революционных лет не позволила осуществиться ни одному из этих проектов. Музей живописной культуры свернул свою деятельность, так и не получив картин из собраний московских меценатов. Коллекция западной живописи ликвидируемого Румянцевского музея, в который при его основании были переданы картины из Эрмитажа, влилась в Государственный музей изящных искусств (впоследствии — ГМИИ им. А. С. Пушкина). Коллекции Щукина и Морозова были в 1928 году объединены в Государственный музей нового западного искусства, а через двадцать лет разделены между Москвой и Ленинградом. Муратов

34 Муратов П. Музей западного искусства в Москве // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 7–8.

On June 10, 1918, in the issue of *Ponedel'nik* devoted to French culture, Muratov wrote:

“There is no other painting at this moment other than French painting. Speaking of Russian, German, or English painting, we conditionally mean only shades of art — varied by different national cultures — whose homeland has been France for already more than one hundred years... The artistic genius chose this beautiful land as its home — as it did with Italy four and five hundred years ago... In the days of the greatest trials that have ever fallen to the lot of humanity, there is a need for this best of human abilities to remain, a need in the happiest moment for the rise of all our mental strengths and the sharpening of all our abilities. Defending its existence, today's France defends some last garden of life, some last monastic cell of a sage and studio of an artist. Conquerors and conquered, will we not be equally and hopelessly miserable if we lose this blessed terra artistica?!”³³

It is evident that in the conditions of the World War, and then the revolution, which occurred under the slogans of “The Internationale”, the image of French art of the last century as a sort of revolutionary evolution — entrenched in the modernist thought long before these events — in Muratov's interpretation, acquired immediate relevance. In this regard, the Muratov project of the new Moscow Museum gained additional political overtones, although it was not them that defined the content of his ideas.

In the spring of 1920, on the pages of *Khudozhestvennaya Zhizn'* — where Kandinsky's project for the Museum of Painterly Culture had just been published — Muratov offered his vision of the new national museum, where the collections of new French painting were to take a conceptually decisive place:

“[What] Moscow... wants to have [is] not a 'substitute for the Hermitage', but its own living and strong organism, no less powerful in its own way than the Hermitage. And it has the ability to tirelessly design and develop its own Museum of Western Art. Due to having the collections of S. I. Shchukin and I. A. Morozov, Moscow owns a selection of the newest Western European masters, which none of the European capitals — except for Paris — has. And here it is necessary to make a substantial remark. We set no boundaries between the 'old' and the 'new' Western European art. We see Manet and Cézanne as the direct successors of the great Venetians and the great Spanish artists. Their place is in the Louvre and in the Uffizi alongside Velázquez, El Greco, Zurbarán, Veronese, and Tintoretto. We are deeply convinced that the museum can perform the aesthetically educating role when it consists of Barbisonians, Delacroix, Courbet, Manet, Impressionists, Cézanne, and the so-called Post-Impressionists — to the same extent as a museum comprised of Venetian, Spanish and Dutch masters. Both will equally open the eyes of the viewer and equally make them familiar with the artistic sphere of Europe... [it is necessary to] design the Moscow Museum of Western Art on the basis of the newest Western European masters... In accordance with this basic core, further development and replenishment of the museum should be performed. Everything else — all possible replenishments of the museum in other directions — play a relatively subordinate role. Moscow has no right to exclude from the circle of its primary needs any kind of material that contributes to the implementation of this main task. It cannot share with

33 Муратов П. Terra artistica // Ponedel'nik. 1918, June 10. P. 3.

anyone and under any circumstances what provides her the only opportunity to create its own Museum of Western Art, which is tantamount to the Hermitage in its aesthetically educating and culturally developing impact... As soon as the actual opportunity comes, Moscow will start systematically collecting the new and newest Western masters, which in the former private collections, are presented not fully and representatively enough as they should be in the state Museum... Perhaps, only then it will be understood and recognized that the French art of the 1870s — 1920s in its creative potential, approaches the best times of the Renaissance and in its painting achievements, equals to the Dutch school as a whole. Thus, the Moscow Museum of Western Art sets itself a vital goal, which is deeply rooted in the cultural organism of our entire era. If this goal is completed, its work will have a direct and creative influence on the development of the entire contemporary artistic culture and all its active manifestations. It seems that no museum can set itself a more desirable goal.”³⁴

Thus, Muratov proposed the idea of an “asymmetrical” museum, where the quality of existing collections successfully compensated for the unattainable completeness of the Louvre. When forming a museum worthy of the new capital, he considered it necessary to abandon the idea of a universal collection that evenly represented various nations and epochs (such a purpose, at the turn of the 1910s — 1920s, would require the redistribution of the Hermitage collection in the first place). The Muratov model resisted the “protective” position of those art historians who sought to preserve the existing collections at any price. At the same time, its clearly expressed idea of the cultural tradition embodied in the art of modern France opposed the ideas of the Bolsheviks and the Proletkult about international class culture and the break of continuity as the content of social and cultural revolution.

The reality of the revolutionary years did not allow any of these projects to take place. The Museum of Painterly Culture curtailed its activities, without having received paintings from the collections of Moscow patrons of art. The Rummyantsev Museum, which eventually became part of the Pushkin State Museum of Fine Arts, upon its foundation replenished its collections largely at the expense of the Hermitage. In 1928, the Shchukin and Morozov collections were merged into the State Museum of New Western Art, and twenty years later they were divided up between Moscow and Leningrad. Muratov emigrated in 1922, having survived arrest as a member of the Committee for the Relief of the Starving a year before, and did not directly participate in the artistic life of Russia from that point. But today, we can say that the contemporary Pushkin Museum is the closest to his intended model.

34 Муратов П. Музей западного искусства в Москве [The Museum of Western Art in Moscow] // Khudozhestvennaya zhizn'. 1920. No. 3. P. 7–8.

эмигрировал в 1922 году, за год до того пережив арест в составе Комитета помощи голодающим, и более в художественной жизни России непосредственно не участвовал. Но сейчас можно сказать, что именно к его модели ближе всего стоит современный Пушкинский музей.

Интерпретация классического наследия в теории и практике искусства второй половины XX — начала XXI веков

Обращение искусства к собственному наследию — это процесс, сопровождающий художественную практику самых разных эпох и породивший разнообразные «классицизмы» и «ренессансы», начиная с «адриановского классицизма» и заканчивая XIX веком (если оставаться в рамках только европейской культуры). Для некоторых эпох это обращение имело не просто программный характер, но играло роль основного регулятора творческого процесса и смыслопроизводящего фактора, своеобразного эстетического императива. (Таким образом, например, функционировало искусство в Средние века). Анализ мотивов выбора «образцовых эпох», которым следует подражать, характера и интенсивности контактов, давно стал предметом изучения и предложил интересные ракурсы понимания, как имманентных, так и воздействующих извне механизмов развития искусства.

Однако в художественной жизни XX столетия диалог с наследием складывается по-иному, приобретая радикально новые формы. Отказ от признания эстетической полноценности принципов формотворчества определенной эпохи часто имел место в развитии европейской художественной культуры. Но, как правило, он совершался ради «возведения на пьедестал» другой эпохи, которая обладала ценностной системой, антагонистичной предшествующей¹. В системе искусства авангарда начала XX века формируются другие принципы отношения к наследию. Ряд авангардистских направлений выдвинул программное требование отказа от всей предыдущей художественной традиции в целом². Возникла специфическая ситуация, порождающая новую модель развития художественного процесса. Она постулировала его автономность и независимость, более того — претендовала на конструирование новой парадигмы европейского искусства, концептуально осмыслившей

.....

¹ Классическим примером является, как известно, программно декларированное различное отношение Ренессанса к средневековому искусству и к античному наследию. Но следует иметь в виду, что эстетическая конфронтация всегда является следствием переосмысления фундаментальных оснований культуры как таковой.

² Об этом свидетельствуют, например, высказывания художников-фовистов.

Krasimira Lukicheva

Interpreting Classical Heritage in the Art Theory and Practice of the Second Half of the 20th Century — Beginning of the 21st Century

Art has addressed its own heritage over the course of different eras. This process generated various “classicisms” and “renaissances,” starting with “Hadrian’s classicism” up to the 19th century. For some major eras this process was not just a theoretical program — it guided creative processes and produced meanings, acting as a sort of aesthetic imperative (art functioned this way in the Middle Ages, for example). The analysis of the reasons for choosing “exemplar eras” to be emulated, and of the character and intensity of contacts has long been a subject of study and offers up interesting ways of understanding both the intrinsic and external mechanisms of the development of art.

However, in the artistic practice of the 20th century, the dialogue with artistic heritage developed in a different way and acquired radical new forms. Throughout its development, European culture has often refused to recognize the aesthetic value of morphological principles of a certain era. But in most cases this was for the sake of promoting another era, which possessed a value system antagonistic to the previous one.¹ In the artistic system of the early 20th-century avant-garde, different attitudes to this type of heritage formed. A number of avant-garde movements called for the abandonment of the entire previous artistic tradition.² This led to a specific situation — the generation of a new model for the development of the art process. It declared that the art process must be autonomous and independent; moreover, it claimed to construct a new paradigm of European art that conceptually understood its break with classical heritage

.....

¹ A classic example is the declared attitude of the Renaissance to medieval art, on the one hand, and to ancient heritage, on the other. But it should be borne in mind that aesthetic confrontation is always a consequence of rethinking of the fundamental basis of culture as such.

² See, for example the Fauvist artists’ statements.

and sought to eliminate any signs of continuity. Of course, the positions of Futurism, and later — of Dadaism, were especially radical in this respect, with the Dadaists in particular creating the first form of a more specific “niche” counterculture.

Nonetheless, now it is obvious that the opposition to classical art declared by the avant-garde is far from absolute — rather, it developed within the framework of their common cultural paradigm. And although the “blast waves” of the avant-garde weakened its foundations, cardinal paradigm shifts did not occur, despite them being positioned as its goals. Moreover, we are currently able to identify features that actually indicate the orientation of formal searches of some avant-garde movement towards the art of the past.

Cardinal changes occurred in the second half of the 20th century. And at this point they were not related to the revision of genre, typological, and thematic borders within the art structure, or to the deep transformation of form and media — all these actions had already been carried out by the avant-garde, without destroying the elements of continuity. At this new stage, the very meaning of the existence of all these forms of art — that were at least somewhat similar in type to classical ones — was problematized and questioned. (This fact, however, did not fully eliminate the quest ion of continuity, rather it urged it to be approached from another angle —this will be discussed further).

Doubt as to the expediency of preserving the classical existence of art turned into a prophecy of its death. The thesis of the “end of art” summed up a number of fundamental philosophical and cultural concepts that emerged in the postmodern era.³ One of the most respected researchers who substantiated this view was Arthur Danto. In his two works — *The End of Art*⁴ and *Three Decades After The End Of Art*⁵ — Danto analyzed the nature of the model of creative process and the new art system, whose genesis began in pop-art, and whose ontological and epistemological features became distinct in Minimalism and Conceptualism. In the process of its development, the fundamental parameters of the classical model were destroyed, among them — the traditional mechanisms of succession that communicate its established typological features from era to era. Of course, Danto was not the only theoretician to substantiate the thesis of the end of art. But his system of arguments, built on parallels with Hegel’s theory, was the most philosophically impeccable. In addition, and also thanks to the Hegelian logic applied, Danto convincingly demonstrated that the development of art within the classical paradigm

.....

³ The feeling of the threshold nature of the development of culture at this time is present in many philosophical concepts put forward by post-structuralism. It suggested and theoretically substantiated the whole chain of “deaths” — starting with the “death of the author” by Roland Barthes — that metaphorically substantiated the idea that European culture was experiencing the final stage of the process, which formed those of its parameters that have become its essential characteristics.

⁴ *Danto A. C. The End of Art // Death of Art, Art and Philosophy*, ed. Lang B. Vol. 2. New York: Haven, 1984. P. 5—35.

⁵ *Danto A. C. Three decades after the End of Art // After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1997. P. 21—40.

свой разрыв с его классическим опытом, стремящейся элиминировать любые признаки преемственности. Особо радикальной в этом плане, как известно, была позиция футуризма, а затем и дадаизма, который, правда, выстроил для себя более специфическую «нишу» первой формы контркультуры.

Тем не менее, теперь очевидно, что заявленная авангардом оппозиция в отношении классического искусства, имеет далеко не абсолютный характер. Она развивается все же в рамках одной общей парадигмы художественной культуры. И хотя «взрывные волны» авангарда, их целеполагание, расшатали ее устои, но кардинальных парадигмальных сдвигов не произошло. Более того, сейчас еще явственнее проступают черты, свидетельствующие об ориентации формальных поисков некоторых его направлений на искусство прошлого.

Кардинальные изменения стали реальностью во второй половине XX века. И теперь они уже были связаны не с пересмотром жанровых, видовых, тематически-сюжетных границ внутри структуры искусства, не с глубокой трансформацией его формальных и технико-технологических аспектов — все это авангард уже реализовал, не разрушив окончательно элементы преемственности. На новой стадии был проблематизирован и поставлен под сомнение сам смысл существования всех тех форм и видов искусства, которые сохраняли даже отдаленное типологическое сходство с классическими. (Это, однако, не снимало окончательно с повестки дня, а переводило в другую плоскость вопрос о преемственности, о чем речь пойдет ниже).

Сомнение в целесообразности сохранения классического бытия искусства превратилось в предсказание его смерти. Тезис о смерти искусства резюмировал в сфере художественной культуры ряд основополагающих философских и культурологических концепций, появившихся в эпоху постмодерна³. Одним из самых авторитетных исследователей, обосновавших эту точку зрения был Артур Данто. В двух своих работах, «Конец искусства»⁴ и «Три десятилетия спустя конца искусства»⁵, между которыми пролегло чуть больше 10 лет, Данто проанализировал природу новой модели творческого процесса и той художественной системы, генезис которой начался в поп-арте, а онтологические и гносеологические характеристики приобрели отчетливые очертания в минимализме и концептуализме. Именно в рамках ее формирования произошло разрушение фундаментальных параметров классической модели, в том числе традиционных механизмов преемственности, транслирующих ее устоявшиеся типологические черты от эпохи к эпохе.

Конечно, Данто был далеко не единственным теоретиком, обосновавшим тезис о смерти искусства. Но его система доказательств, построенная на параллелях с гегелевской, обладала наиболее философски безукоризненным характером. Благодаря примененной им гегелевской логике, Данто наиболее убедительно продемонстрировал, что развитию искусства в рамках классической парадигмы наступил конец тогда, когда оно поставило в философском плане вопрос о своей сущности и своей природе, и стало философскими же средствами этот вопрос исследовать.

.....

³ Ощущение порогового характера развития культуры в это время наполняет многие философские концепции, выдвинутые постструктурализмом. Он выстроил и теоретически обосновал целую цепь «смертей», начиная со «смерти автора» Ролана Барта, метафорически образно зафиксировавших представление о том, что европейская культура переживает завершающую, конечную стадию процессов, сформировавших именно те ее параметры, которые стали ее сущностной спецификой.

⁴ *Danto A. C. The End of Art // Death of Art, Art and Philosophy*, ed. Lang B. Vol. 2. New York: Haven, 1984. P. 5—35.

⁵ *Danto A. C. Three decades after the End of Art // After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1997. P. 21—40.

Отмечу, что приоритет Данто рассматривается здесь не с точки зрения бесспорной истинности его суждений — дальнейшее развитие событий скорректировало бескомпромиссность его позиции. Да и сам ученый позже в известной степени ее пересмотрел. В контексте рассматриваемой проблематики важны идеи, высказанные именно в тексте 1984 года, отражающем умонастроения исследователей и ценностную систему теории, ориентированной на радикально новаторские формы творческого процесса и искусства в целом. Текст Данто появился в момент, когда, после двух десятилетий «молчания», один из самых главных для классической модели культуры видов искусства — живопись — вновь вышел на художественную арену.

Следует подчеркнуть, что, по сути, тезис о смерти искусства впервые в теории и эстетике обозначил проблему тотального разрыва традиции в его развитии, поместив вопрос о преемственности в разряд утративших свой смысл. Свое наиболее острое звучание он обрел применительно к живописи — ее выразительные средства, технические возможности, способность моделировать сущностно-бытийные и экзистенциальные аспекты казались безнадежно архаическими (даже в их обновленном авангардом состоянии), а ее адаптация к новым условиям — принципиально невозможной. В складывающейся новой парадигме искусства живописи отводилось сугубо маргинальное место, в стороне от магистральных, значимых путей его развития. Интерес к тем или иным эпохам и формам искусства прошлого стал личным, частным делом каждого художника, не имеющим никакого значения и никакого влияния на ту перспективу бытования и функционирования искусства, которые воспринимались как «истинные» в онтологическом, гносеологическом, аксиологическом плане. Конечно, здесь весьма важным обстоятельством является то, что эта радикальная теоретическая платформа касалась только живописи, тогда как вопрос о формах диалога новых видов искусства, (основанных на новых медиа и новых формах творческого процесса) с художественной культурой прошлого, и в том числе — с живописью, сохранял свою актуальность. Но, с другой стороны, именно в сфере живописи складывались основные типологические особенности новоевропейского искусства, более того — весьма существенные признаки европейской культуры в целом. Вытеснение живописи за пределы фундаментальных процессов, формирующих новую художественную, и, шире, новую культурную парадигму, означало деструкцию этих признаков, движение в сторону глобализации. Об этом Данто пишет в эссе, опубликованном в 1998 году⁶. Наряду с аргументацией неизбежности утраты живописью ее эвристического потенциала, ее способности открывать новые горизонты и влиять на другие виды искусства, автор проводит дифференциацию между двумя теоретическими концепциями — о смерти искусства и о смерти живописи⁷. Ученый утверждает, что смерть искусства — это переход в новую, «постисторическую» стадию его существования, центрированную на исследовании и демонстрации его подлинной философской природы. Что касается живописи, то она пережила две глобальные метаморфозы в своей истории. Первая в эпоху Ренессанса и Нового времени была связана с овладением и совершенствованием миметических изобразительных средств (перспективы, светотени и т. д.). Вторая метаморфоза произошла в рамках модернизма — живопись активно экспериментировала с имманентными возможностями собственных

.....

6 *Danto A. C. The End of Art: A Philosophical Defense // History and Theory. 1998. Vol. 37. № 4. P. 127—143.*

7 *Ibid. P. 137—140.*

came to an end when art itself raised the question of its essence and started investigating this question philosophically. It has to be noted that Danto's precedence is not considered here from the point of view of the indisputable truth of his judgments — the further development of events corrected the uncompromising nature of his position. Moreover, Danto himself revised it later to a certain extent. But in the context of the problem considered here, the most important ideas are those he expressed in his 1984 text, which reflected the outlook and value system of the theory oriented towards radically innovative forms of creative process and art in general. At the same time, Danto's text appears at the moment when, after two decades of "silence," one of the main art forms within the classical model of culture — painting — had entered the art scene anew. It is necessary to emphasize that in fact, the appearance of this thesis of the end of art in theory and aesthetics posed the problem of a total break of tradition in art's development by making the question of continuity irrelevant. The strongest implications of this were in relation to painting: its expressive means, technical capabilities and ability to shape existential aspects seemed hopelessly outdated (even in their updated avant-garde version), and its adaptation to new conditions seemed fundamentally impossible.

Within the new emerging paradigm, a purely marginal place was assigned to painting, which operated aside from the main, significant path of art development. An interest in various eras and forms of art of the past became only the private concern of an artist and had no significance or influence on the existence and functioning of art, which was perceived as "true" from ontological, epistemological and axiological perspectives. Of course, it is very important to note here that this radical theoretical platform again concerned only painting, while the question about the forms of dialogue of new types of art, based on new media and new forms of creative process, with the artistic culture of the past retained its relevance

But on the other hand, it was in the sphere of painting that the main typological features of new European art developed, becoming the synonym for European art as such, and a quite significant characteristic of European culture in general. The exclusion of painting from the fundamental processes that formed a new artistic and, more broadly, new cultural paradigm meant the destruction of these features and orientation towards globalization. This is what Danto writes about in his essay published in 1998.⁶ Along with the argument about the inevitable loss of the heuristic potential of painting and of its ability to open new horizons for other types of art, the author differentiates between two theoretical concepts — the end of art and the end of painting.⁷ He claims that the end of art is the transition to a new, "post-historical" stage of its existence, centered on the study and demonstration of its true philosophical nature.

.....

6 *Danto A. C. The End of Art: A Philosophical Defense // History and Theory. 1998. Vol. 37. № 4. P. 127—143.*

7 *Ibid. P. 137—140.*

As for painting, it experienced two global metamorphoses along its path: the first one that occurred during the Renaissance, was associated with the mastery and perfection of mimetic pictorial means (perspective, chiaroscuro, etc.). The second metamorphosis took place within the framework of Modernism: painting actively experimented with the intrinsic possibilities of its own technical means, eliminating the functions not inherent in them — even down to the conveying of meaning. But upon entering the post-historical stage, painting exhausted its potential for a new change of course in its being.

As was noted above, the time of the publication of Danto's article (1984) paradoxically coincided with the "return" of painting to the artistic scene of Europe and America. Danto reveals the most significant form of this revival — Neo-Expressionism — in his slightly later work of 1987.⁸ And he sees it in an extremely negative way, claiming that Neo-Expressionism has a conformist nature and focuses primarily on meeting market needs. For this reason, Danto considers Neo-Expressionism as a phenomenon that lies outside any historical process, does not have a "true" essence, and according to its ontological features remains a simulacrum in a Baudrillardian sense. However, this simulacrum succeeds in commercially demonstrating its (quasi) authenticity. Danto contrasts it with cinema and video, which endow art with incredible freedom.

By the time this article was written, Neo-Expressionism had already left the German-speaking cultural field, where it originated, and gained wide recognition in Europe and America. One of the landmarks of this process was, firstly, the famous exhibition, organized by Norman Rosenthal at the Royal Academy of Arts in London in 1981, titled *A New Spirit in Painting*. It showed paintings by virtually all the leading German neo-expressionists, along with works by Picasso, Matisse and other modernist masters, which at that time had gained the status of true classics. Secondly, the Whitney Museum's Biennial of American Art in the same year of 1981 displayed paintings by American masters involved in this movement and, first and foremost, works by Julian Schnabel. From that moment until now, Neo-expressionism has not lost its relevance and attractiveness in the eyes of artists, helping to strengthen the positions of visual arts of "classical" parameters within the framework of contemporary art process — to a greater extent than any other of "revived" painting movement. In this regard, we can point out the significance of the exhibition activity of its two leading masters — Anselm Kiefer and Georg Baselitz.

In the late 1970s — early 80s, Neo-Expressionism, with its revival of many qualities typical for visual arts of the past, was by no means a unique phenomenon. Along with it, many other movements emerged that appropriated elements of the most diverse styles in painting belonging to periods of art history spanning a broad stretch of time. And since their formation was undoubtedly facilitated by this dialogue with and appropriations from art of the

.....

8 *Danto A. C. Approaching the End of Art // The State of the Art. Prentice Hall Press, 1987. P. 202—220.*

технических средств, очищая их от функций им не свойственных — вплоть до трансляции смыслов. Но к «постисторической» стадии живопись пришла, исчерпав свои потенциальные возможности для нового поворота в своем существовании.

Выше уже было отмечено, что время публикации статьи Данто (1984) парадоксально совпало с «возвращением» живописи в художественную жизнь Европы и Америки. Данто выявляет наиболее значительную форму этого *revival* — неоэкспрессионизм — в чуть более поздней своей работе 1987 года⁸. И дает ему резко отрицательную оценку, утверждая, что у неоэкспрессионизма конформистская природа и направленность, в первую очередь, на удовлетворение требований рынка. В силу этого, неоэкспрессионизм видится ученому как явление, находящееся вне всякого исторического процесса, не обладающее «подлинной» сущностью, остающееся по своим онтологическим характеристикам симулякр в бодрийаровском смысле. Однако это симулякр, которому удается успешно и убедительно, прежде всего в коммерческом плане, продемонстрировать (квази) подлинность своего существования. Ему Данто противопоставляет кинематограф и видео-арт, дающие «неимоверную свободу искусству».

Ко времени написания этой статьи неоэкспрессионизм действительно вышел за пределы немецкоязычного культурного ареала, в котором он возник, и получил широкое признание в Европе и Америке. На этом пути можно отметить несколько вех. Во-первых — знаменитую выставку, устроенную Норманом Розенталем в Лондонской Королевской академии художеств в 1981 году под названием «Новый дух в живописи». На ней экспонировались полотна практически всех ведущих немецких неоэкспрессионистов, наряду с картинами Пикассо, Матисса и других мастеров авангарда/модернизма, получивших к тому времени статус классиков. Во-вторых, на биеннале того же 1981 года в Музее американского искусства Уитни были представлены картины американских мастеров, вовлеченных в это направление, в первую очередь, произведения Джулиана Шнабеля. С этого момента и до настоящего времени неоэкспрессионизм не теряет своей актуальности и привлекательности в глазах художников, способствуя укреплению позиций изобразительного искусства «классических» параметров в рамках актуального художественного процесса в большей степени, чем любое другое направление «воскресшей» живописи. Укажем в этой связи на значение активной выставочной деятельности двух ведущих мэтров неоэкспрессионизма — Ансельма Кифера и Георга Базелитца.

В поздние 1970-е и в 1980-е годы неоэкспрессионизм отнюдь не был уникальным феноменом, в формах которого возродились многие типичные черты изобразительного искусства прошлого. Наряду с ним обрели жизнь многие другие направления, присвоившие себе элементы самых разных живописных манер самого широкого временного диапазона истории искусства. И поскольку их становлению, без сомнения, способствовали именно этот диалог и заимствования из художественных культур прошлого, проблема наследия и способов его интеграции в технико-технологическую ткань современного произведения искусства вновь приобрела актуальность и остроту. Надо сразу отметить, что единообразия в этих процессах, также, как и определенных закономерностей, которым бы они подчинялись, выявить не удастся и сейчас. Впрочем, отсутствие единообразия и есть та новая закономерность, которой на более ранних стадиях развития искусства, всегда ориентированных на конкретные образцы, вовсе не было.

.....

8 *Danto A. C. Approaching the End of Art // The State of the Art. Prentice Hall Press, 1987. P. 202—220.*

Сложившаяся ситуация имеет мозаичный характер и попытка ее аналитической систематизации достаточно быстро превращается в простое перечисление эпох и имен художников, к которым обращаются современные мастера, и к описанию приемов, которые они при этом применяют. Очевидно, что и целеполагание у них тоже разное. Так, определенное время доминирующая роль оставалась за постмодернистским «цитатничеством», «пастишем», реализующими игровой принцип постмодернизма в очень широком историческом и стилистическом диапазоне заимствований. Выявление этого принципа как механизма, организующего творческий процесс, дало, как известно, основание итальянскому художественному критику Акилле Бонито Олива применить термин «трансавангард» к группе художников, которых на типологическом уровне объединяло применение этого механизма, при отсутствии, однако, того, что можно было бы определить как «стилистическое» сходство. Впрочем, зачастую «стилистическое» единство может отсутствовать даже в рамках творчества одного художника.

Интерес к прошлому творческому опыту у ряда направлений и групп, появившихся в последние десятилетия XX века, представители которых работают и в настоящее время, был направлен то к геометрической абстракции, то к разным формам абстрактного экспрессионизма, то к открытиям того или иного крупного мастера эпохи авангарда. Пожалуй, в качестве самых общих объединяющих черт можно было бы указать, во-первых, на тяготение к фигуративности, соединяющей абстрактное живописное мышление с изображением натуральных форм разной степени условности, стилизации и деформации. Практика, конечно, не новая, примененная еще мастерами группы КоБрА в далекие 1940-е годы, но оказавшаяся вполне эффективной для адаптации того, что можно условно назвать классической живописной техникой к актуальному искусству.

Во-вторых, достаточно очевидно проявляется еще одна общая тенденция — чаще всего имеет место обращение к формальному опыту и образному богатству авангарда/раннего модернизма, окончательно обретших ореол классики и образца. Но, конечно, сам процесс следования образцу резко изменил свой характер, став богаче в плане выстраивания новых, нестандартных смысловых семантических связей, и намного сложнее с точки зрения применяемых формальных приемов. Благодаря освоению и преломлению в художественной практике опыта новых медиа и принципиально иных форм творческого процесса, появившихся в 60-е — 70-е годы, у авторов появилась глубокая внутренняя раскованность.

Возвращение живописи из того небытия, куда поместила ее постмодернистская теория, выстроившая собственную модель искусства, поделив художественные практики на актуальные и «архаические» и жестко противопоставив их друг другу, стало фактором, играющим заметную роль в художественной жизни уже с 1980-х годов. И в этих рамках диалог с наследием приобрел, как говорилось выше, особо интенсивный характер. Это послужило основанием для осторожного оптимизма, проявившегося за последнее время, по поводу подлинности «воскрешения» живописи. Масштабной демонстрацией наметившихся сдвигов стала очень интересная выставка «Живопись после постмодернизма: Бельгия — США», прошедшая в 2016 году в Брюсселе. Автором проекта и куратором выступила Барбара Роуз, полагавшая, что тезис о смерти живописи преждевременен. Ей удалось и визуально, и в теоретическом плане обосновать новые позиции живописи. Этот опыт тем более значителен и интересен, что в результате не только был проанализирован сам феномен, но и сформулирована проблема выявления различий между американскими и европейскими художниками в освоении живописного наследия, уточнена

past, the problem of continuity and ways of weaving heritage into the technical and technological fabric of contemporary artwork once again became relevant and pressing. It is necessary to note that there is no uniformity in these processes, as well as no rules which they might obey, yet nevertheless, this lack of uniformity is the new rule, which did not exist at earlier stages, that were always focused on specific examples.

The situation that occurred is a sort of mosaic, and an attempt at analytical systematization quickly transforms into a simple enumeration of eras and names of artists whom contemporary masters address, and a description of techniques they apply. Obviously, their goal setting is also different. For example, for a certain time, the dominant role was played by postmodernist pastiche, that realized the game principle of postmodernism in a very wide historical and stylistic range of imitations. The identification of this principle as a mechanism that organizes the creative process allowed the Italian art critic Achille Bonito Oliva to apply the term “transavantgarde” to a group of artists, who at the typological level were united by the application of this principle, although this was in the absence of what could be defined as “stylistic” similarity. However, “stylistic” unity may be absent even within work of a single artist.

A number of groups and movements that emerged in the last decades of the 20th century and whose representatives are still active today had an interest in the past creative experience — from geometrical abstraction to various forms of abstract expressionism, and to the discoveries of certain great avant-garde artists. Perhaps, among the common features we could indicate, firstly, a leaning toward figurativism, linking abstraction with the depiction of natural forms of varying degrees of conventionality, stylization and deformation. This practice is certainly not new — the artists of the CoBrA group employed it in the distant 40s — but it turned out to be quite efficient for adapting what can be conditionally called “the classical painting technique” to contemporary art.

Secondly, one more common trend is quite evident — an appeal to the forms and images of avant-garde/early Modernism work, that finally acquired the halo of a classical example — an approach that happens more frequently. But of course the very process of entering into a dialogue with an example dramatically changed its character, which became richer, in terms of building new unconventional semantic links, and became much more complex in terms of the formal methods used. In this regard, a deep inner looseness is evident, which came thanks to the use of new media and fundamentally different forms of creativity that appeared in the 1960s — 70s.

Postmodern theory developed its own model of art, dividing art practices into actual and “archaic” and opposing them to each other. The return of painting from the non-existence, prescribed to it by postmodern theory, became a factor that has played a significant role in the artistic life from the 80s to the present. Within this framework, a dialogue with painting’s heritage acquired a particularly intense character, as mentioned above. This served the

basis for cautious optimism about the authenticity of the “revival” of painting that has manifested itself recently. A large-scale demonstration of these emerging shifts was the exhibition *Painting After Postmodernism: Belgium — USA*, which took place in 2016 in Brussels. Its curator was Barbara Rose, who believed that the thesis of the end of painting is premature. She managed to justify the new positions of painting both visually and theoretically. This experience is all the more significant and interesting in that it not only analyzed the phenomenon itself, but also posed the problem of identifying possible differences between American and European artists in mastering the painting of the past. Thus, it clarified problems related to cultural self-identification on the one hand, and cross-cultural dialogue on the other.

In the introductory article for the catalogue,⁹ Rose looks intently at the development of the tradition of painting in Europe and America, at the priorities set in both cases, including those regarding heritage, and at the role of two art critics considered to be the most reputable in their countries — Clement Greenberg and Jan Hoet, who influenced the art scene and its metamorphosis. In discussing the role of continuity, the author emphasizes that Belgian artists, who preserved interest in this type of fine arts, are heirs of one of the greatest European painting traditions.

Against this background, it is necessary to return to Neo-Expressionism, since from the point of view of its development from the turn of the 70s — 80s to the present day, and also in terms of dialogue with the classical art, it finds itself in a special situation. It turned out to be the only group on the art scene of the last decades of the 20th — early 21st century which managed to develop a sufficiently solid and stable artistic platform capable of internal development. This is not about unity in terms of manifestos and other theoretical statements, but about the similarity of impulses that feed the pictorial language, with which artists speak about themes relevant to them. These impulses are largely retrospective and set up the vectors of dialogue primarily with the classical avant-garde movement German Expressionism.¹⁰ The artists working in this area do not constitute a unified circle; they never aspired to achieve common artistic strategies and to sacrifice their individuality for their sake. This refusal is symptomatic of its time, in contrast to the “era of manifestos” of the avant-garde, which required collective values and collective actions in their defense. Nevertheless, when it comes to Neo-Expressionism, the unity that is covertly perceived at intentional level is born precisely of the basis of the artistic system of expressionism, sought after by the artists in one way or another. In the context of the topic discussed, it is important to emphasize the “dialogical” nature of artistic search, which address-

9 Rose B. *Painting After Postmodernism: Belgium — USA*. Lannoo Publishers, 2016.

10 In this regard, it should be noted that another established name for this movement — Neue Wilde, referring to Fauvism — sounds inaccurate in some cases. It happens every time an artist addresses the themes of tragedy and existentialism that break the boundaries of play with form, of pure experiment with suggestive possibilities of pictorial elements.

проблематика, связанная, с одной стороны, с вопросами культурной самоидентификации, с другой — кросс-культурного диалога.

В вводной каталожной статье⁹ Б. Роуз рассматривает развитие живописной традиции в Европе и Америке, расставленные там и здесь приоритеты, в том числе в отношении наследия, роль двух, как она определяет, самых авторитетных в своих странах художественных критиков — Климента Гринберга и Яна Хута, оказавших влияние на реальную жизнь художественной культуры и ее метаморфозы. Рассуждая о роли преемственности, автору важно подчеркнуть, что бельгийские художники, сохранившие интерес к этому виду изобразительного искусства, являются наследниками одной из величайших европейских живописных традиций.

С учетом вышесказанного, вернемся к неоекспрессионизму, поскольку с точки зрения своего развития от рубежа 1970-х — 1980-х до наших дней, а также в плане диалога с классическим искусством, он находится в особой ситуации. Он оказался единственной группировкой в искусстве последних десятилетий XX — начала XXI веков, которой удалось выстроить достаточно цельную и устойчивую художественную платформу, способную к внутреннему развитию. Речь идет не о единстве на уровне манифестов или иного рода теоретических изъяснений, а о сходстве импульсов, питающих тот живописный язык, на котором художники повествуют о значимых для них темах. Эти импульсы в значительной степени имеют ретроспективный характер и выстраивают векторы диалога, прежде всего, с таким классическим направлением авангарда как немецкий экспрессионизм¹⁰. Художники этого направления не составляют монолитного круга адептов, они никогда не стремились к единству художественных стратегий, ради которого стоило жертвовать своей индивидуальностью. Отказ от всего этого является симптоматичной особенностью их времени, в отличие от «эпохи манифестов» авангарда, требующей формирования коллективных ценностей и коллективных действий в их отстаивании. Тем не менее, когда речь идет о неоекспрессионизме, подсудно ощущаемое на интенциональном уровне единство рождается именно на основе художественной системы экспрессионизма, в той или иной степени, так или иначе, востребованной художниками. В контексте рассматриваемой темы важно подчеркнуть «диалогичный», обращенный к наследию, характер поисков, демонстрирующий его потенциал. В связи с этим ключевым становится вопрос о тех специфических качествах, которые предопределяют востребованность экспрессионистической живописно-выразительной системы. Очевидно, речь идет о способности живописных элементов к суггестивному воздействию на психоэмоциональную сферу зрительского восприятия, о которой говорил еще Поль Гоген, разрабатывая в контексте символизма формальные приемы ее активизации. Восприняв концепцию Гогена, экспрессионисты пошли дальше. Если французский мастер делал акцент на выразительную силу чистых, ярких цветовых пятен, контрастно соединенных между собой, то его младшие немецкие коллеги «открыли» живописную поверхность навстречу зрителю, придали интенсивность ее «рельефу», превратили принцип контрастного соединения цветов в диссонирующие, антагонистические сочетания, а корпусно наложенные, часто почти хаотичные мазки — в сильнейший фактор воздействия на зрителя.

9 Rose B. *Painting After Postmodernism: Belgium — USA*. Lannoo Publishers, 2016.

10 В этой связи стоит заметить, что еще одно устоявшееся название этого направления, — «новые дикие», отсылающее к фовизму, в ряде случаев звучит неточно — это происходит каждый раз, когда художник обращается к темам трагического, экзистенциального звучания, взламывающего пределы формальной игры, чистого эксперимента с суггестивными возможностями живописных элементов.

Неоэкспрессионисты глубоко усвоили эти уроки. Но не только. Они дошли до предела в развитии этих ретроспективных элементов в структуре художественного языка, соединив их с приемами, родившимися в более поздних художественных системах — абстрактного экспрессионизма, «живописи действия», инсталляции, реди-мейда. Технично-технологическая сторона живописи была радикально переосмыслена в направлении усиления общего брутально-агрессивного воздействия на визуальное восприятие; материальные, физические качества живописной поверхности обрели способность максимально активизировать тактильные ощущения зрителя. Техника масляной живописи по холсту сочеталась с самыми разными материалами, которые еще Джексон Поллок интегрировал в живописную систему. Очевидно, что в поисках путей «агрессивного удара» по зрительскому восприятию, своеобразного «интегрирования» зрителя в пространство произведения, художники значительно расширили круг востребованных образцов. Но вектор поисков оказался направленным не вглубь истории искусства, а напротив — в современность. Это было обусловлено тем, что именно современные художественные практики кардинально трансформировали модель восприятия произведения: субъектно-объектные отношения между картиной и ее зрителем, типологически определяющие общение с классическим искусством, оказались разрушенными, а зритель — вовлеченным не только в пространство произведения, но и в сам художественный процесс, открывающий свою материальную, физическую природу. В связи с этим хотелось бы указать на особенности творческого процесса художника, активно участвующего в возрождении и обновлении живописных практик в 1980-е — 2000-е годы, — американского мастера Стивена Паррино. Он реализует в крайней степени буквально понятию деструкцию живописного произведения, возможную в рамках сохранения идентичности картины как таковой. Если на этом пути сделать следующий шаг, картина будет так же буквально уничтожена.

Есть еще одна тенденция в творчестве неоэкспрессионистов, которая свидетельствует о сложном и противоречивом характере процессов возрождения живописи. Речь идет о размере холста (или другой, применяемой художниками, физической основы произведения), как о средстве масштабирования выстроенной в произведении «картины мира», ее соотносительности со зрителем; об активации зрительской способности органично и легко апроприировать то или иное виртуальное пространство, воображаемо размещая себя в нем. В этом смысле типичен опыт Ансельма Кифера, который часто работает над произведениями большого, даже огромного размера. Таким образом художники полемизируют с классическим экспрессионизмом, тяготеющим к станковизму. Кажется, что есть основания говорить о тенденции к элиминированию станковой картины в пользу монументальных живописных форм. Однако эти процессы вовсе не идентичны тем, которые разрушили монополию станковой живописи на рубеже XIX—XX веков, чтобы заменить ее объектом, инсталляцией, ассамбляжем и т. д. Здесь речь скорее идет о полемике, «через голову» модернизма, с новоевропейским искусством, для которого станковая картина, как модель и способ «удваивания» реальности разного онтологического свойства, сконструировала основной ракурс визуального восприятия и художника, и зрителя. И это некое своеобразное движение к монументализму Средневековья, но с одной принципиальной разницей — за монументальными формами средневековых рельефов и фресок всегда стояла стена как архитектурный элемент. В ситуации с проявлениями монументализма в современной живописи новым является автономное состояние произведения, внешне обладающего

es artistic heritage and demonstrates its potential. In this regard, the key is the question of those specific qualities that predetermine the demand for the expressionist pictorial system. Obviously, we are talking about the ability of pictorial elements to suggestively influence the psycho-emotional sphere of the viewer's perception — it was spoken about as early as the time of Paul Gauguin, who developed formal methods for its activation in the context of symbolism. Having accepted Gauguin's concept, the expressionists went even further. The French master emphasized the expressive power of pure bright splashes of color contrasted with each other, while his younger German colleagues "opened" the painting surface towards the viewer, gave intensity to its "relief," and turned the principle of contrasting colors into dissonant, antagonistic combinations, making the thick, almost chaotic brush strokes the strongest tool to influence the viewer.

The Neo-Expressionists learned these lessons thoroughly. But it was not just that. They reached a limit in the development of these retrospective elements in the structure of artistic language, combining them with the techniques emerging in subsequent artistic systems — abstract expressionism, action painting, installation and ready-made. The technical aspect of painting was drastically rethought by moving towards the amplification of the overall aggressive impact of the visual and tactile in the viewer's perception — the tangible, physical qualities of the surface of the canvas worked towards maximizing tactile sensations. In order to achieve this, the technique of oil painting on canvas was combined with a variety of materials — for example those that Jackson Pollock integrated into painting. Obviously, in the search for ways to "attack" the viewer's perception and integrate them into the space of an artwork, the artists significantly expanded the range of examples to draw upon. But their search was directed not into the deep of art history, but on the contrary — towards contemporaneity. This was due to the fact that contemporary artistic practice radically transformed the manner of perception: the subject-object relations between a painting and its viewer that used to determine the communication with the classical art had been destroyed, and the viewer became incorporated not only into the space of an artwork, but also into the artistic process as such, whose tangible, physical nature was revealed to them. In this regard, I would like to point to the work of the American master Steven Parrino, who participated in the revival and renovation of painting practice in the 1980s — 2000s. This example demonstrates the extreme limit of a *literally* understood destruction of a pictorial work, possible within the framework of preserving its identity as a picture. If we take another step on this path, a picture would also be *literally* destroyed.

There is one more tendency in the work of the Neo-Expressionists which testifies to the complex and contradictory nature of the processes of the revival of painting. This refers to the size of the canvas (or another physical artwork base used by artists) as a means of scaling the "picture of the world" within the artwork, its correlation with the height of the viewer, and to the activation of the viewer's ability

to easily appropriate a particular virtual space by correlating with it or imaginatively placing oneself in it. In this regard, a typical example is the experience of Anselm Kiefer, who often creates large, or even enormous scale works. This represents the polemics with classical expressionism that leans toward easel painting. It seems that there is a reason to talk about the tendency to eliminate easel painting in favor of monumental forms. However, this process is not at all identical to the dismissal of easel painting at the turn of the 19th — 20th centuries and its replacement with installation, assemblage, and so on. The polemics here is not concerned with Modernism, but with new European art, for which easel painting — as a way of "duplicating" reality of different ontological nature — has constructed the main angle of perception by both the artist and the viewer. This is a kind of movement towards the medieval monumentalism, but with one fundamental difference — the monumental forms of medieval reliefs and frescoes were always adjacent to the wall as part of the architectural space. In regards to the situation with the manifestations of monumentalism in contemporary painting, the new aspect is the autonomous state of an artwork that has external features of easel painting, such as a frame or composition. At the same time, as a rule, there is no problem of sustainable synthesis with a particular architectural form, or a dependency on it, and the painting itself has a complex synthetic nature. There is a reason to believe that these new qualities associated with the new processes that form morphological and semantic features in painting are able to reveal the essential aspects of its new status and function. However, these important, interesting trends should be the subject of separate consideration.

признаками той же станковой картины — такими как рама или композиционное построение, «срежиссированное» как в станковой картине. При этом устойчивый синтез с конкретной архитектурной формой, зависимость от нее, как правило, отсутствует, а само живописное произведение обладает сложным синтетическим характером. Есть основания полагать, что эти качества, связанные с новыми процессами, регулирующими формообразование и смыслообразование в живописи, способны раскрыть существенные аспекты ее нового состояния и функционирования. Впрочем, эти важные и интересные тенденции должны стать предметом отдельного рассмотрения.

Кети Чухров

Между постоянством современного¹ и вечностью классического

Практики современных искусства и культуры не всегда были доступны массам. Это утверждение часто провоцирует появление самых разных предубеждений против современного искусства; особенно сегодня, когда культурная политика сдается консервативным тенденциям. Тем не менее, данное эссе предлагает к рассмотрению следующий тезис: в действительности, борьба идет не за отстаивание традиционных ценностей или классического искусства, но за право предопределять современность. В то же время, отличительные черты «классического» в равной степени чужды и агентам современной культуры, и адептам консервативных ценностей. Традиционно понятие «классического» ассоциируется с порядком, предписанными канонами композиции и регламентированностью формы. Данное эссе стремится обозначить, что Гегель (а также Маркс, Лукач, Лифшиц после него) показал: «классическое» определяется не канонами, а диалектическим сближением идеального и материального, разума и чувственности. Оно осуществляется через резиньяцию (отказ от самости) и социальное рвение.

I. Битва за современность

После 1989 года иллюзия того, будто худшее уже позади, захватила капиталистический Запад вкупе с постсоциалистическим Востоком. Словно бы все авторитарные формы контроля: цензурирование экспериментального художественного производства, преследование подпольных авангардных практик, запрет модернистской и современной эстетик, канонизация произведений официальной культуры, — сошли на нет, словно бы даже отсутствие институций уже не могло препятствовать включению в глобальный

1 В своем докладе профессор Чухров использует два определения «современного», имеющие разные коннотации, скрадывающиеся в русском словоупотреблении. Это contemporainety (современность, конструирующая «мы» для множества субъектов, проживающих единый момент времени и могущих быть объединенными общими идеологемами) и contemporary (современность, конструируемая в практиках искусства и определяемая «современной» в оппозиции к «модерной»); мы сохраняем единство словоупотребления и переводим оба понятия как «современное», рассчитывая на то, что читатель почувствует разницу благодаря контексту высказывания. Более точное различение «современностей» проводит Питер Осборн, чей доклад также публикуется в сборнике, см. с. 18. — *Прим. пер.*

Keti Chukhrov

Between the Permanence of the Contemporary and the Eternity of the Classical

The practices of contemporary culture and art have not always been accessible for the masses. This claim often fosters various austerities against contemporary art in the midst of present conservative tendencies in cultural politics. Yet the paper argues that the true struggle is not for the values of tradition or classical art, but for the charge over contemporaneity. Meanwhile, the features of the classical remain remote both for the agents of contemporary culture and the adepts of conservative values. Traditionally the notion of the classical is associated with order, prescribed canons of composition and rigidity of form. In the context of contemporaneity it is considered to be rather the cultural heritage than the actual means of artistic production. The present paper endeavors to show that what Hegel, and after him Marx, Lukacs, Lifshitz revealed in the regime of the classical is meanwhile not the canon, but rather the dialectical convergence of the Ideal and the material, of mind and sensuousness; and this convergence evolves as the procedure of self-resignation and social zeal.

I. Struggle for Contemporaneity

After 1989 in the capitalist West, as well as the post-socialist East there was an illusion that the worst was behind; censorship of experimental artistic production, persecution of underground avant-garde practices, banning of modernist and contemporary aesthetics, canonization of official provisions for culture, — all these authoritarian forms of control seemed to be sublated, and even the absence of institutions could not be an obstacle to get integrated into the global institutional context of contemporary art. It seemed that only the Cold War and the totalitarian governments of socialism hampered former socialist culture to access the genuine processes of

contemporaneity. However, almost thirty years later we see how many traps and pitfalls were contained in such naïve optimism.

The first failure was in that the globality did not occur to be universal or truly common. On the other hand, national sovereignty was not a guarantee in the competition for global markets of economy, culture and technology either.

The Cold War and the confrontation of foes in the bipolar world was over, but the competition between geopolitical alignments and rivalry for the economic, cultural and techno-scientific domain became even harsher.

In this situation contemporaneity as the merit of both economic and cultural global visibility became a sort of a two-headed monster: on the one hand, it represented a duty for emancipation even for the most remote and polit-economically retarded regions. On the other hand, having acquired the form of global contemporaneity, art hijacked the heritage of political and artistic emancipation and avant-gardes and converted history of thought, political struggle and art into a certain kind of global Esperanto, standing for enlightenment and emancipation in its formal narrative, but de facto functioning as supra-currency, as the cultural surplus of capital.

Meanwhile, what happened in post-socialist cultural politics represents the vicissitudes of primitive accumulation and adventures of cultural superstructure: museifying of conceptualist undergrounds, actionist non-institutional activities of post-socialism, first private investments to establish new contemporary art institutions, — all these gestures socially and politically were following the counter-socialist, liberal democratic and left liberal dissident aspirations, and were gradually occupying the marginal, but still convertible wing of eastern-European art in the context of global art production. In this multilayered process between the 1980s and late 2000s the struggle for the so called democratic, European values and liberated rights seemed to be won by cultural intelligentsia; at least on the territories of contemporary art production, where art stood for all forms of emancipatory liberalization of the former totalitarian, conservative or traditionalist constraints.

This process coincided with the gradual integration of post-authoritarian former socialisms into global post-socialist contemporaneity, where the subject of judgment, knowledge and political emancipation spoke from the West. Such integration was at the same time conditioned by general neoliberal normalization, i.e. it evolves de facto as the cooption of art institutes and their practices with the progressive neoliberal cultural production packaged in anti-neoliberal critical terminology.

This very paradigm of contemporary art, or of art as the institute of global contemporaneity started to degrade with the first financial crisis in 2008, then the *Occupy* movements and their failures in 2011—2112; to be followed by crisis of secular autocracies in the middle East in 2013—2015, and supersession of the neoliberal democracies with the anti-globalist nationalist cultural politics. It is important to remark that the latter — the neo-national cultural politics — started censuring the contemporary art practices that had been already evolving for

институционализированный контекст современного искусства. Казалось, что культуру стран бывшего соцблока удерживали от подключения к истинным процессам современности только Холодная война и тоталитарные правительства. Тем не менее, по прошествию почти тридцати лет мы видим, что такой наивный оптимизм скрывал множество ошибок и ловушек.

Во-первых, было ошибочно представлять глобальность универсальной или истинно общей. Во-вторых, национальный суверенитет вовсе не являлся гарантом конкурентоспособности на глобальных экономическом, культурном и технологическом рынках.

Прошла Холодная война, исчезло напряжение двуполярного мира, но это не привело к послаблениям. Наоборот, борьба за геополитическую гегемонию и претензии на экономическое, культурное и научное-техническое превосходство только лишь ужесточились.

В этой ситуации современность — как мера экономической и культурной гегемонии в условиях глобализации — стала своего рода двухголовым монстром: с одной стороны, она предполагала обязательную эмансипацию даже в самых отсталых в политэкономическом смысле, отдаленных регионах. С другой, искусство — принявшее форму «глобальной современности» — присвоило наследие авангарда и сопряженных с ним политической и художественной эмансипаций, и обратило историю политической борьбы и языков искусства в своего рода глобальное «эсперанто», которое на уровне формального нарратива провозглашает ценности просвещения и эмансипации, но де-факто действует как сверх-валюта, как своего рода прибавочная стоимость культуры.

Тем временем, постсоциалистическая культурная политика складывалась из злоключений, связанных с первичным накоплением капитала, и захватывающих трансформаций культурной надстройки: концептуалистский андеграунд музеефицировался, возникло множество внеинституциональных инициатив, параллельно которым создавались новые институции современного искусства, учреждавшиеся за счет первичных частных инвестиций. Социально и политически эти диссидентские, антисоциалистические жесты репрезентировали посткоммунистические демократические и леволиберальные устремления; они же поступательно захватывали крыло восточноевропейского искусства, все еще занимавшее маргинальную, но перспективную позицию в контексте глобального художественного производства. Казалось, культурная интеллигенция победила в борьбе за так называемые демократические, европейские ценности; борьбе, проходившей на многих уровнях с 80-х годов XX века вплоть до конца нулевых XXI века. По крайней мере, эта победа засчитывалась на территории производства современного искусства, — где искусство выражало все формы освобождения от былых тоталитарных, консервативных или традиционалистских ограничений.

Этот процесс совпал с поступательной интеграцией поставторитарного Соцблока в глобальную постсоциалистическую современность, в которой субъект суждения, знания и политической эмансипации говорил с Запада. Подобная интеграция также предопределялась общей неолиберальной нормализацией; де-факто она развивалась через оппортунистское слияние институтов и практик искусства с «прогрессивным» неолиберальным культурным производством, упакованным при этом в термины резкой критики неолиберализма.

Такая парадигма современного искусства, или искусства, функционирующего как институт глобальной современности, постепенно начала деградировать: вначале — после финансового кризиса 2008 года, затем — после провала движения *Оссиру* в 2011—2012 годах. Вслед за этим в 2013—2015 годах случился кризис секулярных автократий Ближнего Востока,

и националистическая, антиглобалистская культурная политика вытеснила неолиберальные демократии Запада. Важно отметить, что последние — неонационалистические культурные политики — взялись цензурировать практики современного искусства, развивавшиеся последние 20 лет, отнюдь не из-за взлета неоконсервативной идеологии или усиления религиозных институций, как обычно принято думать. Сражение с современным искусством, наблюдаемое в контексте новых клерикализмов, парадоксальным образом не ведется во имя религиозных или духовных ценностей, или же во славу классического искусства и его наследия. Борьба идет за право производить «современное». В чем же причина такого парадокса: а именно, почему традиционные институты пытаются занять место «современного» и переопределить себя как современные? Как ни странно, ответ проще чем кажется.

Частный капитал преодолел фазу первичного накопления, стал инвестировать в постсоциалистические практики современного искусства и апроприировал власть посредством свежесозданных институций куда быстрее, чем государственные компании и институции. В то время как государственный капитал был занят политическими технологиями, культурным наследием и поп-культурой, частный капитал с середины 1990-х вкладывался в современное искусство. Почему же так получилось? Неужели искусство было невидимо для государства? Вовсе нет. С начала 1990-х медиа достаточно объемно представляли современное искусство. Но что же вызвало столь спешное решение контролировать и подчинять современные практики, принятое государственным капиталом и охранительными службами совсем недавно?

Причина кроется в том что «национальное» современное искусство получило определенную глобальную конвертируемость, оно стало международно капитализируемым. Оно стало представлять национальный культурный продукт, поданный как глобальная символическая капитализируемая ценность. Вкратце, оно стало обмениваемой глобальной ценностью, которая оказалась вне управления национальными государственными монополиями. Именно поэтому национальные монополии не могли оставить современное искусство и другие современные практики как есть, не пытаясь их национализировать.

И все же, как говорилось ранее, сражение за национализацию «современного» не просто призвано заменить лидеров этого поля; оно ведется не ради захвата их позиций и продолжения практик, возобновляющихся после проведенных люстраций. Захват современных практик, изгоняющий прошлых игроков, требует трансформации всей парадигмы и эпистемы того, что есть «современное»; поскольку «современность» — это форма знания, это всеобщее гносеологическое наследие теории и практик, возникших в контексте событий 1968 года. Это наследие обретено ценой десятилетий сложной социальной, когнитивной, институциональной и контр-институциональной работы. Оно было сконструировано долгосрочным обучением и в то же время — прощанием с классическим и до-модернистским художественным опытом. Этот процесс развертывался, начиная с авангардов, модернизма, постмодерности, постструктурализма, и наконец дошел до этапа так называемой «современности». В силу этого, концептуальный и постконцептуальный лексиконы искусства — это эпистемы, обретенные через долгосрочную социальную институциональную и контр-институциональную практики.

Так что, даже будучи капитализированной и обращенной в товар, парадигма «современного» не может использоваться без соответствующего специального обучения и разъяснения.

Египетский куратор Басам эль Барони, мой друг и коллега, за годы кураторской работы в Александрии собрал целую

twenty years not simply because of the rise of neo-conservative ideology or empowerment of clerical institutions, as it is usually thought. The fight against contemporary art that we observe in the context of new clericalisms is paradoxically not for traditional or religious and spiritual values, in favor of classical art and its heritage, but it evolves precisely as the struggle to take the charge in the producing “the contemporary.” What is the reason for such paradox — namely that precisely traditional institutions try to occupy the place of “the contemporary” and claim to be contemporary? The answer is actually simpler than it would seem.

Private capital surpassed primitive accumulation, started to invest into post-socialist contemporary art practices and appropriated power by means of newly established institutions much earlier than the state companies and institutions. State capital was engaged in dealing with political technologies, cultural legacies and pop culture, while private capital since the mid 1990s invested into contemporary art. Why did it happen? Was the state blind to art? Not at all. What was happening since the 1990s in art context was quite visible in media. Then what became the reason of sudden decision of security services and state capital to control and rule the contemporary practices only recently? The reason is that “national” contemporary art gained certain global convertibility, it became internationally capitalized. It started to represent the national cultural product packaged as global symbolic capitalized value. In short, it became a circulated global commodity without being controlled by national state monopolies, and hence national monopolies could not leave contemporary art and other contemporary practices in culture and technology without nationalizing them.

Yet, as it was already mentioned, the fight for nationalizing “the contemporary” was not simply about dumping the previous figurants in this field, in order to simply occupy their positions and continue this practice after lustration. Mere supersession of the figurants of contemporary production while retaining their practices would be impossible. To get the grip of contemporary practices ousting the previous players from this domain, the whole paradigm and episteme of what contemporary means had to be changed; because “the contemporary” is a form of knowledge, it is a global gnoseological heritage of theory and practice after 1968. This heritage was acquired through decades of hard social, cognitive and institutional and counter-institutional work. It was constructed by long-term edification and at the same time farewell to classical and premodernist artistic experiences — the process that unraveled itself starting with modernism, avant-gardes, post-modernity, post-structuralism, and ended up with the condition of the contemporary. Thus, conceptual and post-conceptual lexicons of art are epistemes acquired in this long-term social institutional and counter-institutional work. So that, even when being capitalized and commodified, the paradigm of the contemporary cannot be applied without special edification.

My friend and colleague, an Egyptian curator Bassam el Baroni, collected a bunch of cases dur-

ing his curatorial activity in Alexandria demonstrating misunderstanding of contemporary art practices by local population; one of such case being the rage of the local audience during Martin Kippenberger’s show, when people could not comprehend *what* made the furniture an artwork or the more so the total installation.

Now let’s imagine what could be the outcome to the situation when one gets the authority to produce the meaning of contemporaneity without proper edification in it. This act would ignore and defy the already existing viable paradigm of the contemporary, in order to concoct the local national variant of how contemporaneity is to function. Nowadays, we observe the global process of sweeping the contemporary art practices by national governments; they de facto speak on behalf of traditional values, but try to rebrand these values and design them as “the contemporary.” So what happens in the absence of knowing the episteme of the contemporary when its true figurants are lustrated and their places occupied by its new traders? In that case whatever symbolic commodity is there at hand — be it orthodox religion, folk music, 19th century realist painting, fine art, high tech media, ethnic or rock music or even classical art, — is packaged as the contemporary by some sort of a Schmidtian sovereign.

This mutation can be traced elsewhere in post-socialist autocracies in their pretention to be counter-neoliberal. The fight then is not for any return of genuine knowledge of traditions, or religious spirituality, but it is for getting the hegemony in trading “the contemporaneity” at least in local national scale. To repeat again, as soon as in autocratic regimes oligarchic capital gets nationalized and governmentalized, it endeavors to insidiously to get rid of all superstructures built by private capital previously; especially if that very private capital refuses to coopt with the governmental programs of monopolization and nationalist rebranding. The reason for such disposition is that the private capital in post-socialist countries surpassed primitive accumulation and started building superstructures much earlier than the governmental one.

Consequently, for example in Russia, contemporary art and the narrative of the already globalized contemporaneity — as the superstructure created by non-governmental private funding — had to be demolished by governmental institutions simply because the state capital was lagging behind that superstructure cognitively and would not be able to take over its rule. Another reason for so many raiding acts to rebrand contemporaneity was due to escalated counter-globalist rhetoric (e.g. after annexation of Crimea): after Crimean annexation it would be impossible to simply remain as before in the neo-colonial context of global contemporary art as if nothing happened in the legislation of global geopolitics. All persecutions and trials since the 2010s in cultural and education economy had to deal with this rechanneling and rebranding of the institutes and edifices of art and culture of contem-

коллекцию кейсов, демонстрирующих непонимание практик современного искусства местным населением; например, посетители выставки Мартина Киппенбергера были охвачены после открытия настоящим негодованием, — они не могли понять, как обычная мебель может быть наделена статусом «произведения» или «тотальной инсталляции».

А теперь давайте представим, что получится, если правом производить значения «современности» оказывается у того, что не имеет для того должной подготовки. Это действие будет игнорировать и отменять уже существующую и легитимную парадигму современного искусства, искусственно изобретая локальный, национальный вариант того, как должна пониматься «современность». В наши дни мы наблюдаем глобальный процесс захвата практик современного искусства национальными правительствами; де-факто они говорят от лица традиционных ценностей, но на деле пытаются провести ребрендинг этих ценностей и подать их как «современные». Так что же происходит в случае, когда знание эпистемы «современного» уходит, когда действительные создатели современности люстрированы и их место заняли новые «торговцы»? В этом случае любые «подлинные» символические ценности — будь то религия, народная музыка, реалистическая живопись XIX века, изящные искусства, высокотехнологичные медиа, этническая или рок-музыка, или даже классическое искусство, — подаются как «современное искусство», а упаковкой такого «современного искусства» занимается шмиттовский суверен.

Подобную мутацию можно проследить в постсоциалистических автократиях, претендующих на то, что они, якобы, противостоят глобальному неолиберализму. Таким образом, битва ведется не во имя возвращения некоего знания традиций или религиозной духовности, но для того, чтобы заполучить гегемонию в праве торговать «современностью», по крайней мере, на локальном национальном уровне. Иначе говоря, как только олигархический капитал национализируется и огосударвляется, он стремится незаметно избавиться от всех надстроек, ранее созданных частным капиталом; особенно, если этот самый частный капитал отказывается взаимодействовать с государственными программами монополизации и националистического ребрендинга. Причина таких отношений кроется в том, что частный капитал постсоциалистических обществ значительно раньше государственного прошел стадию первичного накопления и принялся создавать культурные надстройки.

Соответственно, например, современное искусство в России и сопутствующий ему нарратив глобализированной «современности» — как надстройки, созданной негосударственным частным финансированием — должны были быть уничтожены государственными институциями исключительно потому, что государственный капитал плелся за этой надстройкой и не был достаточно развит, чтобы взяться ей управлять. Другой причиной, вызвавшей множество недавних рейдерских попыток переписать «современность», можно считать развивающуюся антиглобалистскую риторику (возникшую, например, риторику после аннексии Крыма). После отъема Крыма было бы сложно оставаться в неокOLONIALном контексте глобального современного искусства, делая вид, что управление глобальной геополитикой осталось прежним. Все преследования и судебные разбирательства с 2012 года века в культурной и образовательной экономиках, были вынуждены считаться с тем, как развиваются и заново позиционируются институты и образовательные платформы современного искусства и культуры в свете новой

национальной культурной политики, они готовили переход к новой семантике «современного». А она сулила апроприацию права распоряжаться «современным» и монополизацию права на производство надстройки искусства, права на символическую капитализацию данной надстройки.

Может показаться, что подобные злоключения, связанные с мимикрией и подделкой «современности», — судьба лишь тех стран и обществ, что после 1989 года взялись нагонять глобальную современную культуру; что современность, увиденная с другой точки зрения, — суть воплощение прогресса, спасающая от всех форм насилия, фундаментализма, автократии и реакционной политике; и что, соответственно, современное искусство, увиденное как социокультурная парадигма современности, может стать универсальным инвариантом прогрессивной глобализации.

Но не будем забывать, что, на самом деле, именно в современном искусстве произошла легитимация постмодернистского культурного релятивизма и поверхностности, и переписывание этих парадигм в терминах эмансипации. Таким образом, постмодернистский релятивизм и его подчинение финансовому капиталу и его спекулятивной семиологии, мутировали, соединившись с наследием авангарда и общественным активизмом, возникшими в контексте мая 1968 года. Сила искусства, способного делать любое пространство или регион Третьего мира привлекательным для инвестиций, пытается удерживать вместе две несовместимые позиции: это освобождение конкретной локации от отсталости, ее интеграция в глобальную прогрессивную культуру и программы эмансипации; но в то же время — вписывание этого места в глобальный капитал постольку, поскольку данное пространство неизбежно подвергнется джентрификации и обретет ценность для художественных рынков и неолиберальных глобальных культурных надстроек. Так вот, именно такая мутантная конструкция «современного» перестала работать, стоило случиться консервативному повороту и выборам Трампа. И вышеописанные мутации и подделки «современности» в условиях автократического капитализма, симптоматичны для вышеупомянутого коллапса.

Тем не менее, следует отметить, что сами эти манипуляции и попытки подделать парадигму «современности», стали возможны благодаря уже упоминавшимся абберациям с самого начала вписанным в понятие «современного». Именно они позволяют понятию «современного» столь легко взаимодействовать и соединяться с когнитивным капиталом, в то же время преподнося свои практики под видом эмансипаторной деятельности.

II. Истинностная процедура² и Классическое

Теперь попробуем отступить на шаг назад и задаться вопросом: почему игнорирование «классического» или «реалистического», зародившееся в модернизме и продлившееся в современном искусстве, до сих пор считается бесспорно прогрессивным, авангардистским и революционным жестом? Это игнорирование настолько всеильно, что даже когда мы сталкиваемся с критикой понятия «современного», осуществляемого Фредериком Джеймсоном, Питером Осборном, Сухаилом Маликом или Арменом Аванессяном, то видим, что их критика претендует на открытие новых футурологий, то есть, эта критика ищет тех же самых мета-авангардных

.....

² «Истинностная процедура» — термин, вводимый Аленом Бадью для объяснения условий существования философского проекта. Согласно Бадью, достижение истины не является первостепенной задачей философии; достижениями занимаются наука, политика и искусство, с предметами которых и взаимодействует философия. Подробнее о том, как осуществляются «истинностные процедуры», см.: Бадью А. Манифест философии / Сост. и пер. с франц. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2003. — *Прим. пер.*

poraneity into new semantics of what the contemporary had to be. This meant appropriating the charge over the contemporary and monopolizing the right of producing the art superstructures and their symbolic capitalization.

It might seem that these vicissitudes with contriving the false contemporaneity are confined to countries and societies that had to catch up with the global contemporary culture after 1989; that otherwise contemporaneity is the realm of progress that saves from all forms of fundamentalist, reactionary and coercive autocratic policies; that consequently, contemporary art as the socio-cultural paradigm of contemporaneity can function as certain universal invariant of progressive globalization.

Let’s not forget, that in fact it was art that enacted acquittal of the post-modern cultural superficiality to reframe it in emancipatory terms; so that postmodern relativity and compliance with financial capital and its speculative semiology got mutated with avant-garde legacies and the post-1968 social activisms. The power of art to make any location or region in the Third world convertible or affluent, mingles two incompatible conditions — liberation of that concrete location from outdatedness, integrating it into the global progressive culture and emancipatory programs; but as well inscribing this place into global capital in so far as this location gets inevitably gentrified and acquires visibility for art markets and neoliberal global cultural superstructures. It is exactly this mutated construction of “the contemporary” that collapsed with the conservative turn and Trump’s elections. The concoctions and forgeries of the contemporaneity in autocratic capitalisms are thus the syndromes of the above-mentioned collapse.

However, it should as well be noted, that what facilitated such manipulations and forgeries with the paradigm of “the contemporary” and its subsequent ambiguity is probably the already mentioned aberrations, relativities, and self-deceptions within the domain of “the contemporary” itself, which enable it to so flexibly coopt with the semio-capital, and at the same time sell those activities deeply coopted with cognitive capital in the packaging of emancipation.

II. Truth Procedure and the Classical

Now, let’s leap back and ask; how did it happen that the dismissal of “the classical” or “the realist” in modernism, and further in contemporary art was considered to be undoubtedly progressive, avant-gardist and revolutionary? So that even when we hear today critique of contemporary art and of the notion of contemporaneity by Frederic Jameson, Peter Osborne, Suhail Malik, Armen Avanessian, the claim in this critique is about opening up new futurologies and re-animation of meta-modernist and meta-avant-garde narratives as the ones that could counteract in their futurist tension with the total present tense of global contemporaneity. Meanwhile the question about *what* had been coercively evicted in modernism never arises. Modernism and avant-garde are always impeccable.

Yet in such recklessness we forget what was the relationship of modernism and avant-garde

with the so-called “classical aesthetics.” If we look at Adorno’s, Anton von Webern’s or Schoenber’s writings, modernism’s rejection of the previous modes of art was never smooth; it always preserved the irrecoverable wound of the loss of the classical and this trauma was evident in many radical pieces of modernism. On the contrary, the easiness with which avant-garde was bidding farewell to premodern art and culture was conditioned by revolutionary transformation of economy and sociality, but most crucial in this dismissal was eviction of class hierarchy and of private property. Avant-garde could easily dispense with the classical as long as it was ready to completely dispense with art as such. Andrey Platonov often wrote that art was needed for bourgeois society to deal with its traumas of alienation, whereas communist society would not need art at all since what art was for, — procedures of truth and its commons — i.e. de-alienation, would already be exerted by communist sociality. Thus both modernism and avant-garde and maybe even contemporary art in its early conceptual stage as against post-conceptual contemporary art — contained in themselves and preserved at least the empty space for the lost truth procedure, for the intentional dismissal of Hegelian sensuousness.

But contemporary art in its post-avant-garde, post-conceptual phase ousted this trauma of negativity, it forgot that it sublated itself; it forgot about its own “suicide,” “murder” of sensuousness and of “truth procedure” (Hegel, Badiou), which was the vicious drama of art and its end since Hegel’s aesthetics.

It is impossible to imagine modernism without its poignant awareness of the loss of truth procedure in art; likewise it is impossible to imagine Soviet avant-garde without delegating such truth procedure to social engineering and revolutionary life-construction that had to supersede aesthetic phenomena.

So, the question at stake is the following: why was it inevitable to dispense with sensuousness (Sinnlichkeit) and the truth procedure in modernism? Because modernism could not any more cope with the syndrome and ethics of de-alienation so essential for the classical composition, in which de-alienation takes place within and despite social alienation. Modernism had to choose alienation. Alienation in that case manifested itself as the split of the idea and the objective reality, of the cognitive and the sensuous that takes place in favor of the abstracted cognition. Meanwhile what epitomizes the classical aesthetic form according to Hegel is its capacity to conflate idea and matter, to reveal idea via sensuous means, — the capacity to persevere in unalienatedness amid most harsh alienation. Despite the fact that the modernist art became more conceptual, more theoretical, more cognitive, gnoseologically intense, it could not exert truth procedure by artistic means as long as it dispensed with sensuousness in art. As Lifshitz excellently reveals in his essays on Hegel, the demand for *the true* in art is not merely a cognitive and theoretical quest.¹ The classical, according to Hegel, subsists in the fact that gnoseology — quest for the truthful — is not in

¹ *Lifshitz M. Estetika Gegelja I Sovremennost* [Hegel’s Aesthetics and Modernity] // O Gegele. Moscow: Grundrisse, 2012. P. 153—185; 172.

нарративов, которые своим футуристским напряжением могли бы противостоять тотальному настоящему глобальной современности. При всем этом в данных футурологических проекциях никогда не поднимается вопрос о том, что, на самом деле, пытался когда-то искоренить модернизм. Все потому что, авангард и модернизм всегда непогрешимы.

Такая безоглядная апология футурологии вынуждает нас вытеснить из памяти те нити, которые когда-то соединяли модернизм и авангард с так называемой «классической эстетикой». Однако, если мы присмотримся к текстам Адорно, Антона фон Веберна или Шёнберга, то увидим, что модернизму всегда было нелегко порывать с прошлыми режимами бытования искусства; он всегда сохранял неизлечимую рану, оставленную утратой классического, и эта травма очевидна во многих радикальных модернистских произведениях.

Что касается легкости, с которой авангард прощался с искусством и культурой до модерна, — то она была обусловлена революционными трансформациями экономики и социальности. Тем не менее, самым важным для этого разрыва авангарда с «классикой» было уничтожение классовой иерархии и частной собственности. Авангард легко расставался с классическим лишь когда был готов начисто порвать с искусством как таковым. Андрей Платонов писал, что искусство буржуазного общества призвано лечить травму отчуждения, и потому коммунистическому обществу искусство не требуется — поскольку оно само по себе воплощает то, ради чего существует искусство: оно содержит в себе основания собственной всеобщности и гарантирует их истинность. Таким образом, и модернизм, и авангард, и возможно даже современное искусство (в своих ранних концептуалистских стадиях, и не расплывшееся еще в поп-зону пост-концептуальности), — содержали и сохраняли в себе пустое место, оставшееся после утраты «истинностной процедуры» (Гегель), маркирующей намеренный отказ от гегелевской чувственности (*Sinnlichkeit*).

Но современное искусство в пост-авангардной, пост-концептуальной фазе изжило эту травму негативности, травму утраты; оно забыло, о том, что отменило себя когда-то; оно забыло о «самоубийстве», об «убийстве» чувственности и «истинностной процедуры» (Гегель, Бадью); на этой пост-концептуальной стадии, оно впервые со времен гегелевской эстетики утратило память о том, что являлось зловещей драмой искусства и его конца. Иначе говоря, искусство утратило свою утрату.

Невозможно представить себе модернизм, лишившийся мучительного знания об утерянной «истинностной процедуре» в искусстве; точно также невозможно представить советский авангард, без делегирования права на «истинностную процедуру» социальной инженерии и революционному жизнестроению, которые должны были превзойти измерение эстетического.

Итак, вопрос в следующем: почему модернизм был неизбежно вынужден порвать с чувственностью (*Sinnlichkeit*) и «истинностной процедурой»? Потому что он более не мог справиться с синдромом и этикой раз-отчуждения, которая требуется для классической композиции, и которая реализуется в произведении искусства, невзирая на социальное отчуждение. Модернизм выбрал отчуждение. Оно проявлялось в разрыве связи между идеей и объективной реальностью, между когнитивным и чувственным; — этот разрыв вел от художественной чувственности к абстрактной концептуализации. Меж тем, для Гегеля, классическая эстетика предполагает слияние идеи и материи в форме произведения, проявление идеи именно через чувственный опыт, — возможность раз-отчужденности, в условиях наиболее отчужденных. Несмотря на то, что модернистское искусство стало более концептуальным, теоретичным,

гносеологически напряженным, оно не могло претендовать на осуществление «истинностной процедуры» посредством художественных средств, ровно потому, что оно порвало с чувственностью. В эссе, посвященных Гегелю, Михаил Лифшиц прекрасно показывает, что требование от искусства истинности — не простой теоретический или рассудочный вызов³. Согласно Гегелю, классическое отличает то, что гносеология — поиск истинного — происходит не в сознании и разуме, но раскрывает себя как *veritas rei*, как объективная реальность, проблематизирующая себя как своего рода самосознание объективной реальности. Согласно Лифшицу, классическое подчиняется духу и идее правил бытия, но в то же время не полностью осознается бытием, оно заключается в познании, а также осознании правдивого/истинного в бытии; «бытия в бытии» — событийного в бытии; процедуры, которая может быть только лишь чувственной. Введение в «Эстетику» Гегеля, написанное Лифшицем, подтверждает: «истинностная процедура» в своей естественной и чувственной связи с объективной реальностью созидает не просто гносеологию, но онто-гносеологию. Человек не просто узнает что-то, но узнает истинное в познанном.

Так, если модернизм и концептуальное современное искусство сожалеют об утраченной реальности, а авангард строит эту реальность *ex nihilo*, современность позднего капитализма попросту сводит гносеологические процедуры на уровень абстрактных описаний, тем самым низводя гносеологию до контингентной статистики и циркуляции данных.

Как говорит Лифшиц, чувственность — суть нисхождение духа и идеи в реальность, и это нисхождение в реальность образует противоречие с духом; но это нисхождение концептуального в чувственную объектность — часть неизбежного жизненного цикла идеи. Следовательно, дабы получить воплощение, идея должна как бы отказаться от самой себя. Жизнь и сущность идеи содержатся в ее переходе к собственной противоположности, с которой она срачивается, становясь единым целым. Высочайшее неизбежно должно снизойти до самого низкого, равно как и самое низкое должно быть способно развиться во что-то высокое, приближенное к идеалу. Связь не носит односторонний характер: духу нужен объект, но и объекту необходимы идеация, концепт и дух⁴.

Соединение концептуального и материального, тем не менее, нельзя описать просто как баланс экстремумов, назвать безопасной предустановленной гармонией. Гегель приводит Христа как пример телесного воплощения Духа, пример сращения абстрактного и конкретного: Христос нисходит на Землю как Всевышний, а распинают его как низжайшего из преступников⁵. Этот пример вовсе не о религии. Он объясняет фаталистическое нисхождение идеи, ее обращение к самому болезненному, низжайшему или жуткому. Аналогичное состояние отражено и в мифе об Орфее, в котором герой становится художником и поэтом лишь после нисхождения в Гадес. Данте тоже приходится сойти в ад. Подобное нисхождение возвышенного, идеального и высокого к низкому заключает в себе самопожертвование и мученичество. Тем не менее, поступательное нисшествие к чувственному — не единственный шаг в жизненном цикле идеи. «Низменное», в свою очередь, несмотря на очевидные конечность и постепенное саморазрушение, способно развиваться и утверждать себя как идеационное. Поэтому, как показывает Гегель, самые несчастливые жизненные ситуации, будучи размещенными

3 Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность // О Гегеле. Москва: Grundrisse, 2012. С. 153–185; 172.

4 Там же.

5 Hegel G. W. F. Aesthetics. Lectures on Fine Art, trans. Knox T. M. Vol. 1. Oxford University Press, 1988. P. 73–77.

the head and mind, but it can only reveal itself as *veritas rei*, as objective reality reaching its notion as some sort of self-awareness of the objective reality. According to Lifshitz, the classical is in subordination of spirit and the idea to the rule of being, yet it is not merely in the cognition of being, but in cognition of the true in being; “of the being within being” — of something evental in being, the procedure that can only be sensuous. As Lifshitz argues in his introduction to Hegel’s *Aesthetics*, it means that truth procedure in its umbilical and sensuous bond with the objective reality is what makes art not merely gnoseology, but Onto-gnoseology. Not merely learning something, but learning what was true in the cognized.

So if modernism and conceptual contemporary art deplore the lost reality, and avant-garde builds it *ex-nihilo*, the late capitalist contemporaneity simply totalizes and abstracts gnoseological procedures, reducing gnoseology to contingency of statistics and circulation of data.

As Lifshitz argues, sensuousness is definitely a descent of spirit and of idea into reality and a contradiction to them; but this descent of the conceptual into the sensuous objecthood is an inevitable cycle of an idea. Thus, in order to get the embodiment, idea has to reject itself. Idea’s life and essence subsist in its transition to its opposite, with which it becomes identical. The *highest* has to inevitably descend to the *lowest*, as well as the *lowest* is able to evolve into the highest, to the ideal. So that it is not only spirit that needs the object, but an object as well needs ideation, the concept and spirit.²

Convergence of the conceptual and the material, nevertheless, is not simply a balance between the extremes, a secure pre-established harmony. As the example of spirit’s *concrete* incarnation, as the example of convergence of the abstract and the concrete Hegel mentions Christ as the example of God’s descent on earth and his crucifixion as the lowest culprit.³ Yet this example is not at all about divinity. It is about the fatal descent of the idea to the most painful, to the lowest, the most miserable or the uncanny. Similar condition is played out in the myth of Orpheus, in which becoming the artist and poet is preceded by the descent to Hades. Dante descends the inferno, too. Such descent of the sublime, the ideal and the higher to the lower has the function of sacrificial quest or martyrdom. However, the downshift into the sensuous is not the sole move in the cycle of the idea. The “lower” is, in its own turn, able to evolve and confirm itself as the ideated, despite and within its finiteness and degradation. This is exactly why, in a work of art, as Hegel shows, the most wretched situations of life are able to manifest themselves as ideal, and do so despite their factual misery and simultaneously with it. Then “the classical” is rather about the zeal and martyrdom destined to embody idea and not at all about canon, rules or prescriptions. Classical art contains emancipatory de-alienating power, functioning within and despite alienation and oppres-

.....

2 Ibid.

3 Hegel G. W. F. Aesthetics. Lectures on Fine Art, trans. Knox T. M. Vol. 1. Oxford University Press, 1988. P. 73–77.

sion. This is why Lifshitz so ardently insisted that the dialectics of the classical has always been the communist potentiality in the absence of communism. It was in the fantastic possibility of the infinity, of the ideal, within and despite the finite, the sensuous. Then no surprise that for socialist aesthetics the classical had to epitomise socialist economy, culture and life much more than modernism and contemporary art — those aesthetic paradigms that dispensed with Hegelian *Sinnlichkeit* and became the modes of abstraction and abstaining from reality. Communism does not need modernity or contemporaneity, because it is already an attained eternity of common good. Hence it is only natural that today in the midst of the totality of late capitalism the struggle is for the monopoly over the contemporary — the social and cultural paradigm that sublated the negativity of modernism, but does not need any quest for the true in reality.



Results incorporated in this publication have received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 752417

в произведении искусства, могут манифестировать себя как идеальные, и заявляют себя так несмотря на фактическую трагедию и в то же время благодаря ей. Таким образом, говоря о «классическом», мы должны говорить о страстях и мученичестве, без которых невозможно воплощение идеи, а вовсе не о каноне, правилах и предписаниях. Классическое искусство содержит в себе эмансипирующую раз-отчуждающую силу, действующую в рамках отчуждения и вопреки ему. И потому Лифшиц так твердо настаивал на том, что диалектика классического всегда содержит коммунистический потенциал, пусть и в отсутствие коммунизма. Он содержится в фантастической возможности бесконечности, идеала, внутри и несмотря на конечное, на чувственное. Так что ничего удивительного в том, что для социалистической эстетики важнее классическое, ибо оно выражает социалистические экономику, культуру и жизнь куда точнее чем модернизм и современное искусство, — т.е. те самые эстетические парадигмы, которые порвали с гегельянской чувственностью и стали способами абстрагирования, отстранения от реальности. Коммунизму не нужна модерность или современность ровно потому, что он сам по себе есть обретенная вечность всеобщих благ. В силу этого естественно, что сегодня, в разгар становления тотальности позднего капитализма, битва идет за гегемонию в управлении современностью — социальную и культурную парадигму, которая хоть и снимает негативность модернизма, но не призвана искать и обнаруживать истину в реальности.

Результаты, представленные в этой публикации, получены в ходе исследования, поддержанного грантом Марии Склодовской-Кюри (соглашение № 752417) в рамках программы исследований и инноваций European Union’s Horizon 2020.

Екатерина Иноземцева

Несколько замечаний о головокружении, или завершение эпохи «медиа как протеза»

(на материале произведений Харуна Фароки, Кристиана Марклэя, Марка Лики, Хо Зу Нье, Эрванта Джаникяна, Анжелы Риччи Лукки и др.)

Размышление на означенную тему началось с фрагмента книги Леонида Липавского «Исследование ужаса» (нач. 1930-х):

«Головокружение и состоит в ослаблении, колебании фиксации, смазывании очертаний, которое и создает ощущение движения, хотя самого характерного и необходимого для ощущения движения налицо нет, — «неподвижное движение». Почти то же ощущение можно получить, глядя на отражение в текучей воде: тут тоже смазывание очертаний без перемещения их.

Но зрительная фиксация есть в последнем счете мускульная, фиксация воображаемым ощупыванием, держанием в руках. Нарушение зрительной фиксации есть следствие нарушения всей мускульной фиксации. Поэтому головокружение чувствуется и при закрытых глазах. Наше пролонгированное во все стороны тело, наши воображаемые, проецированные руки начинают как бы дрожать, слабеют и уже не могут крепко держать предметы; мир выскальзывает из них. Мир был зажат в кулак, но пальцы обессилели, и мир, прежде сжатый в твердый комок, пополз, потек, стал растекаться и терять определенность»¹.

На самом деле Липавский с пророческой точностью предсказывает ход истории медиа и опережает размышления, например, Жана Бодрийяра, который — по точному наблюдению М. Степанова — развивает маклюеновский проект расширения человека в пространстве за счет технологических «протезов» и показывает предел теории протезов: «Все, что есть в человеческом существе — его биологическая, мускульная, мозговая субстанция, — витает

1 Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 40.

Ekaterina Inozemtseva

A Few Remarks on Vertigo, or the End of the Era of “Media as Prosthesis”

(based upon the works of Harun Farocki, Christian Marclay, Mark Leckey, Ho Tzu Nyen, Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, and others)

The reflections on the topic begin from a fragment of Leonid Lipavsky’s book *The Investigation of Horror* (early 1930s):

“Dizziness consists in weakening, the oscillation of fixation, from shifting contours that create a sense of movement, although the thing that is the most characteristic and necessary for the sensation of movement is not present, — this is ‘static movement.’ Almost the same sensation can be achieved by looking at a reflection in the flowing water: here too, contours are blurred without moving.

But visual fixation is ultimately muscular — a fixation by means of imaginary touching, of holding in the hands. The disturbance of visual fixation is the consequence of the disturbance of the muscular fixation. Therefore, dizziness is also felt when our eyes are closed. Our body is extended or ‘prolonged’ in all directions, our imaginary, projected hands start sort of trembling, weakening, and can no longer hold objects tightly; the world slips out of them. The world was clenched by a fist, but the fingers got tired, and the world, previously compressed into a hard lump, crept out, seeped out, began spilling out and losing definiteness.”¹

In fact, Lipavsky prophetically predicts the course of media history and anticipates the reflections of, for example, Jean Baudrillard, who, according to M. Stepanov’s precise observation, develops McLuhan’s project of human expansion in space by

1 Lipavsky L. Issledovanie uzhasa [The Investigation of Horror]. Moscow: Ad Marginem, 2005. P. 40.



1. Кристиан Марклэй.
«Перекрестный огонь». 2007.
Christian Marclay. *Crossfire*,
2007.

means of technological “prostheses,” and shows the limit of this theory: “Everything that a human being has — his biological, muscular, and cerebral substance, — hovers around him in the form of mechanical or informational prostheses.”² Sometimes one can come across the term “satellites” in scholarly literature — this term denotes the functional extensions of a human that no longer concentrically rotate around the body and are turned into eccentric satellites.

Lipavsky’s weakening, projected arms are those symbolic informational (digital) prostheses that no longer hold the world or make one raise other questions. These “prostheses” can be understood literally: the arm has a continuation in the form of a brush, the eye’s continuation is a camera, etc. For a long time there has been no doubt that artistic vision as such is not instrumental, the gaze refers to “bodily thinking” — corporeality in the broadest sense. And in this regard, it is extremely interesting to look at so-called *collage videos* — videos made up of different film sequences or documentary footage — from a slightly different perspective. That is, to forget for a moment about quoting, pastiche, the ready-made, mediation and appropriation, and to understand this fairly common phenomenon from the perspective of vision itself, related to the field of the corporeal.

When we watch these videos, it seems that what we deal with is not the corporeality of a particular artist’s gaze, or optics inherent only to him/her (everything is assembled from already existing fragments), just like a camera cannot be a prosthesis because in this case, these are the editing techniques. Then where is the “corporeality” of the gaze? Is it even physical (maximally reduced?) if this is about a collage of ready-mades; does it have at least minimal autonomy? Or is corporeality transferred to the very history of cinema (feature

2 Baudrillard J. The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena. Verso, 1993. Quoted as in: Stepanov M. Opyt myshleniya tela [Experience of Body Thinking] // Vestnik of Pushkin State Leningrad University. Series: Philosophy. 2010. No. 1. Vol. 2. P. 108—117.

вокруг него в форме механических или информационных протезов»². Иногда можно встретить в научной литературе термин «сателлиты», обозначающие как раз функциональные продолжения человека, которые перестали концентрически вращаться вокруг тела и превратились в эксцентрические спутники.

Слабеющие проецированные руки Липавского и есть символические, информационные (цифровые) протезы, которые более не удерживают мир, что заставляет задаваться другими вопросами. Под «протезами» здесь понимается буквально следующее: рука продолжается кистью, глаз продолжается камерой и т.д. Но уже давно не вызывает сомнений, что художественное видение как таковое не инструментарно, взгляд относится к «мышлению тела», телесности в широком понимании. И в этой связи крайне интересно взглянуть на так называемые *collage videos*, видео, составленные из различных кинофрагментов или документальных съемок, в несколько иной перспективе. То есть на мгновение забыть про цитирование, пастиш, реди-мейд, опосредование и апроприацию и разобраться в этом довольно распространенном явлении с позиций собственно видения, взгляда, относящегося к области телесного.

Когда мы смотрим эти видео, кажется, что мы имеем дело не с телесностью конкретного взгляда художника, присущей только ему «оптике» (все собрано из уже существующих фрагментов), точно так же как камера не может являться протезом, потому что в данном случае протез взгляда — это средства монтажа. Тогда где же лежит «телесность» взгляда? Телесен ли он вообще (максимально купирован?), если речь идет о коллаже из различных телесностей, обладает ли хотя бы минимальной автономией? Или телесность каким-то образом переносится на саму историю кино (художественного, документального, компьютерных игр)? Мы можем говорить о «теле визуальной культуры», опционально нуждающемся в «протезе», ведь оно точно так же когда-то «сжатое в твердый комок, поползло, потекло, стало растекаться и терять определенность». Может ли это тело визуальной культуры расслабиться, растечься, где этот предел, после которого начинается распад тела, какие

2 Бодрийяр Ж. Прозрачность зла/пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марновской. М.: Добросвет, 2000. С. 46—47. Цит. по: Степанов М. Опыт мышления тела // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия: Философия. 2010. № 1. Т. 2. С. 108—117.



2. Эрвант Джаникян и Анджела Риччи Лукки. «Animali Criminali». 1994. Кадр из фильма. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. *Animali Criminali*, 1994. Film still.
3. Эрвант Джаникян и Анджела Риччи Лукки. «Animali Criminali». 1994. Кадр из фильма. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. *Animali Criminali*, 1994. Film still.
4. Выход рабочих с фабрики Люмьер. Кадр из работы Харуна Фароки. 1995. Workers Leaving the Lumière Factory. Still from Harun Farocki's work, 1995.

модели подобного распада существуют? Существует ли в нем своя специфическая физиология? К ответам на эти вопросы мы попытаемся приблизиться, обращаясь к одному из самых распространенных и вместе с тем неоднозначных жанров видеоарта, который называется иногда *collage videos*, видео с использованием *found footage* (найденных съемок).

В раннем видео Кристиана Марклэя (известному российскому и зарубежному зрителю главным образом по работе «Часы» длительностью 24 часа) 2002 года «Video Quartet», которое на самом деле является четырехканальной инсталляцией, художник на четырех экранах показывает сотни фрагментов из фильмов старого Голливуда, объединенные одним сюжетом — все это отрывки звучащие, на экранах — выступления оркестров, бэндов и отдельных музыкантов. Эти отрывки не кончаются, кажется, что Марклэй нашел бесконечный источник таких сюжетов (вообще, эта нарастающая синемфильская радость часто сопутствует просмотру работ Марклэя) и ощущение этой визуальной неразличимой массы синхронизируется со слышимой какофонией.

Причем, какофония настигает не сразу, наш слух, привыкший структурировать звуковую информацию, вычлняя сообщение, неважно о какой степени «понятности», считываемости идет речь, если взять, например, декаофоническое произведение, тут довольно скоро начинает буксовать. Все оборачивается грандиозным шумовым фоном, звуковой анархией — это то самое «культурное тело», сложенное из сотен и сотен частиц (атомизированное, если угодно), выходит из под контроля, не знает никаких законов. Кстати, именно в момент максимального распада это тело начинает жить и опознаваться как единая сущность.

Еще одна работа, составленная из кусков голливудских фильмов, — «Перекрестный огонь». Правда, в ней нет очарования «старого Голливуда», а есть многократно усиленная, утрированная до такой степени, что кажется компьютерной игрой или комиксом, жестокость американских боевиков. Зритель оказывается между двух экранов, и становится мишенью для героев голливудских фильмов, стреляющих из разных видов оружия. На самом деле Марклэй, будучи по преимуществу саунд-художником и работая, особенно в начале, со звуком как медиумом, в очередной раз устраивает зрителю серьезное звуковое переживание: выстрелы из пистолетов,

films, documentaries, computer games)? We can talk about the “body of visual culture” optionally requiring a “prosthesis,” because it was also once “compressed into a hard lump, then crept out, seeped out, began spilling out and loosing definiteness.” Can this body of visual culture be weakened and seep out; where is the limit where the disintegration of the body begins; which models of such disintegration exist? Does it have its own specific physiology? We will try to answer these questions by addressing one of the most widespread, and at the same time ambiguous genres of video art, sometimes called collage videos, which are created using found footage.

In an early video work by Christian Marclay (known to Russian and international viewers mostly due to his 24-hour work *The Clock*) titled *Video Quartet* (2002) — which is in fact a 4-channel installation — the artist shows hundreds of fragments from old Hollywood movies united by a single subject — all these fragments have sound, all the four screens show orchestras, bands, and individual musical performances. These excerpts do not end, and it seems that Marclay has found an endless source of such subjects (generally, a kind of growing cinephilic joy often accompanies the watching of Marclay's work), and the sensation of this visual, indistinguishable mass is synchronized with the audio cacophony.

However, this cacophony does not get hold of the viewer at once: our hearing, accustomed to particularize audio information, thereby isolating the message no matter what degree of clarity and readability is involved (if we take for example a dodecaphonic product), starts to become jammed quite soon. Everything turns into a grandiose noise background, a sound anarchy — this very “cultural body” made up of hundreds and hundreds of particles (atomized, if you like) gets out of control, and does not obey any laws. Incidentally, it is at this moment of maximum disintegration that the body begins to live and recognize itself as a single entity.

Another work made up of Hollywood movies fragments is *Crossfire* — though it does not hold the charm of “old Hollywood,” instead, there is the repeatedly reinforced brutality of American action films, exaggerated to such an extent that it reminds one of computer games or comics. The viewer finds him/herself between two screens, and becomes a target for Hollywood movie characters who are shooting from different types of firearms. In fact, Marclay, who is mainly a sound artist and who has consistently worked with sound as medium, especially in his early works, once again gives the viewer a serious sound experience: the shots from pistols, rifles, grenade launchers, machine guns, etc. actually form a symphonic work. The “cultural body” acquires sound characteristics as an object; it resonates with the surrounding space, thus defining itself in it.

The duo of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi often follow a similar path, by choosing fragments of the same subject. As participants in all the major contemporary art festivals and exhibitions, including Documenta, the Venice Biennale, and so on, and having had their retrospective at the MoMA in 2009, they were among the first to use found footage in their video work. Their relatively early video *Animali Criminali*, 1994, demonstrates the most important methods of their practice.

Fragments of popular science films about nature have undergone various technical manipulations — manual tinting, the changing of the speed of video playback, scratching of the film, and so on. The joint life of these fragments is guaranteed by seemingly cosmetic means: just like makeup evens out the skin tone and hides imperfections, these manipulations smooth out a rather unpleasant picture of the struggle of individual species for survival. But this observation is unlikely to be true, especially when it comes to an artistic product. These means become the main protagonists, so to speak, and the primary point of the artwork. The specific material nature of these films, their surface, which is subject to retinal vision, determines the “corporeality” of the work of

автоматов, гранатометов, винтовок, пулеметов и пр. сливаются в симфонию. У «культурного тела» появляются звуковые характеристики, как у предмета, оно резонирует с окружающим пространством, определяя себя в нем.

По схожему пути выбора фрагментов с одним и тем же сюжетом часто следует дуэт Эрванта Джаникяна и Анджелы Риччи Лукки. Участники всех крупнейших фестивалей и смотров современного искусства, включая Документу, Венецианские биеннале и пр., за плечами которых — ретроспектива в МоМА в 2009 году и не только, они одними из первых начали использовать *found footage* в своих видеоработах. Относительно раннее видео 1994 года «Animali Criminali» демонстрирует важнейшие приемы их практики.

Фрагменты из научно-популярных фильмов о природе и фауне подвергаются различным техническим манипуляциям — ручному подкрашиванию, изменению скорости проигрывания видео, царапанию пленки и т.п. Совместная жизнь этих фрагментов гарантируется, на первый взгляд, практически косметическими средствами: так же, как грим выравнивает цвет кожи и скрывает недостатки, эти манипуляции сглаживают довольно неприятное зрелище — борьбу отдельных видов за выживание. Но вряд ли это наблюдение похоже на правду, особенно если речь идет о художественном продукте. Эти средства становятся главными действующими персонажами и главным смыслом произведения. Специфическая материальная природа этих фильмов, поверхность, которая как раз и схватывается ретинальным зрением, определяет «телесность» произведений Джаникяна и Риччи Лукки. Определяющей характеристикой становится именно телесность, присущая произведению как некой целостности, а не «протезы» — взгляд не продлевается плесенью и царапинами.

Немецкий художник и режиссер Харун Фароки сделал *found footage* главным приемом и попутно повлиял на тот тип визуальности, с которым мы имеем дело сегодня. В одном из интервью 2009 года он сформулировал следующую максиму: «Эпоха воспроизводства закончилась, началась эпоха конструирования». Фароки можно считать одним из самых изобретательных инженеров, конструкторов-испытателей новых визуальных структур, он был способен заходить и чувствовать новые территории, потенциально «пригодные» для искусства.



5. Марк Лики. «Fiorucci made me hardcore». 1999. Кадр из фильма. Mark Leckey. *Fiorucci Made Me Hardcore*, 1999. Film still.
6. Марк Лики. «Fiorucci made me hardcore». 1999. Кадр из фильма. Mark Leckey. *Fiorucci Made Me Hardcore*, 1999. Film still.
7. Харун Фароки. «Параллель II». 2014. Кадр из фильма. Harun Farocki. *Parallel II*, 2014. Film still.

Так, он осваивает привычные ходы — совмещение фрагментов документальных, пропагандистских фильмов и кинохроник, но не пытается эти сюжеты объединить в один последовательный нарратив. Внутри нет ритмической структуры, основанной, например, на звуковом переживании, как у Марклэя, наоборот — он двигается от массовых сцен к частностям.

В своих художественных исследованиях и освоении новых территорий Фароки одним из первых обращается, например, к визуальности компьютерных игр и многочисленных систем слежения и наблюдения, повсеместно применяющихся в армии и разведке. И в последнем случае идея инструментальности зрения терпит окончательный крах, потому что Фароки доводит эту самую инструментализацию до буквального-абсурдного, то есть глаз буквально «продолжается» самыми совершенными оптическими системами, однако это только затрудняет понимание и анализ того, что происходит на самом деле, что солдаты видят в реальности не цифровой, а зрительной, физической. Фароки недвусмысленно разделяет цифровые данные и образ. Образ никогда не является для него набором цифровых данных, более того, данные могут быть крайне несовершенны, однако образ от этого не меняется, дерево остается деревом.

Фароки довольно последовательно избегает видеонаррации: иногда его голос сцепляет и рассказывает странные истории, но в практике более молодых художников, использующих *found footage* этот прием встречается довольно часто. Тяга к рассказу, формированию цельной истории видна в работе Марка Лики с трудно переводимым названием «Fiorucci made me hardcore», которая, кстати, была закуплена крупнейшими отделами медиаискусства, в т.ч. музеем современного искусства MoMA.

Речь идет об истории танцевального движения и появлении новой «экстатической» субкультуры рейвов и техно-музыки. За счет хронологии и проявленного времени — от 1970-х до 1990-х, — складывается последовательное повествование. Острое чувство времени, момента — ключевой принцип организации «Fiorucci made me hardcore». У этого нового «культурного тела» ничего не остается, кроме времени, протяженности, взгляд художника принципиально не может ничем «протезироваться». При этом данная структура получается крайне пористой: в нее возможно делать вставки, она приемлет утраты, она непрочная, не сцеплена ничем, кроме последовательности танцевальных сцен из разных декад XX века.

Совершенно другой тип нарратива, мощный, как бетонный фундамент, представляет один из самых заметных и замечаемых большими институциями медиахудожник сингапурского

Gianikian and Ricci Lucchi. The defining characteristic here is the corporeality inherent to the artwork as some kind of integrity, not the “prostheses” — surface mold and scratches do not extend the gaze.

German artist and filmmaker Harun Farocki has made found footage his main method and simultaneously influenced the type of visuality that we are dealing with today. In a 2009 interview he formulated the following conclusion: the era of reproduction is over, the new one of construction is here. Farocki might be called one of the most ingenious engineers and test designers of new visual structures; he has been able to come in and feel out the new suitable or adaptable territories for art.

He masters the usual techniques — combining fragments of documentaries, propaganda films and newsreels, but he does not try to amalgamate them into a single consecutive narrative. There is no rhythmic structure based, for example, on sound experience like in Marclay’s case, on the contrary — he moves from mass scenes to details.

In his artistic exploration of new territories, Farocki was one of the first to address the visuality of computer games and numerous surveillance systems widely used in the military field. In the latter case, the idea of the instrumentalization of vision suffers a final collapse, because Farocki makes it absurd — that is, the eye is literally extended by the most perfect optical systems, but this only obstructs understanding and the analysis of what is actually happening, of what the soldiers see in physical, not virtual, reality. Farocki unambiguously divides digital data and image. The image for him is never a set of digital data, moreover, the data can be extremely imperfect, but this does not alter the image — a tree remains a tree.

Farocki quite consistently avoids video narration — only sometimes his voice links fragments by telling strange stories. But in the practice of a younger generation of artists using found footage, this tactic occurs quite often.

The pursuit of creating an integral story is evident in the work of Mark Leckey titled *Fiorucci Made Me Hardcore*, which incidentally was commissioned by major departments of media art, including MoMA. It is about the history of the dance movement and the emergence of the new “ecstatic”

subculture of raves and techno music. Due to its chronology and the manifested time — from the 1970s to the 1990s — the video develops a consistent narrative. The key principle of *Fiorucci Made Me Hardcore* is a keen sense of time, of moment. This new “cultural body” has nothing left but time and length; the artist’s gaze cannot be “prosthetized” in principle. At the same time, this structure turns out to be extremely permeable: insertions and losses are possible, it is fragile, not linked by anything, except for the sequence of dance scenes of different decades of the 20th century.

A completely different type of narrative, solid as a concrete foundation, is presented by Ho Tzu Nyen — one of the most notable and recognized media artists of Singaporean origin — in his work *The Nameless*. Ho Tzu Nyen has a diverse oeuvre, and found footage is not the only genre he works with. *The Nameless* keeps the viewer in a state of tension for almost half an hour while telling the story of a demonic character, a trickster, a triple agent and allegedly the founder of the Vietnamese Communist Party, who has a variety of guises. The artist hides the assembly seams so thoroughly (making one pay more attention to the label mentioning all the sources), that only micro-failures make one watch certain episodes more attentively. This classic spy story is so diverse and entralls one so much, that it becomes the essence of what is happening. In other words, the script as such — the text written beforehand with all the vicissitudes of a protagonist more audacious than in a picaresque novel — is the skeleton of this “body.” It is highly reminiscent of that same lord of la Mancha — Don Quixote — who, after reading a chivalric romance, embarks on a dangerous journey in the name of protecting the oppressed.

These examples of media art created with the use of found footage allow us to completely debunk McLuhan’s myth about the prosthetics of the gaze, to talk about a new corporeality, the physics of some “cultural body,” and therefore its certainty and manifestation.

происхождения Хо Зу Нью в своем фильме «Без имени». Надо сказать, что у Хо Зу Нью масса разных работ, и *found footage* — далеко не единственное, с чем он работает. Фильм «Без имени» держит зрителя почти в полуторачасовом напряжении пока рассказывается история демонического персонажа, трикстера, тройного агента и якобы основателя коммунистической партии Вьетнама со множеством обличий. Художник так тщательно замазывает монтажные швы (от чего становится сильнее эффект этикетки, на которой указаны все киноисточники), что только микроскоп заставляют внимательнее вглядываться в отдельные эпизоды. Классический шпионский сюжет так разнообразен и увлекает настолько сильно, что становится сутью происходящего. То есть сценарий как таковой, написанный заранее текст со всеми перипетиями похлеще, чем в плутовском романе, становится скелетом, основой этого «тела». Напоминает до боли историю об одном идадьго из Ламанчи, который, начитавшись рыцарских романов, отправляется в опасное путешествие во имя защиты угнетенных.

Рассмотренные примеры — образцы медиаискусства, в которых использован так называемый *found footage* — позволяют окончательно развенчать маклюеновский миф о протезировании взгляда, говорить о новой телесности, физике некоего «культурного тела», а значит его определенности и явленности.

Часть II

**Методы размышления о классике
и современности внутри музея
и выставочного пространства**

Part II

**Methods of Thinking about the Classics
and Contemporaneity Inside the Museum
and Exhibition Space**

Жан-Юбер Мартен

Эхо эпох. Чувственный опыт и внеисторическое мышление

«Карамболяж» — выставка, прошедшая в Гран-Пале в Париже весной 2016 года, включившая в себя 180 неожиданных произведений разных культур от античности до современности, выбранных на основе их перекличек с настоящим.

Когда встает вопрос об универсальном искусстве, на горизонте неизбежно возникает «Воображаемый музей» Андре Мальро. Два фактора принципиально отличают его от рассматриваемого предприятия. «Воображаемый музей» — это книга, в то время как выставка позволяет экспонатам соседствовать в бесконечной полисемии, в отличие от манипуляций через угол съемки и освещения скульптур на черно-белых снимках. Физические взаимоотношения с работой, чувственные и эмоциональные, далеки от ее восприятия через фотографию.

Проза Мальро чрезмерно лирическая и выразительная, и направлена на создание трансцендентного общения с красотой, общей для всех божеств, придуманных людьми. Они всегда чтили богов самым прекрасным, что у них было. Таким образом родились самые разнообразные эстетические каноны. Представляется более последовательным попытаться понять их невероятное разнообразие, чем кидать в общий котел, где все соседствует со всем во имя универсальной красоты. Общие сведения о человечестве оказываются более значимыми и стимулирующими, когда для одной и той же функции они предлагают разнообразие форм, а не их сходство. Ни блаженный универсализм, ни абсолютный релятивизм не служат делу гуманизма.

В основу работы над «Карамболяжем» легли несколько факторов:

1. Привязанность к вещам.

Антропология определяет объекты через их взаимоотношения с людьми. Интенсивность этих взаимоотношений может привести к тому, что вещи могут рассматриваться как личности с собственными биографиями и различными судьбами. Ни по существу, ни в качестве метафоры, а с точки зрения функции.

Jean-Hubert Martin

The Echo of the Epochs. Sensual Experience and Beyond-Historical Thinking

Carambolages was an exhibition held at the Grand Palais Paris in the spring of 2016 that included 180 unexpected and surprising works from antiquity to contemporary art and from many different cultures, chosen for their correspondence with the present.

When universal art is the issue, André Malraux's punchily titled *Musée imaginaire* looms ineluctably on the horizon.

Two factors distinguish it fundamentally from the present enterprise.

Because the exhibition allows works to neighbor each other in an infinite polysemy, the *Musée imaginaire* becomes a book, far removed from manipulation through the angle and lighting of sculptures photographed in black and white. The physical relation with a work, both sensory and emotional, is completely unlike its perception through a photograph.

Malraux's prose is excessively lyrical and emphatic, trying constantly to establish a transcendental communion with a beauty common to all divinities ever invented by humankind. They have always honored the gods with the most beautiful objects they had. This resulted in the completely different aesthetic canons. It seems more consistent to try and understand them in their incredible diversity, than to throw them in a common pot where everything blends with everything in the name of the universal beauty. Generalities about humankind are more relevant and stimulating when they show a diversity of forms serving the same function, instead of focusing on resemblance. Neither beatific universalism nor absolute relativism serve the cause of humanism.

Several factors served to elaborate *Carambolages*:



1. Attachment to things.

Recent anthropology has defined objects in their intense relation to and their interaction with humans, up to a point where these objects may be considered as personalities with their own biographies and various destinies: neither in substance nor as metaphors, but in terms of their function.

The Carambolages exhibition attempted to revive this pragmatic form of thinking — a practical philosophy taking material form in objects. As a counterpoint to the abstraction of language, it is attempting an interpretation of the world as an experiential whole founded on sensorial perception. The Museum is the place where values are looked for.

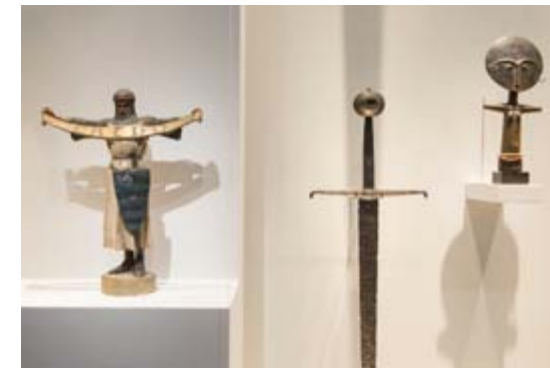
2.

To assemble and compare works of all origins belonging to universal art, avoiding technical and chronological categories, and also to replace chronological linearity with an analogical sequence.

Contextualization has long remained an untouchable paradigm of museum organization: all museum works "should" be shown surrounded by others of the same period and origin.

The fact is that a museum is a receptacle for objects extracted from their context; the only exceptions to this rule are the arts that are contemporaneous with the museum movement of the nineteenth and twentieth century. The museum, therefore, created its own context: its own architecture, decor and furniture. Re-contextualization is delusive.

Rather than attempting to revive the past, we might consider *all museum objects as contemporary* to the extent that they are encompassed by our own gaze. This is the meaning of Duchamp's famous remark, probably borrowed from Odilon Redon: "The spectator makes the picture."



1. Фламандский сатирический диптих XVI века. Экспонат выставки «Карамболяж». Париж, 2016. Flemish satirical dyptich. 16th century. Exhibit of the *Carambolages* exhibition. Paris, 2016. © Jean-Hubert Martin, 2019.

2. Скульптура Эмманюэля Фремье «Credo», шпага и кукла Ашанти. Экспонаты выставки «Карамболяж». Париж, 2016. *Credo* by Emmanuel Fremiet, epee, and Ashanti puppet. Exhibits of the *Carambolages* exhibition. Paris, 2016. © Jean-Hubert Martin, 2019.

Выставка «Карамболяж» стала попыткой возродить эту прагматическую форму мышления — практическую философию, которая материализуется в объектах. Выступая контрапунктом к абстракции языка, она является попыткой интерпретации мира как эмпирического целого, основанного на чувственном восприятии. Музей оказывается местом, где ищут ценности.

2.

Сбор и сравнение произведений разного происхождения, принадлежащих сфере универсального искусства и избавление от технической и хронологической категоризации, а также замена хронологической линейности аналогической последовательностью.

Контекстуализация долгое время оставалась неприкосновенной образцом музейной организации: все произведения в музее «должны» быть представлены в окружении прочих экспонатов того же периода и происхождения.

Но фактически музей является хранилищем объектов, извлеченных из контекста; единственным исключением из этого правила является искусство, современное музейному движению девятнадцатого и двадцатого веков. Таким образом музей создал свой собственный контекст: архитектуру, декор и мебель. Реконтекстуализация обманчива.

Вместо того, чтобы пытаться реанимировать прошлое, мы можем рассматривать *все музейные объекты как современные* настолько, насколько они охвачены нашим собственным взглядом. В этом смысле знаменитой дюшановской фразы, возможно заимствованной у Одиллона Редона: «Зритель создает картину».

Равенство, выявленное взглядом зрителя, возрождение экспонатов под его светом предлагает возможности сопоставления, которые до сих пор были под запретом. Могут быть построены новые виды ассоциаций. История искусства утвердила только сопоставления произведений, принадлежащих одному контексту, или, в крайнем случае, тех, где можно указать контакт между отдельными лицами или культурами. Формальное сравнение, которое все постоянно делают, когда одна работа напоминает о другой, было таким образом объявлено

субъективным и бесполезным. Рациональные аргументы и историческая логика доминируют в истории искусства в ущерб *мышлению по аналогии*, которое преобладало в эпоху Ренессанса прежде чем уступить место рационализму. С универсальной точки зрения, классический период западной миметической репрезентации является исключением и, следовательно, уникальным явлением.

Ассоциации по аналогии часто направляют художников в их творческом процессе. Эстетическое суждение может быть выработано только через сравнение — и гораздо более интересно сравнивать гетерогенные, нежели однородные предметы. Сопоставление двух гетерогенных объектов может пролить свет на их смысл или функцию исключительно визуальными средствами. Оно также может предложить новую идею, которая не была присуща ни тому ни другому. Поиск сходства в различии и наоборот дополнительно стимулирует такое сравнение.

3.

Выбор произведений исходя из их визуального воздействия и соотношения с искусством модернизма и современности, избегание привычных иерархий между главным и второстепенным, высоким и низким.

Художники, как и коллекционеры, не допускают никаких ограничений в тех связях, которые они устанавливают с прошлым. Если художники не коллекционируют, они довольствуются тем, что прикрепляют к стенам своих мастерских репродукции произведений, которые в их глазах имеют референциальное значение. Эти работы выступают своего рода напоминанием и зачастую не имеют формального отношения к творчеству художника, а предлагают решения частных вопросов, которые занимают художника и его современников.

4.

Опыт предыдущих подобных трансисторических выставок. История искусства имеет тенденцию ограничиваться текстовыми ссылками, в то время как многие крупные кураторы предпочитают доверять своему визуальному опыту. Их воспоминания отмечены выставками, которые они посетили, произведениями, которые произвели на них сильное впечатление («во плоти», а не на репродукциях) и сопоставлениями, которые изменили их взгляд. Об этой форме передачи трудно говорить, поскольку она мало изучена. Она опирается на устные свидетельства и фотографии экспозиционной развески — такие фотографии начинают изучать как самостоятельные объекты.

Временные и постоянные экспозиции музеев эфемерны и почти не оставляют следов. Куратор выражает свою интерпретацию искусства через способ развески коллекции своего музея. Конечно, легче обратиться к существующим текстам по теме в тех случаях, когда они доступны, чем попытаться понять, как визуальная мысль развивалась и передавалась. Филология слишком часто заменяет визуальное внимание.

Снука от хронологической структуры, в соответствии с которой во многих музеях работы выстраиваются в предсказуемой последовательности, побудила меня попытаться провести несколько экспериментов трансисторических выставок, которые на французском называются *décloisonnement*¹.

В 2001 году я попросил двух художников, Тома Юбера и Богомира Экера, поработать со мной над новой экспозицией коллекции Музея Кунстпаласт в Дюссельдорфе. Названная «Музей художника»

.....

¹ *Décloisonnement* (франц.) — перен. устранение перегородок. — Прим. пер.

The equality bestowed by the spectator's gaze, that revives exhibits as it lights upon them, suggests possibilities of juxtaposition that have hitherto been proscribed. New kinds of association can be established. Art history validated only comparisons between works belonging to the same context or, at the least, those where a contact between individuals or cultures could be established. The kind of formal comparison constantly made by many, when one work reminds us of another, was therefore outlawed as subjective and futile. Rational arguments and historical logic have dominated art history to the detriment of the kind of *analogical thinking* that prevailed during the Renaissance, before it gave way to rationalism. From a universal perspective, the classic period of Western mimetic representation is an exception — therefore, it is unique.

Analogical associations often guide artists in their creative processes. Aesthetic judgment can only be elaborated through comparisons — and it is much more exciting to compare heterogeneous than homogenous objects. The juxtaposition of two heterogeneous objects can illuminate their meaning or function by visual means alone. It can also suggest a third idea that is not inherent in either. The stimulating aspect of comparison is the quest for similarity in difference, and vice-versa.

3.

To select works according to their visual impact and their correspondence with the modern and contemporary art avoids the usual major and minor, high and low hierarchies.

Artists, like collectors, admit no constraints in the connections that they make with the past. When artists do not collect, they content themselves with cramming the wall of their studios with reproductions of pieces that, in their eyes, possess a referential value. These works act as a kind of a reminder and often have no formal relation with the artist's oeuvre — rather, they offer solutions to the certain questions occupying both the artist and their contemporaries.

4.

The experience of similar previous transhistorical exhibitions.

Art history tends to confine itself to textual references, whereas many notable curators prefer to trust their visual experience. Their memories are marked by exhibitions they have seen, works that have strongly impressed them (“in the flesh” rather than in reproduction), and juxtapositions that transformed their perspectives. This form of transmission is difficult to talk about, because it has not been sufficiently studied. It rests on oral testimonies and photographs of the ways in which an exhibition was arranged — such photographs are beginning to be studied in their own right.

Exhibitions and the museum displays are ephemeral and barely leave a trace. Curators express their interpretations of art in the way in which their museum collections are hung. It is, of course, all too easy to defer to the surviving systems where

they are available rather than attempting to understand, how visual thought is developed and transmitted. Philology too often replaces visual attention.

Motivated by boredom aroused by the chronological structure and the lining up of works in predictable succession in so many museums, I have attempted several experiments in transhistorical exhibitions that are called *décloisonnement* in French — i.e., de-compartmentalization.

In 2001, I asked two artists, Thomas Huber and Bogomir Ecker, to work with me on a new display of the Museum Kunstpalast collection in Düsseldorf. Called *Kunstlermuseum*, it was an attempt to answer current social questions with artworks.

In 2007, at the Museo Fortuny, the exhibition *Artempo*, organized by Tijs Visser, Axel Vervoordt, Daniella Ferretti and myself, created a considerable stir. The aim was to show the dimension of time in art by confronting contemporary works with the ancient ones.

The *Theatre of the World* went from the Museum of Old and New Art in Hobart to Maison Rouge Paris in 2013, bringing together works of any origin aligned according to the creative aspirations that they shared. Anthropology was as much important for this project than art history.

5.

Knowledge and senses. *La pensée visuelle* (visual thinking) and Interpretation from Sight.

The numerous references found in studios, be they copies or reproductions, indicate an existence of a *visual thinking*, which has been the preserve of artists and a few curators through whom it is transmitted. Such transmission can be highly efficient, since it does not require a prolonged discourse. It has long been affirmed that in order to identify a form one must be able to name it, but this is not true. Signs can be anonymously transmitted from one artist to another, and from one culture to another. Indeed, they often acquire a new meaning in the process. Thus, there exists a form of a sign-based representation shared within a particular culture, which can enable communication by image. These semiotic vocabularies are not universal, but are sometimes not too difficult to decipher. Occasional misunderstandings are all part of the game.

Repertoires of forms and images retained in the visual memory produce all kinds of comparisons that transcend the categories of art history and deserve greater attention and consideration.

There is a need to *educate the senses* and confirm for visitors the validity of their own judgments. Works of art are dreams vehicles; they stimulate imagination and inspire emotions. The pleasures of a museum should be similar to those of a concert hall or a theatre; visitors should not be subjected to long speeches reducing them to the status of pupils. One goes to a concert or play not to learn, but to enjoy. It is the task of curators to present works so as to create meaningful and thought-provoking associations.

Carambolages was, above all, visual: it appealed to the visitors' sensibility and emotions. Scholarship and pedagogic language took a second

(*Kunstlermuseum*), это была попытка ответить на современные социальные вопросы с помощью произведений искусства.

В 2007 году выставка «Artempo» в Музее Фортуни, организованная Тийсом Виссером, Акселем Вервордтом, Даниэлой Ферретти и мной, вызвала большой переполох. Цель заключалась в том, чтобы показать временное измерение в искусстве, столкнув современные произведения с древними.

Выставка «Театр мира» прошла в Музее старого и нового искусства в Хобарте (Австралия) и в Мезон Руж в Париже в 2013 году и включила в себя произведения из разных стран и времен, на основе их творческих устремлений. Она имела дело с антропологией точно так же, как и с историей искусства.

5.

Знание и чувства. *Визуальное мышление* и интерпретация на основе зрительных впечатлений.

Многочисленные референсы, будь то копии или репродукции, которые можно найти в мастерских художников, указывают на то, что есть визуальное мышление, которое было прерогативой художников и некоторых кураторов, которые его транслировали. Такая трансляция может быть очень эффективна, поскольку не требует длительного обсуждения. Уже давно утверждается, что для того, чтобы идентифицировать форму, необходимо назвать ее, но это не так. Знаки могут анонимно транслироваться от одного художника другому и от одной культуры другой. Более того, они часто приобретают новое значение в процессе передачи. Таким образом, существует форма репрезентации, основанная на знаках, которые используются в той или иной культуре и могут обеспечить коммуникацию через образы. Эти семиотические словари не универсальны, но часто их не так сложно расшифровать. Возникающие недоразумения являются частью игры.

Репертуар форм и образов, сохраненных в визуальной памяти, служит всем видам сравнений, которые превосходят категории истории искусства и заслуживают большего внимания.

Существует необходимость *воспитывать чувства* и подтверждать посетителям достоверность их собственных суждений. Произведения искусства — движущая сила сновидений; они стимулируют воображение и вдохновляют на эмоции. Удовольствие от посещения музея должно быть таким же как в концертном зале или театре; посетителей не нужно заставлять слушать длинные речи, сводя их к статусу учеников. Мы ходим на концерты и спектакли не для того, чтобы учиться, а для того, чтобы наслаждаться. Задача кураторов — представить произведения таким образом, чтобы создать ассоциации, заставляющие задуматься.

Выставка «Карамболяж» была, прежде всего, визуальной, она апеллировала к чувственности и эмоции посетителя. Наука и обучение имеют здесь второстепенное значение. Их заменяет визуальная поэзия и воспитание чувств.

Учитывая описанные факторы, нужно было найти способ, каким образом соединить выбранные экспонаты. Можно представить всевозможные методы: алфавитный порядок названий, классификация по размеру, повествование, где каждая работа представляет слово, тематические группы и т. д.

Раньше мне приходилось в основном работать с существующей коллекцией. Таким образом выбор уменьшался и ограничивал возможности. Проект «Карамболяж» был гораздо более амбициозным и включал работы, переданные отовсюду, хотя обычные практические и финансовые ограничения имели место.

Я создал базу данных образов, выбранных в соответствии с критерием визуального эффекта. Образы были сгруппированы по темам, которые позволили мне выбрать из нескольких возможностей для того, чтобы выстроить последовательности. В отличие от обычных выставок, которые задумываются с исторической, фило-софской или антропологической точки зрения, т. е. от идеи, кото-рая постулирует интерпретацию работ, этот метод ведет к анализу каждой работы в ее связи с соседними и к созданию настоящей последовательности.

Этот ассоциативный процесс действовал от начала и до конца выставки. Каждый элемент подсказывается предыдущим и объявляет следующий.

Архитектура выставки представляла собой длинную череду стен перпендикулярных галереям, которые заставляли посетителя следо-вать серпантину слева направо и справа налево.

Эту визуальную цепочку можно сравнить с известной француз-ской детской песенкой «Trois p’tits chats, chapeau de paille, paillasson»², которая передавалась от поколения к поколению на школьных дворах. Ее также можно сравнить с опытом из сферы кинематографа, когда одно и то же нейтральное или индифферентное выражение лица актера интерпретируется по-разному в зависимости от предшествую-щих образов, радостных или драматичных. Следовательно, эта линей-ность нового типа может стать извилистой и иметь отклонения. Когда ассоциативная связь двух предметов порождает интересное сравне-ние, она тем не менее остается в рамках диалектики «туда-обратно», тогда как трио, куда внесен дополнительный элемент, заставляет идеи и их созвездия циркулировать в нескольких направлениях. Это ведет от пинг-понга к бильярду, из которого и позаимствован термин «карамболяж».

Сочленения здесь следуют простым формальным или семанти-ческим ассоциациям, которые не требуют научного знания, например греко-римской или христианской мифологии. Фактически, тематиче-ские группы созданы заново, но всегда связаны друг с другом.

Игривый характер ситуации, предполагающей угадыва-ние, а также некоторые переходы требуют пристального внимания к работе, чтобы уловить ту деталь, которая приведет к следующему произведению. В этом методе есть двойное преимущество: он избе-гает монотонного и повторяющегося эффекта, свойственного тема-тическим выставкам, и делает универсальное искусство доступным любому. Здесь нет необходимости знать историю искусства. Удоволь-ствие доставляет понимание ассоциаций, которое ведет к путеше-ствию во времени и пространстве. Поэтические эффекты и сравнения ведут к полной свободе воображения, воспрещенной позитивистской историей искусства, признававшей только прямые и фактические контакты между произведениями и авторами. Эти сравнения про-изводятся каждым исходя из опыта и памяти, что может показаться абсурдным с точки зрения рационального мышления. Выставка «Карамболяж», вместо того, чтобы подавлять их, стремится их стиму-лировать и наделить доверием.

Вот чему учили и что предсказывали сюрреалистские словари и хроники ревю «Документа» (1929–1930). В качестве нового обра-зования они распространяли ценности нонсенса, абсурда и иррацио-нальности. Я не включил эти работы в выставку, потому что они уже известны и широко публикуются. Я скорее следовал их духу и про-цессу для создания новых комбинаций и ассамбляжей.

.....

² «Три маленьких кота, соломенная шляпа, коврик». В оригинале конец каждого слова является началом следующего. — *Прим. ред.*

place here. They were replaced by the visual poetry and a cultivation of the senses.

Taking all this into account, there was still a question of establishing connections between the selected items. All sorts of methods presented themselves to our imaginations: alphabetically ordered titles, classification by size, a narrative with each piece representing a word, or thematic groups etc.

In my previous experiences, I mostly had to work based on existing collections. The choice was therefore reduced, which limited the possibili-ties. The *Carambolages* project was much more ambitious, involving loans from the most diverse places — though the usual practical and financial restrictions applied.

I created a database of images selected ac-cording to the criteria of visual effect. The images were grouped by themes, which allowed me to choose among several possibilities to build up the sequences. In contrast with more typical exhibitions conceived from a historical, philosophical or an-thropological point of view — i.e., based on an idea that postulates the interpretation of the works — the method used here encourages the questioning of each work in connection with the neighboring pieces and, therefore, produces a real sequence.

This associative process operated from the beginning to the end of the exhibition. Each item was predicted by the previous one and announced the next one.

The scenography presented a long series of walls perpendicular to the galleries, thus forcing a visitor to follow a serpentine way through them, from left to right and right to left.

This visual chain can be compared to a well-known French nursery rhyme *Trois p’tits chats, chapeau de paille, paillasson* transmitted from one generation to another in schoolyards. It is also com-parable to the famous cinematic experience, where the same indifferent and neutral face of an actor is interpreted differently depending on whether the previous images are happy or tragic. Hence, this new type of linearity can become meandering, producing occasional detours. When an associa-tion between the two items generates an interesting comparison, it remains nevertheless within a back and forth dialectic, akin to a trio, which, through the introduction of an additional element, produces a circulation of ideas and their inventive constella-tions in multiple directions. This leads us from the ping-pong to billiards, from which the word *Caram-bolages* is derived.

Here, the links follow simple formal or semantic associations that do not require a scholarly knowl-edge of Greco-Roman or Christian mythology. In fact, the thematic groups are reconstituted, but they are always related to each other.

The playful character of this guessing game, as well as some transitions, requires thorough atten-tion paid to the works in order to grasp a significant detail that leads to the next work. This method provides a double advantage: it avoids the monoto-nous and repetitive effect common to many thematic exhibitions, and it makes universal art accessible to anyone. Here there is no need to know the history of art. The pleasure lies in the associations between

powerful works, and leads to a journey through time and space. The imagination is appealed to using poetic effects and comparisons in total freedom, which was banned by positivist art history, because it acknowledged only direct and factual contacts between works and authors. These comparisons are made by everyone according to their knowledge and memory, as absurd as they may appear to a rational mind. Instead of repressing them, the *Caram-bolages* exhibition seeks to stimulate them and lend them credibility.

This is exactly what was taught and predicted in the surrealist dictionaries and the chronicles of the revue *Documents* (1929–1930). As a new edu-cation, they have diffused the values of nonsense, the absurd and irrationality. I did not include those works in this exhibition, because they are already well known and widely published. Rather, I followed their spirit and their process to create new combi-nations and assemblages.

While a newcomer/neophyte discovers a crowd of images offered up to their sensibility, a connoisseur can spot gems previously ignored in completely unfamiliar fields.

André Breton wrote about “L’attraction du jamais vu,” the emotion of “the never seen before.” Surprise provides a fundamental incitement of es-thetical pleasure, one that is much more emotionally intense than the pleasure of seeing again already familiar works. It is, nevertheless, this need that drives crowds towards the blockbuster exhibitions in a ritual that, according to Bourdieu’s analyses, goes back to the annual Catholic Easter mass.

My bet is that the visitors totally alien to the art and museum world may come to see this exhibition as a cartoon. They may fall in love with some works by discovering unexpected and significant represen-tations, without being aware of the sacralization that the museum imposes on its usual public.

Modern and contemporary art provided the basis for the criteria that were used to choose the works. A dozen of living artists represented here are among those who inspired me the most, with whom I had regular discussions and from whom I learned the most. The purpose of the exhibition is not to deliver a pedagogy of quasi-mechanical formal connections between the ancient and the modern works.

Some works refer to their modern doubles, but without both being presented next to each other. Otherwise, the engendered reaction would be too flat. Some figures — like the Giacometti — have become such archetypes that they have changed how we look on ancient pieces. The reversal of the proposition leads to Pierre Bayard’s *Plagiat par anticipation* (plagiarism by anticipation), which abolishes the sense of time and the chronological causation in order to stimulate thinking. It is impos-sible for any art-educated person to look at the Etruscan Aphrodite of the Louvre without thinking of Giacometti, who had most probably seen it. For a neophyte, what matters is that he or she discovers several tall and slender representations of the human body; relating them to Giacometti is not particularly important. If, after leaving the exhibition, our neophyte feels curious enough to try to learn

При таком подходе новичок может обнаружить множество изо-бражений, апеллирующих к его чувственности, а знаток может обна-ружить жемчужины в незнакомых ему областях.

Андре Бретон упоминал «невиданное притяжение» («L’attraction du jamais vu»), эмоцию, невиданную никогда раньше. Удивление — фундаментальный стимул эстетического удовольствия, который нахо-дится на эмоциональном уровне гораздо выше, чем чувство, вызы-ваемое вновь увиденными известными работами. Тем не менее, эта потребность побуждает толпы посещать выставки-блокбастеры — совершить ритуал, который Бурдьё сравнивает с ежегодной пасхаль-ной мессой католиков.

Мне кажется, что посетители, совершенно чуждые миру искус-ства и музеев, могли бы смотреть выставку «Карамболяж» как мульт-фильм. Им могли бы понравиться определенные работы и сам процесс обнаружения неожиданных и значимых репрезентаций, и уда-лось бы избежать сакрализации, которую создает музей для своей обычной публики.

Искусство модернизма и современное искусство создают основу и задают критерии для выбора произведений. Дюжина живущих ныне художников представлены среди тех, кто вдохновил меня больше всего, с ними я регулярно беседовал и многому у них научился. Целью выставки не было предложить педагогику квазимеханических формальных связей между античными и современными работами.

Некоторые работы соотносятся с современными парами, не будучи представлены вместе. Возникший эффект был бы слиш-ком плоским. Некоторые фигуры, такие как работы Джакометти, стали настолько архетипичными, что изменили наш взгляд на древ-ние работы. Инверсия предложения приводит к тому, что Пьер Байяр называет «опережающий плагиат», отменяющий чувство времени и хронологическое суждение о причине и следствии. Невозможно, чтобы любой художественно образованный человек, глядя на этрус-скую Афродиту из Лувра, не думал о Джакометти, который, ско-рее всего, видел ее. Для неопита важно то, что он обнаруживает несколько высоких и тонких репрезентаций человеческого тела, и нет особого значения в том, что он не проводит аналогию с Джакометти. Если покидая выставку он из любопытства попытается узнать больше, он непременно найдет изображение скульптур Джакометти.

Многие из выставленных работ считались или до сих пор счита-ются второстепенными. Очень скоро представление о них изменится, поскольку сегодня они значат для нас гораздо больше, чем священ-ные шедевры с их литанией превосходных похвал.

Арчимбольдо, долгое время считавшийся второстепенным худож-ником, сегодня представляется великим мастером. Этюд руки Ги-ацинта Риго, вероятно, сегодня известен больше, чем любой из его законченных портретов. Стрела в голове оленя Дюрера явля-ется более болезненной для сегодняшней чувственности, чем мно-гие мученичества святых. В универсальном искусстве есть всевоз-можные ниши, включающие объекты, которые трогают нас сегодня из-за аффективных проекций, которые мы к ним применяем. Эти интерпретации, возможно далекие от исходного контекста созда-ния работ, действительны, поскольку объекты перемещаются во вре-мени и пространстве. Они взаимодействуют с людьми неожиданным и постоянно обновляющимся образом, и тем самым могут рассказать нам столько же о нас, сколько о себе. Мумии и человеческие рели-квии долгое время считавшиеся жуткими и хранившиеся в темных углах, постепенно вызывали все больший интерес. Сегодня их пока-зывают с большим уважением. Они имеют на нас большее воздей-ствие, нежели знаки траура, стертые в наших обществах.

Эволюция вкуса такова, что многие работы, запрошенные для этой выставки и ранее хранившиеся во второстепенных галереях

или в фондах, стали сегодня местной гордостью. Они перешли из статуса атипической или незначительной работы в статус важной. Можем ли мы утверждать, что часть этих работ завтра будут считаться шедеврами?

Вопрос кажется высокомерным, поскольку выбор полностью зависит от куратора и поэтому сразу же считается субъективным. Таким образом, он опирается на вкусы времени — *Zeitgeist* (Дух эпохи) — и изменения в парадигме эпох, следующих после отказа от классического канона.

Более того, его поддерживают наиболее изысканные ценители чувственности своего времени — сами художники, имеющие интуицию избирательного сходства. Не то, чтобы они были пророками, которых средства массовой информации просят предсказать будущее, скорее просто теми, кто более интенсивно чувствует размытые явления настоящего и транслирует их в своих работах. Дух времени, который кто-то умеет облекать в форму благодаря собственной чувственности, уравнивает романтическую идею о гении, который преодолевает всяческие границы. Кроме того, предложение «опережающего плагиата» позволяет подвергнуть сомнению вопрос ауры и чрезмерные полномочия, приписываемые авторам. Проект «Карамболяж» объединяет определенное количество идей, витающих в воздухе, и делает довольно радикальные выводы. В этом смысле он принадлежит вкусу своего времени.

На выставке разворачивается последовательность аналогий и ассоциаций, а не реальное повествование, поскольку каждый может выстроить его исходя из собственного запаса знаний. Она следует принципу великолепного фильма Фишли и Вайса «Ход вещей», где движение каждого объекта провоцирует движение следующего в цепной реакции, которая становится аллегорией жизненного потока. Поскольку художники избегают лишь немногих тем и сюжетов, несмотря на догмы своего времени, работы, которые в прошлом были маргинальными или запрещенными, становятся вновь интересными. Другим дается свободная интерпретация в соответствии с нашими ожиданиями. Перед лицом этих ассоциаций контакт с произведением и свободой видения является привилегированным. У экспонатов нет этикеток: письменная информация о работе приведена на экранах, находящихся в нескольких шагах от работ. Если любопытство зрителя затронута, нетрудно узнать больше в каталоге, цифровом издании или в интернете. Посредине выставки находится большая стена с изображениями всех экспонатов, так что посетитель может попробовать создать свою последовательность объектов и предложить точку зрения альтернативную кураторской.

Ответы на различные резонансные общественные проблемы, эстетическое удовольствие, освобожденное от историографии, обнаружение малоизвестных произведений, игровой опыт последовательности домино, приглашение поиграть с собственным воображением — характеристики проекта «Карамболяж». Его целью было привлечь более широкую аудиторию, чем та, что обычно посещает Гран-Пале в Париже. Открытие Музея старого и нового искусства в Хобарте, Тасмания, в 2011 году оказалось успешным. Его инициатор Дэвид Уолш задумал его, руководствуясь теми же идеями, дав ему провокационное имя «Диснейленд для взрослых».

Как и средства технического воспроизведения в свое время, компьютер не убьет музей, пока тот будет адаптироваться к новым формам удовольствия и не будет сводиться к академическому и доктринальному знанию. Цель — не ностальгическое погружение в историю, а понимание желаний, страхов и надежд человечества, вписанных в материальную культуру.

Фраза «древние украли все наши великие идеи» из автобиографии Марна Твена так хорошо подходит подобному типу экспозиции,

more, he or she will surely find a Giacometti image, given its market prices.

Many of the exhibited works were, or still are, considered secondary or minor. They will very soon be upgraded, because they mean much more to us today than the consecrated masterpieces with their litany of superlative praises.

Arcimboldo, after having long been considered a minor artist, is today included in the list of great masters. The hand study by Hyacinthe Rigaud is probably better known today than any of his completed portraits. Dürer's arrow in the head of a deer is more painful for today's sensitivity than many saints' martyrdoms. There are all sorts of niches in universal art, including objects that touch us today because of the affective projections that we apply to them. These interpretations, as far as they might be from the original context of creation, are valid, because objects travel in time and space. They interact with human beings in ever-renewed and unexpected ways, and thus they tell us as much about us as about themselves. Mummies and human relics, long considered as macabre and relegated to dark corners, induce an increased fascination. Now they are shown with the utmost respect. They move us all the more now that the mourning signs have been erased in our societies.

The evolution in taste is such that many of the works requested for this exhibition, which previously had been relegated to the minor galleries or storages, today occupy a pride of place. They have gone from a status of atypical or minor works to the status of major pieces. Could we postulate that a part of these works may become the masterpieces of tomorrow?

The question seems arrogant, because a selection depends completely on its curator and is therefore immediately judged as subjective. Thus, it relies on the taste of its time — *Zeitgeist* — and the paradigmatic change that occurred since we gave up on the classical canon.

Moreover, it is supported by the most refined connoisseurs of the sensitivity of their time: the artists themselves, who possess the intuition for elective affinities. Not that they are the prophets asked by the media to predict the future, — they are simply the ones who feel more intensely the diffuse phenomena of the present and translate them in their works. The spirit of the time, available to some people who know how to mold it into shape with their own sensibility, balances the romantic idea of genius that would escape its time altogether. Furthermore, with the proposal of the *Plagiat par anticipation*, we should be able to question the aura and the excessive powers attributed to the authors. *Carambolages* weds together a certain amount of ideas in the air and draws quite radical conclusions. In this sense, it belongs to the taste of its time.

The exhibition unwinds a sequence of analogies and associations, but not a real narrative, because everyone is free to construct the narrative according to their stock of knowledge. It follows the *Lauf der Dinge*, as in the marvelous film of Fischli and Weiss, where the movement of each object provokes another one in a chain reaction, which becomes an allegory of the flux of life. As only few things escape the artists (despite the dogmas of their time), works

that were in the past marginal and repressed find a renewed interest. Others are interpreted freely according to our expectations. In these associations, the contact with the work and the freedom of view are privileged. There are no labels next to the works: written information about the work is provided on screens a few steps further. If a visitor's curiosity is provoked, they can easily learn more in the catalogue, in the digital book, or on the Internet. In the middle of the visit, a visitor was confronted with a big wall with all the pictures of the exhibits so that he or she could try to construct their own sequence of objects, alternative to the curator's one.

Carambolages put into focus preoccupations common to all humankind, with a variety of answers, resonances of social problems, esthetical pleasure freed from historiography, discovery of little known works, playful experience of a domino sequence, and an invitation to give a free reign to imagination. The exhibition had an ambition to address a wider public than the one that usually visits the Grand Palais in Paris. The success of the Museum of Old and New Art in Hobart Tasmania, which opened in 2011, has not been in vain. Its initiator David Walsh conceived it along the same line, naming it in a provocative manner "A Disneyland for adults."

Similarly to the reproduction era of the past, computers will not mean the destruction of the museum, as long as it learns to adapt to renewed forms of pleasure and avoid limiting itself to the academic and doctrinal knowledge. The objective is not a nostalgic immersion in history, but an insight into humanity's desires, fears and hopes of as they are transcribed in material culture.

The quote "The ancients stole all our great ideas" from Mark Twain's autobiography fits this type of exhibition so well that we chose it for my next show at the Pushkin Museum in 2021. For this forthcoming exhibition, the display will consist of about 30 sections or chapters. Some of them will reflect the history of the Museum. The others will be conceived according to an interpretation, a vision or an approach to art in its universal scope.

Each chapter will be introduced by a work from the Museum's collection. Priority is given to the works from the Pushkin Museum, with each section elaborated based on them. Every chapter will include at least one contemporary work, providing feedback on or interaction with ancient or exotic art. The rough proportion should be: 60% of exhibits from the Pushkin collection, 30% from Russian museums and 10% from other countries.

Recent research in art history has completely changed our understanding of certain fields of art belonging to the past eras. This will provide the basis for some chapters of the exhibition. To avoid the repetition and monotony of thematic displays, each section will introduce a sort of narrative, bringing the visitor from one point to another. The analogical method will always lead from one work to another in the way that is both the same and different. It is these differences that will create an effect of change and evolution, avoiding the monotony of the same theme.

что мы выбрали ее для моей следующей выставки, которая пройдет в Пушкинском музее в 2021 году. Она будет состоять из почти 30 разделов или глав. Некоторые из них будут отражать историю музея. Другие будут задуманы исходя из интерпретации, видения или подхода к искусству в его универсальном масштабе.

Каждая глава будет открываться произведением из коллекции музея. Приоритет отдан работам из Пушкинского, на основе которых разрабатывается каждый раздел. Каждая глава включает по крайней мере одну современную работу, которая объясняет отсылки к античному или экзотическому искусству. Планируется примерно 60% из коллекции Пушкинского музея, 30% из российских музеев и 10% из других стран.

Недавние искусствоведческие исследования полностью изменили наше понимание ряда областей искусства прошлого. Они лягут в основу некоторых разделов выставки. Чтобы избежать повтора и монотонности тематических экспозиций, в каждом разделе будет представлено какое-то повествование, ведущее посетителя от одной точки к другой. Метод аналогий всегда приводит от одной работы к другой таким образом, что они оказываются похожими, но разными. И различия производят эффект изменения и эволюции, избегая монотонности одной и той же темы.

Энн Дейместер

Образ музея как места встречи. Полифонические и посмертные разговоры между художниками

«Никто не «падает с луны», как говорится. Все выходят из какой-то традиции».

Йоханнес Кладдерс¹

Новые или необычные подходы зачастую начинаются с беспомощности, не говоря уже о страхе и замешательстве. Или с чувства беспредельности, исходящей из воспроизведения уже существующих вещей. Такой случай был описан английской писательницей А. С. Байетт в ее запутанном очерке «Павлин и вино» (2016), где она непревзойденно связывает друг с другом творчество разносторонних художников Уильяма Морриса и Мариано Фортуни. Байетт утверждает, что уникальная сила многогранного таланта Фортуни, как ни парадоксально, укоренена в его заимствованиях существующих мотивов из разных источников и их соединении. Он перерабатывает элементы различных культур и периодов и «вдыхает в них новую жизнь». Через сочетания этих воспроизведений, Фортуни постоянно воскрешает искусство прошлого, и все же оно воспринимается совершенно новым. В своих размышлениях Байетт сравнивает Фортуни с павлином — символом постоянного цикла смерти и воскрешения в искусстве. Кажется, что Байетт утверждает необходимость постоянного воспроизведения, переписывания, переосмысления и переформулирования существующих текстов и произведений искусства, и что это не имеет ничего общего с оригинальностью и подлинностью. Великая работа может выдержать воспроизведение. Более того, ремейки, переработки и переформулировки идут ей на пользу. Западная история искусства, как мы знаем, является этому живым доказательством. С античных времен создание копий существующих работ и шедевров, точных и не очень, не только было способом для художников воздать должное хорошим произведениям, достойным подражания, но и прагматичным методом оттачивания собственных навыков, тренировки глаза и совершенствования техники. Тот факт, что копирование знаковых шедевров больше не входит в учебную программу большинства европейских художественных школ

.....

1 *Обрист Х. У.* Кратная история нураторства. М.: Ad Marginem, 2012. С. 72.

Ann Demeester

Portrait of the Museum as a Rendezvous. Polyphonic and Posthumous Conversations Between Artists

«Nobody comes from the moon as they say. Everybody comes out of a tradition.»

Johannes Cladders¹

New or different types of developments often begin with powerlessness and impotence. Not to mention fear and confusion. A feeling of “boundlessness” that can be channeled by reproducing what exists already. That is undeniably the case in the English writer A. S. Byatt’s meandering essay *Peacock and Vine* (2016), in which she links the work of all-round artists William Morris and Mariano Fortuny in a positively inimitable fashion. Byatt declares that — paradoxically enough — the unique strength of the multi-talented Fortuny is the way he borrows and mixes existing motifs from different sources. He recycles elements from various parts of the world and different periods and “restores them to new life.” Combining these reproductions, Fortuny continually resurrects the art of the past, yet it feels brand new. In Byatt’s musings Fortuny becomes synonymous with the peacock, a symbol of the constant cycle of death and resurrection in art. Byatt seems to suggest that it is essential, fundamental to keep reproducing, portraying and rewriting, rethinking and reformulating existing texts and artworks, and that this has nothing to do with originality and authenticity. A great work can withstand reproduction. Moreover, it benefits from re-makes and re-enactments, constant rewording and reworking. Western art history, as we know it, is living proof of that. Since antiquity, making copies of existing works or masterpieces — whether they are faithful or not — has not only been a way for artists to pay tribute to what is good and worth imitation, but is also a pragmatic method for honing their own knowhow and skills, training the

.....

1 *Obrist H. U.* A Brief History of Curating. JRP | Ringier & Les Presses Du Reel, 2011. P. 74.

eye and improving their own technique. The fact that copying iconic masterpieces normally no longer features on the curriculum of most European art schools and that you seldom see (aspiring) artists sketching in galleries in Belgium or the Netherlands (in contrast to, for example, the Kunsthistorisches Museum in Vienna or the Musée d’Orsay in Paris) is in that sense irrelevant. The “peacock” is still there and parading, in all its glory, around the arts scene.

Eclecticism

Artists are not lone wolves, nor have they been brought up in total isolation, as Kaspar Hauser claimed to have been. Quite apart from training or personal interests, every creator is affected or stamped by his or her own time, as well as by the (cultural) history preceding his or her practice. Even CoBrA artists realized that it was impossible to return to a purely instinctive creative point zero. In that respect it does not matter whether artists do or do not use conscious allusions to the art of bygone eras in their work. Since the postmodern age, linear (Western) art history is only one of the many paths to the truth. Artists do not slavishly copy, they reference and collage, developing their own signature by mixing, freely and sometimes wildly, visual references and indirect allusions to artworks from various periods of the history of art and style. Even now, in 2017, eclecticism is still *de rigueur*. For contemporary creators, art history sometimes seems to be not only one gigantic archive, but also a grab bag from which elements are greedily fished and plucked. The peacock dies and is resurrected extraordinarily fast.

This interest in historic styles and artworks sometimes degenerates into aimless and uncontrolled referencing. At times sentimental, sterile and just plain impotent. In the recently published retrospective architectural manifesto *Solid Objectives: Order, Edge, Aura*, Dutch architect Florian Idenburg from the American-Dutch-Chinese-Greek firm SO-IL wonders:

“Does our inability to find a coherent attitude for tackling the past relate to our blank attitude regarding the future?...Tabula rasa is for cowards, but there are no coherent rules for playing the game on a board filled with pieces. With this in mind we propose a dignified pragmatism: challenge what there is, reactivate it, make it part of the current but allow it to cause friction, to resist. The moment we let go of sentimental values but holistically assess the given and have it fight for its place in the here and now, we might reendow the old with new architectural agency.”

Assuming that architecture and the visual arts are still two sides of the same coin, this reads like a plea for transhistorical thinking in art that stands not for rational sums but for the sort of free addition and subtraction, division and multiplication that leads to an incalculable result. The list of artists in the Euro-American spectrum that is capable of this seems well-nigh endless. From Jeff Koons, Marlene Dumas and Kelley Walker through Cindy Sherman, Bill Viola, Peter Greenaway, John Baldessari and Werner Herzog to Anton Henning, Kati Heck, Desiree Dolron, Falke Pisano and Saskia Noor van Imhoff. The nature and manner of the additions and subtractions to which the work of the Great Male Masters of the

и редко можно увидеть (начинающих) художников за мольбертами в галереях Бельгии или Нидерландов (в отличие от, например, Художественно-исторического музея в Вене или Музея Орсэ в Париже) в данном случае не имеет значения. «Павлин» все еще здесь и шествует во всей красе по художественной сцене.

Эклектика

Художники — не одинокие волки и не воспитывались в полной изоляции, как утверждал Каспар Хаузер. Помимо обучения и личных пристрастий, каждый творец испытывает влияние своего времени, а также (культурной) истории, предшествовавшей его собственной деятельности. Даже художники движения «КоБрА» понимали, что невозможно вернуться к чисто инстинктивной нулевой отметке творчества. В этом отношении неважно, используют ли художники в своем творчестве сознательные аллюзии к искусству прошлых эпох. В век постмодерна линейная (Западная) история искусства является лишь одним из многих путей к истине. Художники не копируют рабски — они делают отсылки и составляют коллажи, вырабатывая свой собственный стиль, свободно, а подчас неожиданно, смешивая визуальные отсылки и косвенные намеки на произведения разных периодов истории искусства и стилей. Даже сегодня, в 2017 году, эклектика все еще диктуется модой. Кажется, что для современных творцов история искусства является не только гигантским архивом, но и мешком, из которого они жадно выуживают разные элементы. «Павлин» умирает и воскресает необычайно быстро.

Интерес к историческим стилям и старому искусству иногда вырождается в бесцельное и неконтролируемое цитирование — подчас сентиментальное, бесплодное или просто беспомощное. В недавно опубликованном ретроспективном архитектурном манифесте «Основополагающие цели: ордер, край, аура» голландский архитектор Флориан Иденбург из американо-голландско-китайско-греческого бюро SO-IL задается вопросом:

«Неужели наша неспособность найти последовательную позицию по отношению к прошлому связана с нашим равнодушием по отношению к будущему? <...> Tabula rasa — для трусов, но нет никаких ясных правил для игры на доске, заполненной отдельными фрагментами. Имея это в виду, мы предлагаем достойный прагматизм — бросить вызов тому, что есть, реактивировать и сделать частью настоящего, но оставить место спорам и сопротивлению. в тот момент, когда мы отодвинем сентиментальные ценности и оценим данность в ее целостности, заставим ее бороться за свое место здесь и сейчас, наше новое архитектурное бюро сможет придать наследию новые смыслы».

Допуская, что архитектура и изобразительное искусство по-прежнему являются двумя сторонами одной медали, можно усмотреть в этом призыв к трансисторическому мышлению в искусстве, которое предлагает не рациональное решение, а свободное сложение и вычитание, деление и умножение, ведущие к непредсказуемому результату. Список европейских и американских художников, способных к этому, кажется почти бесконечным. От Джеффа Кунса, Марлен Дюма и Келли Уолкера, через Синди Шерман, Билла Виолу, Питера Гринуэя, Джона Балдессари и Вернера Херцога, к Антону Хеннингу, Кати Хек, Дезире Долрон, Фалке Пизано и Саскии Ноор ван Имхоф. Характер и способ дополнений и вычитаний, которым подвергается искусство великих мастеров-мужчин античности и модерна, неисчислимы. Грубо говоря, существует три разных метода. Во-первых, работа в духе — (слишком) буквально или наоборот — стила

или содержания (как, например, у Гленна Брауна или Кьянде Уайли). Во-вторых, через тщательный анализ механизмов, стоящих за существующей работой, который приводит к чему-то более абстрактному (например, в работах Пьетро Роккасальва и Маттса Лейдерстама, Пабло Бронштейна или Виллема де Ройи). И, наконец, но не в последнюю очередь, заметная третья категория современных художников, которые обращаются к тем своим предшественникам, которыми пренебрегали в прошедшие века (Рит Вейнен с его интересом к фигуре Марлоу Мосса и Ян Андриссен, обратившийся к Йоханнесу Торрентиусу).

Разговор как спор

Какой бы точкой зрения или методом не руководствовались современные художники и их предшественники, их взаимодействие часто напоминает умный разговор, бурный и полный намеков, выходящий за пределы небытия. Разговор, который может оказаться гораздо более живым, нежели тот, что ведут между собой художники одного поколения или периода. В одном из своих многочисленных эссе писательница Вирджиния Вулф задается вопросом, какую роль играл разговор для писателей (здесь читай — художников) в XVIII веке.

«Невозможно представить, чтобы писатели уединились в своих кабинетах и работали по часам. Кажется, они обучались в общении; поэтому их дружба была важной и откровенной. Разговор был спором, в котором ревность и противоречия, видные на поверхности, придавали ему страстное волнение»².

Вулф, кажется, удивлена, что разговоры, которыми она сама наслаждалась в качестве приглашенного гостя в кругах лондонского общества, не мешали художественному творчеству. В отличие от того, что описывает Вулф, безмолвный диалог между современными художниками и мастерами прошлых веков часто выглядит односторонним. Болтовня первых остается без ответа, что позволяет их творчеству испытать влияние «молчаливого другого» — и кажется, что больше говорить не о чем. Однако современное видение старых мастеров бесповоротно изменяет их творчество — не в буквальном, а в образном смысле. Толкование старых мастеров постоянно и кардинально изменяется творцами настоящего. Пример из прошлого — близкий мне — Франс Халс. В XVII веке этого живописца высоко ценили. Однако критики и знатоки XVIII столетия смотрели на него свысока. Его грубый импульсивный стиль противоречил преобладающему академизму того времени. Тем не менее, восхищение и даже обожание художников XIX века, среди которых Курбе, Сингер Сарджент, Мэри Кэссетт и ван Гог, заставили причислить искусство Халса к «современному». Внезапно «беспорядочная мазня» Халса стала предвестием импрессионизма и натурализма. Взгляды его последователей в XIX веке повлияли на его творчество — или по крайней мере, на его восприятие — или даже радикально изменили его. Халс был источником вдохновения, но и его творчество испытало влияние взглядов тех художников, кто жил после него.

Страх влияния

Зачастую опасно (но тем не менее полезно) применять теории одного направления искусства к другой области культуры. Однако я с радостью рискну и обращаюсь к классическому труду бывшего

.....

^[1] Miller S. Conversation. A History of a Declining Art. New Haven and London: Yale University Press, 2006. P. 183—184.

antique or modern periods is subjected are myriad. Roughly speaking there are three different methods. Firstly, working in the spirit of — (too) literally or otherwise — in terms of style or content (see, for example, Glenn Brown and Kehinde Wiley). Secondly, carrying out a thorough analysis of the underlying mechanisms of the existing work, which results in something more abstract (see Pietro Roccasalva and Matts Leiderstam, Pablo Bronstein and Willem de Rooij). And lastly but certainly not least, a conspicuous third category consisting of contemporary artists, like Riet Wijnen (Marlow Moss) and Jan Andriessen (Torrentius), who draw attention to precursors who were marginalised or neglected in centuries past.

Conversation as a kind of strife

Whatever the angle or method used, the interaction between contemporary artists and those who preceded them often resembles an intelligent, “bubbling and allusive” conversation, but one which goes beyond the limits of the grave. A conversation that may be far livelier than the conversation that actually goes on between artists of one and the same generation or period. In one of her many essays the writer Virginia Woolf wonders how and what role conversation played for writers (read artists here) in the eighteenth century.

“One cannot imagine that writers then retired to their studios or worked by the clock. They seem to have learnt by talk; their friendships thus were important and outspoken. Conversation was a kind of strife, and the jealousies and contradictions which attended the display gave it at least an eager excitement.”²

Woolf seems amazed that the “talking” — which she herself so enjoyed as a welcome guest in London society circles — did not get in the way of artistic production. Contrary to what Woolf describes, the silent dialogue between living and dead artists often looks like one-way traffic. Contemporary artists chatter away without any response, allowing their own work to be influenced by the work of the “silent other” and that seems to be it. But appearances are deceptive, the contemporary view of the masters of the past changes their work irrevocably, not in the literal sense it is true, but in the figurative. The interpretation of the old masters is altered constantly and fundamentally by the creators of the present. An example from the past — one that is close to home for me — is Frans Hals. In the seventeenth century he was highly appreciated as a painter. Yet in the eighteenth century critics and connoisseurs looked down on him. His rough and casual, semi-spontaneous style conflicted with the prevailing academicism. However, the admiration, not to mention adoration, of nineteenth-century artists such as Courbet, Singer Sargent, Mary Cassatt and Van Gogh ensured that Hals’s work was seen and appreciated as “modern.” Suddenly, Hals was no longer just a messy dauber, but a forerunner of impressionism and naturalism. The view of his nineteenth-century successors

.....

^[2] Miller S. Conversation. A History of a Declining Art. New Haven and London: Yale University Press, 2006. P. 183—184.

influenced and even radically changed the work — or at least the reception of it. Hals was a source of inspiration, but his work was also posthumously influenced by the view of artists who lived after him.

The Anxiety of Influence

It is often dangerous — but nonetheless productive — to apply theories from one branch of the arts to another area of culture. However, I will happily take that risk for the unorthodox former Yale-professor Harold Bloom and his classic *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973). Bloom believes in the “necessity” of the peacock, just as Byatt does. His often acclaimed and dissected book is an interesting mix of theorizing about the function of creativity (with a psychological slant) and an erudite study of the dynamics of the history of poetry. Bloom describes how every (great, white, male) poet is influenced by those who came before him and is occasionally overcome by a paralyzing anxiety (the anxiety of influence) that he is not original and just reproduces the past. He describes artistic development as a process in three phases. Firstly, the admiration and imitation of a great predecessor, then rejection of the same inspirational figure and, finally, the crucial phase “misprision” (misreading), where the writer transforms and “misforms” his idol’s work to create something new.³ Edward Said wrote of Bloom’s vision that

“Such a vision immediately plays havoc with the stability of texts and authors, indeed with the whole order of culture. The past becomes an active intervention in the present; the future is preposterously made just a figure of the past in the present. No text can be complete because on the one hand it is an attempt to struggle free of earlier texts impinging on it and, on the other, it is preparing itself to savage texts not yet written by authors not yet born.”⁴

In Bloom’s eyes all literature is intertextual and there is constant productive strife in the work of the present, which is struggling with the past and engaged in work for the as-yet-uncompleted future. It seems natural, bearing in mind the peacock, to apply this loosely to art history and (visual) artworks too. Artists carry the past within them and change that past with every new work that is made. Regardless of whether artists actively reference their predecessors or are even aware of their existence.

The transhistorical museum

What role does the museum play in the polyphonic and posthumous conversations between artists? In fact, these silent dialogues take place mainly in creators’ thoughts and feelings, in their studios

.....

^[3] “Poetic Influence — when it involves two strong, authentic poets — always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main traditions of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist.”

^[4] Said E. The Poet as Oedipus // The New York Times, 13 April 1975.

профессора Йельского университета Хэролда Блума «Страх влияния. Теория поэзии» (1973). Блум верит в необходимость «павлина», как и Байетт. Его известная и часто анализируемая книга представляет собой интересное сочетание теории о функции творчества (с психологическим уклоном) и эрудированного исследования динамики истории поэзии. Блум описывает, как каждый (великий, белый, мужского рода) поэт попадает под влияние тех, кто был до него, и изредка испытывает парализующий страх (страх влияния), что его творчество не оригинально, а просто воспроизводит прошлое. Он описывает художественное развитие как процесс, состоящий из трех этапов. Первый — восхищение и подражание великому предшественнику, затем — отвержение той же, когда-то вдохновлявшей, фигуры, и наконец — ключевой этап «неправильного прочтения», когда писатель трансформирует работу своего кумира, чтобы создать что-то новое³. Эдвард Саид писал по поводу точки зрения Блума:

«Такое видение сразу же нарушает стабильность текстов и авторов, точнее — всего порядка культуры. Прошлое предстает активным вмешательством в настоящее; будущее абсурдно предстает всего лишь фигурой прошлого в настоящем. Никакой текст нельзя считать завершенным, поскольку с одной стороны это попытка освободиться от предыдущих текстов, влияющих на него, а с другой стороны он готовится сражаться с еще не написанными текстами еще не рожденных авторов»⁴.

С точки зрения Блума, вся литература интертекстуальна и в современном творчестве происходит постоянная продуктивная борьба с прошлым и работа над еще не завершенным будущим. Представляется естественным, принимая во внимание «павлина», применить этот взгляд к истории искусства и произведениям (изобразительного) искусства. Художники несут в себе прошлое и меняют это прошлое каждой новой работой независимо от того, цитируют ли они активно своих предшественников или даже не подозревают об их существовании.

Трансисторический музей

Какую роль играет музей в полифонических посмертных разговорах между художниками? На самом деле, эти безмолвные диалоги происходят в основном в мыслях и чувствах творцов, в их мастерских и в их головах. Иногда проявление этих «бесед» можно буквально увидеть и почувствовать в произведении. Чаще спор между художником и предшественниками скрыт и зашифрован в работе, а потому его нельзя сразу же разгадать. В самом общем смысле, часть работы музеев — сделать произведения искусства доступными тем, кто не может побывать в мастерской художника. Каждое произведение — это, в сущности, накопление семиотического осадка. Музеи, экспонирующие произведения по периодам, способны исследовать и показать зрителям широту спектра наслаиваемых значений.

Музеи, мыслящие в трансисторическом ключе, способствующие встрече старого и нового, художников прошлого с художниками настоящего, стараются порвать с этой изоляцией. Такой тип музея направлен на соединение наследия и традиции с современностью

.....

^[3] «Поэтическому влиянию, когда в нем участвуют два сильных подлинных поэта, всегда предшествует неправильное прочтение более раннего поэта — акт творческого исправления, которое на самом деле всегда является неверным толкованием. История плодотворного поэтического влияния, то есть главной традиции западной поэзии с эпохи Возрождения, — это история страха и самоуничижительной наринатуры искаженного, извращенного, намеренного ревизионизма, без которого современная поэзия как таковая не может существовать».

^[4] Said E. The Poet as Oedipus // The New York Times, 13 April 1975.

и социальными вопросами (как настоящего, так и прошлого). Такие музеи подвергают сомнению традиционные категории истории искусства и таким образом открывают новые возможности интерпретации произведений.

Все произведения искусства по сути имеют временный характер. Они создаются в определенную эпоху в конкретном контексте. Они переживают этот контекст и демонстрируются через годы и века в другую эпоху, в другом окружении, другом культурном контексте. В этом смысле все произведения искусства путешествуют во времени. «Они живут в настоящем, но в компании прошлого», — как сказал Джон Бергер. В результате, они всегда становятся жертвами эйзегезиса (интерпретации на основе привносимых значений).

Подход музейев, мыслящих трансисто­рически, основан на конкретных особенностях произведений искусства. Трансисто­рическая организация материала может означать, что старое искусство соседствует с искусством модернизма и современности, а также что старые произведения могут быть интерпретированы в духе XXI века, что противоречит подходу того периода, к которому они принадлежат. Трансисто­рический подход не обязательно значит, что выставлять работы по периодам нельзя. Скорее это значит, что предлагаются альтернативные или дополнительные истории и возможные интерпретации предметов искусства. Это переход от линейной западной формы (художественной) историографии к множественности историй, которые не обязательно выстроены хронологически, но ассоциированы по визуальным или формальным признакам, или тематически, и не обязательно ограничены пределами евро-американской сферы. В мире, который становится все более монокультурным и в котором интересы индивида становятся как никогда важны, это контрманевр. «Другие» и «где-то еще» так же важны как «мы» и «здесь».

Трансисто­рические музеи по определению глобальны. Они заинтересованы в переписывании текущей расстановки сил, в создании новых конфигураций смысла. Как следствие, такие музеи всегда рассматривают искусство внутри матрицы меняющихся политических отношений — включая искусство старых мастеров.

До недавнего времени, независимо от типа коллекций, музеи были важным недвусмысленным инструментом формирования канона. Они закрепляли тот факт, что более или менее фиксированная группа художников, считавшихся нормативными, доминировала и продолжает доминировать. Эта канонизация неотъемлема от нашего желания классифицировать, оценивать и решать, что заслуживает внимания наших потомков. Долгое время музеи играли роль проводников и лидеров этого движения и допускали только один ведущий нарратив. Сегодняшние музеи выигрывают от полифонии подчас противоречивых или конфликтующих историй. Музеи были быстрой дорогой к правде. Но времена меняются, и сегодня музеи предлагают не только скоростные шоссе, но и извилистые проселочные дороги и тропинки, по которым можно отклониться, исследуя альтернативные живописные маршруты вдоль основных путей.

Жаждущее, ненасытное мышление

Почему это желаемо? В книге «Соприкасаясь с образами. Конец определенной истории искусства» французский мыслитель Жорж Диди-Юберман утверждает, что визуальная репрезентация имеет недостаток, состоящий в том, что явно понятные формы теряют свою ясность и больше не могут быть поняты интеллектуально. Более того, он считает, что историки искусства не смогли справиться с этим недостатком. Их дисциплина ограничена рациональным академическим приобретением знания и основана

and in their heads. Sometimes the expression of that exchange can literally be seen and felt in the work. More frequently the debate between the artist and what preceded him or her is hidden and encrypted in the work and therefore not immediately decipherable. In a very basic sense, part of the function of our museums is to make artworks accessible to those who do not have the privilege of being able to step into an artist's studio or workplace. Each artwork is essentially an accumulation of semiotic sediment. Museums that isolate artworks in their own period fail to explore and to expose for their visitors a whole spectrum of layers of meaning.

Museums that think transhistorically, that facilitate a rendezvous between the old and the new, the artists of the past and those of the present, try to break through that isolation. This type of museum aims to link heritage and tradition to contemporary art and social questions (both contemporary and past), they question the traditional (art historical) categories and thereby develop new insights into the meaning and interpretation of objects (of art).

All artworks are essentially transitory. They are “born” or created at a particular time and in a specific context. They survive that context and are shown and read years or even centuries later in a different era, a different setting, a different cultural context. In that sense all works of art are time travellers. “They live in the present but in the company of the past,” as John Berger put it. As a result, they always fall prey to Hineininterpretierung (eisegesis).

Museums that think transhistorically base their approach on the specific characteristics of the artworks. A transhistorical arrangement may mean that old art is combined with contemporary and modern art, but also that old works of art are subjected to a twenty-first-century interpretation that does not tally with the approach in their own period. Transhistorical does not necessarily mean that arranging works by period is censured or rejected. It means rather that alternative and additional narratives and possible interpretations of objects of art and art history are offered. It is a transition from one linear Western form of (art) historiography to a multiplicity of histories, which are not necessarily chronological but are associative visually or formally, or in terms of theme or narrative, and they do not necessarily respect the limits of the Euro-American sphere. In a world that is becoming increasingly monocultural and in which the interests of the individual are becoming ever more dominant, this is a countermovement. Other and elsewhere are as relevant as us and here.

Transhistorical museums are, by definition, global. They are interested in reshuffling and rewriting current power relationships, in developing new configurations of meaning. Consequently, such museums always think about art — within the matrix of changing power relationships — politically. Including the Old Masters.

Until very recently, regardless of the type of collection (s) they housed, museums were unambiguous and important instruments in the canon-forming process. They perpetuated the fact that a more or less fixed group of artists, who were considered to be normative, dominated — and still dominate. This canonization is intrinsic to our need to classify, qualify

and decide what merits the eyes and attention of our progeny. For a long time, museums claimed the role of guides and leaders in this, and allowed only one leading narrative. The museums of today benefit from being polyphonic, from allowing a multiplicity of sometimes conflicting or contradictory narratives. Museums used to be expressways that led straight to the truth. But times are changing, nowadays museums offer not only expressways but also meandering country roads and paths down which you can stray, exploring alternative scenic routes alongside the main arteries.

Eager, voracious thinking

Why is that desirable? In *Confronting Images. The End of a Certain History of Art*, the French thinker Georges Didi-Huberman maintains that visual representation has a downside, where apparently comprehensible forms lose their clarity and can no longer be understood intellectually. Furthermore, he claims, art historians have failed to engage with this downside. Their discipline is limited to the rational academic acquisition of knowledge and is based on the assumption that visual representation consists of interpretable signs, whereas images are actually full of contradictions and limitations.

Museums that *think* transhistorically — perhaps more than being transhistorical — try as a reaction to this not only to reason as art historians but also to think like artists. They complement their own museum methodology with an (artistic) way of thinking that cuts right through the constraints of time, space, culture and geography. In that sense, such museums do not simply respect the museum classification system but also complement their own methodology and frameworks (arrangement by medium, style and period) by embracing a way of thinking that goes beyond the limits of classification and is associative. A way of thinking that is not necessarily restricted by strict timeframes or national borders, but one that is eager and voracious, that scours a variety of different periods and geographical and cultural zones in search of inspiration. A way of thinking that is not tied to particular media or disciplines but is pluralistic and multifaceted, using forms that are appropriate for particular ideas at a specific moment. This kind of thinking encourages visitors to look at artworks — or read novels — and thereby to understand the world in a way that is not based on causal links but is more than anything else exploratory and associative.

Orhan Pamuk expresses this strikingly:

“Reading a novel (artwork) means understanding the world via a non-Cartesian logic — By this I mean the constant and steadfast ability to believe simultaneously in contradictory ideas... Novels (artworks) are unique structures that allow us to keep contradictory thoughts in our mind without uneasiness, and to understand differing points of view simultaneously.”

Originally published in: The Low Countries. 2018. No. 26. P. 106—115.

на допущении, что визуальная репрезентация состоит из интерпретируемых знаков, в то время как в действительности образы полны противоречий и ограничений.

Музеи, *мыслящие* трансисто­рически — а не просто заявляющие себя таковыми — в ответ на это пытаются не только размышлять как искусствоведы, но и думать, как художники. Они дополняют собственную музейную методологию (художественным) способом мышления, который снимает ограничения времени, пространства, культуры и географии. В этом смысле, такие музеи не просто уважают музейную систему классификации, но и дополняют ее собственной методологией и структурой (организация исходя из техники, стиля или периода), привлекая способ мышления, который выходит за пределы классификаций и носит ассоциативный характер. Способ мышления, который необязательно ограничен строгими временными рамками или национальными границами, алчущий и ненасытный, который проходит сквозь разные эпохи, географические и культурные зоны в поисках вдохновения. Способ мышления, который не привязан к определенной технике или дисциплине, а является плюралистским и многогранным и использует формы, подходящие для конкретных идей в тот или иной момент времени. Этот способ мышления побуждает посетителей смотреть на произведения искусства (или читать литературные произведения) и понимать мир основываясь не на причинно-следственных связях, а на открытиях и ассоциациях.

Орхан Памук поразительно выразил это:

«Читать роман (произведение искусства) означает понимать мир через некартезианскую логику. Под этим я подразумеваю постоянную и непоколебимую способность одновременно верить в противоположные идеи... Романы (художественные произведения) — это уникальные структуры, позволяющие без неудобства держать в уме противоречащие мысли и одновременно понимать разные точки зрения».

Оригинальная публикация: The Low Countries. 2018. No. 26. P. 106—115.

Александра Данилова

О музейной репрезентации. Стратегии экспонирования современного искусства в мировой практике последних 20 лет: сравнения, интервенции, карамболяжи

Проблема взаимоотношений «классического» музея и современного искусства в последнее время становится одной из самых остро обсуждаемых тем. Должен ли музей классического искусства пускать на свою «сакральную территорию» произведения, не прошедшие проверку по крайней мере полувековой выдержкой? Или все же актуальное искусство должно быть заключено в «резервации» центров и галерей, в крайнем случае — специализированных музеев современного искусства? Этот вопрос, далеко не праздный для многих мировых институций, для ГМИИ им. А. С. Пушкина приобрел особую актуальность в контексте нескольких выставок современного искусства, прошедших в музее и вызвавших оживленную дискуссию.

Проблема, заявленная в заглавии данной статьи, сопряжена с двумя большими темами: с одной стороны, с той ролью, которое общественное сознание предписывает играть «большому» музею в пространстве культуры; и пониманием современного искусства как целостного феномена, с другой. Примечательно, что оба эти понятия и отношение к ним в последнее десятилетие подвергаются решительному пересмотру.

В последние годы современное искусство стало не только широко востребовано, его приятие является чем-то уже почти нормативным. Современное искусство воспринимается теперь как неотъемлемая часть «молодой культуры». Причем часто «актуальное» понимается не как протестное, а, напротив, как модное, гламурное. В последние десять лет в обществе, в том числе и в российском, оформился отчетливый запрос на современное искусство, его экспозиции бьют рекорды посещаемости. Впервые Москва столкнулась с этим феноменом в 2009 году, когда число посетителей основного

Alexandra Danilova

On Museum Representation. Strategies for Exhibiting Contemporary Art Around the World over the Past Twenty Years: Juxtapositions, Interventions, Carambolages

The problem of the relationship between the “classical” museum and contemporary art has recently become one of the most keenly discussed topics. Should a museum of classical art allow those artworks that have not been tested by at least half a century on its “sacred territory”? Or, should contemporary art instead be enclosed in “reservations” of centers and galleries, at the very least — in specialized museums of contemporary art? This question is a pertinent one for many world institutions, and for the Pushkin Museum it has become particularly relevant in the context of several exhibitions of contemporary art that have taken place in the museum and sparked lively discussions.

The problem stated in the title of this article is associated with two significant themes: on the one hand, with the role that public opinion ascribes the “big” museum to play in the cultural space, and with the understanding of contemporary art as an integral phenomenon, on the other. It is noteworthy that in the last decade, both these concepts and the attitude to them have been subject to drastic revision.

In the recent years, contemporary art has not only become widely in-demand — to accept it is something almost normative. Contemporary art is now perceived as an integral part of “young culture.” And it is frequently perceived as fashionable and glamorous, rather than as a mark of protest. Over the past ten years, there has been a clear demand for contemporary art in society, including in Russia; its exhibitions are breaking attendance records. Moscow encountered this phenomenon for the first time in 2009, when the number of visitors to



1. «Мимикрия». Вим Дельвуа в Пушкинском музее. 2014. *Mimicry*. Wim Delvoeye at the Pushkin State Museum of Fine Arts. 2014. © ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019.

the main project of the 3rd Moscow Biennale, curated by Jean-Hubert Martin, reached half a million people.¹

At the same time, the demand for contemporary art often pushes institutions to develop extensively. Over the past few years, the number of exhibition venues for contemporary art has sharply increased (here we are talking about the emergence of new museums, centers, and galleries, as well as about the redevelopment of the existing ones).² More evidence of this process is the emergence of many “nomadic” forms of exhibiting. The number of biennials and festivals held in various locations around the globe is steadily growing. Striving to attract even larger audiences, museums are willingly opening branches in the most remote areas.

A consequence of this trend, which represents the museum, including and above all, the museum of contemporary art, as an object of increased visitor interest — and therefore, attractive for tourists — is the emergence of the concept of a “museum from nothing.” The most famous example of such a “container museum,” according to the famous architectural theorist Charles Jencks, is the Guggenheim Museum in Bilbao, where the architecture is the primary, and a bigger attraction than the exhibits presented inside.³

The emergence of “container museums” seems to be just a particular case of a more complex and

1 In 2009, this was an absolute record for attendance at an art exhibition. To compare, the sensational exhibition by Valentin Serov (2016) at the Tretyakov Gallery had 460,000 visitors, and the exhibition of Ivan Aivazovsky (2017) — 600,000 visitors. On average, exhibitions of both contemporary and classical art attract about 200,000 visitors.

2 Within this trend, we can consider the change in the exhibition policy of the Pushkin State Museum of Fine Arts, as well as the launch of a new large-scale project Pushkin Museum XXI.

3 See: *Jencks C. The Iconic Building: The Power of Enigma*. London, 2005.

проекта Третьей московской биеннале, куратором которой был Жан-Юбер Мартен, достигло отметки в полмиллиона человек¹.

В то же время востребованность современного искусства нередко подталкивает институции на «экстенсивный путь развития». За последние несколько лет резко увеличилось количество экспозиционных площадок, ориентированных на показ именно современного искусства (речь идет как о возникновении новых музеев, центров, галерей, так и о «перепрофилировании» уже существующих)². Другим свидетельством, подтверждающим это явление, становится возникновение множества «номадных форм» экспонирования. Неуклонно растет число биеннале, фестивалей, проводимых в самых разных точках земного шара. Стремясь привлечь все большую аудиторию, музеи охотно открывают свои филиалы в самых отдаленных районах мира.

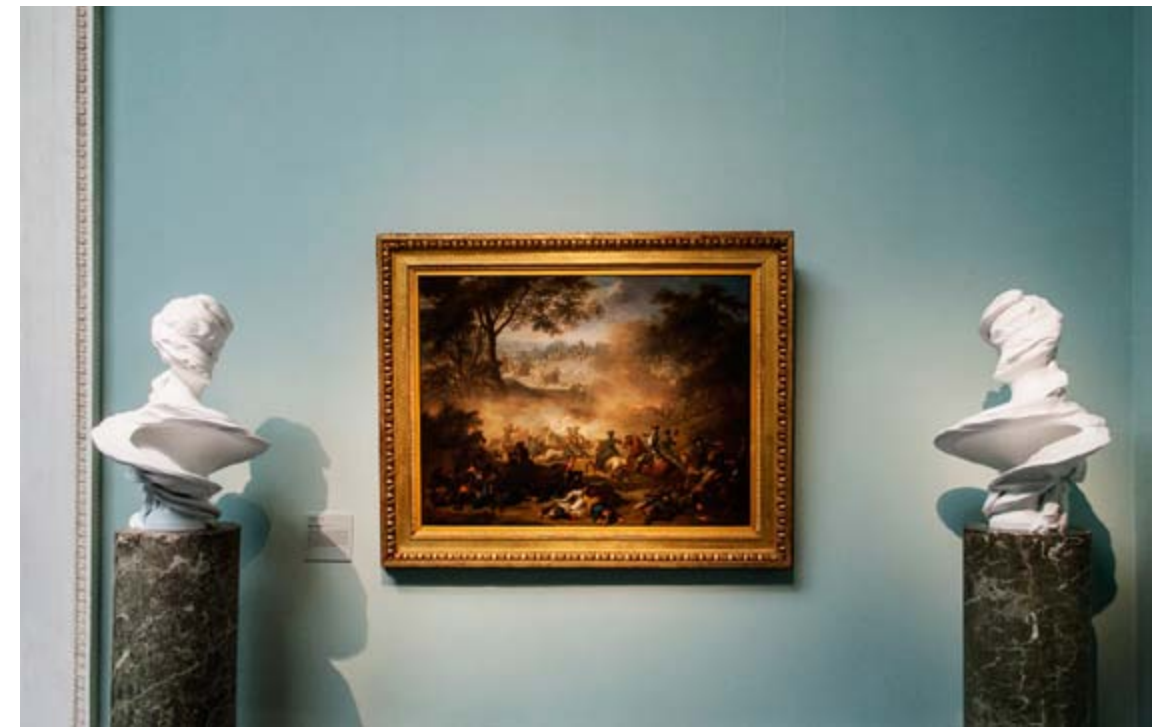
Следствием этой тенденции, представляющей музей, в том числе (и прежде всего) музей современного искусства, как объект повышенного зрительского интереса и, следовательно, туристически привлекательный, становится появление концепции «музея из ничего». Самым известным примером подобного «музея-пустоты» (или «музея-оболочки») известный теоретик архитектуры Чарльз Дженкс называет музей Гуггенхайма в Бильбао — музейный комплекс, в котором архитектура первична и является большей достопримечательностью, чем представленные внутри экспонаты³.

Представляется, что появление «музеев-оболочек» — лишь частный случай более сложного и глубинного процесса, ведь расширяющаяся музейная экспансия порождает конкуренцию между институциями в борьбе за зрителя — и, соответственно, требует экспозиционного и выставочного продукта более высокого качества,

1 В 2009 году это был абсолютный рекорд посещаемости художественной выставки. Для сравнения следует сказать, что нашумевшую выставку Валентина Серова (2016) в ГТГ посетило 460 000 человек, а выставку Ивана Айвазовского (2017) — 600 000 человек. В среднем как выставки современного искусства, так и экспозиции классического посещает около 200 000 человек.

2 В рамках этой тенденции можно рассматривать и изменение выставочной политики ГМИИ им. А. С. Пушкина, а также начало нового масштабного проекта «Пушкинский XXI».

3 Подробнее см.: *Jencks C. The Iconic Building: The Power of Enigma*. London, 2005.



2. «Мимикрия». Вим Дельвуа в Пушкинском музее. 2014. *Mimicry*. Wim Delvoe at the Pushkin State Museum of Fine Arts. 2014. © ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019.
3. «Мимикрия». Вим Дельвуа в Пушкинском музее. 2014. *Mimicry*. Wim Delvoe at the Pushkin State Museum of Fine Arts. 2014. © ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019.
4. «Мимикрия». Вим Дельвуа в Пушкинском музее. 2014. *Mimicry*. Wim Delvoe at the Pushkin State Museum of Fine Arts. 2014. © ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019.

интересных и новаторских образовательных программ. В то же время в адрес музеев и других культурных институций все чаще звучат упреки в излишней «спектаклярности», поскольку они заигрывают с массовым зрителем, стараются сделать выставочные проекты хитами и нередко гонятся за громкими именами. Мы отчетливо ощущаем, как постепенно происходит перенасыщение пространства культуры и многие «ключевые» события и знаковые места утрачивают свой абсолютный статус, растворяясь и нивелируясь в бесконечном потоке «блокбастеров». Для Москвы таким периодом «переоценки» ценностей без сомнения станут 2020-е годы, когда откроются после реставрации площадки ГМИИ им. А. С. Пушкина, закончатся реконструкция Третьяковской галереи, завершатся ремонтные и реставрационные работы на ВДНХ. Вероятнее всего, эта ситуация потребует коренного пересмотра выставочной политики всех площадок Москвы и в целом приведет к поиску принципиально новых решений.

Казавшееся неимоверной дерзостью и вызовом в момент ее написания заглавие статьи Чарльза Дженкса «Зрелищный музей. Музей между храмом и торговым центром, перед лицом противоречий»⁴ сегодня видится почти пророчеством. Многие известные музеи достаточно активно сотрудничают с различными торговыми центрами, причем это может быть сотрудничество самого разного формата: открытие выставок и даже постоянно действующих филиалов на площадках торговых центров, запуск линеек совместных продуктов, выпуск и реализация сувенирной продукции.

В адрес современных музеев все чаще слышится упрек, что современные музейные стратегии — в большей степени «маркетинг», а не искусствоведение». Последнее время в обществе укрепляется мнение, что специфика деятельности музея все больше смещается от функции институции культуры к сфере развлечения. Отчасти именно эту тему и затрагивает в своей статье Ирина Захарченко: выделяя основные функции музея в пространстве современной культуры, она говорит о неуклонном росте образовательной

profound process, since the growing museum expansion engenders competition for audiences between institutions, and, therefore, requires higher quality educational exhibitions, as well as interesting and innovative educational programs. At the same time, museums and other cultural institutions increasingly face criticism for excessive “spectacularity,” since they flirt with attracting mass audiences, try to create hit exhibitions and often chase big names. We clearly feel the gradual saturation of the cultural space — many key events and significant places have lost their absolute status, dissolving in the endless stream of blockbuster exhibitions. For Moscow, such a period of reassessment will undoubtedly occur in the 2020s, when the Pushkin Museum, Tretyakov Gallery and VDNKh venues open after renovation. Most likely, this situation will require radical revision of the exhibition policy of all Moscow art institutions, and will generally lead to a search for fundamentally new solutions.

Having seemed incredibly bold and challenging at the moment of its writing, the title of the article by Charles Jencks “The Spectacular Museum. The Museum between Cathedral and Shopping Center, Facing the Contradictions”⁴ appears almost prophetic today. Many well-known museums actively cooperate with various shopping centers, be it exhibition openings and even permanent museum branches at shopping centers venues, or launching joint lines of products, or the production and sale of gifts and souvenirs.

There is a growing accusation that the strategies of contemporary museums are “more marketing than art studies.” Lately, there has been a strengthening of public opinion that the specificity of museum practice

4 Jencks C. The Spectacular Museum. The Museum between Cathedral and Shopping Center, Facing the Contradictions. URL: <http://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/07/AICA00-Com-Charles-Jencks.pdf> (accessed on 27.12.2018).

is increasingly shifting from the function of the cultural institution to the sphere of entertainment. In her article, Irina Zakharchenko partly touches upon this topic: pointing out the main functions of the museum in the space of contemporary culture, she speaks of the steady growth of educational and leisure components.⁵ This process, which began, according to the author, back in the 1960s, is becoming especially evident today against the background of the growing interest of the audience in various educational programs, concerts, or lectures.

On the other hand, the very title of the article by Charles Jencks touches upon another important topic that has a direct bearing on the museums of classical art, and partly explains the difficulties they face when working with contemporary, relevant art material — the understanding of the museum as cathedral, with all the ensuing consequences. “One could argue that a slight aura of religion remains around the modern museum, a weak but palpable halo. People now flock to both the old avant-garde — Cezanne — and new — Damien Hirst — as if they expected to find spiritual nourishment.”⁶ Thus, Jencks associates the sacred function of the museum with the fact that the classical museum has become a place for the verification of art.

In these conditions, the museum acquires a special value status, turning into an institution that provides “markers for orientation” (C. Jencks) in the boundless field of visual and other cultural artifacts: “People still go to the museum to find originals, not reproductions that are markers for orientation. These icons of culture are enhanced, not diminished, by reproduction, because they remain relatively permanent fixtures in

5 Zakharchenko I. N. Khudozhestvennyj muzej kak khram sovremennoj kul'tury [Art Museum As Cathedral of Contemporary Culture]. 2006. URL: <http://www.zaharovznautvse.com/articles/museum.htm#u0> (accessed on 27.12.2018).

6 Jencks C. The Spectacular Museum. The Museum between Cathedral and Shopping Center, Facing the Contradictions. P. 6.

и досуговой компоненты⁵. Этот процесс, начавшийся, по мнению автора, еще в 1960-е годы, в наши дни становится особенно очевиден на фоне роста интереса посетителей к различного рода просветительским программам, концертам, творческим встречам.

С другой стороны, само заглавие статьи Чарльза Дженкса затрагивает еще одну немаловажную тему, имеющую самое непосредственное отношение к музеям классического искусства и отчасти объясняющую те сложности, с которыми приходится им сталкиваться при работе с современным, актуальным художественным материалом: речь идет о понимании музея как храмового пространства — со всеми вытекающими отсюда последствиями. «Вокруг современного музея все еще сохраняется легкий ореол религии, слабый, но все же еще различимый нимб. Современные люди устремляются и к старому авангарду — Сезанну, и новому — Дэмиену Хёрсту, словно в ожидании найти духовную пищу»⁶. Таким образом, сакральную функцию музея Дженкс связывает с тем, что классический музей становится местом верификации искусства.

В этих условиях музей приобретает особый ценностный статус, превращаясь в институт, дающий в безбрежном море визуальных и других культурных артефактов, по выражению Ч. Дженкса, «вехи ориентации»: «Люди продолжают приходить в музеи в поисках оригиналов... В результате процесса механического воспроизведения значение символов культуры как относительно твердых ориентиров среди всеобщей изменчивости не только не уменьшилось, а, наоборот, возросло»⁷. Соответственно, возрастает и роль музея, поскольку с его помощью зритель пытается обрести «стабильность в ситуации общей дезориентации»⁸.

Завершая свою статью, Дженкс говорит об особой миссии, которую должен выполнить «зрелищный музей» — достичь

5 Захарченко И. Н. Художественный музей как храм современной культуры. 2006. URL: <http://www.zaharovznautvse.com/articles/museum.htm#u0> (дата обращения: 27.12.2018).

6 Jencks C. The Spectacular Museum. The Museum between Cathedral and Shopping Center, Facing the Contradictions. P. 6.

7 Ibid. P. 5.

8 Ibid.



5. Recycle Group. «Homo Virtualis». 2017. Recycle Group. *Homo Virtualis*. 2017. © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019.
6. Recycle Group. «Homo Virtualis». 2017. Recycle Group. *Homo Virtualis*. 2017. © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019.
7. «Рембрандт. Другой ракурс». 2015. *Rembrandt. A different perspective*. 2015. © ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019.

«космического видения», чтобы не дать зрителям утонуть в потоке зрелищ. Действительно, мы видим, как задача сохранения памяти и памятников, считавшаяся базовой в музейной практике, все больше и больше вытесняется на второй план, оставаясь важной лишь для профессионального сообщества. В контексте «культуры развлечений» музей должен выжить в конкурентной борьбе и не стать при этом мавзолеем.

В последнее время все большую популярность получает еще одна метафора музейной деятельности — «культурный архив», место активной трансформации художественных ценностей. Пользуясь словами Николя Буррио, мы можем сказать, что в современной ситуации музей становится пространством, где «репрезентируется не вещь, но характер связей». Начало этого процесса удивительным образом совпадает с началом нового столетия и, видимо, связано с потребностью выстраивания «новой оптики».

Одним из первых (хотя еще довольно робко) по этому пути в конце 1990-х годов пошел нью-йоркский Музей современного искусства, отказавшись от выстраивания линейной истории искусства в своих залах. Именно в этот период он начал активно внедрять практику сопоставлений, которая предполагала новое, более свободное ассоциативное прочтение различных произведений искусства. Музейная экспозиция утрачивает свою стабильность и становится пространством постоянного эксперимента, в котором художественные объекты, помещенные рядом, создают цепочки новых смыслов и значений.

Следующий важный шаг был сделан лондонской Тейт Модерн, выделившейся в 2000 году в отдельное здание и получившей собственное экспозиционное пространство. Подчеркивая свою самостоятельность даже на уровне экспозиционных решений, Тейт Модерн решила отказаться от постоянной экспозиции, сменив ее на четыре субъективные истории, четыре кураторских взгляда на коллекцию и на драматургию развития искусства в XX столетии. Первоначально эти истории строились во многом по жанровому принципу — пейзаж, натюрморт, женское тело и историческое произведение, тем не менее в музейной практике это был принципиально иной способ подачи материала; кроме того, было сразу объявлено,

a culture of change.⁷ The role of the museum increases accordingly, since it helps the viewer to find firmness in a situation of general disorientation.⁸

Concluding his article, Jencks talks about a special mission that the Spectacular Museum has to fulfill — to achieve a “cosmic vision” in order not to let viewers drown in the stream of spectacles. Indeed, we see how the task of preserving memory and monuments, that used to be considered the basis of museum practice, is increasingly being pushed to the background, remaining important only for the professional community. In the context of entertainment culture, the museum should survive in a competitive struggle so as not to become a mausoleum.

Recently, one more metaphor of museum practice has been gaining popularity: the “cultural archive” — the place of active transformation of artistic values. Using the words of Nicolas Bourriaud, we can say that today the museum is becoming a space that represents not an object, but relational characteristics. The beginning of this process surprisingly coincides with the beginning of a new century and is apparently connected with the need to develop new ways of seeing.

One of the first to follow this path in the late 1990s (though still rather timidly) was the Museum of Modern Art (New York), by refusing to create a linear history of art in its rooms. It was during this period that it began to actively introduce the practice of using juxtaposition, which suggested a new, freer associative interpretation of various works of art. The museum display loses its permanence and becomes a space for constant experimentation, where art objects placed side by side create strings of new meanings.

The next important step was made by the Tate Modern (London), which received a separate build-

⁷ Ibid. P. 5.

⁸ Ibid.

ing and its own exhibition space in 2000. Emphasizing its independence even at the level of exhibition design, Tate Modern decided to abandon permanent display, replacing it with four subjective stories, four curatorial views on the collection and on the scenario of the development of art in the 20th century. Initially these stories were designed mainly according to the principle of genre (landscape, still life, nude, and historical painting); nonetheless it was a fundamentally different way of presenting material. Besides, it was immediately announced that Tate Modern would again completely rethink the display of its rooms in five years. In 2006, the public was presented with completely different sections, which were built around the key phenomena of 20th century art: *State of Flow, Poetry and Dream, Material Gestures, Energy and Process*. Today the main emphasis is placed on the problem of artistic interaction and the theme of the artist and society (*Media Networks, In the Studio, Artist and Society, Materials and Objects*). Thus, for already eighteen years, the museum concept has been based on the principle of a long-term exhibition.

We can state that this trend turned out to be quite attractive and demanded in museum practice. Cleverly disguising the gaps existing in the collection of Tate, which did not actively acquire art in the 1920s, it allowed the museum to remain attractive for the viewer due to the constant updating of the displays, enabling specialists and wider audiences to reconsider the history of the 20th century by making unexpected discoveries.

Currently, such practice is widely used by many museums of both modern and classical art. Among the examples are the Center Georges Pompidou, MoMA New York, opened after reconstruction (where the permanent display covers the period until 1945 only, while the rest of the collection is presented in the format of temporary exhibitions of different scale and duration), and the Whitney Mu-

зей Тейт Модерн вновь полностью сменил организацию своих залов через пять лет. В 2006 году публике были представлены совершенно иные разделы, которые строились вокруг ключевых явлений в искусстве XX века: «Состояние потока», «Поэзия и сон», «Материальные жесты», «Энергия и процесс»; в настоящее время основной акцент сделан на проблеме художественного взаимодействия и теме художника и общества («Медиа-сети», «В мастерской», «Художник и общество», «Материалы и предметы»). Таким образом, на протяжении вот уже восемнадцати лет в основу концепции музея положен принцип долгосрочной выставки.

Можно констатировать, что эта тенденция оказалась довольно привлекательной и востребованной в музейной практике. Умело маскируя лакуны, существующие в коллекции Тейт, не слишком активно приобретавшей произведения искусства в 1920-е годы, она позволила музею оставаться привлекательным для зрителя за счет постоянного обновления экспозиции залов, дала возможность специалистам и широкому зрителю «пересмотреть» историю XX столетия, сделав для себя неожиданные открытия.

В настоящее время подобная практика достаточно широко применяется многими музеями как современного, так и классического искусства. В качестве примера можно назвать Центр Помпиду, открывшийся после реконструкции Музей современного искусства в Нью-Йорке (где постоянная экспозиция охватывает период только до 1945 года, а остальная коллекция показывается в форме временных выставок разного масштаба и продолжительности), Музей американского искусства Уитни (в котором после переезда в новое здание выставочные площади сильно превосходят постоянную экспозицию).

Еще одна тенденция, отчасти связанная с той же проблемой требования «новой оптики» — рост интереса к современному искусству со стороны музеев «старых мастеров»: Лувр, Версаль, Метрополитен, вилла Боргезе, Бельведер, Художественно-исторический музей в Вене, Прадо, Эрмитаж, ГМИИ. Этот список довольно внушительный и растет в геометрической прогрессии. С чем связан подобный интерес? Какие возможности и перспективы дает музею подобное сотрудничество? Как соотносится оно с концепциями «динамично развивающегося музея» и «зрелищного музея»?

Доминировавшая еще полвека назад концепция классического музея как «гранд-показа», или рассказа об истории шедевров, сегодня, как говорилось выше, кажется безнадежно устаревшей и постепенно начинает подменяться принципом «документальности» (термин Н. Буррио) или идеологией аутентичности момента. В этом контексте классические музеи начинают испытывать потребность реактуализации материала, который теперь они стремятся преподнести зрителю не столько как «сакральное прошлое» (концепция музея как храма), но, прежде всего, как нечто живое и не утратившее своей актуальности, как «вечные ценности», позволяющие музейной экспозиции добиться «космического видения», о котором писал Ч. Дженкс. В то же время появление современного искусства в «классическом антураже» оказывается важным не только для самого музея, подчеркивающего тем самым свою современность, но и для зрителя, позволяя ему «сменить оптику» — прочувствовать и оценить изменения, произошедшие в самой системе видения и восприятия искусства.

Именно в пространстве «классического музея» все рассмотренные нами выше аспекты выставочной практики начинают взаимодействовать между собой, требуя действительно тотального пересмотра выставочных стратегий и методов экспонирования. Идея «сопоставлений» и желание ревитализации исторического материала создают ситуацию, в которой на смену традиционным выставкам в специально отведенных пространствах, приходят «внедрения-интервенции», предполагающие достаточно активное вторжение современного искусства, часто разрушающего исторический нарратив.

Затруднительно сказать, где начало этой практики, настолько широко распространена она на сегодняшний день. Одним из первых среди «больших музеев» начал работать с современным искусством парижский Лувр. Еще в 2003 году он пригласил к сотрудничеству одиннадцать современных художников, которым было предложено создать произведения для залов постоянной экспозиции. Опыт данного сотрудничества был настолько удачным, что стал основой программы «Counterpoint», в рамках которой с 2004 по 2011 год было осуществлено еще четыре выставки *in situ*. История этих проектов, их восприятие публикой и значение для экспозиционно-выставочной деятельности Лувра было детально рассмотрено Фабрисом Ларсеном, Анн Кребс и Флоранс Каро⁹.

Выставки современного искусства были подвергнуты в их исследовании детальному анализу с точки зрения восприятия посетителей. В ходе нескольких социологических опросов, проведенных авторами, было выяснено, что появление новых произведений (причем, созданных современными художниками), хотя и вызывало неоднозначную реакцию у посетителей, но привлекало дополнительное внимание к основным коллекциям. Даже постоянные посетители отмечали, что нашли в зале интересные экспонаты, на которые они раньше не обращали внимания. Успех этой программы подтолкнул Лувр к более активному взаимодействию с современными художниками. В 2013 году музей начинает программу «резиденций», в рамках которой крупнейшим фигурам мировой арт-сцены предлагалось не только создать проект в исторических залах Лувра, но и принять участие в образовательной программе: провести лекции, творческие встречи и мастер-классы для сотрудников музея и широкой аудитории. Честь открыть эту долгосрочную программу была предоставлена одному из лидеров арте повера Микеланджело Пистолетто («Год первый, Рай на земле», 2013). Параллельно Лувр возвращается к еще одной из своих старых традиций — заказу новых

seum of American Art (in its new building, the area for exhibition spaces greatly exceeds the area of the permanent display).

One more trend, partly related to the same problem of the demand for new ways of seeing, is the growing interest in contemporary art from the museums of “old masters”: the Louvre, the Palace of Versailles, the Metropolitan, the Villa Borghese, the Belvedere, the Kunsthistorisches Museum Vienna, the Prado, the Hermitage and the Pushkin Museum. This list is quite impressive and is growing exponentially. What is the reason for this interest? What opportunities and prospects does such cooperation give a museum? How does it relate to the concepts of a “dynamically developing museum” and the “spectacular museum”?

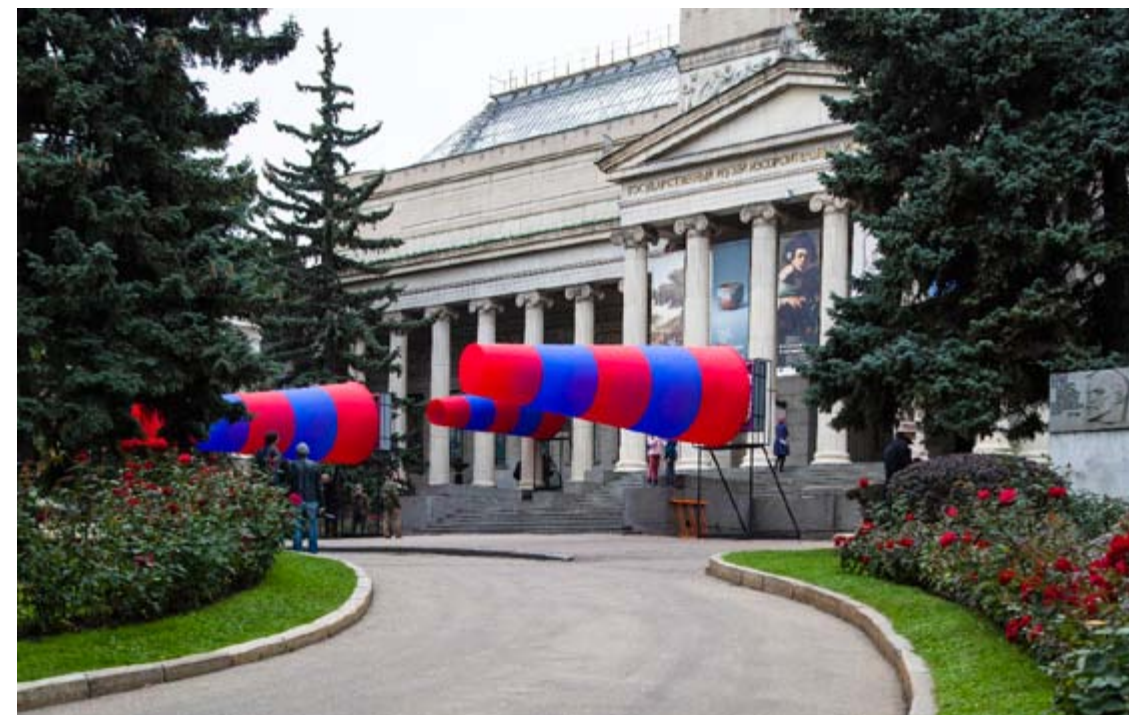
The concept of a classical museum as a “grand show” or a narrative of the history of masterpieces that was predominant half a century ago, today seems hopelessly outdated and gradually begins to be replaced by the principle of “documentation” (N. Bourriaud’s term) or by the ideology of the authenticity of the moment. In this context, classical museums begin to experience the need for reactualization of the material, which they now seek to present to the viewer not as the “sacred past” (the concept of the museum as a cathedral), but, above all, as something alive and relevant, of “eternal value,” allowing the museum exhibition to achieve the “cosmic vision” that Charles Jencks wrote about. At the same time, the emergence of contemporary art in the classical surroundings is important not only for the museum itself, thus emphasizing it being up to date, but also for the audience, allowing them to change their way of seeing — to feel and evaluate the changes that have occurred in the system of perception of art.

It is in the space of the classical museum that all the aspects of exhibition practice discussed above begin to interact with each other, requiring a truly total revision of exhibition strategies and methods. The idea of juxtapositions and the desire to revitalize the historical material create a situation, where traditional exhibitions in specially designated spaces are replaced by interventions that suppose a fairly active intrusion of contemporary art, often destroying the historical narrative.

It is difficult to trace the beginning of this practice, since it is so widespread today. Among the major museums, one of the first that began to work with contemporary art was the Louvre. In 2003, it invited eleven contemporary artists to create works for its permanent display rooms. The experience of this collaboration was so successful, that it became the basis of the *Counterpoint* program, within which from 2004 to 2011 four more exhibitions *in situ* were produced. The history of these projects, their perception by the public and their significance for the Louvre’s exhibition practice have been examined in detail by Fabrice Larceneux, Anne Krebs and Florence Caro.⁹

In their research, exhibitions of contemporary art were subject to detailed analysis in terms of the audience’s perception. During several sociological surveys

9 Larceneux F., Caro F., Krebs A. The reaction of visitors to contemporary art in a classical art institution: a Louvre museum case study // International journal of arts management. Montréal: Ecole. 2016. Vol. 18. No. 2. P. 4–13.



8. Александр Пономарев. «Ветрувианский человек». 2015. Alexandr Ponomarev. *Vetruvian man*. 2015. © ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019.

conducted by the authors, they found that although new works by contemporary artists caused ambiguous reactions, they attracted additional attention to the main display. Even regular visitors noted that they found interesting exhibits that had not previously drawn their attention. The success of this program pushed the Louvre towards more active interaction with contemporary artists. In 2013, the museum started the program of residencies, in which the major figures of the world art scene were invited not only to create a project in the historical rooms of the Louvre, but also to take part in the educational program: to hold lectures and workshops for the museum staff and a wide audience. This long-term program was opened by one of the leaders of *arte povera* — Michelangelo Pistoletto (*Year One — Paradise on Earth*, 2013). At the same time, the Louvre returned to one of its old traditions — to commission new artworks for its rooms. In 2007, the museum asked Anselm Kiefer to create an artwork for one of the staircases. This was the first commission after almost a fifty-year break.¹⁰ Then, in 2010, François Morellet created a window installation at the Lefuel staircase, and in 2011, Cy Twombly made a ceiling painting for the Bronze Room. By organizing exhibitions of contemporary art in its rooms, the Louvre reminds its audience of traditions and historical precedents — the salons that were held in its walls and the commissions that artists received in the 12th–19th centuries. Thus, in the case of the Louvre, we see a skillfully designed strategy of engagement with contemporary art, which — relying on the museum traditions — encourages a new perception of the displays, and helps the museum to remain a living organism, open to the transformations of today.

The Louvre’s main competitor in attracting contemporary artists to the museum space, Versailles, has demonstrated a slightly different strategy. A series

10 In 1953, the Louvre commissioned Georges Braque to design one of its rooms. Since then, contemporary artists did not participate in creating works for the Louvre’s interiors.

произведений для своих залов. В 2007 году музей предложил Ансельму Киферу создать произведение для одной из лестниц. Это была первая «комиссия» после почти пятидесятилетнего перерыва¹⁰. Затем в 2010 году Франсуа Морелле создаст инсталляцию для окна на лестнице Лефюэля, а в 2011-м американец Сай Твомбли выполнит плафон в «Зале бронзы». Причем организовывая выставки современного искусства в своих стенах, Лувр постоянно напоминает своим зрителям о традициях и исторических прецедентах: о Салонах, которые проходили в его стенах и о «комиссиях» которые делались современным художникам в XII—XIX веках. Таким образом, возвращаясь к опыту Лувра, мы видим умело выстроенную стратегию работы с современным искусством, которое, опираясь на существовавшие в музее традиции, позволяет дать новый взгляд на экспозиции, помогает музею оставаться «живым» организмом, открытым к трансформациям сегодняшнего дня.

Несколько иную стратегию увидим мы у главного конкурента Лувра по привлечению современных художников в музейное пространство — Версаля, который также очень активно проводил выставки актуальных художников. Серию «интервенций» в исторические залы открыла в 2008 году «громкая» выставка Джеффа Кунса, вызвавшая многочисленные протесты, в том числе и в среде французских интеллектуалов. Национальный совет писателей обратился с открытым письмом, в котором требовал защитить память короля Людовика XIV. Вслед за выставкой скандального американца последовали «включения» в исторические залы работ Такаси Мураками (2010), Жоаны Вашконселуш (2013), Ли Уфана (2014), Аниша Капура (2015) и Олафура Элиассона (2016). Представляя парк и залы Версаля как место креативной свободы, его команда вместе с тем делала ставку на яркое, дерзкое искусство, громкие признанные имена. Выставка-блокбастер становится не только средством обновить взгляд на музейные интерьеры и ландшафты парка, но и дополнительным источником туристической привлекательности.

10 В 1953 году Лувр заказал оформление одного из своих залов Жоржу Бракю. С тех пор современные художники не принимали участие в создании произведений для интерьеров Лувра.

Очень схожую стратегию демонстрируют и выставки современного искусства, которые проводил на своей территории музей «Бельведер». Первоначально довольно робко помещая работы актуальных художников в вестибюле Верхнего Бельведера, затем музей решился на более радикальные «включения» в свои интерьерные залы, которые незамедлительно вызвали острую дискуссию. Выходом из данной ситуации стало решение выделить работу с современным искусством на отдельную площадку и появление нового подразделения музея «Бельведер 21». Можно рассматривать этот шаг с точки зрения двух перспектив: поскольку, с одной стороны, он становится знаком открытости музея современности, свидетельством того, что «Бельведер» мыслит себя как организм динамично развивающийся и устремленный в будущее, но в то же время в отношении постоянной экспозиции в музее восторжествовал более консервативный исторический подход.

Практика «внедрений-интервенций» в постоянные экспозиции получает все большее распространение во всем мире, причем часто это не просто желание ввести новые произведения в поле внимания зрителей и привлечь к музею внимание новой аудитории, а прежде всего стремление к «производству новых смыслов». Именно таким образом взаимодействуют специально созданные современными художниками объекты для выставок на вилле Боргезе (Рим). Диалог старого и нового искусства выстраивается в более сложном ключе и подразумевает достаточно активное взаимодействие актуальных практик и исторических интерьеров и коллекций. Так, например, «Черные зеркала» Мэта Коллишоу, заключенные в пышные псевдобарочные рамы, переводят хранящиеся в коллекции виллы Боргезе полотна Караваджо в современную дигитальную форму.

Сходные принципы увидим мы и в «выставках-включениях» Художественно-исторического музея в Вене. Одной из первых подобных выставок стала «интервенция» наших соотечественников Игоря Макаревича и Елены Елагиной. Речь в данном случае также идет не о поверхностных ассоциациях, а об органическом влечении в музейный контекст. Работающие со сложной системой по сути универсальных художественных кодов, эти художники легко расширяют пространство своего эксперимента на другие исторические эпохи, умело вступая в диалог со старыми мастерами. Мотивы и темы, созданные в рамках других проектов, уверенно подчиняют пространство экспозиционных залов, нередко превращая музейные экспонаты в часть тотальных инсталляций. Парадоксальные объекты «Закрытой рыбной выставки» органично влетают в свою алхимию богатство «Рыбных лавок» Франса Снейдерса. А показанная рядом с полотнами Питера Брейгеля Старшего, в частности с его знаменитой «Вавилонской башней», грибная башня Татлина становится продолжением библейской утопии, обнаруживая одновременно дерзновенность и тщетность мечтаний авангарда и современного искусства о самой возможности переустройства мира.

С 2014—2015 годах эта практика выставок-интервенций стала довольно активно осваиваться и российскими музеями. В числе первых стоит назвать «Мимикрию» Вима Дельвуа в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва) и экспозицию «Манифеста» в залах Государственного Эрмитажа (куратор Каспер Кениг) в Санкт-Петербурге. С этого момента внедрения современного искусства в постоянную коллекцию этих музеев стали систематическими.

В 2015 году ГМИИ предлагает своим зрителям размышления Дмитрия Гутова о графике Рембрандта и проект Александра Пономарёва «Ветрувианский человек». Затем последовали диалоги Ирины Наховой с шедеврами коллекции музея и остроумные парфразы классического искусства в проекте «Homo Virtualis» молодых художников «Recycle Group» (2017). Эти выставки, вызвавшие

of interventions in historical rooms was opened in 2008, with a Jeff Koons exhibition which caused numerous protests, including among French intellectuals. The French National Committee of Writers issued an open letter demanding the protection of the memory of King Louis XIV. The exhibition of the controversial American was followed by “inclusions” in the historical rooms of works by Takashi Murakami (2010), Joana Vasconcelos (2013), Lee Ufan (2014), Anish Kapoor (2015) and Olafur Eliasson (2016). By representing the park and the halls of Versailles as a place of creative freedom, its team bet on bright daring art and well-known recognized names. A blockbuster exhibition is not only a means to update the views of the museum interiors and the park landscapes, but also an additional way to attract tourists.

A very similar strategy is demonstrated by the contemporary art exhibitions held at the Belvedere Museum. Initially rather timid in placing contemporary artworks in the vestibule of the Upper Belvedere, the Museum later decided on more radical inclusions in its rooms, which immediately provoked a heated debate. The solution to this was the emergence of a new museum division Belvedere 21, with a separate venue. We can consider this step from two perspectives: on the one hand, it is evidence that the museum is open to contemporaneity and sees itself as a dynamically developing structure facing the future. However, when it comes to permanent display, a more conservative historical approach became predominant.

The practice of interventions into permanent displays is becoming more and more widespread all over the world, and often this is not just the desire to introduce new artworks and attract new audiences, but, first of all, an aspiration to produce new meanings. This is exactly the way artworks — created by contemporary artists specially for the museum — at the Villa Borghese interact. The dialogue of old and new art is designed in a more complex manner and implies a fairly active interaction of relevant practices and historical interiors and collections. For example, Mat Collishaw's *Black Mirrors*, set in elaborate pseudo-baroque frames, convert paintings by Caravaggio from the Villa Borghese's existing collection into contemporary, digital form.

We can see similar principles in the exhibitions of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. One of the first exhibitions of this kind was the intervention of the Russian artists Igor Makarevich and Elena Elagina. This involved not some superficial associations, but an organic interlacing with the museum context. Working with a complex system of universal artistic codes, these artists easily expand the space of their experiment to other historical eras and skillfully enter into a dialogue with the old masters. Motives and themes, created within other projects, capture the space of the exhibition halls and often turn museum exhibits into a part of total installations. The paradoxical objects in the *Closed Fish Exhibition* organically weave the wealth of Frans Snyders' “Fish Shops” into their alchemy. Presented alongside paintings by Pieter Bruegel the Elder (his *Tower of Babel* in particular), their *Mushroom Tower* readapts the Biblical utopia and reveals the ambitions and vanity of the avant-garde dreams to reorganize the world.

Since 2014—2015, Russian museums have been actively exercising this practice of exhibition-interventions. Among the first were *Mimicry* by Wim Delvoe at the Pushkin Museum (Moscow) and *Manifesta 10* (curated by Kasper König) at the State Hermitage (St. Petersburg). Since then, the inclusions of contemporary art in permanent collections of these museums have become systematic.

In 2015, the Pushkin Museum offered its audience the reflections by Dmitry Gutov on Rembrandt's drawings and the project *Windtruvian Man* by Alexander Ponomarev. Then followed Irina Nakhova's dialogues with the masterpieces of the museum's collection and the witty paraphrases of classical art in the project *Homo Virtualis* by Recycle Group (2017). These exhibitions aimed to touch upon acute questions regarding the relationships between past, present and future art, and caused quite ambivalent reactions. To some extent, their perception by the public shapes the image of the “museum of the future,” since this particular form of exhibition allows the viewer to “consistently create or debate their own history without any pre-established categorization.” This plurality of personal judgments takes over the “linear” history of art. Entering the space of a classical museum, contemporary art creates a momentous situation, subtly described by Boris Groys: “Instead of viewing and admiring the images created by the artists, contemporary viewer is offered to look through the eyes of the artist at the images that have long been familiar. The museum today performs the function that hitherto only God was endowed with — to look at us. So, we go to the museum not to see something there. We go there in order to make sure that the art is still looking at us.”¹¹

далеко не однозначную реакцию, были призваны затронуть острые вопросы взаимоотношений «прошлого», «настоящего» и «будущего» искусства. В какой-то мере их восприятие публикой формирует облик «музея будущего», поскольку именно эта форма выставки позволяет зрителю в пространстве музея «последовательно создавать или обсуждать свою собственную историю, без каких-либо заранее предустановленных категорий». На смену «линейной» истории искусства приходит множественность личных суждений. Вторгаясь в пространство классического музея, современное искусство создает ту удивительную ситуацию, которую тонко подметил Борис Гройс: «Вместо того, чтобы рассматривать и любоваться созданными художниками образами, современному зрителю предлагают смотреть глазами художника на уже давно знакомые изображения. Музей выполняет сегодня функцию, ранее, в сущности, доступную лишь Богу — смотреть на нас. И так, мы идем в музей отнюдь не для того, чтобы там что-то увидеть. <...> В музей мы идем дабы удостовериться, что искусство все еще смотрит на нас»¹¹.

11 Groys B. O muzee sovremennogo iskusstva [On the Museum of Contemporary Art] // Khudozhestvennyj zhurnal [Moscow Art Magazine]. No. 23. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2307.htm> (accessed on 27.12.2018).

11 Гройс Б. О музее современного искусства // Художественный журнал. № 23. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2307.htm> (дата обращения: 27.12.2018).

Мэтью Гейл

Постоянство и изменения: размышляя о постоянной экспозиции Тейт Модерн

Я использовал слово «изменение» в теме доклада, поскольку оно заложено в деятельности Тейт Модерн. Как и большинство коллекций периода модернизма и современного искусства, коллекция Тейт продолжает расширяться. И, как сказал Матисс по поводу добавления цвета в живопись, привнесение нового элемента меняет целое.

В галереях, где представлена коллекция Тейт Модерн, мы ежегодно меняем около 30 экспозиций, и это составляет около половины площадок, доступных для показа коллекции. В то же время, как и любой другой музей, мы стремимся как можно тщательнее сохранять вверенные нам произведения. Эти действия напрямую взаимосвязаны, так как работы снимаются с экспозиции и хранятся для будущих поколений. В результате, стремление остановить или замедлить изменения поднимает вопросы, с которыми мы сталкиваемся как сознательно, так и по наитию.

Другими словами, жизнь музея — это баланс формализма и гибкости, перемен и постоянства. Этот подход в разной степени проявляется в различных музеях, и, если обобщать, сводится к более устойчивой, «энциклопедической» модели коллекции классического музея и к более нестабильной модели в музеях современного искусства; другими словами, речь о более сбалансированном и более динамичном подходе. Одна из интереснейших задач для музеев обоих типов заключается в том, что каждый стремится привнести в свою деятельность что-то от другой модели: это поиск динамики в постоянстве и баланса в изменениях.

Открывая в 2000 году Тейт Модерн, мы добились фундаментальных сдвигов в подходе к экспонированию коллекции. Упор на тематические выставки настолько *скрыл хронологию*, что многие поверили, будто бы мы совсем перестали принимать ее во внимание. Важно помнить, что выставки были и продолжают формироваться на основе коллекции, сформированной после 1900 года, в этом смысле, хронология выступает в качестве катализатора восприятия. Этот подход позволил нам показать диалог художников сквозь время, их ответы предшественникам собственными работами, их место в мире и отношение к историческому контексту который послужил им вдохновением или вызовом.

Matthew Gale

Permanence and Change: Some Thoughts on Displaying the Collection at Tate Modern

I have chosen “change” as my theme, because it is structured into our activities at Tate Modern. Like most collections of modern and contemporary art, the Tate collection continues to expand. And, as Matisse said of adding color to a painting, the introduction of any new element changes the whole.

Within the galleries where the collection is shown at Tate Modern, we change around 30 displays each year, which constitutes around half of the spaces available to the collection. At the same time, just as is the case with any museum, we seek to delay change in the works in our care. Indeed these actions are interconnected, as we take works off display in order to extend their life for future generations. As a result, the desires to make — and to arrest or delay — change raise questions that we face on a regular basis both knowingly and unknowingly.

So one might begin by saying that in the life of the museum there is a tension between formality and flexibility, between permanence and change. This is evident to different degrees in different places and, broadly, it might be seen as most stable in collections perceived as “encyclopedic,” and most unstable in museums of contemporary art; or, alternatively, one might say, most balanced and most dynamic. One of the interesting concerns for both “types” of museum is that each seeks something of the other: dynamism in permanence, and balance in enacting change.

When Tate Modern opened in 2000, we made a fundamental shift in the way in which the Tate collection was displayed. The new emphasis on thematic displays so *disguised chronology* that many believed that we had eradicated it from our thinking. It needs to be recalled that the displays were — and continue to be — drawn from the collection of art made after 1900, so that chronology could, in some senses, be telescoped together for intensity. The scheme allowed us to show how artists often en-

gage in conversations across time, as they respond to earlier generations through the creation of the artwork itself, and this may reflect their place in the world and their relation to a whole range of material that has inspired or challenged them.

Nevertheless, the perception in 2000 was that chronology had been “abandoned.” In fact, it was more the case that we were thinking differently about its use in telling the stories of recent art through the works that were then in the collection. To rethink the presence of chronology allowed us to go beyond the assumptions of sequences and of “influence,” a concept that still needs to be treated with extreme circumspection.

One example may serve as a cautionary tale in this respect. When Shimamoto Shozo decided to give two paintings to the Tate, he wrote to us about his discovery in the 1950s of the power of puncturing the surface of his works. Significantly, he added that he then decided to abandon the practice, when he discovered the contemporaneous work of Lucio Fontana, as he expected that he, Shimamoto, would be taken to be an imitator of the Italian.

Many things are tied up in this story, including interesting reflections on the *zeitgeist* of the 1950s. Most immediately, it shows an awareness of the power of chronology, precedence and influence in the canonical discourse. Underlying all, of course, is the question of Western dominance in telling recent histories — a factor ruefully acknowledged by Shimamoto but, perhaps, now able to be recalibrated.

Tate Modern's thematic displays of the collection have been conceived deliberately to allow us to tell multiple stories. The displays in 2000 took the classical genres of painting as a point of departure in order to trace contemporary echoes.

A subsequent renewal of the way that the collection was shown in 2006 looked at how contemporary artists responded to or against paradigmatic shifts in modernity — in some senses this directly addressed and “unpacked” the questions of chronology.

The sorts of stories that we can tell have been significantly broadened as we have expanded the holdings of the collection in the lifetime of Tate Modern.

A crude, but simple, measure of this development can be found in looking at the nationalities of the 100 artists included in the A-Z section of the *Tate Modern Handbook* when it was published in 2000. Understandably for a major cultural event in Britain, there was a strong showing of British artists: 28 out of the 100. Perhaps equally to be expected is that American and Western European artists were well represented. Two things are striking looking back now: first, that there is only one artist from beyond Europe and America (William Kentridge); and, second, that of the 100 only 18 are women.

It should be noted that this was not a direct reflection of how the collection was displayed, but it is, nevertheless, a public statement of our position in, and on, the world in 2000.

When we came to re-issue the *Handbook* in 2012, the position was evidently different. An increased number of A-Z texts — to 170 — allowed for a wider reach. While the British, Western European and American artists still dominated, the increased number of entries included 49 artists

Несмотря на это, в 2000 году считалось, что мы отказались от хронологии. На самом деле, мы по-другому подошли к ее использованию, предлагая рассматривать историю современного искусства через произведения, имеющиеся в коллекции. Переосмысление хронологии позволило нам выйти за рамки устоявшегося подхода, основанного на преемственности и «влиянии» — концепции, к которой по-прежнему следует относиться с большой осторожностью.

В этом отношении предостережением может служить один пример. Когда Симамото Сёдзо задумал передать Тейт две свои работы, он написал нам о своем открытии эффекта прокалывания поверхности работ, которое он совершил в 1950-е годы. Однако он добавил, что решил отказаться от этой практики, обнаружив работу Лучо Фонтана того же периода, поскольку ожидал, что его воспримут как подражателя итальянскому художнику.

В этой истории много взаимосвязей, включая интересные размышления о духе времени 1950-х годов. В первую очередь, она показывает осознание силы хронологии, прецедента и влияния в каноническом дискурсе. В основе, разумеется, — вопрос о господстве Запада в интерпретации недавней истории — фактор, который с сожалением отметил Симамото, но который сегодня, возможно, стоит пересмотреть.

Тематические экспозиции коллекции Тейт Модерн задумывались специально, чтобы мы могли рассказывать несколько историй. В экспозициях 2000 года мы взяли классические жанры искусства за отправную точку для исследования их современных отголосков.

Последующее обновление подхода к экспозиции в 2006 году сфокусировалось на реакции современных художников на парадигматические сдвиги модерности — в некотором роде это непосредственно затрагивало вопросы хронологии.

Круг тех историй, что мы рассказываем сейчас, может быть существенно расширен, поскольку нам удалось пополнить запасы коллекции за время существования Тейт Модерн.

Грубая, но простая мера этого развития может быть найдена при взгляде на национальности сотни художников, включенных в алфавитный раздел «Справочника Тейт Модерн», опубликованного в 2000 году. Понятно, что как крупная культурная институция в Великобритании, мы сделали упор на британских художников: их 28 из 100. В равной степени ожидаемо, что хорошо были представлены американские и западноевропейские художники. С позиции сегодняшнего дня две вещи бросаются в глаза: во-первых, в справочнике есть только один художник из-за пределов Европы и Америки (южноафриканец Уильям Кентридж), во-вторых, что из сотни только 18 составляют женщины.

Следует отметить, что это не было прямым отражением того, как экспонировалась коллекция, но, тем не менее, это публичное заявление о нашей позиции в мире в 2000 году и по поводу порядка вещей в это время.

Когда мы переиздали «Справочник» в 2012 году, наша позиция стала очевидно другой. Увеличение числа алфавитных статей до 170 позволило охватить большее число персонажей. К по-прежнему доминирующему числу британских, западноевропейских и американских художников добавилось увеличение статей о 49 художниках из ранее не представленных стран, 25 из которых были вне Европы или Северной Америки. В этой подборке 45 женщин. Это были небольшие, но значительные шаги.

Самая недавняя смена экспозиции всего музея была предпринята в 2015—2016 годах в рамках подготовки к открытию нового здания Тейт Модерн в июне 2016. Новая схема охватывает более широкие темы взаимодействия искусства и повседневности. Особое

внимание уделяется изменениям, которые произошли в результате обращения к перформансу в 1960-е годы.

Хотя эти темы определяются художественной практикой, экспозиции, в которых исследуются сложные материалы, новые медиа, перформанс и т.д., открыты для других идей и проблем, которые с таким же успехом воспринимаются нашей публикой. Это важно для площадки с огромным количеством посетителей, поскольку мы стремимся взаимодействовать с различными группами зрителей, помогая им понять то искусство, которое мы собираем и показываем.

Хотя Галерея Тейт была открыта в 1897 году, она занялась коллекционированием мирового искусства модернизма довольно поздно (и довольно неохотно) — около ста лет назад. В ранние годы существовали ограничения на то, что можно показывать. Были (и всегда остаются) ограничения в бюджете. Имело место и то, что в ретроспективе представляется как ограничение «видения» — ограничения в осознании развития современной художественной практики. Поскольку коллекция пополнялась довольно хаотично, ее захватили практики, подрывающие ее основы.

Эти проблемы свидетельствуют о том, что музей находится в сфере «общего воображения» тех, чьи работы хранятся здесь, тех, кто делает выбор, и тех, кто его посещает. Коллекция постоянно пересматривается и получает новое значение благодаря этим участникам.

В Тейт мы все чаще стремимся отвернуться от сингулярной канонической истории в сторону чего-то более поливалентного. Это было основным посланием новой Тейт Модерн в 2016 году. Увеличив экспозиционные площади на 60%, мы стремимся быть более открытыми для нашей аудитории и демонстрировать ей более разнообразные художественные практики.

Этого нельзя достичь быстро, и мы все еще находимся в длительном процессе развития. Кроме того, транснациональный сдвиг очевидно является частью более широкой тенденции среди музеев модернистского и современного искусства. Конечно, мы гордимся теми шагами, что были предприняты нами до сих пор, но мы не успокаиваем себя тем, что мы — единственные, кто их совершает, или тем, что этот путь завершен.

Однако, в рамках нашего пространства это означает, что Тейт Модерн обеспечила возможность выявить на основе своей коллекции более широкую картину мировой художественной жизни. Это отражает также и мультикультурную среду Лондона, и многообразие публики, которая входит в наши двери.

Опять же, последнее издание «Справочника Тейт Модерн» может служить мерой этих изменений способа демонстрации коллекции публике. Количество статей о художниках выросло до 300. Британские, западноевропейские и американские художники по-прежнему составляют большую часть — более половины списка. Однако, мировой вклад представлен художниками из таких стран как Бенин, Колумбия, Индия, Япония, Ливан и Судан. Из 300 художников 110 женщин. Еще многое предстоит сделать, но направление движения очевидно.

Этот пересмотр является частью понимания того, что устоявшиеся структуры скрывают укоренившиеся представления. Как заметил Симамото, наши точки зрения ограничены привычкой, предрассудками и дискриминацией. Процесс их выявления благотворный и интересный. Это тот сдвиг, который требовалось совершить сознательно и разумно. Благодаря ему изменилась кураторская практика, и, оглядываясь назад, мы можем заметить, насколько этот переосмысленный подход вытеснил то, что считалось общим видением канона.

Как я уже сказал, мы признаем, что находимся в начале пути. Стоит только присмотреться, и привычные предрассудки по отношению к знакомым вещам становятся очевидными. Но стоит признать, что публика доверяет знакомым произведениям: сущность художественного

from places previously unrepresented, of which 25 were from outside Europe and North America. In this selection there are 45 women. These were small steps, but significant ones.

The most recent re-hang of the whole museum was undertaken in 2015—2016 in preparation for the opening of the New Tate Modern in June 2016. The scheme engages with broader themes where art and everyday life meet. There is a particular emphasis on the change that resulted from the shift to performative works in the 1960s.

While these themes are determined by artistic practice, the displays that explore challenging materials, new media, performance and so on, are open to ideas and concerns that are easily conveyed to and, perhaps equally, addressed by, our audiences. This is important for a venue with an enormous number of visitors, as we seek to engage with diverse audiences in sharing and understanding the art that we collect and show.

Although the Tate Gallery was established in 1897, it only took on the role of collecting modern international art rather belatedly (and rather reluctantly) around a hundred years ago. In the early days there were limitations to what could be seen or shown. There were, and always are, limitations of funds. And there were, what appears in hindsight as, limitations in “vision” — limitations in the awareness of the developments in contemporary practice. As the collection grew somewhat haphazardly, it was also being overtaken by practices that undermined its foundations.

These challenges suggest that the museum may be seen to lie in the *shared imagination* of those whose work is held there, those who make the choices and those who visit. It is always being rethought and given new meaning by these participants.

At Tate, we increasingly want to turn outwards from the singular canonical history towards something more multivalent. This was the major message of the New Tate Modern in 2016. With 60% more space for art, we sought to be more open to our audiences while also bringing to them a more diverse art practice.

None of this has been achieved overnight, and we are still in a long process of development. Furthermore, this transnational shift is obviously part of a much wider trend among museums of modern and contemporary art. Of course, we pride ourselves on the steps that we have taken so far, but we do not fool ourselves that we are alone in taking them or that the journey is complete.

What this meant in the galleries, however, was that the New Tate Modern has provided the opportunity to reveal, through the collection, a broader picture of the creativity of the world. This reflects something of the multi-cultural structure of London as well as the audiences that come through our doors.

Again, the most recent edition of the *Tate Modern Handbook* is a measure of this change in the ways in which the collection is announced to the public. The number of single artist entries has now expanded to 300. The British, Western European and American artists continued to dominate, forming more than half the list. However, the impact of the world is exemplified by artists from countries including Benin, Columbia, India, Japan, Lebanon, and Sudan. Of the

300 artists, 110 are women. More still needs to be done, but the direction of travel is evident.

This revision is part of an appreciation that the established structures have concealed ingrained assumptions. As Shimamoto discerned, our horizons have been limited by habit, bias and discrimination. This process of research and realization has been salutary and exciting. It was a shift that had to be undertaken consciously and sensitively. We, as curators, have changed with it and, looking back, it is notable how much this revised thinking has displaced what had been held as a common view of the canon.

As I have said, we recognize that we are still just starting out. With consideration, the habitual bias towards the familiar becomes fairly obvious. But we must recognize that the familiar is also reassuring for the public: the nature of an art museum means that well-known and long-admired works in the permanent collection will, for some, tend to outshine the less familiar. Exposure will breed familiarity, but this may be a slow process.

The research that we are undertaking in various areas underpins these changes.

What is most telling, at a very simple level, is that the more one looks, the more one sees. A re-examination of historic exhibitions or publications exposes the presence of artists who came to be written out of the wider history. With a new set of eyes, the re-display of artworks allows for the reconsideration and rewriting of history.

If the institution is determined to change the scope of the collection and the range of its displays, there are other areas of change that are perhaps more difficult to encompass but equally pressing. These include the challenge of *material changes* affecting individual objects, as well as the associated question of how to collect *immaterial* works. Just as we have built into our display system an engagement with the artwork that avoids the “fixed” narrative of orthodox museums, so we have tried to face up to the fact that the artworks themselves are constantly undergoing change.

The museum — peopled by inventive brains — inevitably rises to the challenge, finding ways to understand and respond to these changes. Tate has, for instance, just launched a major research project, supported by the Andrew W. Mellon Foundation, called “Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum.” This will explore the challenges arising from time-based media, performative, live and digital art whose visible life is primarily located around enactment.

While music and theatre have conventions of re-enactment, these are areas in which the artists engaged with performative practices and the art museums are still finding ways of working.

As the museum is a shared public space, the audience arrives in the knowledge that the institution is validating the work in one way or another. Forty-five years ago the Tate Gallery, as it was then, held its first exhibition to include “performative” works: the Robert Morris exhibition of 1971. In a way that is now difficult to understand, beyond a (misplaced) belief that “if it was in a museum it must be safe,” people who had no circus experience set about walking on tight-ropes and balancing on wooden sculptures that moved.

музея состоит в том, что известные и долгое время любимые произведения в постоянной коллекции, как правило, затмевают менее знакомые. Разоблачение устоявшихся представлений будет способствовать большему узнаванию, но это может занять долгое время.

Исследования, которые мы проводим в разных областях, лежат в основе этих изменений.

Самым показательным является принцип «чем больше смотреть, тем больше увидишь». Пересмотр исторических выставок или публикаций позволяет выявить тех художников, кого нет в традиционном списке. Новая оптика и новая развеска произведений позволяет пересмотреть и переписать историю.

Если институция намерена изменить масштаб коллекции и диапазон экспозиций, есть и другие области изменений, которые, возможно, сложнее охватить, но это также необходимо. Сюда относится проблема *изменений материалов*, затрагивающих отдельные объекты, а также связанный с ней вопрос, как собирать *нематериальные* произведения. Встроив в нашу систему экспозиции взаимодействие с произведением, которое избегает «фиксированного» повествования ортодоксального музея, мы также пытаемся разобраться с тем фактом, что сами произведения испытывают постоянные изменения.

Музей, населенный изобретательными умами, неизбежно сталкивается с вызовами и ищет способы отреагировать на эти изменения. Например, в Тейт только что был запущен масштабный исследовательский проект при поддержке Фонда Эндрю У. Меллона под названием «Изменя экспонат: когда произведения живут в музее». Он направлен на исследование проблем произведений перформативного и цифрового искусства, существование которых сосредоточено вокруг процесса исполнения и воспроизведения.

В то время как в сфере музыки и театра существуют правила повторного исполнения произведения, художникам, работающим в области перформанса, и художественным музеям только предстоит их установить.

Поскольку музей является общественным пространством, публика приходит в него, ожидая, что институция так или иначе валидирует произведение искусства. Сорок пять лет назад в Галерее Тейт прошла первая выставка, включавшая «перформативные» работы — это была выставка Роберта Морриса в 1971 году. Сейчас это трудно укладывается в голове, но из убежденности, что «если это происходит в музее, это должно быть безопасно», посетители, не имевшие опыта цирковой подготовки, начали ходить по канатам и балансировать на движущихся деревянных скульптурах. Было получено много травм, и через четыре дня выставку пришлось закрыть на переэкспозицию.

Тейт Модерн вновь представила выставку Роберта Морриса в 2009 году, указывая на изменения обстоятельств и необходимость понимания трансформаций, которые сопровождают перенос произведения из мастерской художника в общественное пространство. После консультации с художником (и с рядом специалистов по вопросам безопасности и здравоохранения), деревянные структуры были выстроены вновь, и в течение одного долгого уикенда публика могла познакомиться с проектом «Bodyspacemotionthings» в турбинном зале. Взаимодействие — теперь более тщательно продуманное — активно поощрялось.

Нет ничего удивительного в том, что приглашение Морриса к участию публики подорвало атмосферу спокойствия в музее. Но есть другие сферы, где вызовы материала могут быть менее предсказуемы.

Работая с коллегами над экспозициями коллекции в Тейт Модерн, я заинтересовался практическими и этическими проблемами, вызванными разрушением произведений искусства.

Все мы привыкли, что необходимо контролировать уровень освещения, чтобы замедлить потускнение графики. Однако,

художники могут использовать для создания произведений искусства материалы, не предназначенные для длительного хранения. Выбор может зависеть просто от того, что у художника было под рукой для достижения желаемого эффекта. Применение паяльной лампы делает необычной поверхность пластиковой пленки. Упаковочная лента и фотокопии передают ощущение преходящего момента. Создание энвайронмента из человеческих волос транслирует парадоксальное чувство хрупкости и силы. А еще есть модель города, построенная из кус-куса.

Все эти работы — Хенка Пеетерса, Томаса Хиршхорна, Шилы Гоуда и Кадера Аттиа — создают отдельные проблемы для экспонирования. Они варьируются от чрезвычайной хрупкости, быстрого устаревания материала и необходимости его специальной обработки в первых двух случаях до потребности в серии практических инструкций, которые позволяют создавать произведение Аттиа каждый раз заново.

Эти примеры более или менее предсказуемы и требуют лишь нашего постоянного внимания, но есть и случаи, когда изменения были совершенно неожиданны для самого художника. Эти вопросы были предметом рассмотрения на семинаре под названием «Врожденный порок: копия и ее импликация в современной скульптуре», который мы провели в 2007 году.

Ярким примером из коллекции Тейт был случай Наума Габо. Он экспериментировал с пластиком, назавшимся таким же долговечным как стекло, но который художник мог резать и гнать в мастерской. Но он не мог предположить, что нитраты целлюлозы и ацетаты целлюлозы, которые он использовал в 1930-е годы, будут разрушаться.

На протяжении десятилетий эти пластики оставались (или казались) прочными, но в момент, который трудно предсказать, поскольку это зависит от химического состава каждой партии пластика, они достигают состояния, за которым быстро следует распад. Я впервые столкнулся с этой проблемой, когда внезапно сломался фрагмент «Спиральной темы» Габо 1941 года во время выставки в Тейт Модерн. Оказалось, что разные пластиковые детали двигались очень, очень медленно и тянули один другой, пока соединение между ними не сломалось.

Конечно, этот вопрос требует дальнейшего обсуждения и изучения. После нашего семинара проводились сессии по схожей тематике в Институте консервации Гетти в Лос-Анджелесе («Objects in Transition», 2008), в Гамбургском Кунстхалле («Fail Better», 2013) и в Тейт Модерн («Media in Transition», 2015). Эти дискуссии помогли повысить уровень этих исследований от отдельных тревог реставраторов до общего обсуждения, к которому присоединились кураторы, художники и ученые.

Хотя наблюдения и эксперименты не прекращаются, разрушение тоже продолжается. Будучи постоянным напоминанием о постепенном энтропийном изменении окружающего мира, эта проблема указывает на некоторые ключевые аспекты, лежащие в основе музея как институции.

Если музей занимается сохранением объектов и демонстрацией их в условиях, наиболее приближенных к оригинальному формату, эти очевидные изменения ставят вопрос о цели такой практики.

Один последний (и недавний) пример может служить обобщением этих вопросов. «Резиновый Бейрут» Марвана Рехмауи — это огромная рельефная карта города Бейрут. Деление города на районы, обусловленное религиозными или этническими факторами, на резиновой карте обозначено делениями, которые позволяют зрителю ощутить структуры и трещины, которые не сразу заметны в ткани города. Посетителям также предлагается ходить по работе, и в этом требовании заключен вызов.

Legs were broken and the exhibition was closed after four days to be reconfigured.

In a way that tells us much about the shift in circumstances, and an awareness of the transformations accompanying the passage from the studio to the public realm, Tate Modern revisited the Robert Morris's show in 2009. In consultation with the artist (and with a range of health and safety advisers), structures were built again and, over one long weekend, the public were able to encounter *Bodyspacemotionthings* in the Turbine Hall. Interaction — now more carefully marshaled — was actively encouraged.

If it is hardly surprising that Morris's invitation of audience participation subverted the sedate museum, there are other instances where the material challenges have been less predictable.

As a result of working with colleagues on the displays of the collection at Tate Modern, I have found myself taking a particular interest in the practical and ethical issues raised by the degradation of artworks.

We are all used to the idea of monitoring the lux levels for works on paper, so as to decelerate the speed at which they fade. However, what an artist might use to make an artwork is often detached from ideas of posterity. It may simply depend on what is to hand in order to achieve the desired effect. A blowtorch on plastic film leaves an extraordinary surface. Packing tape and photocopies capture a sense of the instant. Constructing an environment out of human hair gives a paradoxical sense of fragility and strength. And then there is the model city built out of couscous.

All of these works — by Henk Peeters, Thomas Hirshhorn, Sheela Gowda and Kader Attia — present their particular problems for display. They range from the extreme fragility which ages noticeably, in the first two cases, through specialist treatment for the raw material of hair, to the practical series of instructions that allow us to make Attia's piece afresh each time.

While these instances that were more or less predictable continue to exercise us, so have the instances when changes were entirely unexpected by the artist. This gave rise to the consideration of these issues in the workshop titled "Inherent Vice: the Replica and its Implications in Modern Sculpture" which we held in 2007.

A prime example in Tate's collection was the case of Naum Gabo. He experimented with plastic which appeared to be as permanent as glass, but which he could cut and bend in the studio. What he did not reckon with was that the cellulose nitrates and cellulose acetates that he was using in the 1930s would disintegrate.

For decades, these plastics remain (or appear to remain) stable; but, at a point that is difficult to predict because it depends on the chemical make-up of each batch of plastic, they reach a tipping point from which disintegration follows rapidly. I first became aware of this problem when a fragment spontaneously broke off Gabo's *Spiral Theme* (1941) while it was on display at Tate Modern. It turned out that the different plastics had been moving very, very slowly and pulling against one another until the joint between them reached breaking point.

There is, of course, much to be said and investigated about this subject. Since our workshop there have been related sessions held at the Getty Conservation Institute in Los Angeles (Objects in Transition, 2008), at the Hamburg Kunsthalle (Fail Better, 2013) and at Tate Modern (Media in Transition, 2015). These discussions have helped to raise the profile of these studies from a limited and anxious concern of conservators, to one in which they are joined by curators, artists and academics.

While the observation, experiments and mitigations continue, so does the degradation. As well as being a constant reminder of the gradual entropic change of the world around us, the challenge points to some of those key issues that lie at the heart of the museum as an institution.

If the museum is about the preservation of objects and showing them in circumstances as close to the original format as possible, then these evident changes raise a question about those purposes and practices.

One final, and recent, example may serve to summarize some of these questions. Marwan Rechmaoui's *Rubber Beirut* is a huge relief map of the city of Beirut. The religiously — or ethnically-determined — districts of the city are designated by the sections of the rubber map, which allows the visitor a sense of the structures and fissures not immediately apparent in the urban fabric. The visitors are also invited to walk on the work, and in this requirement lies the challenge.

With the exception of Carl Andre's metal floor works, there are relatively few works of art that can withstand the attrition that results from being walked over. When we placed this work on display in June 2016 in the New Tate Modern, a million visitors passed through the building in the first month. Even if not everyone walked on this work, the figures are beyond the calculations that the artist made when first showing it in Amman in 2008.

The transformation brought about by the translation from studio, through the gallery space, into the museum, establishes, therefore, a radical shift in status and expectation. This happens with every work, but is most readily appreciable with the cases, such as these, that lie at the extremes.

As we continue to extend the reach of our collection, and continue to bring these works to the public through our displays, so these extremes are encountered regularly and we continue to balance the desire to change and the need to resist change.

За исключением металлических напольных плит Карла Андре, существует относительно немного произведений, которые могут противостоять изнашиванию, возникающему в результате ходьбы по ним. Когда мы разместили эту работу в экспозиции в июне 2016 в новом здании Тейт Модерн, в первый месяц через здание прошел миллион посетителей. Даже если не каждый из них ходил по этой работе, эти цифры намного превышают расчеты, которые сделал художник, впервые представляя работу в Аммане в 2008 году.

Трансформация, происходящая как результат переноса работы из мастерской в галерею, а затем в музей создает, таким образом, радикальный сдвиг в статусе и ожиданиях. Это происходит с любой работой, но наиболее заметно в подобных крайних случаях.

По мере того, как мы продолжаем расширять нашу коллекцию и демонстрировать работы публике на наших выставках, эти крайности встречаются регулярно и мы продолжаем балансировать между стремлением к изменениям и необходимостью им противостоять.

Брук Холмс
Текущая античность

Почему классическая античность так важна для нас? Может быть, потому, что она всегда имела большое значение? Или потому, что она *ценна по своей сути* и поэтому должна иметь значение? Нет, античность имеет значение потому, что она «перетекает» в настоящее. Она является неисчерпаемым источником смысла, но *что именно* она значит, никогда не определено до конца. Мы всегда должны задаваться вопросом, какой смысл классическая античность приобретает в условиях, когда мы-сообщество динамично, гетерогенно и меняется в зависимости как от локальных, так и глобальных условий. Ибо, только активно переосмысляя классическую античность, мы сможем нести ее в будущее не как мертвый груз, но как динамичный источник нового творения. Без этой работы классическое в современном рискует стать не просто инертным, но и токсичным.

«Текущая античность» — это продолжающийся проект, который мы создали в сотрудничестве с Полиной Космадаки из музея Бенаки в Афинах и Йоргосом Тциртилаки, художественным директором Фонда современного искусства DESTE, который и выступил его заказчиком. Проект представляет собой платформу для размышлений об отношении между классическим и современным на территории непредсказуемого взаимовлияния и взаимодействия мира искусства и научных кругов. Это проект, в рамках которого границы между областями искусства и науки радикально дестабилизированы, но не стерты. «Текущая античность» открылась как выставка без объектов: экспозиция античности, лишенная античных предметов. Наша идея состояла в том, что необходимо порвать с практикой экспонирования памятников античного мира, лежащей в основе современных музеев (например, в Риме или Берлине). Вместо этого мы хотели вообразить *книгу* как выставочное пространство. Книга-выставка, таким образом, становится первоначальным местом встречи и взаимодействия с античностью, глубоко связанной с богатой и запутанной историей классицизма и нашедшей преломление в многочисленных интерпретациях современных художников и мыслителей. Перегруженная потоком образов, слов и голосов, эта книга, тем не менее, отделила пространство для встречи не только с классической античностью, но и с феноменами ее загробной жизни длиной в две тысячи

Brooke Holmes
On Liquid Antiquity

Why does classical antiquity matter to us? Is it because it has always mattered? Is it because it is *intrinsically* valuable, and so it should always matter? No, antiquity matters because it flows into the present. It is an irrepressible source of meaning, but what it means is never fixed in stone. We must always ask ourselves what classical antiquity means under conditions where the very community marked by “we” is dynamic, heterogeneous, and responsive to conditions at once local and global. For it is only through actively rethinking “classical” antiquity that we can carry it forward not as a dead weight, but as a fluid resource for creating anew. Without this work, the classical in the contemporary always risks being not simply inert, but toxic.

“Liquid Antiquity” is an ongoing project that I developed and have been curating in collaboration with Polina Kosmadaki of the Benaki Museum in Athens and Yorgos Tzirtilakis, creative director of the DESTE Foundation for Contemporary Art, which first commissioned the project. It is a platform for reflecting on the relationship between the classical and the contemporary in a zone of unpredictable cross-fertilization between the art world and the academy. It is a project where the boundaries between those domains — art and the academy — has been radically destabilized but not erased. “Liquid Antiquity” began life as an exhibition without objects, a show about antiquity lacking in antiquities. The idea was to break with the practice of displaying antiquities that is a founding gesture of the modern museum (in Rome, for example, or in Berlin). Instead, we wanted to imagine the book as an exhibition space. The book as exhibition thereby becomes the primary site for engaging with an antiquity embedded in the rich and messy history of classicism and refracted through the perspectives of a manifold of contemporary artists and thinkers. Traversed by flows of images, words, and voices, the book thus staked out



1. Интервью с Джеффом Кунсом в экспозиции «Текущая античность: Беседы». Музей Бенаки, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview with Jeff Koons), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.

a space of encounter not only with classical antiquity but also with its afterlives in two millennia of visual art, politics, philosophy, film, and literature. The book ranges from Homer to Charlemagne, to Friedrich Hölderlin, to Hannah Arendt and back to Plato, the Acropolis, and Apuleius. The images move in non-linear fashion from a fifth-century BCE grave stele to Cindy Sherman back to Titian. In a nutshell, we wanted to make a handbook of sorts — collaborative in spirit, idiosyncratic, and formally adventurous — for the creative, trans-disciplinary work of reimagining the present and the future of classicism.

From the book, the project then moved back to the museum as a video installation, designed by the New York-based architecture and creative firm Diller Scofidio + Renfro. “Liquid Antiquity: *Conversations*” was first exhibited in the antiquities galleries of the Benaki Museum in Athens (April to September, 2017), before traveling to London where it was shown in as part of “The Classical Now” (March to April, 2018), curated by Michael Squire at Kings College London and the Courtauld Institute, in the newly renovated neoclassical arcade of Bush House. The video installation is built from conversations that I conducted with six contemporary artists — Matthew Barney, Paul Chan, Urs Fischer, Jeff Koons, Asad Raza, and Kaari Upson — about their engagements with antiquity in their work and, more broadly, the place of a classical art history in their own praxis. These interviews appear with different edits in the book, where four additional artists join the conversations: Haris Epaminonda, Christodoulos Panayioutou, Charles Ray, and Adrián Villar Rojas. The conversations in the video installation were filmed with the artists in their studios and apartments. The original settings of the interviews were then superimposed on the real space of the gallery in such a way as to create an opening to the visitor to become part of the conversation, with the aim of exposing and shaping the shifting contours of

лет истории визуального искусства, политики, философии, кинематографа и литературы. Книга охватывает широкий круг имен от Гомера до Карла Великого, Фридриха Гёльдерлина и Ханны Арендт, возвращаясь затем к Платону, акрополю и Апулею. Образы двигаются нелинейно от погребальной стелы V века до н.э. к Синди Шерман и обратно к Тициану. Короче говоря, мы хотели создать своего рода справочник для творческой, междисциплинарной работы по переосмыслению настоящего и будущего классицизма — справочник, созданный в духе совместного сотрудничества, идиосинкретичный, полный формальных рисков и экспериментов.

Затем проект вернулся от книги обратно в музей, в формате видеoinсталляции, созданной нью-йоркской архитектурной фирмой «Diller Scofidio + Renfro». Инсталляция «Текущая античность: Беседы» была впервые представлена в античных залах музея Бенаки в Афинах (с апреля по сентябрь 2017 г.), а затем переместилась в Лондон, где она демонстрировалась в только что отремонтированной неоклассицистической галерее Буш-хаус в рамках выставки «Классика сегодня» (март — апрель 2018 г., куратор — Майкл Сквайер, Королевский колледж Лондона и Институт искусства Курто). Видеoinсталляция составлена из бесед, которые я провела с шестью современными художниками: Мэтью Барни, Полом Чаном, Урсом Фишером, Джеффом Кунсом, Асадом Раза и Каари Апсон. В этих беседах художники рассказывали о том, как они соприкасаются с античностью в своей работе и какое место классическая история искусств в целом занимает в их собственной практике. Эти интервью, в новой редакции, вошли в книгу, в которой еще четыре художника подключились к беседе: Харис Эпаминода, Христулос Панайоту, Чарльз Рэй и Адриан Виллар Рохас. Беседы, фигурирующие в видеoinсталляции, были записаны в мастерских и квартирах художников. Исходная обстановка интервью была позднее наложена на реальное пространство галереи так, чтобы дать посетителям музея возможность присоединиться к разговору, тем самым обнажая и формируя меняющиеся границы того «мы», которое сталкивается с классическим прошлым. Одновременно инсталляция была разработана так,



2. Интервью с Урсом Фишером в экспозиции «Текущая античность: Беседы». Музей Бенани, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview by Brooke Holmes with Urs Fischer), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.



3. Интервью с Урсом Фишером в экспозиции «Текущая античность: Беседы». Музей Бенани, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview by Brooke Holmes with Urs Fischer), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.

чтобы она могла служить посредником между посетителями и объектами античных залов музея Бенани, вытесняя канонические объекты диалогом и одновременно приглашая посетителей вернуться к этим объектам и увидеть их в другом ракурсе.

Переходя от предмета античности как такового к вопросу о том, почему античность имеет значение (и обратно), «Текущая античность» обращается к отношению между классическим прошлым и современным настоящим, которое само является объектом курирования. Здесь стоит обратиться к этимологии слова «курирование», которое происходит от латинского слова *cura*, «заботиться». Ибо мне хотелось бы расширить понятие курирования и выйти за пределы его традиционного, профессионального значения, чтобы рассмотреть работу по заботе как труд, который распределяется между традиционными ролями художника, куратора, ученого и публики. Что значит, в данном контексте, переориентировать внимание куратора с консервации объектов в музейной или научной среде на *культивацию отношения* между «классическим» прошлым и «современным» настоящим? Выступая в роли объекта внимания в современном искусстве, отношение оказывается одновременно банальным и непреходящим; однако оно всегда определяется в межличностных терминах. Можем ли мы вступать в отношение с прошлым? Что значит культивировать такое отношение? Каким образом наше отношение с классическим прошлым оказывает влияние на сообщества, которые мы формируем в настоящем, как внутри музея, так и за его пределами?

Позвольте мне уделить внимание вопросу, чем отличается идея заботы об отношении с античностью от идеи просто *заботы* о или *любви* к античности. «Текущая античность» пытается сделать прозрачными как таковые процессы, в рамках которых разные сообщества и индивиды проявляют заботу о классическом прошлом или, наоборот, перестают заботиться о классическом прошлом. Таким образом, цель проекта состоит в том, чтобы сделать эти процессы более открытыми для размышления и обсуждения. Конечно, мы исходим из убеждения, что сама античность и история заботы об античности достойны нашего внимания. И как может быть иначе? Но,

the “we” who encounters the classical past. At the same time, the installation was designed to mediate the relationship between visitors and the objects in the antiquities galleries of the Benaki, displacing the iconic objects with dialogue while also inviting visitors to return to those objects at an oblique angle.

By moving away from the matter of antiquity to the question of *why antiquity matters* (and back), “Liquid Antiquity” addresses *the relation* between the classical past and the contemporary present as itself an object of curation. It is worth attending here to the etymology of the word curation, based on the Latin word for care, *cura*. For I would like to broaden the notion of curation beyond its conventional, professionalized meaning to consider the labor of care as labor distributed across the traditional roles of artist, curator, scholar, and public. In this context, what does it mean to shift curatorial attention from the preservation of objects, in the museum or the academic setting, to *the cultivation of the relation* between the “classical” past and the “contemporary” present? As an object of attention in contemporary art, the relation is both banal and persistent, but in any event, it is defined in interpersonal terms. Can we have a relation with the past? What does it mean to cultivate this relation? How does our relationship with the classical past affect the communities we form in the present inside and outside the museum?

Let me take a moment to distinguish this idea of caring for the relation with antiquity from the idea of just caring *for* or caring *about* antiquity. “Liquid Antiquity” tries to make the processes by which different communities and individuals come to care for the classical past — or come to care less for the classical past — more transparent as *processes*. In this way it aims to make these processes more open to consideration and contestation. Now of course we begin from the premise that antiquity and the history of caring about antiquity are worth caring about. How

could we not? But even as it makes that starting assumption, “Liquid Antiquity” is structured to hold front and center the question of why we should care about classical antiquity and the legacies of classicism now. It tries to hold that question out even as different modalities of care are recounted, enacted, and refused over the course of the book, within the space of the installation, and in the continuing elaboration of the project through ongoing workshops with artists, critics, historians, and theorists. In this way, the project does not answer the question of why we should care about the classical. Instead, it makes the relation with the classical an object of perception necessarily implicated in the work of valuing and assigning value.

The practice of caring for our relation with antiquity can also be distinguished from caring for antiquities, that is, the material remains of the past. The point is not that objects do not deserve care — far from it. Rather, “Liquid Antiquity” sets aside the work of preserving in order to ask *what* we think we are preserving under the aegis of classical antiquity and *why*. The objects of classicism — sculpture, above all, but also the monument, the column, the fragment — continue to exercise a powerful attraction on many communities in the present, inside and outside the museum or the archaeological site. It may of course seem surprising that these objects still have so much power in the present. The study of “the classics,” after all, has become such a rare and marginal practice in relation to its once central place in continental Europe, the UK, and the US. But as the art historian Salvatore Settis has argued, as the relation with antiquity is reduced to recognition of its most iconic objects as signs of the value of the classical, its power grows both stronger and more dangerous.¹ We might characterize “the clas-

1 Settis S. The Future of the “Classical”. Cambridge: Polity Press, 2006. P. 13.

отталкиваясь от данного тезиса, «Текущая античность» выстроена целиком и полностью вокруг вопроса, почему мы должны сегодня любить классическую античность и наследие классицизма. Этот вопрос остается в центре внимания в процессе подробных перечислений, проигрываний и отторжений разных модальностей заботы: в книге, в пространстве инсталляции и на протяжении дальнейшего развития проекта, происходящего в рамках мастер-классов с участием художников, критиков, историков и теоретиков. Таким образом, проект не дает ответа на вопрос, почему мы должны заботиться о классике. Вместо этого он превращает отношение с классическим в объект восприятия, с необходимостью вовлеченный в работу по оценке и приданию ценности.

Мы также можем провести различие между заботой о нашем отношении с античностью и заботой о предметах античного мира, являющихся материальными памятниками прошлого. Дело не в том, что эти объекты на заслуживают заботы — вовсе нет. Вернее сказать, проект «Текущая античность» откладывает в сторону работу по консервации, чтобы узнать, что с нашей точки зрения мы сохраняем под эгидой классической античности и почему. Объекты классики — прежде всего скульптуры, но также и памятники, колонны — фрагменты архитектуры — до сих пор сильнейшим образом притягивают многие нынешние сообщества, как внутри музея или мест археологических раскопок, так и за их пределами. Может, конечно, показаться странным, что эти объекты до сих пор обладают такой властью. Ведь само изучение «классики» превратилось в практику редкую и маргинальную по сравнению с тем центральным местом, которое она ранее занимала в континентальной Европе, Великобритании и США. Однако, по мнению историка искусства Сальватора Сеттиса, по мере того, как отношение с античностью сводится к узнаванию ее наиболее канонических объектов как знаков ценности классического, ее власть становится не только сильнее, но и опаснее¹. Мы можем сравнить «классическое» с тараканом, который выжил несмотря ни на что, пережив закат классического образования, модернизм, постмодернизм и антигуманизм,

1 Settis, S. The Future of the “Classical”. Cambridge: Polity Press, 2006. P. 13.

и упорно продолжает существовать уже теперь, в эпоху постгуманизма. Отказавшись от объекта ради того, чтобы сосредоточиться на отношении как таковом, «Текущая античность» сознательно включается в «текущее» формирование и переформулирование «древних» и «современных» как в бесконечный процесс, считая что он и сегодня остается ключевым для конституирования сообществ и публичных пространств вокруг двойственных идеалов красоты, истины, разума и «человеческого», а также вокруг отказа от этих идеалов, происходящего под эгидой антиклассицизма. Следовательно, этот проект одновременно исследует как отказ классики сойти с исторической арены, так и возможности, которые она может заключать в себе по сей день.

Мне бы хотелось остановиться подробнее на этой мысли. Наше отношение с классическим прошлым вплетено в наши отношения друг с другом — отношение с античностью продолжает участвовать в конструировании «мы». Идеализация греческой античности была и остается основополагающей в истории европейского гуманизма и само-конституирования Просвещения и современной эпохи, в мечте о национальных государствах (равно как и в тех кошмарах, к которым она привела), и в самой идее западной цивилизации — особенно в период, когда она, в глазах многих, находится под угрозой. Эта идеализация также встроена в современное представление об искусстве и, в частности, о ценности искусства. Это — культурное наследие, обладающее невероятной мощью и, бесспорно, очень проблематичное, переплетенное с расплывшимися по всему свету идеологическими отголосками колониализма, национализма и фашизма, продолжающими формировать наше настоящее и причиняющими неравномерно распределенный вред. Классика — это наследие, которое всегда подвержено риску мумификации и превращению в нечто застывшее, оно всегда подвержено риску усиления вневременности за счет ослабления историчности, случайности и альтернативных версий будущего. Поэтому, по мнению Пола Чана, колонны и обнаженные тела, ставшие символами классицизма, стоит приравнять к хрестоматийным примерам так называемого «хронологического искусства» — искусства на стороне *хроноса*: исторического времени, измеренного времени, но также времени, которое превращается в вечность². Хронологическому искусству Чан противопоставляет искусство *кайрос*: время благоприятного момента, время смертности, время неожиданного. Я бы сказала, что это время классических греческих медицинских авторов и их радикальных концепций физического тела, динамически встроено в систему материальных отношений. В отличие от хронологического искусства, Чан описывает кайрологическое искусство как воплощающее «имманентность безысходности, как будто мы должны довольствоваться тем, что нам дано, хотя нам этого и недостаточно». Подобное «искусство пробуждает чувство головокружения от зрелища рождения чего-то, что создается и тут же разрушается»³. Динамичность кайрологического сущностно присутствует в отношении.

Одной из самых устойчивых фантазий классицизма можно назвать идею целого, восстановленного из фрагментов, идеализированных объектов, воспринимающихся как законное наследие закрытого сообщества, принадлежность к которому определяется в той же мере по тому, кто исключен из него, как и по тому, кто в него включен. Пагубный характер данной конкретной фантазии стал, к сожалению, очевиден в ходе событий последних лет, когда враждебные европейские национализмы, возрождающаяся идея превосходства белой расы, неонацизм и все более заметные альтернативные правые

2 Chan P. A Time Apart // Paul Chan: Selected Writings 2000—2014. Basel: Laurenz Foundation, Schaulager, 2014. P. 104—107.

3 Ibid. P. 107.

sical” as the cockroach that has survived, against the odds, the demise of the classical education, modernist and post-modernist anti-humanism, and now persists into the regime of post-humanism. By turning away from the object to focus on the relation itself, then, “Liquid Antiquity” deliberately engages the fluid making and remaking of “the ancients” and “the moderns” as an interminable process, taking this process as crucial to how communities and common spaces are still being constituted in the present around the double-edged ideals of beauty, truth, reason, and “the human,” as well as around the repudiation of these ideals under the aegis of anti-classicism. It is therefore a project addressed both to the refusal of the classical to die a clean death but also to the possibilities that may still lie latent in its folds.

It is worth emphasizing this last point. Our relation with the classical past is implicated in our relations with one another; the relation with antiquity continues to participate in the construction of “we.” The idealization of Greek antiquity has been and continues to be fundamental to the history of European humanism and the self-constitution of the Enlightenment and modernity, to the dream of the nation-state as well as to the nightmares to which it has given rise, and to the very idea of Western civilization, above all when it is perceived to be under threat. It is embedded in the modern concept of art and, in particular, the value of art. It is an enormously powerful cultural legacy, and undeniably a problematic one, bound up in the sprawling, viscous histories of colonialism, nationalism, and fascism, histories that continue to structure the present, causing unevenly distributed harm. The classical is a legacy always at risk of calcifying into something fixed; it is always at risk of fortifying timelessness against historicity, contingency, and other futures. In this respect, the columns and nudes of iconic classicism are paradigmatic of what Paul Chan has called “chronological art” — art on the side of *chronos*: the time of history, measured time, but also time that congeals into timelessness.² What Chan opposes to chronological art is the art of *kairos*: the time of the opportune moment, the time of mortality, the time of the unexpected. It is, I would say, the time of the classical Greek medical writers in their radical conceptualization of the biological body as dynamically embedded in a network of material relations. In contrast to chronological art, Chan describes kairological art as embodying “a desperate immanence, as if what is given is not good enough but will have to do”; such art “evoke [s] the vertiginous feeling of seeing something emerge by being made and unmade at the same instant.”³ The dynamism of the kairological inheres in the relation.

One of classicism’s most resilient fantasies is of wholes reconstructed from fragments, idealized objects seen as the rightful inheritance of a closed community who is defined as much by who it does not include as by who is included. The malignant force of this particular fantasy has been made painfully

2 Chan P. A Time Apart // Paul Chan: Selected Writings 2000—2014. Basel: Laurenz Foundation, Schaulager, 2014. P. 104—107.

3 Ibid. P. 107.



4. Интервью с Каари Апсон в экспозиции «Текущая античность: Беседы». Музей Бенани, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview by Brooke Holmes with Kaari Upson), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.

clear in the last couple years by the appropriations of classical antiquity by virulent European nationalisms, resurgent white supremacism, neo-Nazism, and the increasingly visible alt-right, movements that use antiquity as the exclusive heritage of a white, European “we” for whom the right to the domination, exploitation, and exclusion of others in the present is justified by the value of the classical past. These appropriations are extreme but not isolated examples of the petrification of antiquity as classical and antiquity’s own powers of petrification. In the face of these powers, we tried to create “Liquid Antiquity” as a space where experimenting with different kinds of relations with and to the past creates the conditions for the formation of different kinds of communities out of the encounter with classical antiquity: dynamic, embodied, contingent — in a word, liquid.

The figure of liquidity in the project is at once a formal principle and a conceptual framework. In the mode of a conceptual framework, “Liquid Antiquity” reworks cardinal sites of iconic classicism under the sign of fluidity. There are three of these sites in the project: body, time, and institution. First, the classical body, sculpted in marble, becomes malleable, hybrid, slippery. A number of artists involved in the project talk about recasting that body in new materials, wax or cloth. The pages of the lexicon are populated by the Minotaur and the centaur but also classical bodies coursed by breath and desire, awash in the humors and covered in shit. Second, the linear and genealogical time of classicism as tradition and heritage is folded and twisted, along the lines of what Michel Serres has called “liquid history,” and troubled at its birth (*genesis*) and

присвоили себе классическую античность, используя ее как эксклюзивное наследие белых, европейцев, «мы», для которых право доминировать, эксплуатировать и исключать других в настоящем обосновано ценностью классического прошлого. Такие формы апроприации являются крайними, но не единичными примерами окаменения античности в роли классики и каменеющей власти античности. Перед лицом всех этих сил мы попытались создать проект «Текущая античность» как пространство, где эксперименты с разными типами отношений с прошлым и к прошлому создают условия для формирования разных типов сообществ, рожденных из встречи с классической античностью: динамичных, оформившихся, зависящих от обстоятельств, — другими словами, «текущих».

В рамках нашего проекта фигура текучести является одновременно формальным принципом и концептуальной основой. Работая в режиме концептуального анализа, «Текущая античность» прорабатывает заново важнейшие знаковые места классицизма через понятие «текучести». В данном проекте мы выделили три подобных места: тело, время и институция. Во-первых, классическое тело, изображенное в мраморе, превращается в пластичное, гибридное, ускользающее. Некоторые художники-участники проекта говорят о том, что скульптуры необходимо заново отлить, используя новые материалы, такие как воск и ткань. Страницы словаря населяют Минотавр и кентавры наравне с классическими телами, преследуемыми дуновением и желанием, «омытые» юмором и покрытые грязью. Во-вторых, линейное и генеалогическое время классицизма как традиции и наследия оказывается сложным и скрученным вдоль линий, названных Мишелем Серра «текучей историей», проблематичным с момента своего рождения (*генезиса*) и при каждом перерождении. Время классического прошлого подрывается логикой окаменелости или первобытного Пана, а затем хитроумно воссоздается как вечное возвращение или экзистенциальный долг. И, наконец,

мы хотели подвергнуть сомнению институт современного музея как места, основанного на показе классических памятников античности. Вследствие этого, выставка была задумана нами как пространство для циркуляции слов, образов, идей и объектов. Это пространство, созданное, чтобы открываться процессам реорганизации того, что мы думаем, что мы знаем, причудам мифотворчества и сюрпризам. Мы хотим задаться вопросом: какие связи и разговоры, как друг с другом, так и с прошлым, могут быть возвращены книгой, циркулирующей в сообществах, которые невозможно определить заранее? Как эти беседы могут изменить то, что происходит в галерее? Каким образом, поставив циркуляцию во главу процесса разжижения «классического», мы заново модулируем саму идею передвижной выставки?

Вопрос о том, что значит циркуляция для объекта, становится еще более актуальным благодаря недавнему переезду выставки из Афин в Лондон. Большое значение здесь имеет тот факт, что «Текучая античность» не является собранием предметов античной культуры, чье перемещение из Греции в Великобританию не могло не вызвать ассоциаций с повторяющейся траекторией Элгинских мраморов. Спорный характер этой траектории заключается не только в вытеснении и искоренении наследия; она высвечивает саму логику, в соответствии с которой обладание этими предметами античности уже предполагает владение чем-то большим — красотой или культурой или той самой «классикой». Она выявляет повторяющийся троп долга классическому прошлому, который с самого начала сформировал отношения современной греческой нации с ее европейскими и особенно британскими кредиторами, как это нам продемонстрировали Янис Хамилакис и Джоанна Ханинк⁴. В идею классического долга вложено как представление о том, что Западная Европа обязана чем-то, а может быть и всем, древним грекам, так и убеждение, что (современные) греки никогда не смогут дорасти до славы Древней Греции. В конце концов, одно из главных обоснований Великобритании в поддержку своих многолетних притязаний на Элгинские мраморы апеллирует к неспособности греков позаботиться должным образом о них. Это, конечно, отчасти является мотивацией для создания нового монументального музея Акрополя в Афинах, в котором места отсутствующих мраморов пустуют в ожидании возвращения блудных детей. И в то же время, сама сосредоточенность современного греческого государства вокруг идеи классического наследия едва ли безобидна. Узловая связь классического прошлого и настоящего XXI века поддерживает ощущение, что ценность современной Греции нужно подтверждать, доказывая что она достойна собственного классического наследия — идея, которая исторически способствовала самоориентализации и националистической ксенофобии. На пике греческого долгового кризиса канонические образы классицизма присутствовали повсеместно и, по мнению Хамилакиса, являлись разрушительными знаками.

Но несмотря на то, что «Текучая античность» не является коллекцией античных памятников, ее циркуляция не свободна от вопроса, кому принадлежит классическое прошлое — именно потому, что вопрос заботы оказывается полностью встроенным в вопрос собственности и в логику происхождения. Фигура текучести была введена нами, чтобы разрушить окаменение античности как объекта. В рамках этого проекта мы пытались полностью переосмыслить под знаком текучести сами формы классической античности, в которых она путешествует внутри сообществ и сквозь разные

4 Hamilakis Y. Some Debts Can Never Be Repaid: The Archaeopolitics of the Crisis // Journal of Modern Greek Studies. 2016. Vol. 34. No. 2. P. 227—264; Hanink J. The Classical Debt: Greek Antiquity in an Era of Austerity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2017.

at every re-birth. The time of the classical past is undermined by the logic of the fossil or a primeval Pan and then cunningly restaged as eternal return and existential debt. Finally, we wanted to query the institution of the modern museum as a site founded on the display of classical antiquities. The exhibition is therefore reimagined as a place for the circulation of words, images, ideas, and objects. This is a place designed to be open to the processes of re-constellating what we think we know, to the vagaries of mythmaking, to surprise. We wanted to ask: What kinds of connections and conversations, both with one another and with the past, can be fostered through a book circulating in communities that cannot be determined in advance? How might those conversations change what happens in a gallery? How does making circulation a major site for liquefying “the classical” re-reflect the very idea of the traveling exhibition?

In the exhibition’s recent movement from Athens to London, the question of what it means for an object to circulate becomes all the more pressing. Here it matters quite a bit that “Liquid Antiquity” is *not* a collection of antiquities, whose movement from Greece to Britain could not help but restage the trajectory of the Elgin Marbles. The vexed figure of that trajectory is not just about the displacement and deracination of heritage but implicates the very logic by which the possession of these antiquities is made to suggest ownership of something greater — beauty, or culture, or, yes, “the classical.” It is about the persistent trope of debt to the classical past that has formed, from the very beginning, the relationship of the modern Greek nation to its European and especially British creditors, as Yannis Hamilakis and Johanna Hanink have shown.⁴ Nested in the idea of the classical debt is both the idea that Western Europe owes something, and maybe everything, to the ancient Greeks but also the idea that the (modern) Greeks will never live up to the glory that was Greece. After all, one of the major rationales for Britain’s continued claim to the Elgin Marbles lies in the argument that the Greeks are not capable of *car-ing* for them. This of course stands behind, in part, the monumental new Acropolis Museum in Athens, where the place of the missing marbles stands empty, awaiting the return of the prodigal children. And at the same time the very orientation of the modern Greek state around the idea of the classical heritage is hardly benign. The nexus of the classical past and the twenty-first century present sustains the sense that the value of modern Greece must be secured through proving itself worthy of the classical legacy, a proposition that has historically encouraged both self-Orientalization and nationalist xenophobia. The icons of iconic classicism were omnipresent and, as Hamilakis has argued, pernicious signs that circulated at the height of the Greek debt crisis.

At the same time, the fact that “Liquid Antiquity” is not a collection of antiquities does not mean its circulation is not haunted by the question of to

4 Hamilakis Y. Some Debts Can Never Be Repaid: The Archaeopolitics of the Crisis // Journal of Modern Greek Studies. 2016. Vol. 34. No. 2. P. 227—264; Hanink J. The Classical Debt: Greek Antiquity in an Era of Austerity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2017.



whom the classical past belongs precisely because the question of care is so implicated in the question of ownership, and in the logic of descent. The figure of liquidity is designed to disrupt the petrification of antiquity as an object. With this project we tried to rethink the very forms in which classical antiquity travels within and across communities under the sign of liquidity. The book, *Liquid Antiquity*, is structured around different forms and flows of conversation that weave in and out of one another: ten interviews conducted with artists; a visual essay that puts contemporary art and art from antiquity and the long history of classicism in dialogue; and the twenty-seven “lexemes” that together create an open-ended critical lexicon of concepts (debt, immortality, the archaic, dialogue, *métis*, transmission, the nude, and so on) for reimagining our relation with antiquity. The volume’s title essay offers one way of mobilizing this lexicon in its reflections on “liquid antiquity.” But the lexemes themselves are available to create other accounts; they represent an interminable series. Some of these conversations spill over into the space of the gallery through the video installation which opens them up to visitors whose attention is caught between the object and the screen and drawn in by voices, eddying together and flowing on and looping back.

In experimenting with the forms of what has been called “classical reception,” we were trying in part to disturb the stable boundaries between the work of scholars and the work of artists, freeing up roles and positions. For the artists, conversations about their practice and their relation to the past became the “objects” in the exhibition; some of these objects shift

сообщества. Книга «Текучая античность» выстроена вокруг разных форм и потоков речи, которые переплетаются друг с другом: десять интервью с художниками; визуальное эссе, которое рождает диалог между современным и античным искусством и длинной историей классицизма; а также 27 «лексем», которые создают открытый для дальнейшей критической интерпретации словарь понятий (долг, бессмертие, архаичный, диалог, *métis*, трансляция, обнаженность и т.д.) и помогают заново представить наше отношение с античностью. Заглавное эссе сборника предлагает один из способов мобилизации этого лексикона для осмысления «текучей античности». Но эти лексемы сами по себе способны создавать другие истории; они являются репрезентацией бесконечной серии. Некоторые беседы перетекают в пространство галереи через видеоинсталляции, открывающие их для посетителей, чье внимание оказывается поймано объектом и экраном и привлечено звучащими совместно голосами — то текущими вперед, то возвращающимися обратно.

Экспериментируя с формами того, что называется «восприятием классического наследия», мы пытались частично потревожить устойчивые границы между работой ученых-исследователей и работой художников, освободив их роли и позиции. Для художников разговоры об их искусстве и отношении с прошлым стали «предметами» выставки; некоторые из этих предметов вытесняют медиа, сами становясь смысловым центром видеоинсталляции. Ученые же вместо того, чтобы посвятить каталожные статьи уже существующим объектам, придумали понятия, «лексемы», которые сами по себе стали строительными элементами для создания «текучей античности». Визуальное эссе, пронизывающее книгу, включает в себя образы, созданные художниками-участниками данного проекта, наравне с историческими образами, выбранными авторами статей о «лексемах». Идея состояла не только в том, чтобы смешать существующие традиции, но и в том, чтобы нащупать новые стратегии, необходимые историкам,

5. Интервью с Полом Чаном в экспозиции «Текучая античность: Беседы». Музей Бенани, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview by Brooke Holmes with Paul Chan), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.



6. Интервью с Мэтью Барни в экспозиции «Текучая античность: Беседы», выполненной архитектурным бюро «Diller Scofidio + Renfro», Музей Бенаци, Афины, 2017. Фото: Мэтью Джонсон. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* by Diller Scofidio + Renfro (featuring an interview by Brooke Holmes with Matthew Barney), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.



7. Интервью с Мэтью Барни в экспозиции «Текучая античность: Беседы», Музей Бенаци, Афины, 2017. По заказу Фонда современного искусства DESTE. Installation view, *Liquid Antiquity: Conversations* (featuring an interview by Brooke Holmes with Matthew Barney), Benaki Museum, Athens, 2017. Commissioned by the DESTE Foundation for Contemporary Art.

теоретикам и художникам в работе с источниками для создания и развития пространства, в котором будет возможна забота о нашем отношении с античностью.

«Текучая античность» — не законченная книга, но проект, ориентированный на процесс, продолжающий развиваться подобный Протею. После ее публикации в марте 2017 г. и проведения выставки «Текучая античность: беседы» в музее Бенаци, идея проекта продолжает развиваться в рамках различных совместных инициатив. Например, в сентябре 2017 г. мы с Полиной Космадаки, при участии Димитрия Гондикаса, провели в Афинах первый в серии мастер-класс, собравший вместе художников, историков и теоретиков с целью закладывать «Текучую античность» на саму себя, тем самым породив новые лексемы и беседы. Второй мастер-класс прошел в июле 2018 г. В апреле 2018 г. я сотрудничала с художницей Изабеллой Льюис, которая реализовала одно из своих знаковых мероприятий в пространстве галереи Буш-хаус, где была смонтирована выставка «Текучая античность: беседы». В рамках мероприятия, в котором также участвовали философ эстетики Кьяра Капеллетто, историк и теоретик архитектуры Эстер Чой, а также куратор «Классики сегодня» Майкл Сквайер, был получен отклик на перенос инсталляции в неоклассическое пространство, лишенное, тем не менее, памятников античности. Цель данного события состояла не в возвращении обратно к объекту, но в переносе диалогического характера бесед в пространство музейного зала, тем самым углубляя размышления о субъекте условного «мы». Это событие задействует отношение, проживаемое в режиме реального времени между телами, которые встроены в цикл обратной связи, охватывающий не только эти тела, но также и богатую непредсказуемыми стимулами окружающую среду — запахи, музыку, случайных посетителей. Данное событие было организовано вокруг идеи симпатии, заимствованной из пост-классической греческой философии и интерпретированной как сеть взаимоотношений, равно охватывающих как человеческие тела, так и неодушевленные предметы. Используя старомодное понятие симпатии как связи, выходящей за пределы чисто человеческого и укорененной в понятии природы, это событие экспериментировало

media and become the core elements in the video installation. The scholars, rather than contributing catalogue essays to objects that already exist, instead generated terms, “lexemes,” that were themselves building blocks for creating a “liquid antiquity.” The visual essay threading through the book incorporates images from the work of the artists involved in the project alongside historical images contributed by the individual lexeme writers. The idea, then, was not only to scramble conventions but also to pioneer strategies for working with the resources of historians and theorists and artists to create and cultivate a space for caring for the relation with antiquity.

“Liquid Antiquity” is not a closed book but an ongoing, process-centric, protean project. Since its publication in March 2017 and the exhibition of “Liquid Antiquity: *Conversations*,” at the Benaki, various collaborations have extended its work. For example, in September 2017, Polina Kosmadaki and I, together with Dimitri Gondikas, held the first of what will be a series of workshops in Athens bringing together artists and historians and theorists to fold “Liquid Antiquity” back on itself while generating new lexemes and conversations; a second workshop will be held in July 2018. In April 2018, I collaborated with the artist Isabel Lewis, who realized one of her signature occasions in the space of the Bush House arcade, where “Liquid Antiquity: *Conversations*” was being installed in London. The occasion, which also involved the philosopher of aesthetics Chiara Cappelletto, the architectural historian and theorist Esther Choi, and the curator of “The Classical Now,” Michael Squire, responded to the transposition of the installation into a neoclassical space that is nevertheless lacking in antiquities. Rather than folding back onto the object, it instead aimed to extend the dialogic spirit of the conversations into the gallery as means of thinking harder about the *subject* of a provisional “we.” The occasion engages

the relation as lived in real time between bodies that are embedded in feedback loops encircling not just these bodies but also a milieu rich in unpredictable stimuli — scents, music, visitors en route to elsewhere. The occasion was organized around the idea of sympathy, understood in the rich sense developed in post-classical Greek philosophy, as a network of relations encompassing human and non-human bodies alike. By drawing on an antiquated notion of sympathy as more than human and bound up in the concept of nature, the occasion experimented with this question of what it means to have a relation to antiquity in a context where the making of relations in the present is also in play.

The idea of the experiment and the feedback loop is thus central to the unfolding of “Liquid Antiquity” as a project. These ongoing experiments continue to map the transdisciplinary space between the art world and the academy in the spirit of resisting iconic classicism through the generation of other models for working with and through both the classical past and the long history of classicism in art. It can be tempting to dismiss the classical as dead and gone, obsolete. It can be equally tempting to try to resurrect the classical past, to save it from irrelevance, by extolling its foundational status, its persistent call to beauty and truth. In rejecting both these options, “liquid antiquity” tries to make a home with the classical not only as a cockroach but also in the guise of other figures of resilience — the worm, the amoeba, and the mushroom — and partners in worldmaking.⁵

5 On worldmaking and cosmopoiesis, see also *Holmes B. Cosmopoiesis in the Field of “the Classical” // Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, ed. Butler S. London: Bloomsbury, 2016. P. 269–289.

с вопросом о том, что значит иметь отношение с античностью в контексте, включающем также и формирование отношений с настоящим.

Идея эксперимента и цикл обратной связи являются главными для развития «Текучей античности» как проекта. Эти длящиеся эксперименты продолжают размечать междисциплинарное пространство между миром искусства и науки под знаком противостояния каноническому классицизму путем порождения иных моделей проработывания и работы как с классическим прошлым, так и с долгой историей классики в искусстве. Легко поддаться искушению и списать со счетов классическое как что-то ушедшее, отмершее, атрофировавшееся. Не менее заманчивой может показаться попытка воскресить классическое прошлое и спасти его от устаревания, провозглашая его основополагающий статус, его высокие идеалы истины и красоты. Отрицая оба эти варианта, «Текучая античность» пытается одомашнить классическое не только в роли таракана, но также и под маской других метафор сопротивления — червя, амебы и гриба — и партнеров в процессе миротворения⁵.

5 О миротворении и космопозисе см. также: *Holmes B. Cosmopoiesis in the Field of “the Classical” // Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, ed. Butler S. London: Bloomsbury, 2016. P. 269–289.

Ирина Антропова

Искаженная реальность: репрезентация классических образов в современном видеоарте

Современные художники обращаются к искусству старых мастеров либо напрямую, либо опосредованно, деконструируя мифы, встраивая их в систему перцептивных иллюзий, сверхнасыщая классические образы новыми ассоциативными связями и коннотациями. При этом современные произведения в современном мире, выполненные совершенно иными художественными средствами, приобретают и новый смысл, и новое эмоциональное наполнение.

На примерах работ Билла Виолы и Джулиана Розефельдта предпринята попытка проанализировать произведения видеоарта, с его особой системой изображения-рассматривания-проникновения, говорящих о многослойности мира, о дуализме начал, об анаморфозе, деформации реальности и присутствии сверхреальности.

Работы, созданные Виолой и Розефельдтом узнаваемы и специфичны. У каждого свой сложившийся стиль, свои приемы и методы, своя семантика диалога со зрителем. В сущности, подробная трактовка образов *для восприятия* не важна. Тем не менее, она очень интересна как элемент игры, предлагаемой зрителю, поскольку *вовлечение* может быть не только эмоциональным, но и интеллектуальным — зритель включается в процесс, участвуя в дешифровке художественных кодов. Радость узнавания, распознавания всегда приносит успокоение в мятущуюся душу человека, пытающегося понять, что же такое современное искусство. Ниже автором представлены индивидуальные коды опознания, которые, как известно, во многом зависят «от личной знаковой системы визуальных дискурсов, от личной "археологии визуальности"»¹.

Ранняя видеоинсталляция американского видеохудожника Билла Виолы «Он рыдает по тебе» 1976 года создана в режиме макросъемки. Художник находится в начале поиска художественного языка, с помощью которого в дальнейшем он будет регистрировать человеческие эмоции, расширяя так называемое «время аффекта»², мастерски фиксируя пароксизмы промежуточных чувственных состояний.

1 Курбановский А. А. Незапятный мрак: очерки по археологии визуальности. СПб.: АРС, 2007. С. 25.

2 Хансен М. Б. Н. Время аффекта, или свидетельство жизни // Медиа: между магией и технологией / под ред. Сосна Н. и Федоровой К. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 67—127.

Irina Antropova

Distorted Reality: Representation of Classical Images in Contemporary Video Art

Contemporary artists turn to the art of the old masters either directly or indirectly, by deconstructing myths, by embedding them into the system of perceptual illusions, by oversaturating classic images with new associative links and connotations. At the same time, contemporary works in the contemporary world, made with completely different artistic means acquire both new meaning and new emotional content.

This text analyzes the works by Bill Viola and Julian Rosefeldt as examples of video art, with its special system of image-vision-penetration, referring to multiple layers of the world, dualism, anamorphosis, distortion of reality, and the presence of super-reality.

The works created by Viola and Rosefeldt are recognizable and specific. Each of them has its own style, method, and semantics of dialogue with the viewer. In fact, a detailed interpretation of the images is not important for *perception*. Nevertheless, it is quite interesting as an element of a game offered to the viewer, because *engagement* may be not only emotional but also intellectual — the viewer becomes involved in the process by participating in decrypting the artistic codes. The joy of recognition always brings peace to the restless soul of a person trying to understand what contemporary art is. Below, the author presents individual codes of identification, which largely depend on the "personal sign system of visual discourses," on the personal "archeology of visuality."¹

The early video installation by the American video artist Bill Viola *He Weeps For You* (1976) is created in macro mode. The artist is at the beginning of a search for artistic language, by means of which he will later register human emotion, expand-

1 Kurbanovsky A. A. Nezapnyy mrak. Ocherki po arkhologii visualnosti [Sudden Darkness: Essays in Archeology of Visuality]. Saint Petersburg: ARS, 2007. P. 25.



1. Билл Виола.
«Он рыдает по тебе». 1976.
Кадр из видео.
Bill Viola. *He Weeps For You*,
1976. Video still.
© Bill Viola, 2019.

ing the so-called "time of affect,"² and masterfully recording the paroxysms of intermediate sensory states. However, already here we observe Viola's keen interest in time: its slowing down, and its instantaneous stopping.

The idea came to the artist at night when he was walking home in the rain and noticed drops of water on his glasses. In *He Weeps For You* a drop comes out of a small brass valve, gradually increases in size and falls down on a drum, emitting a loud resonant sound. A new drop immediately starts forming, and the cycle continues. The drop is enlarged by a video camera and projected on a large screen, and the viewer sees his/her own distorted hyperbolized reflection, which slowly grows together with the swelling drop, and then loudly "explodes," reproducing the macrocosmic catastrophe on a microcosmic level.

In the last ten to fifteen years, Viola's video projections have come close to paintings. However already the example of the analyzed work shows a certain synthesis of familiar images and iconographic motifs. In this case, the very title of the work refers to christianity. He weeps for you — he suffered and died for you.

This may refer to some schemes of christian art related to passions. Out of the 19 scenes, the most approximate is the "Prayer for the Cup." Besides the Cup that has to be drunk being a symbol of passions, the plot narrates the dual nature of Christ — divine and human. Viola's drop, hanging between heaven and earth and reflecting an image of a person, emphasizes the duality and indissolubility of the earthly and the heavenly, of the mundane and the divine, of flesh and spirit in the same way. As God has two wills, so man carries both the human and the divine within. The latter is manifested in particular by the fact that we are given reason for trying to understand how the universe is

2 Hansen M. B. N. The Time of Affect, or Bearing Witness to Life // Critical Inquiry. Spring 2004. Vol. 30. No. 3. P. 584—626.

Однако уже здесь мы наблюдаем пристальный интерес Виолы ко времени, его замедлению и к остановленному мгновению.

Идея пришла к художнику однажды ночью, когда он шел домой под дождем и заметил на своих очках капли воды. В «Он рыдает по тебе» капля выходит из небольшого латунного клапана, постепенно увеличивается и падает вниз на барабан, издавая громкий резонансный звук. Немедленно начинает формироваться новая капля, и цикл продолжается. Капля увеличена видеокамерой, проецируется на большой экран, и зритель видит свое искаженное гиперболизированное отражение, которое медленно растет вместе с набухающей каплей, а затем с шумом «взрывается», воспроизводя макрокосмическую катастрофу на примере микрокосма.

В последние 10—15 лет виоловские видеопроекции вплотную приблизились к живописным произведениям. Однако уже на примере описанной видеоинсталляции мы наблюдаем некий синтез знакомых образов и иконографических мотивов. В данном случае само название работы отсылает нас к христианству. Он рыдает по тебе — он рыдает за тебя — он страдал и умер за тебя.

Речь может идти о некоторых схемах христианского искусства, касающихся страстей. Из всех 19 сцен наиболее близкой представляется «Моление о чаше». Помимо того, что чаша, которую неизбежно придется испить, является символом страданий, сюжет повествует о двойственной природе Христа — божественной и человеческой. Капля Виолы, зависшая между небом и землей и вобравшая в себя человека, таким же образом подчеркивает двойственность и нерасторжимость земного и небесного, тварного и высокого, плоти и духа. Как бог имеет две воли, так и человек несет в себе и человеческое, и божественное. Последнее проявляется, в частности, в том, что нам дан разум, чтобы попытаться понять, как устроена вселенная. Зритель Виолы, наблюдая естественное падение капель воды сверху вниз, с неба на землю, находится между ними, на стыке двух планов, в самый миг откровения, в какой-то степени олицетворяя собой взаимосвязь между человечеством, Вселенной и/или богом.

Что касается двухплановости, здесь, полагаю, уместно вспомнить венецианские «Моления о чаше» Джованни Беллини и Андреа Мантеньи из лондонской Национальной галереи как пример соединения уровней реальности и сверхреальности, когда два разных пространственных плана, олицетворяющих божественное высшее

и земное человеческое, связывались мостом. Кроме того, хотелось бы обратить внимание на аналогичную работу Эль Греко из Музея искусств Толедо в Огайо (США). В частности, на невероятную пластичность пространства, которое живет по своим законами и, более того, создает композицию. Искаженные формы, как наша разбухающая капля, формируют видение, передавая ощущение некой духовной кульминации.

«...И был пот Его, как капли крови, падающие на землю»³.

Можно предположить, что капля, соединяя две реальности, ассоциируется и со слезой, и с пролитой кровью. Необходимо заметить, что когда-то соотношение между образом и действительностью было другим: средневековые образы обладали реальностью иного рода — она понималась буквально, как явление сакрального лица в зримой форме. Начиная с Возрождения и по сегодняшний день это некое иллюзорное окно, где можно видеть фактически все, что угодно. На титульном листе французской иллюминированной рукописи «Трактат для монахинь», датируемой около 1300 года и хранящейся в Британской библиотеке, где показаны ступени достижения состояния благочестивой души, монахиня падает ниц перед парящим видением. Но чаша, в которую капает кровь из раны Христа, стоит на «реальном» алтаре. Присутствие Бога и связь «образ — реальность» в данном случае драматизируется как некое алтарное таинство, через наглядность изображения демонстрируя преступление законов природы посредством изменения субстанции⁴.

Кроме того, как нам кажется, работу Виолы и сюжет Гефсиманского сада объединяет некое неизбывное трагическое одиночество (трудно представить в этой капле отражение группы людей).

Он рыдает по тебе — для тебя — за тебя — вместо тебя — он умер за тебя. Эта цепь приводит нас к типу *Vir Dolorum* — иконографической схеме «Муж скорбей» как воплощению идеи скорби, страдания и смерти за человечество⁵. В частности, в постоянной экспозиции ГМИИ представлены два подобных памятника — тавола венецианца Николо ди Пьетро⁶ конца XIV — начала XV века и слепок части гробницы епископа Фьезоле Беноццо Федериги, выполненной Лукой делла Роббиа в 1454—1455 годах. На последнем примере помещенное над индивидуальной усыпальницей изображение символизирует надежду человечества на спасение. Но акцент делается на конкретном человеке, то есть на мотиве индивидуального спасения. Глубокий личный смысл и камерность работы Виолы апеллирует к фреске Мазо ди Банко 1335 года из капеллы Барди ди Вернио флорентийской церкви Санта-Кроче, где изображен поднявшийся из гроба человек на божьем суде — редкий сюжет для того времени, связанный со спорной доктриной папы Бенедикта XII «*visio beatifica*» о непосредственном видении господина во время смерти. Речь также идет не о вселенском характере суда, а о сугубо личном предстоянии в пограничный момент смерти.

Зритель отражается в слезе бога. Постоянство вечно возобновляющейся капли Виолы подводит зрителя к аллегории некоего перманентного божественного присутствия, к понятию Шехины. В связи с этим вспоминается его работа 1996 года — шестиминутное видео «Распятие», где вода заливает, а затем и вовсе смывает фигуру человека, оставляя на полу свой след. И этот след, и почти

organized. Viola's viewer, watching the natural fall of water drops from the top down, from the sky to the earth, lingers between them, at the junction of the two planes, at the very moment of revelation, to some extent embodying the relationship between mankind, the universe, and/or God.

As for the two-dimensionality, it seems appropriate to recall the Venetian "Prayers for the Cup" (in the Western tradition — "The Agony in the Garden") by Giovanni Bellini and Andrea Mantegna from the London National Gallery as an example of combining the levels of reality and super-reality, when two different spatial planes personifying the higher divine and the earthly human, are connected by a bridge. Besides this, it is worth mentioning a similar work by El Greco from the Toledo Museum in Ohio. In particular, it has an incredible plasticity of space that lives by its own rules, and moreover — creates the composition. The distorted forms, just like Viola's swelling drop, define the vision by transmitting the sense of some spiritual climax.

"And his sweat was like great drops of blood falling to the ground."³ We can assume that a drop, connecting two realities, reminds us of both tears and spilt blood. It should be noted that once the relationship between the image and the reality was different: the reality of the medieval images was understood literally, as the appearance of the sacred face in a visible form. Starting from the Renaissance and to this day, it is some illusory window, from which one can see virtually anything. On the title page of the French illuminated manuscript "Trez etaz de bones ames" (c. 1300) from the British Library, which shows the required steps to achieve the state of a pious soul, the nun falls prostrates before the soaring vision. But the cup, into which the blood from the wound drips, stands on a "real" altar. The presence of God and the connection "image-reality" in this case is dramatized as an altar ordinance, by the visibility of the image demonstrating the violation of the laws of nature through the modification of the substance⁴.

In addition, it seems that Viola's work and the plot of the Gethsemane garden are united by some inescapable tragic loneliness (it is difficult to imagine the reflection of a group of people in this drop).

He weeps for you — instead of you — He dies for you. This chain leads us to the *Vir Dolorum* type as an embodiment of the idea of grief, suffering and death for humanity, used in the iconographic scheme "Man of Sorrows."⁵ In particular, the permanent display at the Pushkin Museum has two such monuments: the Tavola by the Venetian Niccolo di Pietro⁶ (late 14th — early 15th centuries) and the cast of the part of the tomb of Benozzo Federighi, the Bishop of Fiesole, by Luca della Robbia (1454—1455). In the last example, the image placed above the individual tomb symbolizes the hope

.....

³ Luke 22:44.

⁴ *Belting H. Image and Cult: A History of the Image before the Art Era.* Moscow, Progress-Traditsia, 2002. P. 462.

⁵ The most ancient iconographic examples of this type are the Karakhissar Gospel (1180s) and the two-sided icon from Kastoria (12th century).

⁶ The question of attribution is not completely resolved.



2. Юлиан Розефельдт. «Шумовина». 2004. Julian Rosefeldt. *The Soundmaker*, 2004. © Julian Rosefeldt, 2019.

of humanity for salvation. But the emphasis is on a specific person, i.e. on the motif of individual salvation. The deep personal meaning and intimacy of Viola's work appeals to the fresco by Maso di Banco from the Bardi di Vernio Chapel, Santa Croce, Florence (c. 1335), which depicts a man rising from the grave before God's court — a rare plot for that time, associated with the controversial doctrine of Pope Benedict XII "Visio beatifica" about the direct vision of God at the time of death. It is not about the universal character of the court, but about a purely personal anticipation of the moment of death.

The viewer is reflected in the tear of God. The constancy of the ever-renewing drop by Viola brings the viewer to the allegory of some permanent divine presence, to the concept of Shekhina. In this regard, we may recall his later work — a six-minute video *Crossing* (1996), where the water first pours over, and then completely washes away the figure of a person, leaving a trace on the floor. Both this trace, and the almost physical smell of ozone give a sense of reality to the disappeared image.

Recently, Viola's main means of influencing the viewer has been the slow motion video, created by changing the speed of recording. Slow motion is generally one of the important strategies of contemporary media artists. Not only because it emphasizes corporeality, but also because it is able to present phenomenological time as, following Husserl, a specific trait of all experiences, a single form of all experiences in one flow⁷. In *He Weeps For You* we, one way or another, deal with stopped time. The drop grows in the mode of the still real, but the artist uses its physical property to swell slowly. In fact, we already see here Viola's famous expansion of the time threshold of "now."⁸ This, in our opinion, correlates with the medieval christian understanding of time: everything that happened during the evangelical events takes place at any given moment. Chris-

.....

⁷ *Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (1913), *Phenomenology of Internal Time-Consciousness* (1917).

⁸ *Hansen M. B. N. Op. cit.* P. 609.

физически ощущавшийся запах озона создавали впечатление присутствия исчезнувшего образа.

В последнее время главным средством воздействия на зрителя, «коньком» Виолы является замедленное видео, создаваемое посредством изменения скорости съемки. Замедление — вообще одна из важнейших стратегий современных медиахудожников. И не только по вовлечению телесности, но и по представлению феноменологического времени как, следуя Гуссерлю, специфической черты всех переживаний, единой формы всех переживаний в одном потоке⁷. В «Он рыдает по тебе» мы так или иначе имеем дело с остановленным временем. Капля растет в режиме еще реальном, но используется ее физическое свойство набухать медленно. В сущности, перед нами уже начало знаменитого виоловского расширения временного порога «теперь»⁸. Что на наш взгляд коррелирует со средневековым христианским представлением о времени: все, что происходило в евангелии, происходит и в каждую конкретную минуту. Христианское эсхатологическое время, с одной стороны, подразумевает его конец, но с другой, полагает начало новому совершенному миру, совмещающая противоположные модели восприятия времени — линейную и циклическую. Концепция восприятия мира как вечно повторяющихся событий — каждая капля Виолы конечна, но сам процесс цикличен.

Капля выступает как отражающая поверхность, как искажающая линза, экран, интерфейс. И нельзя не вспомнить знаменитые голландские отражения XVII века, попытки художников расширить видение мира, запечатлеть новый взгляд как некий образ двойного зрения, направленный одновременно и вглубь, и на расширение внешних горизонтов. Как, например, на холсте 1685 года «Суета сует» ван дер Винне из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, где в стеклянном шаре отражается невидимая зрителю часть мастерской с художником посередине. Отражение Виолы передает нам визуальный образ как оптическую иллюзию. Однако, несмотря на кажущееся внешнее сходство, это не голландская модель видения. Последняя представляет собой парадигму картезианского мировоззрения, некоего рационалистического способа познания, тогда как у Виолы это скорее попытка постижения мира через духовные сущности.

.....

⁷ *Гуссерль Э. Идеи в чистой феноменологии и феноменологической философии. Феноменологическое время и сознание времени.* Т. 1. М.: ДИЦ, 1999.

⁸ *Хансен М. Б. Н. Указ. соч.* С. 105.

³ Лк. 22:44.

⁴ *Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства.* М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 462.

⁵ Древнейшие иконографические памятники — Карахиссарское Евангелие 1180-х годов (РНБ) и двусторонняя икона из Кастории XII века.

⁶ Вопрос атрибуции до конца не решен.



3. Юлиан Розефельдт. «Шумовик». 2004. Кадр из фильма. Julian Rosefeldt. *The Soundmaker*, 2004. Film still © Julian Rosefeldt, 2019.

4. Юлиан Розефельдт. «Ошеломленный человек». 2004. Кадр из фильма. Julian Rosefeldt. *The Stunned Man*, 2004. Film still © Julian Rosefeldt, 2019.

Стеклянные шары, сферы и мыльные пузыри широко использовались художниками в сюжете «Суэта сует» или *Vanitas*, который находит свое отчетливое отражение в произведениях немецкого художника Юлиана Розефельдта, и, в частности, в его панорамной трехканальной 35-минутной проекции 2004 года «Шумовик» или «Звукорежиссер», которая в 2017 году была представлена на выставке «Дом впечатлений. Прогулка с трубадуром» в ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Видеоинсталляции Розефельдта разнообразны, сложные, кинематографичные, с вариативностью стилей от документального повествования до театральной постановки.

Герой «Шумовика» возвращается домой и совершает какие-то определенные действия — как привычные бытовые, так и кажущиеся нам непонятными. Но с самого начала, еще до того, как Герой зашел в дом, на боковых экранах, фланкирующих основной, его уже поджидает Шумовик. Он наблюдает за манипуляциями Героя и «озвучивает», т. е. интерпретирует звуком происходящее, как обычно озвучивают 95% фильмов.

При непрерывном и внимательном просмотре зритель видит, как Шумовик постепенно превращается в Кукловода, в Главного героя, в модератора происходящего, в Гамельнского дудочника. Цепким, даже хищным взглядом он «ведет» Протагониста, заставляя его производить те или иные действия, которые *соответствовали* бы его шумам. И зритель уже не понимает, где настоящая реальность, — в действиях Героя или в имитации Шумовика⁹.

Действия Протагониста и Шумовика-имитатора сливаются в один неразделимый поток: первый живет, второй, оставаясь на месте, «имитирует» действия шумами, превращая жизнь в иллюзию, погружая наше сознание в некий кэрролловский анаморфоз-перевертыш: Алиса сама снится черному королю, храпящему в глубине леса. Не будет сна короля — не будет и девочки. Розефельдт имитирует повседневную жизнь, переводя обычные вещи и действия в статус аллегорий, переходя от предмета к метафоре, тем самым превосходя пределы реальности. Он демонстрирует, как воображаемое может породить действительность и само стать реальным в делящейся действительности. Точно так же когда-то в искусстве барокко тонкая реалистичная правдивость легко совмещалась с вымышленными элементами.

Розефельдт загоняет нас в зеркальный лабиринт, где изображаемое и изображенное меняются местами. Подобная раздвоенность относится не только к «Звукорежиссеру», но и ко второй работе трилогии — «Ошеломленный человек». Здесь также представлены два персонажа — Герой и его Альтер-эго. Однако в этом случае автор идет еще дальше, уравнивая персонажей в действиях и предоставляя «самостоятельность» каждому: один разрушает, другой восстанавливает. Затем герои меняются местами: разрушитель становится

⁹ Можно вспомнить фильм «Видеодром» Д. Кроненберга (1983), где главный герой превращается в киборга, выполняя приказы, записанные на видеонассетах, вставляемых в отверстие у него на животе.

tian eschatological time, on the one hand, implies its end, but on the other, it initiates a new perfect world, combining the opposite models of time perception — linear and cyclical. This is the concept of the perception of the world as a chain of ever-recurring events: every one of Viola's drops is finite, but the process itself is cyclical.

The drop acts as a reflecting surface, like a distorting lens, a screen, an interface. And one cannot help recalling the famous Dutch 17th century reflections — the attempts of the artists to expand the vision of the world, to capture a new vision, as a kind of double vision directed both towards depth and the expansion of external horizons. As, for example, in van der Vinne's *Vanitas* (1685) from the Pushkin Museum, where the glass sphere reflects a part of the studio and the artist in the middle, who is not visible otherwise. Viola's reflection conveys the visual image as an optical illusion. However, despite the apparent similarity, this is not the Dutch model of vision. The latter is a paradigm of the Cartesian worldview, a kind of rationalistic way of cognition, whereas for Viola this is instead an attempt to comprehend the world through spiritual essences.

Glass balls, spheres, and soap bubbles were widely used by the artists in the *Vanitas*, which find their clear reflection in the work of the German artist Julian Rosefeldt, and, in particular, in his panoramic three-channel projection *The Soundmaker* (2004) presented at the exhibition *House of Impressions. Wandering with a Troubadour*, in the Pushkin Museum in 2017.

Rosefeldt's video installations are diverse, complex and cinematic, with a variety of styles ranging from documentary narrative to theatrical production.

The Soundmaker's protagonist comes back home and performs certain actions — both usual domestic ones and those that seem unclear to us. But from the very beginning, even before the Protagonist enters the house, the side screens flanking the main one show the Soundmaker already waiting for him. He watches the Protagonist's manipulations and produces sounds for them — the same way as in the 95% of movie production.

With continuous and careful watching, the viewer sees the Soundmaker gradually turning into the Puppeteer, the Main Protagonist, the moderator of what is happening, the Pied Piper. With his clingy, even ravenous, gaze, he "leads" the Protagonist, forcing him to produce certain actions that correspond to his noises. And the viewer no longer understands where the actual reality is — whether it

is in the actions of the Protagonist, or in the imitations of the Soundmaker⁹.

The actions of the Protagonist and the Soundmaker-imitator merge into one inseparable stream: the first one lives, the second one, remaining in one place, imitates the actions with noises, turning life into an illusion, plunging our mind into a kind of Carrollian anamorphosis-changeover: Alice herself comes to the black king, who is snoring in the depth of the forest in his dreams. If there is no king's dream, there is no girl. Rosefeldt imitates everyday life by shifting the status of ordinary objects and actions to allegories, and moving from an object to a metaphor, thereby exceeding the limits of reality. He demonstrates how the imaginary can generate reality and become real itself in the ongoing reality. This subtle realistic truthfulness easily combined with fictional elements was employed similarly in baroque art.

Rosefeldt drives us into a mirror labyrinth, where the depicted and what it depicts change places. Such duality applies not only to *The Soundmaker*, but also to the second work of the trilogy — *The Stunned Man*. Here, again, there are two characters — the Protagonist and his Alter Ego. However, in this case the author goes even further, equalizing the characters in their actions and giving "independence" to each of them: one destroys, the other restores. Then the characters change places — the destroyer becomes the creator, and vice-versa. Destructivity ends with re-creation, and simultaneous but multidirectional actions are presented as the light and the dark side of the soul.

In contrast to Viola's minimalism, Rosefeldt's works are full of objects¹⁰ as an integral part of human life, embedded into the concept of intrinsic whim and external grotesque. This alludes to the genre of *Vanitas*, which, at the peak of its popularity, was clearly structured by a certain set of items, the symbols of each of which were quite unambiguous. At the stage of its formation, the *Vanitas* included the plot of "Weeping Heraclitus and Laughing Democritus" as an opposition of the two different views of life, two different aspects of the human soul: the first mourns for the people, the second laughs at their vain folly.

Let us turn to the famous anamorphosis by Hans Holbein the Younger, *Portrait of the French*

⁹ Here we may recall the film *Videodrome* (1983) by David Cronenberg, where the main character turns into a cyborg performing orders recorded in videotapes inserted into the hole in his stomach.

¹⁰ Household objects in the hands of the Soundmaker turn into musical instruments, just like indispensable attributes of the allegories of the *Vanitas*.

создателем и наоборот. Деструктивность заканчивается воссозданием, и одновременные, но разнонаправленные действия представляются как светлая и темная стороны души.

В противоположность минимализму Виолы, работы Розефельдта полны вещей¹⁰, которые являются неотъемлемой частью человеческой жизни, которые встраиваются в концепцию внутренней прихотливости и внешнего гротеска. Это позволяет обратиться к жанру *Vanitas*, на пике своей популярности четко структурированному определенным набором предметов, символика каждого из них была достаточно однозначной. В работы в жанре «Суэта сует» на этапе его становления художники порой встраивали сюжет «Плачущий Гераклит и смеющийся Демокрит» как противопоставление двух разных взглядов на жизнь, двух разных сторон человеческой души: первый оплакивал людей, второй смеялся над их суетной глупостью.

Обратимся к знаменитому анаморфозу Ганса Гольбейна Младшего «Портрет французских послов Жана де Дантевиля и Жоржа де Сельва» 1533 года из лондонской Национальной галереи. На переднем плане изображен необычный растянутый предмет. Однако, под определенным углом зрения становится понятно, что это череп. Работы Розефельдта полны подобных искажений — если смотреть «прямо», профанным взглядом человека, погруженного в бытовую рутину, можно не увидеть ничего особенного, кроме излишних странностей и неких умозрительных иллюзорных пятен. Но поменяв «угол зрения», мы явственно видим, как у Гольбейна смерть превращается по сути в единственную реальность, а у Розефельдта этой реальностью становится «поводок», рамки, тиски судьбы или собственных привычек (кто во что верит), в которых мы вынуждены существовать. Тем самым привычная жизнь искажается, лишается своего значения, приобретает характер фантома, иллюзии. Шумовик-имитатор становится зеркалом, отражающим тщету ритуала рутины и нашей повседневности. Разнообразные бытовые предметы с помощью которых создаются звуковые эффекты когда-то были «действующими», а теперь превратились в хлам, пригодный лишь для имитации жизни. Они меняют свое предназначение, а точнее утрачивают его совсем. Мы получаем некую параллельную вселенную, где наши действия не имеют смысла. Бесмысленность предметов как бы переходит на предметы реальные, которыми пользуется Герой. И сами действия Героя становятся такими же абсурдными, как и возня Шумовика.

Вернемся к сравнению Шумовика с Гамельнским дудочником — персонажем легенд, к которому охотно обращались немецкие писатели-романтики. Немецкому бюргерскому романтизму вообще присущ образ двойника — в волшебных сказках действующими лицами являются архивариусы, делопроизводители и разные чиновники. Эта шлегелевская ирония, где «все простодушно откровенное и все глубоко

¹⁰ Бытовые предметы оказываются в руках Шумовика и своеобразными музыкальными инструментами, как неизменными атрибутами аллегорий «Суеты сует».

притворное»¹¹, коррелирует с фирменными приемами Розефельдта, когда, во-первых, двух противоположных персонажей играет один и тот же актер и, во-вторых, история работы становится частью самой работы. Со скрупулезностью и замечательной будничностью он демонстрирует нам процесс создания фильма, рефлексировав на тему средств кинематографа и создаваемых ими нарративов. Этот авторский прием еще более блистательно продемонстрирован в фильме «Глубокое золото» 2013 года, где герой через стекло смотрит на стеклянный шар за стеклянной же витриной, в которой искусственный замок засыпает искусственный снег. Реальность мерцает, как шка-тулка с сюрпризом, открывая бесконечные анфилады, порождая и уничтожая саму себя. И в этой цикличности закольцованы трагизм и надежда одновременно.

Хотя в видеоинсталляциях Розефельдта нет привычных стереотипных методов, влияющих на сознание, чтобы вызвать тревогу — мелькания света, напряженной музыки, имитации аффектных состояний, — он широко использует кинематографические технологии, способы создания перцептивных иллюзий, что позволяет кодировать самые тонкие смысловые парадигмы. Образная структура с четким подходом оказывает точное, рассчитанное воздействие на зрителя. Видеоработы обогащены режиссурой, сценографией, актерской работой. Усложненный видеоряд дополняется множеством пространственных элементов: съемка ведется с разных сторон, изображения вращаются, камера движется плавно вдоль, взад и вперед.

Среди наиболее важных стратегий, которые использует Розефельдт для вовлечения зрителя в процесс, — длительный по времени показ однообразных действий, почти завораживающий и гипнотизирующий. Зритель убаюкан некоторой монотонностью, и вдруг следует резкий толчок, неожиданное действие, что наряду с постоянно меняющимся ракурсом не дает зрителю заскучать.

Известный простор для ироничной репрезентации происходящего предоставляет трех- или двухэкранность. С помощью фланкирующих сцен достигается эффект искаженного восприятия образного строя обычных повседневных дел реальной жизни. В «Ошеломленном человеке» к полиэкранности добавляется зеркальность. Не полная, но достаточная, не конгруэнтность, а соответствие. Камера ездит вдоль квартиры, туда-обратно. И изображения то разбегаются, как в калейдоскопе, то «схлопываются» на линии сингулярности, демонстрируя эффекты поглощения-раздвоения.

В «Шумовике» мы наблюдаем почти барочную игру света — он проникает откуда-то из глубины, колеблется, смягчается, затем снова сгущается в нагромождении предметов и, наконец, разливается. Тем самым создается эмпирическое пространство с разными плоскостями и их ритмическим чередованием. В этом пространстве звук также получает самостоятельную значимость, вплетаясь в сеть, заданную визуальными образами — искусственные звуки делают искусственной и саму жизнь.

Возвращаясь к имитации оптических иллюзий средствами кинематографа, заметим, что Розефельдт демонстрирует, если использовать терминологию барокко, своеобразный трюмплей с героями. В «Шумовике» Имитатор иногда вдруг оказывается на центральном экране, и этим подчеркивается его ведущая роль, также как когда зритель не видит Героя вообще. В «Ошеломленном человеке» обмен героями происходит незаметно, как фокус, требующий сосредоточенного просмотра. Повествование дополняется абсурдными «мелочами», которые остаются незамеченными невнимательным зрителем, как, к примеру, размешивание чая ножом для разрезания бумаги. Используя прием умножения одного образа, его раздвоения,

.....

¹¹ Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978. С. 23.

Ambassadors Jean de Dinteville and Georges de Selve (1533) from the London National Gallery. In the foreground, there is an unusual stretched object. However, from a certain angle it becomes clear that this is a skull. Rosefeldt's work are full of such distortions — if you look “straight ahead”, with the profane eye of a person immersed in a daily routine, you will not see anything special, except for unnecessary oddness and speculative illusory spots. However, when changing our “point of view,” we clearly see how Holbein's death turns into a single reality, while in Rosefeldt's case this reality is a “leash,” a frame, a vise of fate and one's own habits (depending on what one believes in), in which we are forced to exist. Thus, habitual life is distorted, becomes deprived of its meaning, and acquires the character of a phantom, an illusion. The Soundmaker-imitator becomes a mirror, reflecting the futility of the ritual routine and our everyday life. A variety of household items used for creating sound effects were once “operating,” and have now turned into rubbish, suitable only for imitating life. They have changed their purpose, or rather, lost it completely. The result is some parallel universe, where our actions do not make sense. The senselessness of the objects passes to real objects used by the Protagonist. And his actions become as absurd as the fuss of the Soundmaker.

Let us turn to the comparison of the Soundmaker with the Pied Piper, a character of legends, which German Romantic writers eagerly addressed. The image of a doppelganger is generally inherent in German burgher Romanticism — in fairy tales, the protagonists are registrars, clerks, and various officials. This Schlegelian irony, where “everything is innocently frank and deeply feigned,”¹¹ correlates with Rosefeldt's methods when, firstly, the same actor plays two opposite characters, and, secondly, the story of the work becomes part of the work itself. With scrupulous and remarkable mundaneness, he demonstrates the process of film creation, reflecting on the theme of the means of cinema and the narratives created by them. This author's method was demonstrated even more brilliantly in the film *Deep Gold* (2013), where the main character looks through the glass at the glass sphere behind the glass showcase, into which the artificial castle pours artificial snow. Reality flickers like a casket with a surprise, opening endless enfilades, generating and destroying itself. And in this cycle, tragedy and hope are simultaneously looped.

Although Rosefeldt's video installations do not have the usual stereotypical methods that affect consciousness to cause anxiety (flickering light, intense music, imitation of affective states), he makes extensive use of cinematographic technologies, of ways of creating perceptual illusions, which allows for encoding the subtlest semantic paradigms. An image structure with a clear approach has an accurately calculated effect on the viewer. Video works are enriched by directing, scenography and acting. A complicated video sequence is supplemented by many spatial elements: scenes are shot from different points, images rotate, the camera moves smoothly back and forth.

.....

¹¹ Solger K. W. F. Four Dialogues on the Beauty and Art. Moscow: Iskusstvo, 1978. P. 23.

Among the most important strategies that Rosefeldt uses to involve the viewer in the process is the long-running display of monotonous actions, that are almost mesmerizing and hypnotic. The viewer is lulled by the certain monotony, and suddenly there is a sharp push, an unexpected action that, along with the constantly changing foreshortening, does not allow the viewer to become bored.

Having two or three screens provides a certain space for ironic representation of what is happening. The flanking scenes provide the effect of distorted perception of the imagery structure of ordinary everyday routine. In *The Stunned Man* a mirror effect is added. Not full, but sufficient, not congruent, but corresponding. The camera moves along the apartment, back and forth, and the images either scatter, as if in a kaleidoscope, or collapse at the line of singularity, demonstrating the effects of absorption-bifurcation.

In *The Soundmaker* we see an almost baroque play of light — it penetrates from somewhere in the deep, oscillates, softens, and then again thickens in a heap of objects, and finally emanates. This creates an empirical space with different planes and their rhythmic alternation. In this space, the sound is also given independent significance, woven into a network defined by the visual imagery — artificial sounds make life itself artificial.

Coming back to the imitation of optical illusions by means of cinematography, it should be noted that Rosefeldt demonstrates a kind of *trompe-l'œil*, to use the baroque terminology, with his characters. In *The Soundmaker*, the Imitator sometimes suddenly appears on the central screen, which emphasizes his leading role, just as when the viewer does not see the Protagonist at all. In *The Stunned Man*, the exchange of characters happens imperceptibly, requiring focused viewing. The narrative is supplemented by the absurd trifles, not visible to the inattentive eye, like, for example, stirring tea with a knife for cutting paper. By using the method of the multiplication of a single image, its bifurcation, by launching a continuous relay race of appearing and disappearing, crossing the boundaries between spaces, Julian Rosefeldt vividly demonstrates how a man, inventing rituals himself, falls into a trap of a puppeteer-imitator, dooming himself to running in a wheel, to wandering inside a Möbius strip.

At first glance, what Bill Viola and Julian Rosefeldt — who are very different artists — have in common is (to paraphrase Deleuze) the endless process of creating the visible, producing the effect of secrecy and provoking a passion for learning. The act of addressing the viewer in Viola's case is directed from the inside of the image, while in Rosefeldt's case, the images are in contact with each other, but speak of us. Viola's dialogue with the viewer and Rosefeldt's dialogue about the viewer happen simultaneously in real and symbolic inner spaces. Bill Viola seeks and finds the meaning of existence in an instant, slowing it down and giving it the gift of infinity. Julian Rosefeldt elevates the absurdity of very existence to the maximum. He multiplies moments. Not by enlarging, but by replicating them, and eternity becomes stuck in a meaningless moment, in which nothing at all happens.

запуская непрерывную эстафету исчезновения и появления, пересечения границ между пространствами, Юлиан Розефельдт зрелищно демонстрирует как человек, придумывая себе ритуалы, попадает в ловушку кукловода-имитатора, обрекая себя на бег в колесе, на блуждание по ленте Мёбиуса.

Таких разных на первый взгляд художников, как Билл Виола и Юлиан Розефельдт объединяет, перефразируя Делёза, бесконечный процесс созидания видимого, производящего эффект тайны и провоцирующего страсть к познанию. Акт обращения у Виолы направлен изнутри образа к зрителю, а у Розефельдта образы контактируют между собой, но говорят о нас. Диалог со зрителем Виолы и диалог о зрителе Розефельдта происходят одновременно в реальном и символическом внутреннем пространствах. Билл Виола ищет и находит смысл существования в мгновении, замедляя и наделяя его даром бесконечности. Юлиан Розефельдт абсурдность самого существования возводит в превосходную степень. Размножает мгновения не укрупняя, а тиражируя их, и вечность замыкается в бессмысленном мгновении, в котором ничего не происходит.

Алина Стрельцова

История как жизненный опыт в современном искусстве и массовой культуре

Внимание к местной истории и местным сообществам — важная тенденция современного искусства. Часто художник в деревнях, небольших городах или отдельных районах мегаполисов вместе с жителями придумывает произведение на темы местного прошлого, восстанавливает утраченные ремесла и социальные практики, работает с коллективными травмами, создает дополнительные связи между членами сообщества. На крупных международных выставках можно обнаружить множество таких работ. Подобные проекты, принадлежат ли они художнику, куратору или арт-резиденции, легко находят поддержку, поскольку зачастую стимулируют местную экономику, развивают туризм, а художник в них выступает в роли социального работника или психолога. В целом, эта стратегия может рассматриваться как еще одна попытка сделать современное искусство доступным самым разным людям, не снижая уровень работ. Однако поскольку подобные проекты обращены к широкой аудитории, уместно задаться вопросом о разном восприятии истории в массовой культуре и в изобразительном искусстве.

Разграничить эти две сферы можно на основе их задач: развлекательные проекты массовой культуры создают пространство для побега от болезненной, некомфортной реальности, а художники, наоборот, выявляют исторические травмы и прорабатывают их со зрителем. Однако и те, и другие произведения существуют в общем информационном пространстве, поэтому в пограничных проектах на стыке массовой визуальной культуры и современного искусства можно обнаружить сложную взаимосвязь.

В этом тексте рассматривается ряд примеров физического, телесного переживания истории в Великобритании XIX—XXI веков. Соединенное Королевство — одна из стран, где активно работают над осмыслением своей историей, причем инициатива в проведении тематических мероприятий принадлежит, как правило, не столько государству, сколько самим жителям — активистам, художникам, общественным организациям — в арт-среде и за ее пределами. По словам Пола Ридмена, заместителя декана Королевского колледжа Лондона, «британцы любят думать о себе как о нации,

Alina Streltsova

History as a Living Experience in Contemporary Art and Mass Culture

Interest in regional history and local communities is an important tendency in contemporary art. At large international exhibitions one can find many works in which an artist — along with inhabitants of villages, small towns or different parts of metropolitan areas — creates projects related to a local past, restores lost craft and social practices, works with collective trauma and creates new connections between community members. It does not matter whether such projects belong to an artist, a curator or an art-residency; they easily gain financial support, as these projects often stimulate the local economy and develop tourism, additionally the artist acts as a social worker or a psychologist. As a whole, this strategy can be regarded as yet another attempt to make contemporary art accessible to people from diverse social groups without lowering the quality of the work. However, as these projects mainly address the general public, it is pertinent to explore various perceptions of history in mass culture and fine art. The distinctions between these two spheres can be made according to their goals: entertaining projects create a space of escape from distressing reality, whereas artists detect historical traumas and address them with an audience. Yet all these works lie in one media landscape — a more complex situation can be observed by turning to cross-disciplinary projects at the interface of mass visual culture and contemporary art.

The United Kingdom is one of the countries actively working with its history, and in which an initiative for carrying thematic events comes, as a rule, not from the government but from citizens — activists, artists, non-governmental organizations — in the art field and beyond. According to Paul Readman, Vice-Dean for Research at King's College London, the British like to think of themselves as a nation living its history very vividly.¹ However, in the era of Brexit, a question of the

1 Personal interview with Paul Readman, professor in Modern British History, King's College London.



1. Участники исторической постановки в Карлайле отдыхают после выступления. 1951. Фотография сделана во время праздника в Карлайле, графство Камбрия. Participants of the historical staging in Carlisle resting after the performance. 1951. Photo taken during the holiday in Carlisle, Cumbria county. © The Redress of the Past, 2019. Courtesy of the Tullie House Museum and Art Gallery Trust. Published with the permission of Paul Readman.

balance between the international and national in its culture is of utmost importance; as national, to a large extent, is defined by its relation to the history. That is exactly why turning to the British experience seems more than relevant nowadays. For the same matter I suppose it is important to go beyond the framework of fine art into a broader cultural context.

1.

I would like to start with *pageant fever*. This term refers to staged theatrical performances — reenactments of historical events which had happened in British towns — something that became widespread among British society in the beginning of the 20th century. In 1905, Louis Napoleon Parker, a school music teacher, wrote a script for a small community of inhabitants of Sherborne, Dorset; actually, for his neighbors. They were supposed to reenact (in the open-air) the events from English history which had occurred in their town since the Roman conquest. Hundreds of inhabitants became enthusiastically involved in the performance and thousands of British people became spectators of this costumed piece. It enjoyed immense success. The following year a similar event was held in Warwick, then in York, and shortly afterwards, dozens of towns started to invite Parker to direct something similar.²

In Russia a similar movement also exists, however British *pageants* differ a lot from Russian historical reenactment clubs. Louis Napoleon's core idea was that a play should be performed not by enthusiastic professionals but by town residents, ordinary people who might have happened to be direct descendants of first-person participants of the event. It is also key to remember the concept of *local community*, which is traditional for British culture. Communities of resi-

.....

2 The project The Redress of the Past: Historical Pageants in Britain, 1905—2016, the biggest archive of historical reenactments in Britain. <https://www.historicalpageants.ac.uk> (accessed on 27.12.2018).

которая особенно остро переживает свою историю»¹. Еще важнее, что в переходный период Брекзита перед страной остро стоит вопрос о балансе международного и национального в ее культуре. Национальное, в значительной степени, определяется именно отношением к истории. Именно поэтому обращение к британскому опыту представляется особенно актуальным сегодня. По той же причине мне кажется важным в исследовании выйти за рамки изобразительного искусства и обратиться к более широкому культурному контексту.

1.

Начать мне бы хотелось с рассказа о *pageant fever*, что можно перевести как «реконструкторское безумие» или «маскарадная лихорадка». Речь идет об охватившей британское общество с начала XX века волне костюмированных празднеств, где воспроизводились исторические события, происходившие на территории небольших городов. В 1905 году школьный учитель музыки Луи Наполеон Паркер написал сценарий праздника для небольшого сообщества жителей города Шерборн в графстве Дорсет, фактически для своих соседей. Они должны были разыграть события английской истории со времен римского завоевания, которые разворачивались у них в городке. Сотни жителей с энтузиазмом приняли участие в постановке, а тысячи британцев стали зрителями этого костюмированного спектакля. Его успех был необычайным. В следующем году подобное действо было показано в Уорике, потом в Йорке, и в скором времени десятки городов звали к себе Паркера, чтобы он и у них срежиссировал нечто подобное².

В России также существует движение реконструкторов, однако британские *pageants* очень отличаются от постановок, которые создают отечественные клубы. Главная идея Луи Наполеона состояла в том, чтобы действо разыгрывалось не увлеченными специалистами, а самим жителями города, обычными людьми, вероятно,

.....

1 Из личной беседы автора статьи с Полом Ридманом, историком Королевского колледжа Лондона.

2 По материалам проекта The Redress of the Past: Historical Pageants in Britain, 1905—2016, — самого крупного архива исторических реконструкций в Великобритании. URL: www.historicalpageants.ac.uk (дата обращения: 27.12.2018).

прямыми потомками участников событий. Здесь очень важна традиционная для Британии идея «местного сообщества». И общность жителей складывалась или подтверждалась как раз на репетиционных площадках. Одной из задач реконструкций было смешение всех общественных классов: пока жители обсуждали сценарий, спорили о деталях и ждали своего выхода на «сцену», представители разных сословий могли общаться на равных. Поэтому на начальном этапе в постановках не были задействованы профессиональные актеры. Кроме того, инициатива их проведения принадлежала самим жителям, они выкраивали время для репетиций и самостоятельно шили костюмы. Принципиальным для таких мероприятий была осознанная работа с прошлым и памятью места.

В конечном итоге движение вышло за пределы маленьких городков, охватило самые широкие слои населения. Реконструкциями занимались рабочие, суфражистки, члены Коммунистической партии Великобритании и Союз Лиги Наций. Сначала реконструировались события древней и средневековой истории — от римлян до реформации. Времена революции и гражданской войны старательно обходили, но потом обратились и к ним.

В традиции таких реконструкций работают и профессиональные художники, например, Джереми Деллер и Дэвид Бест, и, например, режиссер Дэнни Бойл — постановщик церемонии открытия Олимпийских игр в 2012 году. Бест в 2016 году построил огромную деревянную конструкцию, представлявшую собой модель Лондона, каким город был в 1666 году, пустил ее вплавь по Темзе и поджег, реконструировав таким образом Великий пожар.

Среди работ Деллера есть «Битва при Оргриве» (2001), где художник воспроизводит столкновения шахтеров с полицией 1984 года. Тогда правительство решило закрыть нерентабельные шахты и оставить без работы двадцать тысяч человек. Рабочие откликнулись всеобщей забастовкой, после чего были арестованы десятки тысяч человек. Деллер решил снять фильм об этих событиях и привлек к работе над проектом их непосредственных участников. Они должны были заново разыграть то, что произошло в их молодости, и тем самым привнести настоящие эмоции в постановку. Еще один важный проект Деллера — перформанс «Мы здесь, потому что мы здесь». 1 июля 2016 года на улицах разных городов Великобритании появились люди, одетые в тщательно воспроизведенную форму солдат Первой мировой войны. Они маршировали, курили, ожидали автобусов и поездов. Проходим, подхвачившим с вопросами, участники акции вручали визитки с именами солдат, погибших в этот день в 1916 году. Деллер реализовал этот проект в сотрудничестве с несколькими национальными театрами в память о битве на Сомме — одном из важнейших и крупнейших сражений Первой мировой войны, где погибло огромное число британских солдат. В проекте не было профессиональных актеров. Художник подчеркивал, что не хотел, чтобы это было игрой³. Более того, он намеренно создавал нечто противоположное самой идее «батальной реконструкции» — битву, где никакой битвы на самом деле нет, где полностью отсутствует действие. Арт-проект вызвал огромный общественный резонанс, например, «Гардиан» опубликовала материал о том, насколько такие «живые памятники» действеннее, чем бронзовые монументы, сильнее трогают и как глубоко они укоренены в британских традициях. Референдум о выходе Великобритании из Европейского союза прошел буквально за неделю до перформанса, и журналистам показалось важным связать эти два события. Они посчитали отсылку к битве при Сомме напоминанием о необходимости единения перед лицом общих угроз⁴.

.....
³ По материалам переписки автора статьи с художником.

⁴ Редакционное вступление к номеру: The Guardian view on remembering war: the human is more effective than the monumental // The Guardian. 3 Jul 2016.

dents came together or their existence was actually “substantiated” during performance rehearsals. One of inner goals of these reconstructions was to mingle all social classes: while people discussed a script, waited their turn to enter the stage and argued about details, representatives of different classes could communicate on equal terms. That is why at the early stage of the *fever* professional actors were not involved in these plays. Moreover, the initiative for the staging belonged to people themselves: they sewed costumes and arranged time for rehearsals. Conscious work with the past and memory space was essential to such events.

As a result the movement expanded beyond small towns and took off amongst the wider population too. Reenactments were performed by the labor movement, suffragists, the communist party and the League of Nations. At first, only events of medieval history (from the Romans to the Reformation) were reenacted; revolution and civil war were studiously avoided but later were also included.

The tradition of such reconstruction can be traced in projects by Jeremy Deller, David Best, or in works by Danny Boyle, the director who staged the Olympics opening ceremony. For example, in 2016, Best built a huge wooden construction — a model of London in 1666, let it float down the Thames River and set it on fire, thus, recreating The Great Fire of London.

In *Battle of Ogreave* (2001) Deller recreates a 1984 miners’ riot when the government decided to close down unprofitable mine, leaving twenty thousand people without work. The workers responded with a general strike after which dozens of thousands people were arrested as a consequence. Deller made a documentary about these events and invited first-hand participants to reenact what had happened in their youth and, therefore, brought real emotions into the work. Another important project by Deller is the performance *We’re Here, Because We’re Here*. On July 1, 2016 on streets across British cities, men appeared dressed in accurately reproduced first world war army uniforms: they marched, smoked, and waited for buses and trains. When approached, they handed out cards bearing names of soldiers who had died on this day in 1916. Deller devised this project in collaboration with several national theaters to commemorate the Battle of the Somme, one of the most crucial and major battles of World War I where a lot of British soldiers perished. No professional actors participated and the artist underlined that he did not intend this performance to be entertainment.³ The project caused a massive public reaction. The Guardian published a spread about living sculptures being more effective than bronze monuments since they touched people more strongly and were deeper rooted in British traditions. It is equally important to note that the referendum on Britain’s exit from the European Union had been held just a week before the performance took place, and journalists directly linked the two events. They considered the reference to the Battle of the Somme as a reminder of the necessity to team up in front of the face of coming threats.⁴

.....
³ Author’s correspondence with the artist.

⁴ Editorial to The Guardian view on remembering war: the human is more effective than the monumental // The Guardian. 3 Jul 2016.



2. Джереми Деллер. «Мы здесь, потому что мы здесь». 2016. Фотография сделана во время перформанса 1 июля 2016 года. Jeremy Deller. *We’re Here, Because We’re Here*. 2016. Photo taken during the performance on July 1, 2016. From the archive of the 14—18 Now, WW1 Centenary Art Commissions. Courtesy of the copyright owners.

Experts on British reenactments argue that historical celebrations are not a form of escaping into a bright, costumed past: “Reenactments were always greatly rooted in the present. It was never put as: we hate the present, let’s escape to the past. Yet there was another goal: let’s honor our long history because it makes our urban community meaningful today. It is not like ‘we want to go back to the Middle Ages because it used to be better’. No, it used to be worse, but by referring to the Middle Ages, we accept our present selves.”⁵ The most prominent reenactments took place in industrial centers during periods of economic depression; it was a way to tell ones selves that what is happening today is just a part of a larger history and that better times would come.

The works most strongly rooted in the present may be those by the director Peter Watkins. In particular, in his documentary *Culloden* filmed in 1964 for the BBC. Watkins made a historical drama about the battle between Jacobite rebels and the British Army in 1746. The director did not want to work with professional actors; he fought for his audience not to be a passive consumer of media content. That is why he came up with the decision to engage direct descendants of the Highlanders who had constituted the Jacobite army of Prince Charles Edward Stuart. For them, this battle was not only a part of a family history but a national tragedy, as the defeat led to the elimination of the Highlanders clan system as well as to the massive deportation of Scots. There also is yet another layer. The documentary imitated a TV war report by using numerous interviews with participants, victim reports, and principles of image construction typical for TV news. All these elements were read by spectators as ref-
.....

⁵ Personal conversation with Paul Readman, historian from King’s College London, expert in reenactments.

Специалисты по британским реконструкциям утверждают, что костюмированные исторические праздники не были формой побега англичан в красивое прошлое: «Реконструкции всегда были сильнейшим образом укоренены в настоящем. Вопрос никогда не ставился так: мы ненавидим сегодняшний день, давайте сбежим в прошлое. Задача была другой: давайте чествовать нашу долгую историю, поскольку именно она делает наше городское сообщество значимым и сегодня. Это не “мы хотим обратно в Средневековье, потому что там было лучше”. Нет, там было хуже, но, обращаясь к Средневековью, мы принимаем себя сегодняшних»⁵. Важнейшие реконструкции происходили в индустриальных центрах в период экономической депрессии и были способом сказать самим себе, что происходящее сегодня — это только часть большой истории, которая знала разные времена, и хорошие времена еще наступят.

Сильнейшая укорененность в настоящем прослеживается и в работах режиссера Питера Уоткинса, в частности, в его фильме «Каллоден», снятом в 1964 году для BBC. Уоткинс снял историческую драму о сражении между мятежниками-якобитами и правительственными войсками, произошедшем в 1746 году. Режиссер не хотел использовать профессиональных актеров в своей постановке, стремясь к тому, чтобы его аудитория не была пассивным потребителем медиаконтента, поэтому привлек к участию в фильме прямых потомков шотландских горцев, которые состояли в якобитской армии принца Карла Эдварда Стюарта. Для них эта битва была не только частью семейной истории, но национальной трагедией, поскольку поражение мятежников привело к уничтожению всей клановой системы горцев и массовым депортациям шотландцев. Однако этот пласт был не единственным в фильме, построенном как журналистский репортаж с места военных действий: с многочисленными интервью, сводками, принципами построения кадров, характерными для теленовостей. Все это сразу же считывалось зрителями
.....

⁵ Из личной беседы автора статьи с Полом Ридманом, историком Королевского колледжа Лондона, специалистом по реконструкциям.

и отсылало к другому театру военных действий — во Вьетнаме, где американцы тоже «усмиряли нагорье»⁶.

Мне бы не хотелось ставить знак равенства между реконструкциями начала XX века, работами Деллера, Беста или фильмами Уоткинса по принципу сходных форм и задач. Но их объединяет то, что все они были реализованы в обществе, которое знает и помнит о существовании этой традиции, и с опорой на нее. Даже церемония открытия Олимпийских игр в Лондоне 2012 года, где воспроизводилась история страны со времен кельтов, была по-разному прочитана иностранными зрителями и британцами, которые сразу опознали художественную форму этого действия.

2.

Еще один пример физического погружения в историю связан с системой британских исторических домов-музеев, которые тоже не вполне сходны с тем, что принято называть этим словом в России, по крайней мере, с точки зрения их места в культуре страны.

В конце XIX века Хардвик Ронсли, священник в Озерном крае, ученик знаменитого искусствоведа и общественного деятеля Джона Рёскина, основал движение по сохранению исторических памятников. Сегодня Национальному фонду принадлежат десятки поместий, городских особняков, охотничьих и чайных домиков, которые стали важнейшей частью местной музейной системы и повседневной культуры жителей. Для них это не просто витрины с музейными редкостями, но способ физически присутствовать в пространстве, устроенном по законам другого времени, — отпраздновать Рождество, отыскать яйца на Пасху или покопаться в саду⁷. Однако в ряду тщательно сохраненных интерьеров иной раз оказываются авторские произведения, на самом деле не принадлежащие системе, будто бы воспроизводящие историю, а на самом деле играющие с посетителями в игру по своим собственным правилам.

Один из них — лондонский особняк архитектора-классициста сэра Джона Соана (1753–1837). При помощи зеркал и специальной системы освещения он превратил жилое пространство своего дома вместе с коллекцией древностей в мистический лабиринт, где нет никакой «музейной дистанции» между гостями, хозяевами, античными скульптурами и египетским саркофагом, расположенным в самом центре. По мнению автора, общение человека с разными смысловыми и культурными пластами не должно быть регламентировано научными принципами экспонирования, поскольку в реальном мире этих принципов нет⁸.

Более поздний пример — дом Денниса Сиверса, американца, страстно влюбленного в английскую культуру. Переехав в Лондон, он катал туристов в конной повозке вокруг Гайд-парка. Сиверс приобрел себе особняк в Спиталфилдсе, который он реконструировал, но не по принципу «как всё было», а по принципу «как должно было бы быть»⁹. Якобы семья эмигрантов-гугенотов на протяжении нескольких поколений жила в этом доме с 1724 по 1914 год, более того, они будто бы продолжают жить в этом доме вместе с ним. Все помещения убраны так, как будто хозяева только что вышли в соседнюю комнату. В доме царит полумрак — он освещается только свечами. Аудиоза-

6 Авторский комментарий к фильму «Наллоден». URL: pwatkins.mnsi.net/culloden.htm (дата обращения: 27.12.2018).

7 По материалам сайта www.nationaltrust.org.uk (дата обращения: 27.12.2018).

8 Согласно информационным материалам музея сэра Джона Соана, URL: www.soane.org (дата обращения: 27.12.2018).

9 См.: Stamp G. Dennis Severs, Creator of a three-dimensional historical novel, written in brick and candlelight in Spitalfields // The Guardian. 10 Jan 2000.

erences to another theatre of war — Vietnam, where Americans “quieted the highlands.”⁶

I would not like to equate these reenactments of the beginning of the 20th century — these works by Deller and Best, and Watkins with movies on the basis of compatible forms and goals. Nevertheless, they were carried out based in a society that knows and remembers this tradition. Even the 2012 London Olympics opening ceremony replaying the country's Celtic history was interpreted differently by foreign viewers and by the British who quickly recognized the performance's artistic matrix.

2.

Another example of a physical immersion into history is connected with the British system of historical stately homes which also differ from the ones in Russia; at least from the point of their place in the country's culture.

At the end of the 19th century, Hardwicke Rawnsley — a priest from the Lake District and follower of the renowned art critic and social thinker John Ruskin — founded a historic architecture conservation movement. Today, the National Trust owns dozens of estates, town houses, hunting lodges and teahouses, which have become a significant part of the national museum system and everyday culture. These museums serve not only as places to display rarities, but equally, offer a space constructed according to the laws of another time that one can be physically present in — to celebrate Christmas, look for eggs at Easter or potter around the garden.⁷ However, sometimes in carefully preserved interiors works appear that do not actually belong to the era, they seem to recreate history but instead play with visitors in a game with its own rules.

One of them is a London mansion that belonged to a neo-classical architect Sir John Soane (1753–1837). Inspired by his collection of antiquities, using mirrors and a specific lightning system, he transformed his living space into a mystical labyrinth eliminating the museum distance between guests, owners, antique sculptures and an Egyptian sarcophagus placed in the center. According to the architect, people's communication with various conceptual and cultural layers should not be regulated by scientific approaches of displaying art, as in the real world such principles do not exist.⁸

A more recent example is House of Dennis Severs, an American who was extremely passionate about English culture. When he moved to London, he drove tourists around Hyde Park in a horse carriage. Around the same time he bought a house in Spitalfields which he reconstructed according to the principle of “how it could have looked” instead of “how it used to be like.”⁹ Severs thought up

6 Filmmaker's comment to his *Culloden* movie, <https://pwatkins.mnsi.net/culloden.htm> (accessed on 27.12.2018).

7 <https://www.nationaltrust.org.uk> (accessed on 27.12.2018).

8 Sir John Soane's museum, <https://www.soane.org> (accessed on 27.12.2018).

9 See: Stamp G. Dennis Severs, Creator of a three-dimensional historical novel, written in brick and candlelight in Spitalfields // The Guardian. 10 Jan 2000.



3. Курительная комната в Доме Денниса Сиверса. Smoking Room at the Dennis Severs' House. Image: © Roelof Bakker, 2019. Courtesy of the Museum PR Department.

a fictional emigrant family — the Huguenots — he imagined that several generations of this family had lived in the house from 1724 to 1914 and then continued to live in the house alongside him. All the rooms were arranged as if the occupants had only just gone to the other room. A semi-darkened house was lit only by candlelight. Severs made records of voices that were heard from behind the walls and created fragrance compositions to imitate the mistress's perfume or flavors from the kitchen. As he wrote, what was essential was not what one saw but what one seemed to miss, what happened behind one's back: “imagine that no one inhabits this room, it is just furnished with antique furniture and decorated with old stuff, like in a museum — it just gives chills, doesn't it?”¹⁰ All the decor in the house is intentionally not of museum quality — it is shabby and dilapidated. It might be said that this house is as much suited for living as Ilya Kabakov's installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, however Severs actually lived in the Spitalfields house until his death in 1999.

Severs' house is possibly just an example of his eccentricity. But even being an American, he caught and exaggerated to a great extent the principle presented in all real historical spaces open for visiting — people's physical presence in another time. This concept is implemented in a range of completely different spaces — from *The Nutcracker* at Covent Garden with an elaborately reproduced Victorian interior and Christmas celebration trap-pings to the *Harry Potter* film studios and the house-installation of Gilbert & George, which is located next to Severs' house. These artists, who

10 Dennis Severs' House — 18 Folgate Street. <https://www.dennissevershouse.co.uk> (accessed on 27.12.2018).

писи имитируют призрачные голоса. С помощью специально подобранных парфюмерных композиций можно почувствовать запах духов хозяйки дома или запахи кухни. Сиверс писал, что важно не то, что ты видишь, а то, что, как тебе кажется, ты упустил, — то, что происходит за твоей спиной: «представьте, что в этой комнате никто не живет, она просто обставлена старинной мебелью и украшена старыми предметами, как у музея — просто бросает в дрожь от ужаса, правда?»¹⁰. Все предметы обстановки в доме нарочито не музейного качества — они ветхие, измятые, особняк пригоден для жизни примерно в той же степени, как инсталляция Ильи Кабакова «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», однако Сиверс там жил вплоть до своей смерти в 1999 году.

Дом Сиверса — это, вероятнее всего, история безумия, однако, даже будучи американцем, он уловил и максимально утрировал принцип, который присутствует во всех реальных британских исторических пространствах, открытых сейчас для посещения, — принцип физического присутствия человека в другом времени. Те же принципы реализуются сейчас в самых разных местах — от Ковент-Гардена с тщательно воспроизведенным викторианским интерьером и «регламентом» празднования Рождества в постановке «Щелкунчика», до съемочной студии фильмов о Гарри Поттере и дома-инсталляции Гилберта и Джорджа по соседству с домом Сиверса. Художники Гилберт и Джордж восприняли и представили самих себя миру в качестве особого рода скульптур, так же отнеслись и к своему жилищу. Интерьер своего дома они собрали полностью из разнородных исторических предметов как пазл, не упуская ни единой детали, вплоть до оригинального состава краски для стен со свинцовым пигментом, который опасен для жильцов. Художники ни разу не готовили в своём доме пищу, максимум кипятили воду для растворимого кофе¹¹, потому что это музей, просто они там живут.

10 По информационным материалам Dennis Severs' House — 18 Folgate Street, www.dennissevershouse.co.uk (дата обращения: 27.12.2018).

11 Из интервью с художниками: Paginton E. At home with Gilbert & George: “It has to be immaculate in order for us to make all these unpleasant pictures” // The Guardian. 19 May 2015.

3.

Интересный пример работы с историей связан с именем Джона Рёскина. Широко известно, что во второй половине жизни ученый резко поменял свои взгляды на культуру и обратился преимущественно к искусству, которое приносит социальную пользу. В его преподавательской деятельности есть любопытный эпизод: Рёскин тогда читал лекции в Оксфорде и ненавидел его всей душой за неправильную, по его мнению, систему преподавания. Однажды он собрал студентов и вместо занятий отправил их строить дорогу между двумя деревнями, убедив учеников, что копать грязь и носить камни гораздо важнее, чем приобретать абстрактные и бесполезные знания. Элегантно одетые молодые люди, среди которых был Оскар Уайльд и Арнольд Тойнби, а также тот самый Хардвик Ронсли, который впоследствии основал Национальный фонд, не имели навыков строительства и в жизни не занимались ничем сложнее крикета. Однако уроки Рёскина они усвоили: многие из этих строителей изменили жизнь Англии. Сам же учитель после этой акции оставил Оксфорд, уехал в Венецию, а вернувшись, возглавил Рабочий институт в Конистоне и наконец получил возможность сделать все по-своему. Там, в Озерном крае он обучал жителей поселков ремеслам, которых никогда в этом регионе не было: литью из местной меди, плетению кружев, резьбе по кости. Предполагалось, что со временем эти ремесла станут традиционными практиками, источником дохода и эстетических впечатлений¹².

Сегодня Озерный край — одна из самых привлекательных для путешественников частей Англии. Живописные ландшафты служат прекрасным фоном для свадеб, но туристическая инфраструктура разрушила почти весь исторический облик региона. Однако вблизи того же Конистона, в последние годы действует целое сообщество художников, которые восприняли его социальные стратегии, и последовательно воплощают эти идеи. Организация, их объединяющая, называется арт-резиденция Grizedale Arts, она находится на противоположном от дома Рёскина берегу озера, и возглавляет ее Адам Сазерланд. Среди членов сообщества в то или иное время живших в резиденции или посещавших ее — Джереми Деллер, Марк Уоллингер (оба лауреаты премии Тёрнера), Лор Пруво, Таня Бругера и другие художники международного уровня¹³. Причем, художник не может просто подать заявку на проживание: сначала он должен какое-то время поработать волонтером. И даже потом, получив право присутствовать там в качестве художника, автор не может реализовать личный проект, только общий. Один из ключевых проектов — фактически новая экономическая модель для той же деревни Конистон, судьбой которой занимался Рёскин.

Адам Сазерланд утверждает, что самая большая проблема этих мест в том, что их жители очень обособлены и не интересуются друг другом — до приезда художников там не было никакого местного сообщества. Члены сообщества «Grizedale Arts» запустили бизнес по организации мероприятий, например, банкетов и свадеб, причем в них все жители Конистона должны были участвовать сообща. Каждый выполняет свою часть: кто-то ловит рыбу, кто-то выращивает птицу, овощи, кто-то расшивает льняные салфетки традиционным узором, готовит столь же традиционные печеные изделия. Никаких традиций вышивки и выпечки здесь не было со времен Рёскина, все придумали гости резиденции. Однако туристы полагают, что она издревле тут существовала, и даже сами жители деревни теперь

12 По материалам Рабочего института Конистона, где сейчас находится экспозиция, посвященная деятельности Джона Рёскина, URL: <https://conistoninstitute.uk> (дата обращения: 27.12.2018).

13 По материалам художественного центра Grizedale Arts, URL: www.grizedale.org (дата обращения: 27.12.2018).

introduced themselves to the world as a peculiar kind of sculpture, treated their house the same way. They restored the interior using only authentic historical objects, paying attention to every detail — up to the lead-based wall paint, which is dangerous for an occupant's health; they never cooked there, only boiled water for instant coffee,¹¹ because it is a museum and they just happened to live there.

3.

Another curious example of working with history is connected with the figure of John Ruskin. It is widely known that during his later period of life he radically changed his views on culture and turned to the perception of art as a social tool. A funny episode occurred during the time when he was giving lectures at the University of Oxford — an institution whose approach to education he took issue with. Once he gathered his students and instead of giving them classes, sent them to build a road between two villages, convincing them that digging dirt and carrying stones were much more useful than receiving abstract and futile knowledge. Elegantly dressed young people, among them Oscar Wilde, Arnold Toynbee and even Hardwicke Rawnsley who later founded The National Trust, had no experience¹² in construction — cricket was the most laborious activity they engaged in. But they learnt Ruskin's lessons: these construction workers turned into people who later changed life in England. After this episode Ruskin left the University and moved to Venice, and then became head of the Mechanics' Institute in Coniston where he finally got the chance to do everything the way he pleased. In the Lake District he founded crafts, which had never existed before in that area: local copper cast, lace making, bone carving. He taught these crafts to locals, for whom they were supposed to become traditional practices and a source of income and aesthetic experience. Today the Lake District is one of the most alluring parts of England for tourists: its beautiful landscapes serve as a perfect background for weddings, but the tourist infrastructure destroyed the cultural history of the region. However near the same Coniston, on the other shore of the lake from Ruskin's house, are his followers who adopted his social strategies as artistic tools, and continue to work, consistently putting his ideas into practice. The art-residence *Grizedale Arts* under its director Adam Sutherland is the organization that unites them. Among its members are Jeremy Deller, Mark Wallinger (both are laureates of the Turner Prize), Laure Prouvost, Tania Bruguera and other artists of an international level.¹³ However, an artist cannot just apply for an accommodation there: they have to volunteer in the residence for a while. And even after, when they get permission to stay as an artist,

11 From the interview with the artists: *Paginton E.* At home with Gilbert & George: "It has to be immaculate in order for us to make all these unpleasant pictures" // *The Guardian*. May 19, 2015.

12 Mechanics' Institute in Coniston with an exhibition on John Ruskin, <https://conistoninstitute.uk> (accessed on 27.12.2018).

13 Grizedale Arts, <https://www.grizedale.org> (accessed on 27.12.2018).



they cannot work on a personal project but only on a collective one. One of these projects is a new economic model for Coniston on which Ruskin also worked back in time.

Adam Sutherland affirms that the biggest problem for this area is that its residents are very detached and are not interested in each other — before the artists' arrival there was no sense of local community. Members of *Grizedale Arts* launched an event management business for organizing formal parties or weddings where all Coniston inhabitants are welcome to participate. Everyone plays their own part: one fishes, breeds birds, grows vegetables, another embroiders linen napkins with traditional figures and cooks traditional baked goods. Since Ruskin's times none of the traditions of embroidery or bakery really existed, they were all created by the residency guests. But tourists think that these traditions existed before, and even villagers assume that their grandmothers and grandfathers cooked and sewed this way. More recently, *Grizedale Arts* has begun constructing a road between two parts of the village, of course using the artists as labor.¹⁴

All the cases outlined demonstrate the creation of a new living experience (including physical) and of immersion into a reality built according to different rules. A person, to a great extent, helps to re-build the reality him/herself. A person becomes not a passive consumer but an active subject. The case of the Great Britain shows that culture has succeeded in generating its own approaches, using which people are able to interact with their past and, therefore, define their place in the present. By rediscovering these approaches and re-thinking them as artistic strategies, contemporary art can re-introduce them to society as tools that can be used by anyone.

14 Personal conversation with Adam Sutherland and the residency inhabitants.

4. Работы по восстановлению Лоусон-Парка. Проект резидентов Grizedale Arts, которые с 2009 г. возвращают к жизни историческую ферму. Reconstruction works at Lawson Park. Since 2009, residents of the Grizedale Arts have been reviving the historical farm. © Grizedale Arts, 2019. Courtesy of the copyright owners.

почти уверены, что их бабушки и дедушки готовили и шили так же. Сейчас Grizedale Arts начали строительство дороги между двумя частями деревни, разумеется, силами художников¹⁴.

Во всех приведенных примерах речь идет о создании нового жизненного опыта (в том числе телесного) погружения в реальность, которая построена по другим законам и которую в значительной мере создает сам человек, выступающий не как пассивный потребитель, а как активный субъект. Можно увидеть, что в Великобритании выработаны особые способы взаимодействия с прошлым и определения собственного места в настоящем. Мне представляется, что современное искусство, заново открывая эти способы, переосмысливает как художественные стратегии, теперь возвращает их обществу в качестве инструментов, которыми может пользоваться каждый человек.

14 Из личной беседы с Адамом Сазерландом и жителями резиденции.

Данила Булатов

Венская акционистская группа и традиция австрийского экспрессионизма

Образовавшаяся к середине 1960-х годов группа австрийских художников, шокировавших своими радикальными акциями добропорядочную публику, стала вторым по значимости и известности явлением в художественной жизни Австрии XX века после австрийского экспрессионизма. И, несмотря на то, что деятельность Венской акционистской группы протекала в совершенно других реалиях (формально даже в другой стране), в их творчестве можно найти немало параллелей с экспрессионизмом начала века — и на уровне смысловых, и на уровне эстетически-формальных аспектов.

Вообще в начале в 1960-х годов в формировании венского акционизма как художественного течения важнейшую роль сыграл специфический исторический и художественный контекст. Творчество венских художников не в последнюю очередь стало реакцией на атмосферу, сложившуюся в постнацистской Австрии, которую, с одной стороны, определял бурный экономический рост, а с другой — замалчивание сочувствия политическому режиму 1938—1945 годов. В частности, табуированными темами в послевоенном австрийском обществе были факты активного и добровольного сотрудничества с нацистами, равно как и массовая эйфория по поводу превращения Австрии в Остмарк¹.

Коллективной амнезии австрийского общества молодые венские художники противопоставили две наиболее действенные в этих условиях стратегии, связанные с разными художественными традициями: во-первых, с только формирующимися на основе «живописи действия» перформативными практиками, а во-вторых — с творчеством австрийских экспрессионистов начала века. В результате возникло искусство, в котором вслед за актуализацией самого процесса написания картины произошел перенос творческого акта в непосредственно переживаемое пространственное и физическое измерение — ради преодоления опосредованности традиционного опыта

1 В Австрии вплоть до 1980-х годов события, связанные с аншлюсом Третьим Рейхом и участием страны в мировой войне, на официальном уровне трактовались как следствие немецкой агрессии. См.: Uhl H. From Victim Myth to Co-Responsibility Thesis: Nazi-Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory // The Politics of Memory in Postwar Europe, ed. Lebow R. N. et al. London: Durham, 2006. P. 40–72.

Danila Bulatov

Viennese Actionism and the Tradition of Austrian Expressionism

The group of Austrian artists that emerged by the mid-1960s, shocking the bourgeois public with their radical events or so-called *aktionen*, have become the second most prominent and significant phenomenon in the art life of 20th-century Austria, after Austrian expressionism. Despite the fact that the Viennese Actionists worked in a completely different environment (formally speaking even in another country), we can draw many parallels between their artistic *oeuvre* and that of early 20th century Expressionism — both conceptually, and on the level of aesthetically formalized aspects.

Overall, the specific historical and artistic context of the early 1960s had a great impact on the development of Viennese visual expression. The art of Viennese artists emerged, in no small measure, as a protest against the post-World War II atmosphere in Austria, which, on the one hand, was defined through a great economic boom and on the other, was marked by the desire to suppress its historical ties to the political regime of 1938—1945. In particular, the facts of Austria's active and voluntary cooperation with the Nazis, as well as mass euphoria regarding Austria's transformation into Ostmark were strictly taboo in the Austrian post-war society.¹

Young Viennese artists opposed the collective amnesia of Austrian society with two strategies that were the most efficient in such circumstances, and that harkened back to different artistic traditions. The first one was linked with performative practices which were just then at the very early stage of their development, springing from action painting. The second

1 In Austria up to the 1980s, the events of "Anschluss" by the Third Reich and the country's participation in the World War II were officially interpreted as a result of German aggression. See Uhl H. From Victim Myth to Co-Responsibility Thesis: Nazi-Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory // The Politics of Memory in Postwar Europe, ed. Lebow R. N. et al. London: Durham, 2006. P. 40–72.



tradition looked back at the work of the Austrian expressionists from the beginning of 20th century. Their efforts resulted in art in which, subsequent to the actualization of the painting process itself was in turn followed by directly shifting the act of art-making into a spatially and physically experienced dimension, in hopes of overcoming the mediated, traditional experience of artwork contemplation. The effect of the spectator's participation in the *aktion's* eventful and emotional space (even when an encounter with it happened through photo and video documentation) was reinforced by the use of either the human body or animal carcasses as artistic materials; by manipulating them, the actionists inevitably provoked reflexive painful reactions and re-activated the audience's deafened sensitivity and ability to show empathy.

The actions of Günther Brus (born 1938) took probably the most extreme turn, and were based on the artist's repressive work with his own body, which he originally mock-violated by metaphorically applying paint to his body. Starting from 1968, his violence against himself became quite real, and culminated in a public performance *Stress Test* that, according to Brus, was meant to help him better understand himself² and took place in 1970 in Munich. He achieved the maximum harm that could be done to his body during this performance, when he cut himself with a razor, drank his own urine and con-

2 See: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: writings of the Vienna Actionists, ed. Green M. London: Atlas Press, 1999. P. 27.

«созерцания» зрителем произведения искусства. Усилению этого эффекта включенности зрителя в событийное и эмоциональное пространство акции (даже если знакомство с ней происходило через фото- или видеодокументацию) способствовало то, что в качестве художественных материалов акционисты использовали человеческое тело или туши животных, манипуляции с которыми неизбежно — на чисто рефлекторном уровне — вызывали болезненную реакцию, приводили к активизации у публики притупившейся чувствительности и способности к эмпатии.

Наиболее экстремальный характер принимали, пожалуй, акции Гюнтера Бруса (р. 1938), построенные на репрессивной работе художника с собственным телом, насилие над которым, вначале лишь постановочное и осуществлявшееся метафорически при помощи нанесения на него краски, начиная с 1968 года стало вполне реальным. Кульминацией этих действий (связанных, по словам Бруса, с самопознанием²) стал проведенный в Мюнхене в 1970 году публичный перформанс «Тест на прочность». Этой работой, в ходе которой Брус резал себя бритвой, пил собственную мочу и бился на полу в конвульсиях, он достиг определенного предела насилия над своим телом, после чего единственная возможность для него заключалась в завершении акционистской фазы своего творчества. В садомазохистском характере творчества Бруса очевидно прослеживается связь с типичным для экспрессионизма противостоянием властным структурам и нормативной эстетике своего времени: искалеченное, деформированное тело, каким оно

2 См.: Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists, ed. Green M. London: Atlas Press, 1999. P. 27.

1. Гюнтер Брус. «Тест на прочность». 19.06.1970. Günther Brus. *Stress Test*, 19.06.1970. © Günther Brus, 2019.

предстает в акциях Бруса, не вписывалось в политэкономическую модель послевоенной Австрии с ее пафосом послевоенной реконструкции и «экономического чуда», точно также как в каноны академического искусства имперской Вены не укладывались невротически-болезненные образы с картин Оскара Кокошки или Эгона Шиле.

Таким образом, эстетика, в которой работали художники Венской акционистской группы, была напрямую связана с локальной художественной традицией австрийского экспрессионизма. Суть эстетической установки, которая роднит представителей этих двух поколений австрийских художников, может быть раскрыта через феномен патологического тела — обращение к которому было в равной степени характерно и для акционистов 1960-х годов, и для художников начала XX века. Тем, кто впервые соединил понятие «современного стиля» с деконструкцией образа гармонично сложенного человека, поступками которого управляет исключительно разум, образа, являвшегося порождением эпохи Просвещения и рационализма, был искусствовед Юлиус Мейер-Грефе. В своей книге «История развития современного искусства», вышедшей в 1904 году, т. е. за несколько лет до появления в Вене по-настоящему экспрессионистических работ, Мейер-Грефе так характеризовал художественную атмосферу города: «Эта молодая Вена явилась как чересчур быстро повзрослевший человек, страшно высокий, но жутко худой, хилого телосложения и не по годам подверженный пороку»³.

По всей видимости, не в последнюю очередь именно благодаря Мейеру-Грефе в Австрии начала века возникла мода на описанный им типаж: как показала Гемма Блэкшоу, созданию Эгоном Шиле своей знаменитой серии автопортретов 1910 года во многом способствовал тот успех, которым пользовались болезненные и деформированные образы у коллекционеров⁴. Однако сам Мейер-Грефе, давая приведенную выше характеристику, отталкивался от искусства Венского сецессиона, также обладавшего способностью шокировать и оказавшегося на рубеже веков в центре дебатов о границах допустимого в искусстве. И действительно, важным шагом в сторону обновления и радикализации художественного языка, приведшем в конечном итоге к торжеству «эстетики безобразного» в экспрессионизме Кокошки и Шиле, стало творчество одного из основателей Сецессиона, Густава Климта. В частности, в созданных им трех «факультетских картинах», предназначенных для потолка актового зала в здании Венского университета, Климт впервые обратился к теме страдающего человеческого тела, которое переживает не только физический расцвет, но и неизбежное увядание. Этот мотив стал центральным в двух первых работах из серии, предъявленных публике в 1900 и 1901 годах соответственно, — «Философия» и «Медицина», — при создании которых Климт отошел от всех существовавших канонов аллегорических композиций, изобразив на каждой из картин пронизывающий безбрежное пространство поток человеческих фигур, где оказались переплетены тела обнаженных женщин и мужчин, детей, взрослых и стариков.

Особенно неприемлемой для широкой публики и университетской профессуры оказалась картина «Медицина», дискуссии по поводу которой даже достигли австрийского парламента. На холсте, за спиной богини Гигиены, словно воспаряющей из неведомых глубин и олицетворяющей собой целебную силу Медицины, художник изобразил множество фигур в очень сложных позах, напряженность которых

.....

³ Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. Stuttgart: Jul. Hofmann, 1904. S. 695.

⁴ См.: Blackshaw G. The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture // Oxford Art Journal. 2007. Vol. 30. No. 3. P. 379—401.

vulsed on the floor, so the only possible option that was left open to him afterwards was to conclude his actionist phase. The sadomasochistic character of Brus's work matches the typically expressionistic opposition to the power structures and normative aesthetics of its time: the mutilated, deformed body as seen in Brus's actions did not fit the political and economic model of post-war Austria with its zeal of post-war reconstruction and its economic miracle, just as the neurotic and morbid images from the paintings of Oskar Kokoschka and Egon Schiele did not fit the canons of academic art in Imperial Vienna.

Therefore, the aesthetics adopted by the Viennese actionists were directly linked with the local artistic tradition represented by Austrian Expressionism. The essence of the aesthetic mindset that tied together these Viennese artists from both generations can be interpreted through the phenomenon of the pathological body, addressed both by the actionists in the 1960s, as well as by the early 20th century artists. The art historian Julius Meier-Graefe was the first one to connect the notion of modern style with the deconstruction of the image of the harmonious individual, whose actions are governed exclusively by reason, and who was a product of the Age of Enlightenment and rationalism. In his book *Modern Art: Being a Contribution to a New System Of Aesthetics* published in 1904, only a few years before the emergence of the truly expressionistic artworks in Vienna, Meier-Graefe describes the artistic atmosphere of the city: "This young Vienna was like a lad who has grown too quickly, tremendously tall but shockingly thin, weak of bone and precociously diseased."³

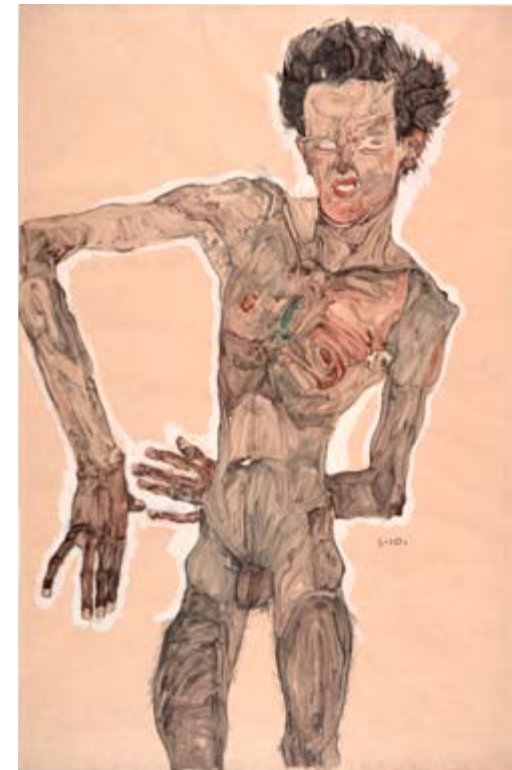
It seems that Meier-Graefe had a major influence on the emergence of the fashion for this prototype in early 20th century Austria: as Gemma Blackshaw demonstrated, the success of sickly and deformed images among collectors was largely instrumental to the creation of Egon Schiele's famous series of self-portraits in 1910.⁴ However Meier-Graefe himself, when describing these characteristics, was actually drawing on the art of the Vienna Secession, which was equally shocking and which became the center of a debate about the boundaries of the permissible in art. Indeed, the works of Gustav Klimt, one of the Vienna Secession's founding artists, became the first step towards the renewal and radicalization of artistic language, which eventually led to the triumph of the "aesthetics of ugliness" in the Expressionism of Oskar Kokoschka and Egon Schiele.

In particular, in his three paintings commissioned to decorate the ceiling of the Great Hall in the University of Vienna, Klimt, for the first time, addressed the theme of the suffering human body that exists not only in its physical prime but also in inevitable decay. This motif dominated the first two works in the series, *Philosophy* and *Medicine*, which were presented to the public in 1900 and 1901 respectively, and whose portrayal went far beyond any pre-existing canons

.....

³ Meier-Graefe J. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. Stuttgart: Jul. Hofmann, 1904. S. 695.

⁴ See Blackshaw G. The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture // Oxford Art Journal. 2007. Vol. 30. No. 3. P. 379—401.



2. Густав Климт. «Медицина». 1899—1907. Холст, масло. Размеры неизвестны (утрачена в 1945 году). Gustav Klimt. *Medicine*. 1899—1907. Oil on canvas. Sizes unknown (destroyed in 1945).

3. Эгон Шиле. «Автопортрет в обнаженном виде, гримаса». 1910. Графитный карандаш, уголь, гуашь и белила на оберточной бумаге. 55,8 × 36,7 см. Музей Альбертина. Egon Schiele. *Nude Self-Portrait, Grimacing*, 1910. Pencil, charcoal, gouache on paper. 55.8 × 36.7 cm. Albertina.

of allegoric compositions, with each painting showing a flow of human figures, bodies of naked women and men, children, adults and old people intertwined, permeating the boundless space.

Medicine was the painting subjected to the most stringent criticism by both the general public and by university professors — to the point that it was debated in the Austrian parliament. Behind the back of the goddess Hygieia — representing the curing force of medicine, who seems to be floating out of the unfathomable depths — the artist depicted a multitude of figures in extremely complex positions, their tension in sharp contrast with the daydreaming and self-reflecting state of almost all the characters of this work (except Hygieia herself). The artist's marked attention to physiology caused critics to joke that the proper place for these figures' should be the Anatomy Museum.⁵ Moreover, Klimt included the bodies of a pregnant woman and a bony old woman, which did not correspond with the normative aesthetics of its time, alongside the idealized luscious human bodies, characteristic of the decorative, refined, bordering on mawkish, academic style, which dominated the Vienna art scene in the end of the 19th century (its most prominent artist was Hans Makart — this is why it came to be known as *Makartstil*).

The reason behind Klimt's transformation of style lies in his aspiration to revive dead, allegorical language by introducing natural science themes — the human body in all its manifestations — including sickly and pathological ones. This was inspired by Klimt's personal fascination with biology, as well as by the general *zeitgeist* of turn-of-the-century Vienna — the city that had become one of the most

.....

⁵ See: Bahr H. Gegen Klimt: Historisches, Philosophie, Medizin, Goldfische, Fries. Wien: Eisenstein, 1903. S. 46.

резко контрастирует с тем состоянием грезы, погруженности в себя, в котором пребывают все персонажи (за исключением самой Гигиены). Подчеркнутое внимание Климта к физиологии дало повод критикам язвить, что фигурам с этой работы художника место скорее в анатомическом музее⁵. Кроме того, рядом с идеализированными, «роскошными» человеческими телами, столь характерными для доминировавшего в Вене в конце XIX века декоративного и изысканного до слащавости академизма (его воплощением была манера художника Ханса Макарта — т. н. *Makartstil*), на картине Климта появились не вписывавшиеся в нормативную эстетику своего времени тела беременной женщины и костлявой старухи.

Причиной трансформации стиля Климта стало, по-видимому, его стремление оживить мертвый аллегорический язык за счет обращения непосредственно к естественнонаучному материалу — человеческому телу во всех его видах и состояниях, в том числе болезненных и патологичных. Этому способствовало как личное увлечение Климта биологией, так и вообще атмосфера Вены рубежа веков — города, ставшего в тот момент одним из важнейших центров развития медицины в Европе, где к тому же особенное внимание уделялось таким дисциплинам, как неврология и психиатрия⁶. Эта связь не укрылась и от современников: так, писатель Карл Краус саркастически писал о «Медицине», что Климт, по-видимому, хотел «через хаотическое сплетение болезненных тел символически представить условия в Венской общей больнице»⁷.

Непосредственное знакомство Климта с последними достижениями патологической анатомии и биологии произошло благодаря его дружбе с Эмилем Цукеркандлем, профессором анатомии Венского университета. В частности, Цукеркандль организовал

.....

⁵ См.: Bahr H. Gegen Klimt: Historisches, Philosophie, Medizin, Goldfische, Fries. Wien: Eisenstein, 1903. S. 46.

⁶ Подробнее о роли Вены в развитии медицины см.: Кандель Э. Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М.: Corpus (ACT), 2012. С. 20—25.

⁷ *Die Fackel*. Nr. 73. April 1901. S. 13.

по просьбе Климта серию лекций на Анатомическом факультете для группы художников, писателей и музыкантов, которых он ввел в основы гистологии, продемонстрировав им слайды с изображениями увеличенных под микроскопом тканей и клеток⁸. В связи с задокументированным интересом Климта к теории Дарвина «Медицину» можно интерпретировать как метафору бесконечного круговорота жизни и смерти, когда каждая новая жизнь вытесняет предшествующие ей формы, но одновременно сама обречена на гибель. Не случайно на картине между грудным младенцем и беременной женщиной появляется скелет — аллегория Смерти, — а вокруг него в свою очередь развивается пелена с биологическими символами новой жизни — изображениями ранних стадий развития эмбриона⁹.

Роль «факультетских картин» Климта в формировании новой эстетической парадигмы австрийского искусства сложно переоценить в том числе и потому, что в них впервые со всей отчетливостью проявилось стремление к передаче через позы и жесты фигур тех самых бессознательных психических процессов, изучение которых стало предметом психоанализа Зигмунда Фрейда. Не случайно современники отмечали несоответствие климтовских аллегорий традиционному пониманию науки, которая имеет дело только с рационально постижимым. Однако именно «бесформенная неразбериха, мир грез, которые есть полная противоположность всякой подлинной философии»¹⁰, стало тем, к чему обратился Фрейд в своем первом фундаментальном труде — «Толковании сновидений» (1900).

Психоанализ Фрейда — вот что в значительной степени обуславливает преемственность акционизма 1960-х годов от экспрессионистической традиции. Главным открытием австрийского ученого, начинавшего как врач-невропатолог, стала зона инстинктивного и бессознательного, которая оказывает непосредственное влияние на поступки человека и его психическую жизнь. В этой системе координат тело трактуется как средоточие либидо и агрессивных животных импульсов, проявлению которых способствуют разнообразные экстремальные состояния вроде неврозов и истерических припадков. Как доказала Гемма Блэкшоу, на сложение экспрессионистической иконографии патологического тела большое влияние оказала специализированная медицинская литература того времени, в которой публиковались фотографии пациентов неврологических клиник и, более того, подчеркивалась эстетическая ценность таких изображений¹¹. В соотношении с представленной в этих изданиях типологией положений тел, разбитых параличом или запечатленных в момент припадка, по-видимому, следует рассматривать и ряд фигур с панно «Медицина»¹². Но если Климт в своем дальнейшем живописном творчестве отошел от репрезентации тела в его грубой физиологичности, начав работать в декоративной, плоскостной манере, то такие

.....

8 См.: *Braun E. Ornament as Evolution: Gustav Klimt and Berta Zuckermandl // Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, ed. Price R. New York: Neue Galerie, Prestel Publishing, 2007. P. 162.

9 Аналогичные символы впоследствии будут появляться в целом ряде картин Климта, символизируя репродуктивный потенциал женщины или непосредственно сам акт зачатия — как в «Данае» (1907–1908). Ср.: *Кандель Э. Указ. соч.* С. 30–31.

10 *Bahr H. Op. cit.* S. 17.

11 Речь идет прежде всего о журналах, связанных деятельностью Жана-Мартена Шарко на посту заведующего неврологическим отделением больницы Сальпетриер в Париже: «Фотографическая иконография Сальпетриер» и «Новая иконография Сальпетриер». См.: *Blackshaw G. Op. cit.* P. 382–389.

12 Так, поза женщины, парящей сбоку от основного потока людей, выгнутой спиной и откинутой левой рукой напоминает одну из разновидностей знаменитой «истерической дуги» (ср.: *Richer P. Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1885. P. 71). В свою очередь, положение мужской фигуры, обращенной к зрителю спиной, с выброшенной в сторону этой женщины рукой, могло быть заимствовано с фотографии, иллюстрировавшей паралич спинных мышц в журнале «Новая иконография Сальпетриер» (см.: *Blackshaw G. Op. cit.* Fig. 8).

important European centers of medical progress, where, moreover, disciplines such as neurology and psychiatry were very popular among scholars.⁶ This connection was not mystery for their contemporaries — thus, the writer Karl Kraus wrote sarcastically about *Medicine* that Klimt must have wanted to “symbolically recreate the conditions in Vienna General Hospital through the painting of the chaotic intertwined bodies.”⁷

Klimt's first-hand knowledge of the latest developments in pathological anatomy and biology was possible thanks to his friendship with Emil Zuckermandl, an anatomy professor at the University of Vienna. In particular, at Klimt's request, Zuckermandl arranged a series of lectures for a group of artists, writers and musicians in the anatomy department, where he presented an introduction to the foundations of histology, displaying slides that showed enlarged images of cells and tissues.⁸ In light of Klimt's documented interest in Darwin's theory of evolution, we can interpret *Medicine* as a metaphor of the endless cycle of life and death, where every new life pushes out forms that existed before its arrival, yet it, in turn, is also doomed to die. It is no coincidence that we find a skeleton of Death right next to a newborn and a pregnant woman, while a veil decorated with the biological symbols of new life — images of embryos at the early developmental stages, flows around it.⁹

The role that these “faculty paintings,” commissioned by the University of Vienna, played in shaping the new aesthetic paradigm of Austrian art is vital also for another reason: they became the first clear manifestation of the desire to capture, unconscious psychological states, which were destined to become the subject of Sigmund Freud's psychoanalysis. It was not for nothing that his contemporaries noticed a discrepancy between Klimt's allegories and the traditional scientific perspective, dealing only with what could be comprehended rationally. But it was this “misshapen mess, the world of dreams, which is a complete opposite of any true philosophy”¹⁰ that had attracted the attention of Sigmund Freud in his first fundamental work *The Interpretation of Dreams* (1900).

Freud's psychoanalysis largely provides continuity from the expressionistic tradition to 1960s Actionism. The major discovery made by the Austrian scholar, who had started his career as a neuropathologist, was the immediate effect that the zone of the

.....

6 For more information about the role of Vienna in the development of medicine see: *Kandel E. Vek samopoznaniya. Poiski bessoznatelnogo v iskusstve I nauke s nachala XX veka do nashikh dney* [The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present]. Moscow: Corpus (AST), 2012. P. 20–25.

7 *Die Fackel*. Nr. 73. April 1901. S. 13.

8 See *Braun E. Ornament as Evolution: Gustav Klimt and Berta Zuckermandl // Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, ed. Price R. New York: Neue Galerie, Prestel Publishing, 2007. P. 162.

9 Similar symbols would later appear in a whole range of Klimt's paintings representing the reproductive resource of a woman or the conception act in itself as in Danae (1907–1908). See also: *Kandel E. Op. cit.* P. 30–31.

10 *Bahr H. Op. cit.* S. 17.



instinctive and unconscious has on a person's actions and his/her psychical life. This system of coordinates interprets the body as a hub of libido and aggressive animal instincts, which become manifested in various extreme conditions such as neurosis and fits of hysteria. As Gemma Blackshaw demonstrated, the establishment of the expressionist iconography of the pathological body was mainly influenced by the specialized medical literature of the time, which included photos of patients of neurological clinics, thus promoting the aesthetic value of such images.¹¹ It seems that some of the figures from the *Medicine* panel should be interpreted in light of the typology of body positions found in this medical literature, which features bodies stricken with paralysis or captured at the moment of seizure.¹² While Klimt subsequently stopped representing the body in its mere physiological form and embraced a decorative and flat style of painting, artists such as Kokoschka and Schiele fully developed the potential of the “unhealthy art” present in Klimt's “faculty paintings.”

Just like in psychoanalysis, which was regarded by Freud as a kind of pathological-anatomical process aimed at revealing the profound layers of the psyche, the Austrian expressionists strove to convey the es-

.....

11 We refer to journals describing Jean-Martin Charcot's work as the Head of Neurological Department at Salpêtrière hospital in Paris: Photographic Iconography of La Salpêtrière and New Iconography of La Salpêtrière. See *Blackshaw G. Op. cit.* P. 382–389.

12 Thus, the pose of a woman floating to the side of the main stream of people with an arched back and left arm dropped as if in exhaustion looks like one of the variations of the well-known “arch of hysteria” (compare: *Richer P. Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1885. P. 71). In turn, the pose of a male figure depicted with his back to the audience, whose hand is thrown out towards that woman could have been adopted from a photograph capturing paralysis of spine muscles in *New Iconography of La Salpêtrière journal* (see: *Blackshaw G. Op. cit.* Fig. 8).

4. Герман Нитч. «1-я акция», 19.12.1962. Hermann Nitsch. *1st Action*, 19.12.1962. © Atelier Hermann Nitsch, 2019.

художники, как Кокошка и Шиле, в полной мере развили заложенный в «факультетских картинах» потенциал «нездорового искусства».

По аналогии с психоанализом, рассматривавшимся Фрейдом как своего рода патологоанатомическая процедура, смысл которой заключался в открытии глубинных слоев психики, австрийские экспрессионисты стремились к выражению подлинной сути человека, для чего соответственно была необходима совершенно новая художественная оптика. Именно по этой причине Оскар Кокошка, вдохновленный открытием рентгеновских лучей, при написании целого ряда портретов будто стремился к созданию живописных аналогов рентгеновских снимков¹³. Эгон Шиле, в свою очередь, изображал — причем часто фрагментированно — худосочные, изломанные тела (иногда оставляющие впечатление скелетов, обтянутых кожей), фокусируясь не на выражениях лиц, но на кистях и пальцах рук, на динамическом взаимодействии фигур с пространством.

Представление о том, что тело есть проводник в область иррационального и бессознательного, — вот что выступает связующим звеном между экспрессионизмом начала XX века и деятельностью Венской акционистской группы. Интерес к телесному, физиологическому началу как инструменту артикуляции скрывающихся в человеке психологических конфликтов (в том числе подавленных травматических переживаний, связанных с войной и ее последствиями) объединяет всех главных протагонистов венского акционизма. Так, Герман Нитч (р. 1938) стал создателем «Театра оргий и мистерий», в рамках которого он стремился к воссозданию той интенсивности катартического опыта, который предлагали дионисийские оргии и мистерии, античные трагедии, а также самые разнообразные древние культовые формы, служившие сублимации агрессивных человеческих инстинктов. До сих пор существующий акционистский театр Нитча предполагает вовлечение публики в литургическое (оно же — мистерияльное и оргиастическое) действие, в ходе которого раз за разом воспроизводятся ритуалы, связанные с мотивами жертвоприношения

.....

13 Ср.: *Кандель Э. Указ. соч.* С. 93–94, 105–106.

и искупления, — в том числе и потому, что в качестве главных материалов здесь выступают кровь, туши и внутренности животных. Первая акция, проведенная Нитчем в рамках «Театра оргий и мистерий», состоялась 19 декабря 1962 и, не предполагая участие публики, носила скорее символический и программный характер: одетый в белые одежды Нитч стоял у стены, словно распятый (его руки были связаны и вздернуты вверх веревками), а Отто Мюль поливал его краской. Сознательно уподобляя себя Христу, Нитч словно декларировал, что его задача как художника — указать человечеству спасительный путь, выход из духовного и психологического тупика, который не в последнюю очередь был обусловлен подавленными травматическими переживаниями. В выпущенном в том же году манифесте «Кровавый орган» Нитч писал: «В своем искусстве (которое есть форма благоговения перед жизнью) я принимаю на себя все, кажущееся негативным, неаппетитным, извращенным и обценным, всю похоть вместе с исходящей от нее жертвенной истерией, чтобы избавить ВАС от доходящих до предела срама и стыда»¹⁴.

Избавление, очищение, «психическая гигиена» — вот лейтмотивы творчества художников Венской акционистской группы, которые активно пользовались психоаналитической терминологией. Их излюбленные термины: «абреакция» (вытеснение травматического опыта через его проработку, повторение) и «катарсис» (высвобождение загнанной внутрь психической энергии, первичных инстинктов). С точки зрения венских акционистов, именно подавление базовых инстинктов в ходе развития цивилизации и культуры приводит к неконтролируемым психическим выбросам и таким вспышкам насилия, как Вторая мировая война. Разрушение и унижение тела, таким образом, рассматривалось как способ его освобождения, с одной стороны, от невротической заикленности, от навязчивых травматических переживаний, а с другой стороны — от тех самых властных и иерархических структур, которые их порождают. И в этом смысле творчество венских акционистов наследовало радикальной диалектике экспрессионистических картин, одним из полюсов которой, как пишет Бенджамин Бухло, «был гипертрофированный культ сексуального тела, импульсивные, навязчивые порывы которого рассматривались как подрыв буржуазных режимов сублимации и репрессии», а другой — «отвращение к телу и сексуальности как к структурам, в которых социальный порядок и репрессии укоренены особенно глубоко и выражаются в навязчивом поведении и невротической боли»¹⁵.

Акции венских акционистов с характерным для них мотивом ритуального разрушения и унижения плоти, таким образом, воплощали собой вызов общественным табу, современным политическим и экономическим порядкам. Наиболее ярко это проявилось в творчестве Отто Мюля (р. 1925), в так называемых материальных акциях которого происходила артикуляция механизмов репрессивного подавления тела, связанная не только с опытом Второй мировой войны (а сам Мюль прошел ее солдатом вермахта), но и с фетишизацией человеческого тела, его подчинению утилитарным принципам производства товаров в современном обществе потребления. Первой такой акцией стал перформанс 1963 года с названием «Заблачивание женского тела — заблачивание Венеры», в ходе которого Мюль покрыл обнаженное тело женщины ошметками краски, затем скрутил его веревками и, наконец, вывалил на него мусор из большого помойного ведра. Слово «Венера» в названии акции очевидно должно было напомнить о том, что женское тело испокон

14 Цит. по: Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna, ed. Badura-Triska, E., Klocker, H. Köln: Walter König, 2012. P. 46.

15 Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. С. 503.

sence of human existence; to do this, they required radically different artistic optics. That is the main reason why, inspired by the discovery of the x-rays, Oskar Kokoschka seemed to have tried to imitate x-rays photographs in a whole series of portraits.¹³ Egon Schiele, in turn, depicted anemic, broken bodies, which sometimes looked like skeletons covered with skin, often in fragments, and did not focus on their facial expressions but on their wrists and fingers, on the dynamic interaction between the bodies and the space.

What connects early 20th century Expressionism with the works of Viennese Actionism is the idea of the body as a guide to the world of the irrational and unconscious. This interest in the bodily, physiological aspect as a tool to articulate psychological conflicts hidden within a person, including suppressed traumatic experiences related to war and its consequences, brings together the main protagonists of Viennese Actionism. Thus, Hermann Nitsch (born 1938) created the *Theatre of Orgies and Mysteries*, where he attempted to recreate the intensity of cathartic experience offered by Dionysian orgies and mysteries, ancient tragedies, as well as diverse ancient cultic phenomena that were used to sublimate aggressive human instincts. The actionist theater of Hermann Nitsch is still in existence, offering to involve the audience in liturgical (also mystical and orgiastic) actions, that time after time replicate sacrificial and redemptive rituals — which include: blood, carcasses and the entrails of dead animals as their main materials. The first action of Nitsch's *Theatre of Orgies and Mysteries* took place on December 19, 1962 and, not being intended for the public involvement, was more of a symbolic and programmatic character: Nitsch, dressed in a white gown, stood against the wall as if crucified (his arms were tied with ropes and pulled up), while Otto Muehl poured paint over him. By consciously comparing himself with Christ, Nitsch seemed to declare that his goal as an artist was to show humanity a way to salvation, a way out of the spiritual and psychological deadlock created, in no small measure, by suppressed traumatic feelings. In his manifesto "The Blood Organ" published the same year, Nitsch wrote: "In my art, which is a form of veneration of life, I accept everything that seems negative, non-appetizing, perverted and obscene, all lust and sacrificial hysteria emanating from it to rid YOU of your disgrace and shame that reach the ultimate level."¹⁴

Abolition/elimination, purification and "psychic hygiene" — these are the keynotes we find in the artworks of the Viennese actionists, who fluently applied psychoanalytic terminology in their art. Their favorite terms were "abreaction" (displacing traumatic experience through therapy and repetition) and "catharsis" (freeing the psychic energy and primal instincts that had been suppressed). The Actionists believed that the suppression of primal instincts through the development of civilization and culture was what led to uncontrollable psychic outbursts and outbreaks of violence, such as World War II. The destruction and humiliation of the body, therefore, was regarded as a way to liberate it from neurotic

13 See also: Kandel E. Op. cit. P. 93—94, 105—106.

14 Quoted as in: Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna, ed. Badura-Triska, E., Klocker, H. Köln: Walter König, 2012. P. 46.



obsessions and haunting traumatic feelings on the one hand, and from those structures of power and hierarchy which produce them, on the other. In this respect, the art of the Viennese actionists inherited the radical dialectics of expressionistic paintings, one of its poles being, according to Benjamin Buchloh: "a hypertrophic cult of the sexual body, touting its compulsions as subversive of the bourgeois regimes of sublimation and repression." The other pole was the "loathing of the body and of sexuality as the very structures where social order and repression were most deeply anchored and acted out in compulsive behavior and neurotic suffering."¹⁵

Therefore, the works of the Viennese actionists featuring a typical motif of ritual destruction and flesh humiliation represented a challenge to social taboos, as well as to political and economic order. This is particularly strongly epitomized by the art of Otto Muehl (born 1925), with its so-called material actions, that articulated the mechanisms of repressive suppression of the body, relating not only to the experience of World War II (Muehl had fought in the war as a Wehrmacht foot soldier) but also to the fetishization of the human body, and its submission to the pragmatic principles of commodity production in the modern consumer society. The first action of this kind was a 1963 performance called *Enmiring of a Female Body — Enmiring of a Venus*. During this performance, Muehl covered a woman's naked body with paint scraps, then tied it up with ropes and, finally, dumped trash from a large garbage can on top of it. The word "Venus" was supposed to allude to the fact that female body has been sexually objectified for centuries, while mythological stories have been used as an excuse to create erotic imagery. The final act of burying a woman under the heap of waste allows one to interpret Muehl's actions as an acrid comment on consumer society with its pre-established new forms of objectivation and exploitation of the female body.

15 Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2004. P. 465



5. Отто Мюль. «1-я материальная акция. Заблачивание женского тела — заблачивание Венеры». Сентябрь 1963. Otto Muehl. *Material Action no. 1, Enmiring of a Female Body — Enmiring of a Venus*. September 1963. © Archives Muehl, Portugal, 2019.

6. Отто Мюль. «7-я материальная акция. Пуповина — изображение рождения». 16.05.1964. Otto Muehl. *Material Action no. 7, Umbilical Cord — Portrayal of a Birth*. 16.05.1964. © Archives Muehl, Portugal, 2019.

веков подвергалось сексуальной объективации, а мифологические сюжеты служили поводом для создания эротических изображений. Финальный же акт действия, погребение женщины под грудой отходов, позволяет трактовать действия Мюля как язвительный комментарий на консьюмеристское общество с предусмотренными в нем новыми формами объективации и эксплуатации женского тела.

Интерес акционистов к неидеализированному женскому телу в его грубой, естественной физиологичности — еще один аспект, связывающий их творчество с экспрессионистической традицией. Так, скандальную известность Климту принесли откровенные изображения беременных женщин: этот мотив, появившийся впервые в «Медицине», нашел свое развитие в такой работе как «Надежда I» (1903) — картине, шокировавшей современников своей натуралистичностью. Слава же Эгона Шиле как певца безобразного ведет свой отчет с еще более радикальных портретов беременных женщин и их новорожденных детей, которые он делал в 1910 году в женской клинике доктора Эрвина фон Граффа. Несмотря на то, что 1960-е считаются десятилетием сексуальной революции, в Австрии этого времени, как и в начале XX века, оставались табуированными такие темы, как половые отношения или вообще вопросы сексуальности. Против ханжеской общественной морали была направлена акция Мюля «Пуповина — изображение рождения» (1964), в ходе которой художником на живой модели при помощи воздушного шарика и садового шланга был продемонстрирован процесс трансформации женского тела во время беременности¹⁶.

Преемственность с экспрессионистами начала века нашла выражение и в самоидентификации венских акционистов, которые воспринимали себя одновременно и бунтарями против буржуазных устоев, и маргинальными элементами, отщепенцами в такой стране высокой культуры, как Австрия. Так, в тексте с ироничным названием «М-аппарат» (1962) Отто Мюль писал: «Шарлатанство, обценность и эстетика выгребной ямы — моральные средства против конформизма, материализма и глупости. <...> Как только во мне шевелится австриец, я включаю М-аппарат, чтобы не заработать язву желудка.

16 Художник постепенно надувал воздушный шарик, привязанный бинтом к телу модели, которое одновременно опутывалось шлангом-пуповиной. Подробнее об акции см.: Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus. Hg. v. Peter Weibel u. Valie Export. Frankfurt: Kohlkunstverlag, 1970. S. 248.



7. Оскар Кокошка. Афиша журнала Der Sturm. 1911. Литография. 66,6 × 44,6 см. Музей современного искусства, Зальцбург. Oskar Kokoschka. Poster for Der Sturm periodical, 1911. Lithograph, 66.6 × 44.6 cm. Museum of Modern Art Salzburg.

8. Гюнтер Брус. «Живопись — самораскрашивание — саморасчленение». 06.07.1965. Günther Brus. *Painting — Self-Painting — Self-Mutilation*, 06.07.1965. © Günther Brus, 2019.

M — это контролируемый синтез двух асоциальных типов: святого и маньяка-извращенца. Аминь»¹⁷. Воплощением этих же «асоциальных типов» в свое время предстал Оскар Кокошка на его знаменитом автопортрете для афиши журнала «Штурм», где он изобразил себя налысо обритым и с пальцем, указывающим на рану под правым ребром, — так что в этом образе воедино слились художник-бунтарь, преступник и Христос.

В этой работе Кокошки нашел выражение и ставший впоследствии ключевым для всех акционистов мотив раны, связанный с культивировавшимся ими состоянием экзистенциальной обязанности и прорывом к зоне доличностного и либидинального, который неизбежно ведет к разрушению целостности собственного «я». Именно так, в виде нарисованного вертикального шва, который делил надвое лицо, а затем и все тело художника, рана стала неотъемлемой частью образа Гюнтера Бруса в его акции 1965 года «Живопись — самораскрашивание — саморасчленение». Превращаясь в ходе этого перформанса в «живую картину», Брус буквально воспроизводил стратегию художников-экспрессионистов, в творчестве которых выявление скрытых психологических конфликтов производилось с помощью языка тела — в напряженных и конвульсивных позах моделей, в телах, находящихся на грани физического распада.

Таким образом, австрийские экспрессионисты служили важным ориентиром для венских акционистов и из-за своего демонстративного пренебрежения к общественной морали и обращения к табуированным темам, и потому что в их работах впервые нашло выражение то доличностное и либидинальное в человеке, что параллельно в нем открывала современная психиатрия. Как в искусстве начала XX века, так и в акционизме 1960-х годов средством выражения этих глубинных слоев человеческой психики стало человеческое тело — конвульсивное и невротическое, болезненное и хрупкое, живое и страдающее.

¹⁷ Цит. no: Vienna Actionism. Op. cit. P. 47.

Another aspect that bridges the Actionists' art with the expressionist tradition is the interest they took in the non-idealized female body — in its crude physiological incarnation. The undisguised images of pregnant women that made Klimt notorious came to be in a similar way: this motif that first surfaced in *Medicine* was later developed in *Hope I* (1903) — a painting that completely shocked his contemporaries, due to its naturalistic character. Egon Schiele's notoriety as a bard of the "ugly" dates back to his even more radical portraits of pregnant women and their newborns which he created in 1910 in the women's clinic of the doctor Erwin von Graff. Even much later, despite the fact that the 1960s are generally considered a decade of sexual revolution, the topic of sexual relationships, or anything sex-related at all, was still a strict taboo in Austria, just like it had been at the beginning of the century. Muehl's action *Umbilical Cord — Portrayal of a Birth* (1964), when the artist used a balloon and a garden hoe on a model to demonstrate the process of the female body's transformation during pregnancy, was aimed against the hypocrisy of public morals.¹⁶

The continuity with the Expressionism was also confirmed in the self-identification of the Viennese actionists, who viewed themselves in equal measure as rebels against bourgeois society, marginal elements, and outcasts in their native Austria, the country of high culture. In a text titled ironically *The M-Apparatus* (1962) Otto Muehl wrote: "The quackery, the obscenity, and the cesspool aesthetic are all moral tools against conformism, materialism and stupidity... As

¹⁶ The artist slowly inflated the balloon that was tied with a bandage to the model's body which was also entangled in hoe/umbilical cord. For more information about this action see: Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus. Hg. v. Peter Weibel u. Valie Export. Frankfurt: Kohlkunstverlag, 1970. S. 248.

soon as I feel an Austrian stir inside me, I turn on the M-apparatus to prevent stomach ulcer. M is a controlled synthesis of two asocial types, the saint and the maniac-pervert. Amen."¹⁷ Oskar Kokoschka became the embodiment of these "antisocial types" in his time, having completed his famous self-portrait for the Der Sturm magazine poster, depicting himself with his head shaved and with a finger pointing to a wound under his rib — so that the image merged the imagery of a rebellious artist, a criminal and a Christ figure.

The motive of a wound emerged in this artwork by Oskar Kokoschka, which later became the key motif for all Actionists, since it was connected with the state of existential nakedness cultivated by all of them and the breakthrough to the pre-personal and libidinal that eventually leads to the destruction of the integrity of self. This is exactly how — as a vertical painted seam dividing first the face, and later all of the artist's body in two parts — the wound became an essential part of Günther Brus's appearance in his 1965 action *Painting — Self-Painting — Self-Mutilation*. By turning into a live picture in the course of this performance, Brus literally reproduced the strategy of the Expressionists, whose art was focused on revealing hidden psychological conflicts through body language, resulting in the tensed, convulsed poses of models, and in bodies being on the verge of physical decay.

In this way, Austrian Expressionists served as an important beacon for the Viennese Actionists, both in their open disdain for public morals and their exploration of taboos, but also because their works became the first manifestation of the pre-personal and libidinal, which were also discovered by modern psychiatry. In early 20th century art, just like in the actionism of 1960s, the human body — convulsive and neurotic, sickly and fragile, alive and suffering — was chosen as the medium for expressing the profound layers of the human psyche.

It is this strong bond with the local artistic and, looking broader, cultural tradition of the turn of the 20th century that makes the process of the expansion of performative arts in Austria so special. As a result, Viennese Actionism can be placed within the international neo-avant-garde context, even though it also reflected a general critical approach typical for the Western art of the 1960s — aimed against capitalist bourgeois culture and those art practices which, having been appropriated by the former, had lost their subversive potential (as happened, for example, with abstract painting). Moreover, it was this appeal to the domestic context that allowed the Viennese Actionist group to successfully resist the mechanism of global cultural production leading to the commodification of art and levelling of meaning in order to fit into the system of the art industry.¹⁸ Perhaps this is the reason why the art of Viennese Actionists still has the potential to shock and provoke the kind of emotional response so vital for our self-awareness.

¹⁷ Quoted as in: Vienna Actionism. Op. cit. P. 47.

¹⁸ According to Benjamin Buchloh, the development of culture industry machine after World War II eventually led to the homogenization of contemporary art and de facto implied "the disappearance of autonomous spaces of cultural representation — spaces of subversion, resistance, critique and utopian aspiration." See: Art Since 1900. P. 673.

Именно глубокая связь с локальной художественной (и шире — культурной) традицией рубежа XIX—XX веков, — то, что делает столь особенным процесс распространения перформативных практик в Австрии. Благодаря этому венский акционизм выбивается из международного неоавангардного тренда, несмотря на то, что в нем отразилась общая для развития искусства в западных странах в 1960-е годы направленность против капиталистической буржуазной культуры и опосредованных ею художественных практик, лишившихся своего подрывного потенциала (как это произошло, например, с абстрактной живописью). Более того, как раз обращение к национальному контексту и позволило Венской акционистской группе успешно противостоять механизму глобального культурного производства, ведущему к коммодификации искусства и нивелированию смыслов ради компромиссной встроенности в систему арт-индустрии¹⁸. Возможно, именно по этой причине искусство венских акционистов до сих пор обладает способностью шокировать и вызывать волнение — столь необходимое для человеческого самосознания.

¹⁸ Так, по мнению Бенджамина Бухло, развитие после Второй мировой войны аппарата культурной индустрии в конечном счете привело к гомогенизации современного искусства и де-факто означало «исчезновение автономных пространств культурной репрезентации — пространств подрыва, сопротивления, критики, утопических начинаний» (см.: Искусство с 1900 года. С. 773).

Александра Старусева-Першеева

Виртуальная реальность как мистерия

Излагая историю античной скульптуры, Борис Робертович Виппер уделял особое внимание переходу от статики к динамике, стремлению передать живое человеческое тело через проявленную или дремлющую энергию движения. Ключевыми событиями данной эволюции было создание «Канона» Поликлета и открытие роли контрапоста, благодаря которому оказалось возможно с максимальной полнотой раскрыть «пластические функции»¹ статуи. Позже, говоря о скульптуре в целом, Виппер рассуждает об этих функциях с точки зрения воздействия на зрителя, в связи с понятием моторного напряжения, которое находит выражение в статуе, а затем — физический отклик в теле зрителя, благодаря «осязательной силе убеждения»² первой. Наблюдая за посетителями Пушкинского музея, можно увидеть, что, подходя к статуе, к примеру, Дорифора и останавливаясь перед ней, зрители невольно принимают позу, схожую с контрапостом, телесно переживая сюжет скульптуры. И легко проследить роль подобной «моторной эмпатии» в античной и затем средневековой эстетике, где первостепенную роль играли храмы, предполагавшие ритуализированный диалог через движение. Здания и скульптуры, как любит говорить видеохудожник Виктор Алимпиев, разделяют с нами проблему подверженности земному притяжению, выражают постоянное сопротивление гравитации, которое человек ощущает, едва поднимаясь на ноги.

В последовавшую за этим эпоху центр тяжести нашего восприятия сместился от гаптического к оптическому³: от изобретения книгопечатания до развития средств массовой информации и современных двухмерных интерфейсов, сопровождающих почти все жизненные процессы человека. Доминирование буквенного текста совпало с развитием станковой картины, в Новое время оттеснившей скульптуру и архитектуру на задний план. Здесь пространство стало иллюзией, выстраиваемой с помощью прямой перспективы, которая затем

1 Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 181.

2 Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2015. С. 98.

3 Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Киев: Нина-Центр, 2003.

Alexandra Staruseva-Persheeva

Virtual Reality as Mystery

In outlining the history of antique sculpture, Boris Vipper paid special attention to the transition from statics to dynamics, and to the pursuit of conveying the vivacity of the human body through manifested or dormant energy of motion. The key events of this evolution were Polykleitos writing his *Kanon*, and discovery of the role of the contrapposto, which made it possible to uncover the “plastic functions”¹ of the statue. Later, speaking of sculpture in general, Vipper discusses these functions — from the perspective of their impact on the viewer in connection with the concept of motor tension, which finds its expression in sculpture and later — a physical response in the viewer’s body thanks to the “tactile force of persuasion”² found in the former. When observing the visitors of the Pushkin Museum, one can see that, when approaching, for example, the statue of Doryphoros, and stopping in front of it, the viewers involuntarily take a pose similar to the contrapposto, meaning that they have a bodily experience of the subject of the sculpture. It is easy to trace the role of such “motor empathy” in antique, and later medieval aesthetics, where the primary role was played by temples that implied a ritualized dialogue through movement. As the video artist Victor Alimpiev likes to say, buildings and sculptures share with us the problem of susceptibility to gravity, and express a constant resistance to gravity that a person feels as they barely get back on their feet.

In the following era, the center of gravity of our perception shifted from the haptic to the optical³: from the invention of book printing to the develop-

.....

1 Vipper B. R. Iskusstvo Drevnei Gretsii [The Art of Ancient Greece]. Moscow: Nauka, 1972. P. 181.

2 Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, 2015. P. 98.

3 McLuhan M. The Gutenberg Galaxy. Toronto, 1962.

ment of mass media and modern two-dimensional interfaces that accompany almost every human life process. The domination of the written text coincided with the development of easel painting, that pushed sculpture and architecture to the background in modern history. Here, space became an illusion built by means of a one-point perspective, which was then improved in the images obtained using a camera obscura, followed by the photo and a movie camera. The realism of a two-dimensional picture had reached its maximum, while the viewer became caught in the illusion, and experienced complete immersion into the imaginary space,⁴ being completely frozen, giving up their motor reactions. Therefore, a fundamentally important component of a film screening is the audience’s specific prior training: the viewer should sit still and quiet, completely focusing on the screen. Brian O’Doherty described a similar discipline exhibited by an art “recipient” in relation to the museum visitor: the viewer must completely withdraw from his/her body and turn into the Eye.⁵ Futuristic films that depict a future where a significant part of human life is transferred into a virtual space (VR), while the body turns out to be useless and abandoned (*The Lawnmower Man*, 1992; *Existenz*, 1999; *Surrogates*, 2009, etc.) depict a similar concept.

However, today, when the devices and programs for experiencing virtual reality have appeared on the mass market and are ready to be a part of everyday life, we can see that in fact, VR supposes not a new step towards forgetting the bodily experience, but the opposite. On the one hand, we are facing the apotheosis of optically-oriented culture, on the other, contact with virtual reality supposes a bodily experience and a motor reaction: objects in VR are seen as 3D, having boundaries and weight; each of them separately is similar to sculpture (it is no accident that one of the first commercially successful VR programs was Tilt Brush — a painting application where one may draw using 3D brush strokes). And if in regards to its visual component, VR mimics cinematography and computer games, its inherent tactile nature connects it, rather, with minimalist sculpture and installation, where the guarantee of the aesthetic impact is the viewer’s experience of the materiality of an art object and in connection with it — his/her own physical presence. Installation, as opposed to painting, offers not a distal but a proximal stimulus, not a representation, but a presentation: “if the viewer of the picture reminds one of a Cartesian subject who observes a clear picture of the world, then the installation — with its fixation on here-being and atmospherity — is directed towards a mobile, similar to the here-being, viewer.”⁶ In VR, the movement (at least the movement of the head) is necessary for orientation in the artificial environment, while its programmatically-ori-

.....

4 Grau O. Virtual Art: From Illusion To Immersion. London, 2003. P. 2–269.

5 O’Doherty B. Inside the White Cube. Artforum, 1976.

6 Shuripa S. Deistvie i smysl v iskusstve vtoroy poloviny XX veka [Action and meaning in the art of the 20th century]. Trudy Instituta Problem Sovremennogo Iskusstva [Proceedings of the Institute of the Problems of Contemporary Art]. Vol. 3. Moscow, 2017. P. 239.

была усовершенствована в изображении, получаемом с помощью сначала камеры-обскуры, а после — фотоаппарата и кинокамеры. Натуроподобие двухмерной картинки достигло максимума, а зритель оказался захвачен иллюзией, испытал полное погружение в воображаемое пространство⁴, при этом совершенно замерев, отказавшись от моторных реакций. Так, принципиально важной составляющей кинопросмотра является особая дисциплина зрителя: смотрящий должен сидеть неподвижно и молча, полностью сосредоточив внимание на экране. Брайан О’Догерти описывал похожую дисциплину реципиента искусства применительно к посетителю музея: зритель должен полностью абстрагироваться от своего тела и превратиться в Глаз⁵. И таким же образом в футуристических кинокартинах рисуют будущее, в котором значительная часть жизни человека перенесена в виртуальное пространство (VR), а тело оказывается бесполезным и заброшенным («Газонокосильщик», 1992; «Экзистенция», 1999; «Суррогаты», 2009 и др.).

Однако сейчас, когда аппараты и программы для переживания опыта виртуальной реальности появились на массовом рынке и готовятся стать частью повседневности, можно заметить, что VR на самом деле предполагает не новый шаг на пути забвения телесности, а как раз противоположное. С одной стороны, перед нами апофеоз оптико-ориентированной культуры, а с другой стороны, пребывание в виртуальной реальности предполагает телесное переживание и моторное реагирование: объекты в VR видятся нами как объемные, обладающие границами и весом, каждый из них по отдельности подобен скульптуре (неслучайно одной из первых коммерчески успешных программ для VR стала «Tilt Brush» — графический редактор, где нужно рисовать трехмерными полосами). И если в своей визуальной составляющей VR является продолжением кинематографа и компьютерных игр, то заложенное в ней пластическое начало роднит ее, скорее, с минималистской скульптурой и инсталляцией, где залогом эстетического воздействия было ощущение зрителем материальности арт-объекта и в связи с ним — собственного физического присутствия. Инсталляция, в отличие от живописи, предлагает восприятию не дистальный, а проксимальный стимул, не репрезентацию, а презентацию: «если зритель картины напоминает картезианский субъект, который наблюдает четкую и ясную картину мира, то инсталляция с ее ставкой на “вот-ность” и атмосферность обращена к подвижному, похожему на вот-бытие зрителю»⁶. В VR движение (хотя бы движение головы) необходимо для ориентации в искусственной среде, а ее программно генерируемые объекты рассчитаны на те или иные физические действия пользователя. Виртуальная реальность может рассматриваться как предельное выражение тотальной инсталляции, где еще сильнее, чем прежде, обостряется ощущение телесно-ментальной раздвоенности воспринимающего, которая в случае VR проявляется не только в том, что зритель читает «текст» произведения, опираясь на не-текстовые чувственные данные, но и в том, что виртуальная реальность парадоксальным образом работает с телом: мы ощущаем посредством взгляда.

Концепция как виртуальной, так и дополненной реальности с необходимостью предполагает наличие не только средств вывода (наушники и очки), но и средств ввода (джойстики, перчатки, сенсорные костюмы и т. д.), следовательно, зритель-пользователь виртуального мира с необходимостью репрезентирован в искусственно созданной среде. Это подводит нас к интересной теме телесной

.....

4 Grau O. Virtual art: from illusion to immersion. London, 2003. P. 2—269.

5 О’Догерти Б. Внутри белого куба. М: АдМаргинем Пресс, 2015. С. 50—54.

6 Шурипа С. Действие и смысл в искусстве второй половины XX века. Труды ИПСИ. Т. 3. М.: Институт проблем современного искусства, 2017. С. 239.

самоидентификации в виртуальном мире, однако, в фокусе нашего внимания в данном исследовании находится не эта проблема, а момент интерактивности: чувственной, гаптической и моторной включенности зрителя в произведение искусства, созданное в VR. Присутствие в виртуальной среде предполагает активность воспринимающего, его движение в искусственном пространстве, исследование мира, созданного художником, и действия в нем. В этом случае исчезает «музейная» дистанция между зрителем и произведением искусства, они соединяются на равных правах в общей для них виртуальной среде, и произведение становится не объектом незаинтересованного созерцания, как живописное полотно Нового времени или кинофильм, а таким объектом, по отношению к которому предпринимаются действия, с которым активно ведется диалог (как в древние времена, когда греки облачали статую Афины в богатые одежды, а римляне могли отхлестать статую нерадивого божества розгами).

В данный момент технологии виртуальной реальности еще не достигли предела своего развития, поскольку эффективно работают лишь аудиальный и визуальный каналы, а разработки в области воздействия на кожу пользователя или его вестибулярный аппарат пока еще не внедрены на рынке, но отзывы тех, кто пробовал погрузиться в VR показывают, что тело зрителя все же откликается на те события или условия, которые моделируются в иллюзорной среде. Ярким примером являются VR-аттракционы с американскими горками, на которых зрители теряют равновесие и падают, хотя на их опорно-двигательный аппарат не оказывается ни малейшего прямого воздействия.

Виртуальная реальность сегодня многими воспринимается скептически, как пустая технологическая новинка, как аттракцион без эстетического потенциала. Действительно, за прошедшие несколько лет данная технология использовалась в основном в сфере развлечений и не оказала сколько-нибудь значительного воздействия на работу режиссеров, сценаристов, гейм-дизайнеров и других специалистов по оперированию движущимся изображением. Однако можно вспомнить, что в момент своего возникновения как кинематограф, так и различные фигуры знака кино (монтаж, звук, цвет и др.) виделись пустым аттракционом.

Мне представляется, что виртуальная реальность имеет серьезный потенциал как медиум, способный соединить визуальное и пластическое искусства в такой тип синтетического комплекса, который был давно забыт западной культурой и который может стать наиболее актуальной формой современного искусства. Интерактивность, инклюзивность, «осязательная сила убеждения», открытость знаковой системы и мультимедийность, в прежние эпохи существовавшие в рамках сакральных ритуалов, сейчас могут реализоваться в современном искусстве, задавая поле свободы. Будучи погруженным в «монаду» виртуального мира, зритель-пользователь имеет возможность безопасно для себя экспериментировать с разными версиями самосознания и поведения, и художественный образ в данном случае становится не отвлеченным объектом, а средой, где конструируются, отыскиваются и проживаются смыслы. И когда этот процесс обретает телесное измерение, может возникнуть плотная, как это было возможно, к примеру, в мистериях, смычка разума и тела, сознания и бессознательного, что станет условием возникновения такого эстетического переживания, которое способно не просто реконтекстуализировать отдельные знаки, а реструктурировать мышление и восприятие зрителя. В качестве примера можно вспомнить документальные VR-проекты «иммерсивной журналистики» Нонни де ла Пенья, которые предполагают моделирование кризисных ситуаций для того, чтобы зритель, испытывая погружение в подобную среду и ощутив себя физически уязвимым,

ented objects are designed for the specific physical actions of the user. Virtual reality can be considered the ultimate expression of a total installation, where the sensation of the bodily and mental duality of the perceiver is aggravated even more than before, this duality, in the case of VR being manifested not only in the viewer reading the “text” of the artwork relying on non-textual sensory data, but also in the virtual reality paradoxically working with the body: we sense though vision.

The concept of both virtual and augmented reality necessitates not only the means of output (headphones and glasses), but also the means of input (joysticks, gloves, sensory suits, etc.), therefore the viewer-user of the virtual world is inevitably represented in the artificially created environment. This brings us to an interesting topic of the self-identification of the body in the virtual world, however, within the present research, our attention is focused not on this issue but on a moment of interactivity: the sensual, haptic and motor involvement of the viewer in the artwork created in VR. A presence in the virtual environment supposes the active status of the perceiver, his/her movement in the artificial space, their exploration of the world created by the artist, and action/s within it. Here, the “museum” distance between the viewer and the artwork disappears, they unite on an equal footing in a common virtual environment, and the artwork becomes not an object of disinterested contemplation, like a modern painting or film, but an object in relation to which an action is taken, with which a dialogue is conducted (like in the ancient times, when the Greeks would wrap a statue of Athena in rich clothes, and the Romans would whip the statue of a neglectful deity with rods).

At the present time, virtual reality technologies have not yet reached the limit of their development, because it is only audial and visual channels that work efficiently, while the developments dealing with a user’s skin or vestibular system have not yet been introduced to the market. But the reviews of those who have tried to immerse themselves in VR show that the viewer’s body nevertheless responds to those events or conditions that are designed in an illusory environment. A relevant example are the VR-attractions with roller coasters that cause users to lose balance and fall, despite the fact that their musculoskeletal system does not experience the slightest direct impact.

Today, virtual reality is widely perceived in a skeptical way, as an empty technological novelty, an attraction devoid of aesthetic potential. Indeed, over the past few years, this technology has been used mainly in the entertainment sphere and has not had a significant impact on the work of filmmakers, scriptwriters, game designers and other professionals who operate with the moving image. However, we may recall that at the time of its emergence, cinema was also seen as an empty attraction.

Virtual reality seems to have serious potential as a medium capable of combining visual and plastic arts into the type of synthetic complex that has long been forgotten by Western culture and that may become the most actual form of contemporary art. Interactivity, inclusiveness, the “tactile force of

persuasion,” the openness of the sign systems, and its multimodality, which in former times existed in the framework of sacred rituals, today may be realized in contemporary art, creating a field of freedom. Being immersed in the “monad” of the virtual world, the viewer-user has the opportunity to safely experiment with different versions of self-awareness and behavior, and in this case the artistic image is not an abstract object but an environment where meanings are designed, discovered, and lived out. And when this process acquires a bodily dimension, it allows for a union between body and mind and the conscious and unconscious, which is the condition for the emergence of this type of aesthetic experience, that is able not just to recontextualize individual signs, but to restructure the thinking and perception of the viewer. As an example, we can recall the documentary VR-projects of “immersive journalism” by Nonny de la Peña, which involve simulating crisis situations so that the viewer, having immersed themselves into such an environment and felt physically vulnerable, better understands the feelings of a crime victim, a subject of social pressure, and victims of other traumatic scenarios caused by imperfections of contemporary society.

Another strategy for using VR can be seen in the virtual installations by D. Haines and J. Hinterring who create synthetic environments where one can, for example, hear the rhythmic sound of the earth or find oneself in a location with altered gravity. Many contemporary artworks, for example David O’Reilly’s game *Everything* that won the Prix Ars Electronica-2017, where the player has an opportunity to become any object or creature, from a stone or a beast to planets and galaxies, are easy to imagine in VR. This particular project was aimed at communicating to the viewer-player a special experience of unity with all beings, and the dissolution of the ego in the harmonious integrity of the world, with the use of VR supposedly making the experience even more vivid.

Those hopes that Gene Youngblood attributed to the “expanded cinema” in the 1970s may be realized in virtual reality today. In discussing the screen arts of the future, Youngblood proposed three key strategies for their development: a) towards blurring the boundaries between the forms of art resulting in cinema and performance being fused into a whole thing; b) towards the study of electronic technologies and cyberspace; c) in the direction of increasing interactivity, inviting the viewer to actively participate and bodily experiencing the affect.⁷ The visionary Youngblood actually spoke about the return to art as a syncretic complex, and if in the 1970s, this task was reserved for “expanded cinema,” it now seems that these goals can be achieved by means of VR, which maximizes the visual field while activating the recipient’s body.

смог лучше понять те чувства, которые испытали жертвы насилия, социального давления и других травмирующих сцен, вызванных несовершенством современного общества.

Другую стратегию использования VR можно увидеть в виртуальных инсталляциях Д. Хаинс и Дж. Хинтердинг, которые создают синтетические среды, где можно, например, услышать ритмическое звучание земли или оказаться на участке с измененной гравитацией. Многие современные произведения, например, получившую приз Ars Electronica-2017 игру Дэвида О’Райли «Всё» («Everything»), где игрок получает возможность вселиться в любой объект или существо, стать чем угодно, от камня или зверька до планет и галактик, легко представить в VR. Целью данного проекта было сообщение зрителю-игроку особого опыта единения со всем сущим и растворения эгоцентрического «я» в гармоничной целостности мира, а при использовании VR, вероятно, это переживание стало бы еще более ярким.

Те надежды, которые Джин Янгблад в 1970-е возлагал на «расширенное кино» могут реализоваться в виртуальной реальности сегодня. Янгблад, рассуждая об экранных искусствах будущего, предполагал три ключевых стратегии их развития: а) в сторону стирания границ между формами искусства, в результате чего кино и перформанс окажутся сплавленными в общее целое; б) в сторону исследования электронных технологий и киберпространства; в) в сторону нарастающей интерактивности, приглашающей зрителя к активному соучастию и телесному проживанию аффекта⁷. Визионер Янгблад говорит по сути о возвращении к искусству как синкретическому комплексу, и если в 1970-е эта задача полагалась для «расширенного кино», то на сегодняшний день представляется, что этих целей можно будет достичь с помощью VR, предельно расширяющей визуальное поле и вместе с тем активизирующей тело реципиента.

⁷ Youngblood G. Expanded Cinema. Boston: E.P. Dutton, 1970.

⁷ Youngblood G. Expanded Cinema. Boston: E.P. Dutton, 1970.

Северин Фромежа

Владение иллюзорностью. Вызовы кураторам выставок перформативного искусства

В последние годы перформативное искусство все больше привлекает интерес как любителей искусства, так и художников. Фестивали, мероприятия и выставки, связанные с перформативным искусством, проходят по всему миру. За небольшой период всего в несколько лет статус перформанса изменился. Он уже не рассматривается как нечто вспомогательное, становясь центральным событием и, следовательно, оказывает влияние на деятельность самих музеев.

Зрелищный и сдержанный, провокационный и таинственный, перформанс отказывается соответствовать единственному заданному определению: диапазон того, что можно назвать «перформансом», огромен. Эти размытые границы и открытость другим областям исследования делают данную сферу очень привлекательной для художников наших дней. Обладая потенциалом для революционных и непрерывных инноваций, перформанс позволяет художникам открывать и определять новую художественную территорию, расширяя границы как их собственной практики, так и искусства в целом.

Сложно точно определить, когда именно художники стали рассматривать перформанс как полноценную художественную форму. В какой момент данная сфера начала развиваться автономно? Некоторые утверждают, что корни нужно искать в начале XX века, например, в среде футуристов¹, тогда как другие говорят, что на самом деле перформанс появился в 60—70-х годах XX века. В музее Тэнгли мы очень хорошо знакомы с этой историей благодаря новаторской работе пионера в области перформанса Жана Тэнгли. В конце 50-х годов XX века он признал, что данная практика, которую в те времена могли называть «хеппинг», «акция», «демонстрация» или же «спектакль-действие», несла в себе именно ту подрывную и заявляющую о себе мощь, которую он искал. Его деструктивные конструкции, посредством которых он выражает свою позицию против истеблишмента, стали одними из самых зрелищных работ 60-х годов XX века, поставив под сомнение эстетические коды того времени. С тех пор количество художников, заинтересованных в перформансе,

1 Знаменитый аргумент, выдвинутый Роузли Голдберг в ее справочнике, переизданном несколько раз: Performance Art: From the Futurism to the Present, 3rd ed. New York: Thames & Hudson, 2011 (1979).

Séverine Fromaigeat

Capturing Ephemerality: On the Challenges of Curating Performance Art Exhibitions

In recent years, performance art has attracted growing interest from art-goers and artists alike. Festivals, events and exhibitions related to performance art have popped up all around the world. Over a period of only a few years, the status of performance has shifted. No longer ancillary, it has become the central event, and has consequently gained influence over the very operation of museums.

Now spectacular and now discreet, now provocative and now mysterious, performance refuses to conform to a single, preset definition: the range of what goes by the name *performance* is vast. These fluid contours and this openness to other fields of exploration make the medium very appealing to today's artists. With its potential for rule-breaking and perpetual innovation, performance enables artists to open and establish new artistic territory, pushing the boundaries of their own practice as well as those of art.

It is not very easy to determine exactly when visual artists started to regard performance as a fully-fledged art form. At what point did this medium start developing autonomously? Some claims that its roots are to be found in the early twentieth century, among the futurists for instance¹, whereas others say it actually appeared in the 1960s and 1970s. At the Museum Tinguely, this history is very familiar to us through the groundbreaking work of performance pioneer Jean Tinguely. In the late 1950s, he recognized that this practice — which was then variously called a happening, action, demonstration, or action-spectacle — offered the subversion and statement-making power he sought. His destruction actions were some of the most

1 Such is the famous argument advanced by RoseLee Goldberg reference work, reprinted several times: Performance Art: From the Futurism to the Present, 3rd ed. New York: Thames & Hudson, 2011 (1979).



1. Жан Тэнгли. «Этюд к концу света №2». 1962. Кадр из фильма «Дневник Дэвида Бринкли», NBC, 1962. Jean Tinguely. *Study for an End of the World, N° 2*. 1962. Film still of David Brinkley's *Journal*. NBC, 1962. © LIFE Magazine, 2019.

spectacular antiestablishment works of the 1960s, and they helped challenge the esthetic codes of the time. Ever since then, the number of artists interested in performance has continued to grow, particularly in Switzerland, home of the exhibition *Performance Process*. From the Dadaists' anarchic events in Zurich to Jean Tinguely's aforementioned actions, from Roman Singer's explosions to Christian Marclay's sound experiments, from Alexandra Bachzetsis's choreographed works to Florence Jung's nearly invisible pieces, Switzerland has long been a stronghold of performance.

The *Performance Process* venture was the fruit of an exceptional collaboration between three major institutions in Basel: Museum Tinguely, Kaserne Basel, and Kunsthalle Basel². Together these institutions sought to shine a light on performative practices in Switzerland. Spanning five months³, *Performance Process* was a sort of takeover of the city, by three fundamentally different cultural institutions: a museum housing a collection, a Kunsthalle for temporary exhibitions, and a performing arts venue, a theatre. This meant three very different histories, three very different institutional backgrounds, formats, audiences, and perspectives. On that particular occasion, our three institutions tried to map, document and present Switzerland's historical and contemporary performance art landscape, from the early 1960s to today. It was in this context that the

2 With the invaluable assistance of the Swiss Cultural Center in Paris, which created an exhibition on Swiss performance in 2015 and co-curated the exhibition at the Museum Tinguely.

3 From September 20, 2017 to February 18, 2018.

продолжало расти, и особенно в Швейцарии, где проходит выставка «Performance Process». Начиная с анархических действий дадаистов в Цюрихе до вышеупомянутых акций Жана Тэнгли, от взрывов Романа Зигнера до звуковых экспериментов Кристиана Марклея, от хореографических работ Александры Бахцетзис до практически невидимых произведений Флоренс Юнг, Швейцария успешно зарекомендовала себя как цитадель перформанса.

Проект «Performance Process» — это результат замечательного сотрудничества трех крупных институций Базеля: музея Тэнгли, культурного центра Kaserne Basel и базельской художественной галереи Kunsthalle². Их цель — пролить свет на перформативное искусство Швейцарии. В течение пяти месяцев³ «Performance Process» в буквальном смысле захватил город с помощью трех кардинально разных культурных учреждений: музея, в котором располагается коллекция, Kunsthalle для временных экспозиций и площадки для перформативного искусства — театра. Это три совершенно разные истории, три очень разных институциональных контекста и формата, различная аудитория и перспективы. В этом конкретном случае три наши институции пытались отобразить, задокументировать и представить исторический и современный перформативный ландшафт Швейцарии с начала 60-х годов XX века по сегодняшний день. Именно в данном контексте выставка, посвященная 60-летию перформативного искусства в Швейцарии была представлена в Музее Тэнгли.

Задумка и презентация выставки, посвященной перформансу в контексте музея, предполагает пересмотр возможностей показа, которые может предложить данная институция. Музеи играют роль безмолвных хранителей нашей памяти. Это место, где упор делается

2 При содействии Швейцарского культурного центра в Париже, создавшего выставку перформанса Швейцарии в 2015 году и соорганизатора выставки в Музее Тэнгли.

3 С 20 сентября 2017 по 18 февраля 2018.



2. Хайди Бушер. «Оболочки тел, пляж Венис». 1972. Кадр из фильма, 16 мм, цвет. Работа создана совместно с Карлом Бушером для их общей выставки в Художественном музее Лос-Анджелеса LACMA. Heidi Bucher. *Bodyshells, Venice Beach*. 1972. Film still, color 16mm. Realized with Carl Bucher for their double exhibition at LACMA, Los Angeles County Museum of Art. © Estate of Heidi Bucher, 2017.



3. Сан Келлер. «После искусства». 2017. Перформанс в Музее Тэнгли. San Keller. *Nach der Kunst*. 2017. Performance at Museum Tinguely. © San Keller, 2017.

на сохранение хрупких, драгоценных объектов, компоненты и границы которых должны быть зафиксированы и сохраняться в неизменном виде для потомков. Музеи — квинтэссенция стабильности и постоянства. Каким же образом данную институцию, предназначенную для тишины и рефлексии, можно использовать как нестабильную территорию для проведения перформативных экспериментов?

Как иллюзорность, движение, танцующие и поющие тела, а также множественные темпоральности перформанса можно ввести в этот идеально упорядоченный, сознательно контролируемый контекст? Со свойственной ему нематериальностью, его ослепительной природой, его неустойчивостью, его отказом угодить, его мимолетными произведениями искусства, перформанс ставит под сомнение цели и миссии музея, бросая им вызов. Если говорить о приобретении или хранении его элементов, то данная практика является одной из наиболее сложных⁴.

Для Музея Тэнгли дерзкие проекты не редкость. Как уже говорилось выше, наш музей посвящен одному из пионеров жанра, Жану Тэнгли. В 1960 году во дворе Музея современного искусства в Нью-Йорке Тэнгли представил «Оммаж Нью-Йорку», громадную 16-метровую саморазрушающуюся скульптуру из бесчисленных велосипедных колес, старых моторов, пианино, металлических барабанов, ванной и других подобранных предметов, которая разрушилась прямо перед зрителями на лужайке. Внезапно Тэнгли стал известен на весь мир. Спустя некоторое время в пустыне Невады он организовал «Этюды к концу света № 2» (1962) — еще одну взрывную акцию, призванную отразить опасность холодной войны, которая находилась тогда на пике. Эти работы, которые испарялись в облаке дыма, показали желание художника дистанцироваться

exhibition *60 Years of Performance Art in Switzerland* was presented at the Museum Tinguely.

Conceiving and presenting an exhibition on performance in a museum context implies rethinking the display possibilities offered by the institution. Museums have been assigned the role of being the silent guardians of our memory. They are places where the emphasis is on conserving fragile, precious objects whose components and boundaries must be fixed and identically maintained for posterity. Museums are quintessential places of stability and permanence. How can this kind of institution, which is intended for quiet and reflection, be brought into the unstable territory of performative experimentation?

How can ephemerality, movement, dancing and singing bodies, and the multiple temporalities of performance be introduced into that perfectly ordered, deliberately controlled context? With its immateriality, its dazzling nature, its slipperiness, its refusal to settle, its fleeting artworks, performance questions and challenges the goals and missions of a museum. It is one of the most complex practices when it comes to acquiring it or archiving its elements⁴.

At the Museum Tinguely, we are used to audacious projects. As already mentioned, our museum is dedicated to one of the genre's pioneers, Jean Tinguely. In 1960, he created *Homage to New York* in the sculpture garden at MoMA, an enormous 16-meter-long self-destroying work consisting of countless

4 As Catherine Wood put it: "Liveness represents a contradiction for the 'white cube' setup of timeless eternity, and a confrontation for the spectator who is, in this scheme of things, imagined as a spiritual, 'disembodied eye' rather than a physical presence," in *Game Changing: Performance in the Permanent Collection // Is the Living Body the Last Thing Left Alive?* The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions, ed. Costinas C., Janevski A. Berlin: Sternberg Press, Hong Kong: Para Site, 2017. P. 54.

bicycle wheels, old motors, a piano, metal drums, a bathtub and other scrap objects, which went up in smoke before an audience on the lawn. From one day to the next, Tinguely rose to international fame. A short time later in the Nevada desert, he staged *Study for an End of the World no. 2* (1962), another explosive action intended to reflect the dangers of the cold war, which was then at its peak. These works, which disappeared in smoke, showed the artist's desire to distance himself from the concepts of preciousity, easy collectability and durability surrounding works of art. The fact that an ephemeral action could shake up artistic conventions was extremely appealing to Tinguely. He was attracted to rebellious gestures; he spent his whole life trying to get beyond art's overly authoritarian definitions.

For *Performance Process*, the challenge was to create an exhibition that paid tribute to that seditious, subversive spirit, one that generated chaos and excess right inside the museum, for the duration of an evening but also throughout the project's four-month period. When creating an exhibition on performance art, there naturally arises the question of what to show. Are there any artefacts that convey the ephemerality of live art? If these artefacts do exist, can they be shown without compromising the nature of the work, or the intention of the artist? Then how should performance archives be presented, whether they consist of photographs, films or material things? How can the exhibition's documentary dimension be incorporated⁵?

Every piece of archive material comes with its own rules. We therefore quite naturally adapted our

5 Performance documentation has an inherent "second-hand nature." Nevertheless, it allows other aspects of the performance to be accessed after the fact, from a distance, but just as intensely. On this subject, see: *Jones A. Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal*. 1997. Vol. 56. No. 4. P. 11–18.

от концепций утонченности, возможности легкого воспроизведения и долговечности окружающих произведений искусства. Идея того, что эфемерное действие может взбудоражить художественные конвенции, была для Тэнгли чрезвычайно соблазнительной. Его привлекали мятежные жесты; он посвятил свою жизнь попыткам выйти за рамки чрезмерно авторитарных определений искусства.

Задача «Performance Process» заключалась в том, чтобы создать выставку и воздать должное этому бунтарскому, подрывному духу, который породил хаос и избыточность непосредственно внутри музея в течение вечера, а также в течение всех четырех месяцев действия проекта. При создании выставки перформативного искусства возникает естественный вопрос о том, что показывать. Есть ли артефакты, которые передают иллюзорность живого искусства? Если эти артефакты действительно существуют, можно ли их показать без потери характера работы или намерений художника? Каким образом тогда нужно представлять архивы перформанса, будь то фотографии, фильмы или материальные объекты? Как можно подключить к экспозиции документальное измерение выставки?⁵

Для каждого типа архивного материала существуют свои собственные правила. Поэтому мы вполне легко адаптировали наш рабочий протокол к практике каждого конкретного художника и сотрудничали по-разному с такими художниками, как Урс Люти, Эрик Хаттан, Манон и Дитер Мейер. Урс Люти вернулся к своим ранним работам и полностью переработал фотографии своих фундаментальных перформансов 70-х годов XX века для создания новых отпечатков. В процессе он собрал ряд изображений, которые стали свидетельством того исторического периода и в то же время новой работой. Дитер Мейер предоставил нам изображения из своего личного архива, позволив куратору сделать выбор, напечатать и представить их. История, которая переписывается для каждой выставки, становится

5 Документация перформанса носит «характер сенонд-хенда». Тем не менее, она позволяет другим аспектам перформанса быть доступными постфактум, на расстоянии, но с той же интенсивностью. Более подробно см.: *Jones A. Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal*. 1997. Vol. 56. No. 4. P. 11–18.

.....

4 Как пишет Кэтрин Вуд: «Живость представляет собой противоречие для формирования "белого куба" вневременной вечности и конфронтацию для зрителя, который в данной схеме представляется как духовный "бестелесный глаз", а не физическая сущность» в статье *Game Changing: Performance in the Permanent Collection // Is the Living Body the Last Thing Left Alive?* The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions, ed. Costinas C., Janevski A. Berlin: Sternberg Press, Hong Kong: Para Site, 2017. P. 54.

.....

дополнительным повествованием в мифологии художника, которая уже заполнена множеством идентичностей и множеством интерпретаций. Вместо того, чтобы предлагать этот визуальный материал в упорядоченном виде, я сделала выбор в пользу панорамы из перемешанных изображений. Хронологические и географические ориентиры были отодвинуты на второй план ради акцента на сами действия.

Эрик Хаттан также взялся за создание инсталляции из остатков предыдущего перформанса. Его рабочим материалом для нового проекта послужила одежда, бывшая на художнике в прошлый раз. Наброшенная поверх палок, прислоненных к стене, она словно свидетельствует о его присутствии. Получившаяся инсталляция стала самостоятельной работой. В 1976 году в Цюрихе Манон в рамках своей работы «Manon Presents Man» (с англ. «Манон представляет мужчину») попросила молодых людей позировать в витрине с красным освещением. Этой живой картиной она представила мужчин в качестве объектов желания, играя с гендерными кодами товаризации. Чтобы столкнуть публику лицом к лицу с этой необычной ситуацией в витринах, изображение было увеличено с целью заполнить пространство и дать зрителю возможность получить новый опыт в восприятии. Таким образом, изображение превращается в огромный рекламный щит, в результате чего в музее создается атмосфера городской ночи.

Благодаря видео мы получили доступ к изображению движущегося тела и звуку перформанса, которые являются его основными составляющими. Ла Рибо для своей инсталляции «Despliegue» 2001 года вела непрерывный съемочный процесс на две камеры. Одна была стационарной, съемка производилась с высоты птичьего полета и фиксировала действия художницы. Вторая камера была у нее в руке и показывала окружающую обстановку в зависимости от того, куда направлялся объектив: она передвигалась среди различных объектов, выполняя разные действия от тривиальных до достаточно странных. Чтобы погрузить зрителей в видео и дать им прочувствовать, что они также участвуют в действиях художника, видео проецировалось на пол, позволяя им бродить по самой работе. Окруженные звуками и движущимися изображениями, зрители натывались на изображения тела, часто обнаженного, близость которого могла вызвать дискомфорт. Определенная доля эксгибиционизма является основной составляющей перформанса, точно так же как и вуайеризм аудитории. Здесь и на протяжении всей своей практики Ла Рибо деликатно играет с этими двумя крайностями, а в этой инсталляции ей удалось добиться такого же уровня напряжения, как и во время живых выступлений.

Атмосфера всей выставки сформирована звуками из видео. Из зала в зал мы передавали звук-креcendo, который достиг апогея в работе «Gestures» («жесты» англ.) (1999) Кристиана Марклея. В конце 70-х годов XX века Марклей ввел музыку и звук в визуальное искусство, став пионером и законодателем жанра. После переезда в Нью-Йорк в 1977 году, он познакомился с экспериментальной музыкой и перформансом, двумя сферами, которые он с удовольствием совмещает. В 1979 году он вводит в работу проигрыватель, который в дальнейшем станет его музыкальным инструментом. Под влиянием выразительной свободы движения Флюксус и энергии панк-рока, Марклей становится пионером в инструментальном использовании виниловых вертушек; он начинает использовать скретчинг еще до того, как это начали делать ди-джеи в начале 80-х годов XX века. Работа «Gestures» представлена четырьмя синхронизированными видеороликами. На четырех экранах показываются руки и пальцы художника, совершающего различные манипуляции с винилом на вертушках, показывается скретчинг, различными способами наносится ущерб пластинкам. Игла слетает, звук прерывается, и все это образует новый музыкальный материал, далекий от оригинала,

work protocol to the practices of each artist, and we collaborated in very different ways with artists like Urs Lüthi, Eric Hattan, Manon and Dieter Meier. Urs Lüthi went back and completely reworked the photographs of his seminal performances of the 1970s to create new prints. In the process, he put together a series of images that was both a testament to that historical time and a new work. Dieter Meier provided us with images from his personal archive, leaving it up to the curator to select, print and present them. The history that is rewritten for each exhibition becomes an additional narrative in the artist's mythology, which is already full of multiple identities and multiple stories. Instead of offering this visual material in a highly ordered way, I opted to create a landscape of jumbled images. Chronological and geographic reference points were played down in favor of an emphasis on the actions themselves.

Eric Hattan also took it upon himself to design an installation based on leftovers from a past performance. The clothing worn on that occasion provided his work material. Stuck on the ends of pikes propped against the wall, they made it possible to suggest the artist's physical presence in his absence. The resulting installation became an autonomous work. In 1976 in Zurich, Manon got young men to pose in a shop window under red lighting for a work entitled *Manon Presents Man*. With this *tableau vivant*, she presented these men as objects of desire, playing with the gender codes of body commodification. In order to confront the public with this unusual "window-shopping" situation, the image was enlarged so that it would fill the space and provide a life-size experience. The image therefore turns into a huge advertising billboard, causing an urban-night atmosphere to loom up in the museum.

By means of video, we gained access to the sight of the moving body and the sound of the performance, two of its basic elements. For *Despliegue* in 2001, La Ribot was continuously filmed by two cameras. The first was stationary, filming from a bird's-eye view and showing the artist's actions. The second was held in her hand, capturing her surroundings wherever her gestures happened to point it: she moved about the space amid various objects, performing actions that ranged from the trivial to the strange. In order to immerse viewers in the video and give them the sense that they were participating in the artist's actions, it was projected on the ground, allowing them to roam the work. Surrounded by sounds and moving images, viewers found themselves confronted with images of a body that was often unclothed, suddenly making its proximity unsettling. A certain exhibitionism is the mainstay of performance, as is the audience's voyeurism. Here and throughout her practice, La Ribot delicately plays with these two extremes, and in this installation, she succeeded in producing the same tension as during her live performances.

The atmosphere of the whole exhibition was modulated by the sounds coming from the videos. From room to room, we composed a sound-crecendo that peaked with the work *Gestures* (1999) by Christian Marclay. In the late 1970s, Marclay introduced music and sound into the visual arts, becoming a pioneer and trendsetter of the genre. When he moved to New



York in 1977, he discovered experimental music and performance, two mediums he enjoyed intermixing. In 1979, he adopted what was to become his musical-action instrument: the record player. Influenced by the expressive freedom of the Fluxus movement and the energy of punk rock, Marclay became a pioneer in the instrumental use of vinyl turntables; he was scratching records before DJs started doing it in the early 1980s. In the exhibition, *Gestures* presented four synchronized videos. The artist's hands and fingers rove the four screens, manipulating vinyl on turntables, scratching it, damaging the records in accordance with various processes. The needle skips, the sound is interrupted, and all of this composes a new piece of music, far removed from the original one etched on the record. This deliberately very loud work spread its syncopated music through the whole exhibition, inspiring visitors with feelings approaching discomfort. Thus, throughout the show, these elements of life, experimentation, movement, sound and chaos were present, giving viewers a sensory and spatial experience.

In other places, at other moments, visitors were surprised by apparitions, like those of Heinrich Lüber. At irregular intervals, and without the public being informed in advance, the artist activated a performative sculpture on which he burst into some sorts of abstract vocal exercises. Unannounced, unplanned by the museum and without any control by the institution, the performance acted as a kind of secretive artwork.

Interactivity and contact with the public were essential for many of the artists. San Keller came to the museum several times for performances, but unlike Heinrich Lüber, his work was based on the principle of an appointment. Keller sees the museum as a host, a place of conversation, and all of his performative works operate as tools for connecting with the public, establishing a territory for encounters and exchanges. For the entire duration of *Performance Process*, he installed a hair salon on one of the floors dedicated to the permanent collection. In the hair salon situation, two people spend enough time together for conversations to emerge, in an intimacy similar to that of a confessional. By transposing this situation into the museum alongside a piece in our collection, Keller

изначально нанесенного на пластинку. Эта намеренно очень громкая работа транслирует свою синкопированную музыку по всей выставке, вселяя в посетителей чувства близкие к дискомфорту. Таким образом, на протяжении всего показа присутствуют эти элементы жизни, эксперимента, движения, звука и хаоса, давая зрителям сенсорный и пространственный опыт.

В другое время в разных локациях, посетителей могли удивить различные внезапные появления, например, те, которые устраивал Хайнрих Любер. Без определенных временных промежутков без предупреждения публики художник запускал перформативную скульптуру и раздражался какими-то абстрактными вокальными восклицаниями. Неанонсированный, незапланированный музеем и без какого-либо контроля со стороны учреждения, данный перформанс выступал в качестве скрытого произведения искусства.

Интерактив и контакт с публикой крайне важны для многих художников. Сан Келлер несколько раз приезжал в музей для проведения перформанса, но, в отличие от Хайнриха Любера, его работа основывалась на принципе запланированности. Келлер рассматривает музей в качестве принимающей стороны, места для диалога, и все его перформансы функционируют как инструмент общения с публикой, создавая территорию для встреч и обмена. На весь период проведения «Performance Process» он оборудовал парикмахерскую на одном из этажей, посвященных постоянной экспозиции. В этой парикмахерской два человека проводят достаточно времени вместе для зарождения беседы, в довольно камерной обстановке, напоминающей исповедь. Переместив данную ситуацию в музей и сделав ее частью нашей коллекции, Келлер создал возможность встречи посетителя, художника, который играл роль парикмахера и произведения искусства. При этом он демистифицирует институцию, произведение искусства и художника. Он позволяет публике вступить в тесный контакт с этими тремя основными компонентами жизни музея.

Флоренс Юнг предложила более загадочную работу на выставку. Более требовательную как к институции, так и к зрителю, создавая историю, разворачивающуюся за пределами музея. В своей концептуальной работе автор полагается на определенные особенности художественного мира, например, художественные конкурсы, часы работы и выставочные пространства, чтобы исказить или раскрыть их. Юнг не пытается посредством своей неуправляемой работы предьявлять объекты, созданные ее художественными стратегиями. Слухи, вымысел, расформирование, делегирование, зурпация: это призрачные

4. Джон М. Армледер и Кристиан Марклей. «Одновременные двойные версии». 2018. Перформанс в Музее Тэнгли. John M. Armleder & Christian Marclay. *Simultaneous Duo Versions*, 2018. Performance at Museum Tinguely. © ProLitteris, Zürich, 2018.

протоколы художника, который плывет против течения. Юнг работает над устными, нематериальными и конфиденциальными измерениями перформанса. Часто здесь подразумевается существование перформанса без непосредственного опыта перформанса. Для «Performance Process» она предложила куратору принять участие в своей работе. Мне было поручено носить поддельный Ролекс на запястье в течение всего времени действия выставки не только в рабочие часы, но и в мое свободное время. Поэтому я несла ответственность за сохранение самого существования этой работы. Без моего согласия и намерения данная работа не появилась бы на свет. Я была хранительницей ее явления, и когда работа была активирована, это позволило выставке расширить свои временные и географические рамки далеко за пределы музея. Работа находилась со мной всегда и функционировала в соответствии с моим собственным графиком, не полагаясь больше на часы работы и коды музея. Эта портативная работа, поддельный Rolex под названием «jung34», также породила обсуждение. Среди моих друзей и членов семьи было немало тех, кого удивило, что я ношу эти впечатляющие часы, такой вычурно дорогой предмет. Каждая беседа давала мне возможность рассказать о работе художника и описать выставку, приоткрывая дверь для всяческих отклонений от темы. Основываясь на простом объекте, перформанс Флоренс Юнг развернулся во времени и пространстве на основании моих встреч и дискуссий, став реляционной работой.

Некоторые перформансы проводят грань между танцем, театром и визуальным искусством. В своих ритмических мизансценах и работой с голосом и языком Мартина-Софи Вильдбергер бросает вызов другим привычным протоколам институции. Вместе со своими перформерами она нарушает все правила музея: во время передвижения по выставочным залам они поют, бегают и кричат. С присутствующим чувством игры и мягкой провокацией ее перформансы создают атмосферу свободы и беззаботности в музее, напоминая знаменитую сцену из фильма «Посторонние» («Bande à part» фр.), Жана-Люка Годара (1964), когда три главных персонажа на полной скорости проходят через весь Лувр всего за 9 минут и 43 секунды.

Подрывной, озорной и немного отчужденный Джон Армлер объединился с таким же по духу Кристианом Марклеем для создания дуэта в духе Флуксуса: их проекты уморительны, иногда опасны (один раз они едва не подожгли музей), а иногда досадны и разочаровывают. Эти два художника манипулируют чувствами аудитории, нагнетая ожидание, чтобы еще больше разочаровать или же развлечь их. Выставка завершилась уникальным концертом Кристиана Марклея. Используя произведения Жана Тэнгли из нашей коллекции, он сочинил и исполнил отрывок импровизированной музыки, основанный на звучании выбранных объектов. Он отвлек внимание от этих скульптур 60—80-х годов XX века, используя их в качестве музыкальных инструментов. Поскольку детали были очень хрупкими, он мог задействовать каждую всего лишь несколько секунд или максимум пару минут. Концерт, посвященный Тэнгли, о работах которого Марклей узнал в очень раннем возрасте и которого он считает наставником в своей собственной работе, стал уникальной возможностью увидеть все эти произведения, задействованные одновременно в одном месте. Эта посмертная коллаборация наверняка понравилась бы Тэнгли, который долгое время искал художественного сотрудничества со своими современниками. Многие его работы являются продуктом обмена с другими художниками. Кроме того, Тэнгли всегда рассматривал свои работы как живые объекты, а не как остатки деятельности.

Тем не менее, было непросто убедить руководство музея одобрить данный перформанс. Наши реставраторы особенно скептически отнеслись к осуществимости данного мероприятия. Нашей обязанностью

raised the possibility of an encounter between the visitor, the artist — who played the role of hairdresser — and a work of art. In so doing, he demystified the institution, the work of art and the artist. He allowed the public to come into close contact with these three essential components of the museum's life.

Florence Jung offered the exhibition a more enigmatic work. It was more demanding of both the institution and the viewer, fitting as it did into a story that unfolded outside the museum. Operating conceptually, the artist bases her work on certain features of the art world — like art competitions, opening hours and display spaces — in order to distort or reveal them. With her evanescent work, Jung does not wish to assert the objects that her artistic strategies bring into being. Rumors, fiction, dissolution, delegation, usurpation: these are the apparition protocols of an artist who swims against the tide. Jung works on the oral, immaterial and confidential dimensions of performance. It is often a matter of implying the existence of a performance, rather giving a direct experience of it. For *Performance Process*, she proposed to include the curator in her piece. I was tasked with wearing a fake Rolex on my wrist for the whole duration of the exhibition, not only during work hours, but also during my free time. I therefore had the responsibility of sustaining this work's very existence. Without my consent and commitment, the work could not have happened. I was the guardian of its apparition, and when it was activated, this enabled the exhibition's domain to extend into temporal and geographic recesses that went far beyond the boundaries of the museum. The work travelled with me and operated according to my own schedule, no longer according to the opening hours and codes of the museum. This portable work, the fake Rolex piece entitled *jung34*, also served to spark conversations. There was no shortage of these among my friends and family: many of them were surprised to see me wearing such an impressive watch, such an ostentatiously expensive object. Every chat gave me a chance to speak about the artist's work and describe the exhibition, while leaving the door open to all kinds of digressions. Based on a simple object, Florence Jung's performance unfolded in time and space according to my encounters and discussions, becoming a relational work.

Some performances treaded the line between dance, theater and the visual arts. With her rhythmic mises en scène and her work on voice and language, Martina-Sofie Wildberger creates pieces that challenge other established protocols of the institution. She and her performers broke all of the museum's rules as they went through the exhibition rooms singing, running and shouting. With her sense of play and gentle provocation, her performances created an atmosphere of freedom and insouciance within the museum, recalling the famous scene in Jean-Luc Godard's *Bande à part* (1964), when the three main characters visit the Louvre at full speed in 9 minutes and 43 seconds.

John M. Armleder's subversive, mischievous and subtly detached spirit teamed up with that of Christian Marclay for a duet involving actions infused with the Fluxus spirit: hilarious, sometimes dangerous (when they almost set fire to the museum), and sometimes disappointing and frustrating. The two artists manipulated the audience's expectations, sustaining their feeling of



5. Флоренс Юнг. «jung34». 2014. Florence Jung. *jung34*. 2014.

6. Александра Бахзетсис и Джулия Борн. «Этой стороной вверх». 2007. Кадр из видео Alexandra Bachzetsis & Julia Born. *This Side Up*. 2007. Video still. © Julia Born, 2017.

suspense in order to disappoint or amuse them all the more. The exhibition closed with a unique concert by Christian Marclay. Using works by Jean Tinguely selected from our collection, he composed and performed a piece of improvised music based on the sound of the manipulated objects. He diverted these sculptures dating from the 1960s to the 1980s, treating them as instruments. Since each piece was extremely fragile, he could only activate it for a few seconds, or a few minutes at the very most. Conceived as a tribute to Tinguely — whose pieces Marclay came to know at a very young age, and whom he viewed as a mentor in his own work — the concert was a unique opportunity to see all of these pieces activated at the same time in the same space. This postmortem collaboration would certainly have delighted Tinguely, who sought artistic collaboration with his contemporaries his whole life long. Many of his works are the fruit of exchanges with other artists. Furthermore, Tinguely always viewed his works as living objects, not as leftovers of an activity.

Nevertheless, convincing the museum's various authorities to approve this performance was not easy. Our restorers were particularly skeptical about the feasibility of the undertaking. As a museum, our duty is to preserve those sculptures so they can be handed down to posterity under the best possible conditions. Potentially jeopardizing their conservation forced the museum to rethink its missions. In the process of carrying out our essential conservation mission, we would like to offer an active history of art that is not frozen in the past, one that can be read and experienced in the present.

As we do this, "liveness" as a medium could potentially have an impact on the museum's institutional habits, authorities and behavior. By countering its system and apparatus, the programming of live work functions as a disruptor.

I am convinced that a museum is something of an organic entity, capable of reacting to the new and the now, to the live and the unexpected. In this sense, performance brings something into museums that they sorely need: an element of friction, confrontation and freedom.

как музея является сохранение этих скульптур с целью передать их нашим потомкам в максимально хорошем состоянии. Потенциальная угроза их сохранности заставила музей переосмыслить свою миссию. Выполняя свою основную задачу по сохранению, мы хотели бы также предложить активную историю искусства, не замороженную в прошлом, а ту, что можно прочесть и испытать в настоящем.

Тем временем, «живое» как сфера потенциально может повлиять на институциональные привычки, управление и поведение музея. Противостояя системе и порядку, программирование живой работы функционирует в качестве подрывного инструмента.

Я убеждена, что музей — это нечто органическое, способное реагировать на новое и настоящее, на живое и неожиданное. В этом смысле перформанс привносит в музей именно то, чего им так не хватает: элемент спора, конфронтации и свободы.

Дмитрий Озерков
«Эрмитаж 20/21» десять лет спустя: Государственный Эрмитаж и современное искусство

В 2007 году в Государственном Эрмитаже был создан проект «Эрмитаж 20/21» для работы с современным искусством. Вот некоторые заметки об итогах и перспективах того, что было сделано за десять лет.

Когда Эрмитажу была передана восточная часть здания Главного штаба, здесь было решено показывать новое и современное искусство. Были открыты галерея Сергея Щукина и братьев Ивана и Михаила Морозовых, пространство для искусства XIX века, в том числе и для живописных полотен большого размера. Реконструкция здания стала беспрецедентным для России примером. Пять внутренних дворов были объединены в грандиозную анфиладу атриумов, предназначенных также для показа произведений современного искусства. Здание изучал советник Эрмитажа Рем Колхас и другие архитекторы, поэтому итоговый проект реконструкции, выполненный «Студией 44», стал результатом длительных и тщательных обсуждений. Они касались, прежде всего, навигации и понимания того, как будут передвигаться посетители в этом непросто просторном пространстве. Нижний этаж — это общегородской форум, второй этаж — большая анфилада, а на третьем и четвертом этажах — залы с исторической отделкой, а также комнаты для постоянного и временного показа классического, нового и современного искусства. Здание было полностью готово в 2014 году, что было приурочено к масштабному фестивалю современного искусства «Манифеста 10».

Частично здание начало функционировать еще до реконструкции: именно здесь в 2004 году Эрмитажем была организована выставка Ильи Кабакова «Случай в музее и другие инсталляции», первая выставка художника в России после его переезда на Запад. Именно эта выставка во многом предопределила судьбу нового здания и его дальнейшее назначение. Работа Кабакова «Красный вагон» (2008) установлена в постоянной экспозиции Главного штаба. Этот революционный, утопический проект Кабакова, состоит из трех частей: лестница, поднимающаяся в небо, — это конструктивистский проект-утопия; вагон без колес — стагнация, бездвиживание хода истории, примитивный агит-барак; наконец — банки из-под краски, остатки строительного мусора, словно рабочие вышли покурить и никогда уже не вернулись обратно. Три этапа советского проекта: мечта об утопии,

Dimitri Ozerkov

**Hermitage 20/21
Ten Years Later:
The State Hermitage Museum
and Contemporary Art**

The Hermitage 20/21 project was created in order to work with contemporary art at the Hermitage museum in 2007. Here are some notes on the results and prospects of what has been achieved in ten years.

When the Hermitage was allocated the General Staff Building, the decision to exhibit new and contemporary art there was taken. New exhibition spaces were opened: the Sergey Shchukin and Morozov brothers gallery and a space for 19th century art, including large-scale paintings. The reconstruction of the building became an unprecedented example for Russia. Five of the courtyards of the building were joined to create a giant enfilade for displaying works of contemporary art. The advisor to the Hermitage, Rem Koolhaas, along with other architects, extensively studied the building. Lengthy, thorough discussions were held with the aim of understanding how people might navigate through this difficult space, and the result was the final reconstruction project performed by Studio 44. The lower tier is a forum, the second tier has large enfilade, and third and fourth floors have halls with historic décor and rooms for the permanent and temporary display of classical, modern and contemporary art. The building was opened in completely in 2014, which was timed to coincide with *Manifesta 10*.

However, the building began to partially function even before its reconstruction and here, the first exhibition of works by Ilya Kabakov after his emigration to the West — *An Incident in the Museum and Other Installations*, was held in 2004. This largely predetermined the fate of this building and its further role. Kabakov's installation *The Red Wagon* is now a part of the permanent display in the building. This revolutionary utopian project by Kabakov consists of three parts. The stairs rising into the air are a constructivist utopian project. The wagon without wheels symbolizes stagnation, standstill, and a primitive campaign barrack. Finally, the paint cans,



1. «Ансельм Кифер — Велимиру Хлебникову». Общий вид выставки в Николаевском зале. 2017. *Anselm Kiefer, for Velimir Khlebnikov*. Exhibition view at the Nikolaevsky Hall, 2017. © Государственный Эрмитаж, 2019.

and building site leftovers give us the impression that some construction workers went out to smoke and never returned. These are three stages of the soviet project: the dream of utopia, stagnation, and collapse. For us, *The Red Wagon* is now a symbol of those years when the Hermitage was cut off from constant contact with the West — the contact that was there before the First World War that was restored only in the 1990s.

The history of art that developed at the Hermitage in the Soviet era was very different from the history of art that developed in the West. The Hermitage assembled a large collection of works by artists from communist countries and artists of a socialist orientation. This collection, that now seems somewhat shameful or inappropriate, will surely later be appreciated as something significant and of note. Today, we often speak about a complex and multifocal picture of the artistic process, which, along with mainstream participants, includes unconventional marginal voices, that do not necessarily merge into a single, progressive art history in its "Atlantic" version. Reevaluation of the history of visual arts will undoubtedly follow the reevaluation of 20th-century literature.

When the Hermitage decided to engage with contemporary art at the turn of the 1990s and 2000s, some solo exhibitions of work by artists such as Andy Warhol, Jackson Pollock, Mark Rothko and Robert Rauschenberg were organized. Soon it became clear that these experiments needed to be continued and a certain program was required to unite them. At that time, departments that would have liked to engage with contemporary art (for example, in research and education) did not have the opportunity to legally accept works of contemporary art for materially responsible storage. Only a curator could accept a work of art for storage and the curators of the Department of Western European Art,

стагнация и крах. Для нас «Красный вагон» — символ тех лет, когда Эрмитаж и искусство России были оторваны от постоянного общения с Западом — с Первой мировой войны до конца 1980-х годов.

В эти годы, следуя принципам и идеалам советской истории искусства, которая отличалась от идеалов искусства Запада, Эрмитаж собрал большую коллекцию работ художников социалистических стран и художников — членов коммунистических партий со всего мира. Эта коллекция сейчас кажется малозначимой или вовсе неуместной, но со временем, возможно, получит иную историческую оценку как нечто концептуально важное. Сегодня тут и там заводится разговор о многосложной и мультифокальной картине художественного процесса, которая наряду с мейнстримом включала бы в себя неординарные, маргинальные голоса, не обязательно сливающиеся в единую прогрессивную историю искусства в «атлантической» версии. Переоценка истории визуальных искусств, несомненно, последует за переоценкой литературы XX века.

Когда на рубеже 1990-х и 2000-х годов Эрмитаж решил заниматься современным искусством, были организованы отдельные выставки: Энди Уорхола, Джексона Поллока, Марка Ротко, Роберта Мэпплторпа. Довольно скоро стало понятно, что эти эксперименты следует продолжать и что для этого нужна четкая программа. Тогда отделы Эрмитажа, которые хотели бы заниматься современным искусством (например, научно-просветительский), не имели юридических оснований принять произведения современного искусства на материально-ответственное хранение. Это может делать только ответственный хранитель, а хранители отдела западноевропейского искусства современным искусством (в современном западном понимании этого слова) в целом не интересовались. Характерным примером является выступление на международном симпозиуме «Музей и арт-рынок» в Эрмитаже в 2006 году А.Г. Костеневича, хранителя картин Пикассо и Матисса: он говорил о «заведомой усредненности» и «тройственной вторичности» всего, что было создано после этих двух прославленных художников¹.

1 Костеневич А.Г. Художник, арт-рынок, музей. Исторические параллели // Музей и арт-рынок. Материалы международного симпозиума. 14–16 сентября 2006. Государственный Эрмитаж. СПб., 2007. С. 88–98.



2. «Ансельм Кифер — Велимиру Хлебникову». Общий вид выставки в Николаевском зале. 2017. Anselm Kiefer, for Velimir Khlebnikov. Exhibition view at the Nikolaevsky Hall, 2017. © Государственный Эрмитаж, 2019.

Таким образом, возникла насущная потребность в создании проекта для показа в Эрмитаже современного искусства на постоянной основе и с последовательной программой. В названии «Эрмитаж 20/21» обозначены те два века искусства, которые проект стремился охватить. В 2009 году на его основе был создан постоянный отдел современного искусства. Новое подразделение музея получило хранительские и выставочные полномочия. Мне было предложено его возглавить и разработать принципы работы нового подразделения. Назову те, что в последние десять лет определяют деятельность нашего отдела.

С самого начала было понятно, что в Эрмитаже не нужно строить некий правильный белый куб для показа работ современных художников. Показалось бы странным, имея в собрании Эрмитажа три миллиона экспонатов, не использовать их в разговоре о современном искусстве. В России современное искусство традиционно не очень любят, к нему относятся настороженно, с подозрением. Современный художник воспринимается как некий трюкстер, который стремится обхитрить зрителей и сбить их с толку. Поэтому нам показалось вдвойне правильным знакомить публику с современным искусством через диалог со старым. Ряд проектов был задуман и реализован на этом основании. Начало принципу диалога было положено еще в 2001 году, когда Эрмитаж впервые показал искусство видео-арта — работы Билла Виолы и Ширин Нешат. Придумал проект Аркадий Ипполитов. Для выставки был выстроен диалог на уровне разговора о медиа. Билл Виола вдохновлялся работами Понтормо, а тот в свою очередь, вдохновлялся Дюрером. И вот эту линию мы постарались выстроить, показав, что тиражная работа Дюрера и тиражная работа Виолы, которая есть, по сути, медиа-файл, медиально близки, не говоря уже о том, что раскрывают один сюжет — «Встреча Марии и Елизаветы»².

who were able to do this were not concerned with contemporary art (in the Western sense). A typical example would be the presentation by A. Kostenevich, the curator of Picasso and Matisse, at the international symposium “Museum and Art Market” (The State Hermitage, 2006): in which he spoke of a “notable averaging” and the “triple secondary status” of everything that came after these two famous artists.¹

So, gradually, a need emerged to create a project with a coherent program to display new contemporary art on a permanent basis. *Hermitage 20/21* was given its name in accordance with two centuries it is aimed to embrace. In 2009, it turned into the Department of Contemporary Art. This new institution within the museum received curatorial rights. I was asked to head it and to develop the principles which the new department had to follow. Of these principles I will name those, which for the last ten years, have determined the practice of the Department.

It was clear from the very beginning that one should not to build a kind of “white cube” at the Hermitage in which to display contemporary artists. When there are three million museum exhibits, it seems foolish not to use them in a conversation about contemporary art. Contemporary art in Russia is traditionally not well liked — it is treated with suspicion. A contemporary artist is perceived as a trickster, who seeks to deceive and confuse the audience. Therefore, we realized it would be appropriate to introduce contemporary art through a dialogue with older art. Many projects were con-

1 Kostenevich A. G. Khudozhnik, Art-Rynok, Muzej. Istoricheskie paralleli [Artist, Art Market, Museum. Historical Parallels] // Muzej i Art-Rynok [Museum and Art Market]: Papers of the International Symposium. September 14—16, 2006. The State Hermitage Museum. Saint Petersburg, 2007. P. 88—98.

ceived and created on this basis. The foundation of this principle of dialogue was laid back in 2001, when the Hermitage first exhibited video art: the works of Bill Viola and Shirin Neshat. The curator Arkady Ippolitov came up with this project. For this exhibition, a dialogue was built around a conversation about media. Bill Viola was inspired by the work of Pontormo; Pontormo, in turn, was inspired by Dürer. We tried to demonstrate this line of inspiration, showing that Dürer’s print edition and Pontormo’s print edition, which is in fact a media file, are in many respects similar in nature, not to mention the fact that they unfold the same story of the “Meeting of Mary and Elizabeth.”²

The exhibition set forth a new vector of development, in line with what many museums of the world — Versailles and Louvre, in the first place — were doing in the early 2000s. The possible dialogue is direct or indirect. The work *The Cane of Titan* by Lee Ufan, which we presented several years ago, refers to Poussin’s *Landscape with Polyphemus* from the permanent collection. Antony Gormley’s exhibition *Still Standing* was an inclusion of contemporary works in the rooms of antique art of the Hermitage, where a new floor was made to hold Gormley’s rusted sculptures cast from his own body and pixelated. In the next room there were antique sculptures, which Gormley removed from their pedestals and arranged so that they seemed to enter into a conversation. Bacchus was looking at his cup, Venus was looking accusingly at Bacchus, and behind them stood a philosopher with a broken head. Visitors could move between the two rooms and they constituted a certain third “substance” in this world of Gods and iron people. All of this together was a reference to Pliny’s famous phrase from *Natural History* that it is possible to make sculptures of metal and marble, but if you are making sculptures of people then it is better to make them out of metal, because people are something fluid and volatile, and metal is most suited to this. Plus marble is more suitable for depicting gods because they exist primordially and eternally in nature. God is already present in the marble block; the sculptor must simply cut away what is unnecessary. The exhibition became an illustration of this phrase — the main characters in it were the visitors who walked between the sculptures, realizing that marble has thousands of years of history and metal has decades of years of history, that both these materials gradually degrade and despite the fact that at the current moment, people are the most lively characters in these rooms, they will disappear first.

In 2012, we organized and held an exhibition of work by Jake and Dinos Chapman *The End of Fun*, which we put in the context of the conversation about Goya with his *Horrors of War* and the conversation about the Middle Ages in general, represented by “scold’s bridles” from the Hermitage’s collection. Finally, our exhibition of Jan Fabre’s works³ was about how old Flemish art speaks to

2 Bill Viola and Shirin Neshat at the State Hermitage Museum. Exhibition catalogue. The State Hermitage Museum. Saint Petersburg, 2003.

3 Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty. Exhibition Catalogue. The State Hermitage Museum. Paris, Skira, 2016.

Выставка задала новый вектор развития, который стал соответствовать тому, что в середине 2000-х годов делали некоторые другие музеи мира, прежде всего Версаль и Лувр. Диалог выстраивается прямо или косвенно. Например, работа Ли Уфана «Трость Титана», которую мы показывали в 2016 году в Большом дворе Зимнего дворца, отсылала к полотну «Пейзаж с Полифемом» Пуссена, находящемуся в зале постоянной экспозиции. Выставка Антони Гормли «Во весь рост» представляла собой включение современных работ в античные залы Эрмитажа: там смонтировали новый пол, на котором были закреплены проржавленные скульптуры, сделанные со слепков тела художника и подвергнутые пикселизации. В следующем зале стояли античные скульптуры, которые Гормли снял с пьедесталов и расставил таким образом, что они словно вступали в разговор между собой, составляя мизансцены: Вах смотрел на свою чашу, Венера осуждающе смотрела на Ваху, а позади стоял философ с отбитой головой. Посетители могли перемещаться между двумя залами и вместе с железными людьми и мраморными богами представляли собой третью субстанцию выставки. Все вместе это отсылало к знаменитому высказыванию Плиния из «Естественной истории» о том, что можно изготавливать скульптуры из металла и мрамора, но если вы делаете скульптуры людей, то лучше делать их из металла, потому что люди — это нечто текучее и преходящее, а мрамор больше подходит для изображения богов, потому что боги исконно и вечно существуют в природе, и скульптор просто должен отыскать правильную глыбу мрамора и отсечь все лишнее. Развернутой современной иллюстрацией к высказыванию Плиния и стала эта выставка, главными действующими лицами которой оказались зрители, ходившие между скульптурами, буквально ощущавшие геологическую скульптуру и культурную историю мрамора и десятки лет истории металла. Железо ржавело на их глазах, и создавалось впечатление, что все в мире постепенно разрушается, и, несмотря на то, что в данный момент люди — самые подвижные действующие лица этой драмы, они исчезнут из этого мира первыми.

В 2012 году мы организовали и провели выставку Джейка и Диноса Чепменов «Конец веселья», которую включили в контекст разговоров о Гойе с его «Ужасами войны» и о позднем Средневековье, представленном пыточными «масками позора» из нашего собрания. Наконец, выставка Яна Фабра³ была разговором о том, как старое фламандское искусство вступает в диалог с современным фламандским искусством. Ян Фабр делал подобную выставку в Лувре около десяти лет назад, и мы предложили ему создать совершенно новый проект специально для Эрмитажа. В итоге более половины экспонатов на выставке были новыми, изготовленными специально.

Одна из наших задач — не брать «путешествующие» выставки. Мы всегда просим, чтобы художник или группа художников сделали что-то специально для Эрмитажа. Эксклюзив — не совсем точное слово, скорее это достойная дань художников великому музею. Фабр придумал проект, который строился вокруг фламандского искусства в Эрмитаже и разворачивался между двумя залами «про рыцарей» — Георгиевским и Рыцарским. В экспозиции Эрмитажа между этими залами находятся работы малых голландцев, фламандцев, Рубенса, ван Дейка, Йорданса и Снейдерса. Ян Фабр прокомментировал своими работами каждый из залов. Например, скульптура Фабра «Глупость опирается на смертность» (2016), подаренная после выставки Эрмитажу, перекликалась с «Птичьим концертом» Снейдерса. А битый заяц — с зайцем на «Натюрморте с битой дичью и омаром» Мартина де Воса.

3 Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty. Exhibition Catalogue. The State Hermitage Museum. Paris, Skira, 2016.

.....

2 Билл Виола и Ширин Нешат в Государственном Эрмитаже. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб., 2003.

Эти две выставки — Чепменов и Фабра — вызвали большой резонанс в связи с царящим сейчас в российской обществе обостренным вниманием к использованию религиозной и сексуальной символики. Положительным следствием ажиотажа стало большое количество медиаупоминаний Эрмитажа. И, разумеется, повышение посещаемости: если в 2007 году обычную выставку современного искусства посещали около 15—20 тысяч человек, то к 2017 году это число выросло более чем в 20 раз. Эрмитаж традиционно делает ставку на активность медиаполя, однако будучи учреждением с огромной историей, предполагает, что в этот музей все и так придут, и лишняя реклама не нужна. Мы же в отделе современного искусства понимали, что наши выставки изначально не будут пользоваться высоким спросом в связи с новизной направления и некоторым недоверием зрителя. Поэтому, начиная с первой выставки, мы всерьез занялись рекламой. И получилось так, что некоторые протесты публики с требованием «закрыть/отменить» были нами использованы как дополнительные рекламные рычаги.

К каждой выставке мы готовим дополнительные мероприятия, образовательную программу. Художникам предоставляем возможность провести мастер-класс, известным людям — диалог с художником. Читаются лекции об искусстве, на выставках проводятся медиации, что тоже важно, поскольку современное искусство неоднозначно, а тексты, которые помещены в залах, не всегда читают и понимают. Что касается текстов, мы сразу намерено отказались от сложных слов, узкоспециальной терминологии и философских понятий. Если обычный посетитель натывается в тексте экспликации на два сложных специальных термина, которые он знать не обязан, смысл происходящего от него начинает ускользать. Поэтому мы всегда намеренно пишем тексты простым и доступным языком, а сложности оставляем для профессионального каталога.

Итак, вот особенности нашей работы:

1. диалог старого и нового,
2. активность медиаполя,
3. образовательные программы,
4. широкий диапазон стран и разнообразие представленных видов искусства; для каждой последующей выставки мы выбираем другую страну и вид искусства (живопись, графика, видеоискусство): выставки должны быть разнообразными,
5. марафон по современному искусству: мы знаем, что в Петербурге во время белых ночей очень приятно сидеть в атриуме Главного штаба и вести разговор об искусстве. Марафон, своего рода фестиваль-беседа, был задуман и впервые проведен в 2016 году в режиме нон-стоп с 18:00 до 6:00. У каждого марафона есть заглавная тема. Лекторы и дискуссионщики сменяют друг друга, не нарушая регламента. На обсуждение каждой под темы, для которой приглашается модератор, отводится по 1 часу.

Еще одна сфера деятельности отдела современного искусства — это показ российских художников за границей. В 2011 году мы показали выставку Дмитрия Пригова в Венеции в рамках Венецианской биеннале. У нас был договор с Фондом Пригова, в соответствии с которым Фонд передал в Эрмитаж ряд важнейших работ, а мы открыли постоянный зал Пригова и сделали под своим именем выставку в венецианском Ка Фоскари⁴. В 2015 году мы показали

4 Дмитрий Пригов: Dmitri Prigov. Каталог выставки. Палаццо Фоскари, Венеция: 1 июня — 15 октября 2011. Цюрих: Barbarian Art Gallery, 2011.

contemporary art. Jan Fabre had held a similar exhibition in the Louvre about ten years ago, and we asked him to make a completely new exhibition especially for the Hermitage. As a result, more than half of exhibits were newly produced.

One of our tasks is not to present traveling exhibitions. We always ask that the artist or a group of artists produce something specially for the Hermitage. “Exclusivity” is not the word here, it is rather a tribute to the great museum. Jan Fabre came up with a project that was dedicated to Flemish art at the Hermitage and was located between St. George Hall and Knights’ Hall, the two halls “about the knights.” At the Hermitage, between these rooms are paintings by minor Dutch masters and Flemish masters, Rubens, Van Dyck, Jordaens, and Snijders. Jan Fabre commented on each of the rooms with his works. For example, Fabre’s work *Stupidity Stands on Mortality* (2016) echoes the *Bird’s Concert* by Snijders. A dead hare by Fabre echoes the dead hare in *Still Life with Dead Game* and *Lobster* by Vos.

These two exhibitions — the Chapmans and Fabre — were met with a very significant reaction due to the current general nervousness prevailing in Russian society, with its keen attention to the use of religious and sexual symbols. However, the excitement or furor around the exhibitions of contemporary art at the Hermitage resulted in a great deal of media coverage. Naturally, attendance increased: in 2007, about 15—20,000 visitors attended a contemporary art exhibition; by 2017, this number had increased by more than 20 times. Traditionally, the Hermitage relies on activity in the media sphere. However the fact that the Hermitage is an old institution implies that everyone will go there and see exhibitions regardless, so there is no need to advertise the exhibition. However, at the Department of Contemporary Art we realized that our exhibitions would not initially be in high demand due to the average viewer’s bias against contemporary art. Therefore, since the first exhibition, we have engaged in advertising. Of course, it turned out that some public protests and demands to “close/cancel” exhibitions served as our additional advertising tools.

For each exhibition we create accompanying events and educational programs. We give the artists a chance to conduct workshops; we offer well-known people the chance to conduct a public dialogue with the artist/s. Lectures on art are given, and mediated tours are held at exhibitions, which is also important, since the meaning/s of contemporary art is not always obvious, and the texts that are placed in the halls are not always read. As for the texts, we immediately decided to do away with complex words and philosophical concepts. If an ordinary visitor comes across two difficult words that they do not necessarily know, the meaning of what is happening eludes them. Therefore, we always intentionally write texts in simply expressed language, and leave the complexities for professional catalogues.

So, these are the principles of our work:

1. a dialogue between the old and the new,
2. the activity of the media sphere,



3. «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния / Воин красоты». 2016. Вид экспозиции в зале Рубенса. Jan Fabre: *Knight of Despair / Warrior of Beauty*. 2016. Exhibition view at the Hall of Rubens. © Государственный Эрмитаж, 2019.

3. educational programs,
4. a focus on presenting work from a wide range of countries created using a range of techniques. In each subsequent exhibition we change the country of origin, the media (textiles, canvas/oil, video) and the general meaning — the exhibitions must all be different.
5. a marathon of contemporary art. It is very pleasant to sit in the atrium of the General Staff Building and talk about art of different kinds and forms during the white nights in Saint Petersburg. The marathon was conceived and held for the first time in 2016, in non-stop mode from 18:00 to 6:00. It is a kind of conversational festival. Every marathon has a title theme. Lecturers and disputants follow one after another; the discussion of each topic takes 1 hour.

Another form that the Department of Contemporary Art’s activity takes is the exhibiting of our artists abroad. In 2011, we presented an exhibition by Dmitry Prigov in Venice as part of the Venice Biennale. We had an agreement with the Prigov Foundation, according to which the Foundation sent over a number of important works to the Hermitage and we opened a permanent Prigov Hall and organized the exhibition at the Palazzo Ca’ Foscari in Venice.⁴ In 2015, we presented the pro-

4 Dmitry Prigov: Dmitri Prigov. Exhibition catalogue. Palazzo Foscari, Venice: June 1 — October 15, 2011. Zürich, Barbarian Art Gallery, 2011.

венецианском Палаццо Франкетти проект «Glasstress. Gotika», где состоялся диалог старых и новых художников. От России в нем участвовали художники Иван Плющ, Аслан Гайсумов и Группа «Recycle»⁵.

«Манифеста 10» (2014) стала для нас суммированием всех этих историй и подведением промежуточных итогов. Здесь были и диалог старого и нового, и широкий диапазон различных техник и медиа, и активность медиаполя, и постоянная медиация на выставке. Мы впервые пригласили крупного западного куратора Каспера Кёнига руководить содержательной частью проекта. То, что этот фестиваль искусства прошел в Эрмитаже, стало важным для развития современного искусства России на тот момент, когда некоторые вновь принятые законы, казалось, угрожали свободе художественного высказывания.

Отдел современного искусства в Эрмитаже организует пять типов выставок:

1. монографическая выставка широко известного художника (Тони Крэгг, Ян Фабр, Ансельм Кифер);
2. групповая выставка молодых художников отдельно взятой страны (США, Великобритания, Япония);
3. архитектурная выставка (Сантьяго Калатрава, Заха Хадид, Золотой век финской архитектуры);
4. фотовыставка (Кандида Хёфер, братья Хенкины);
5. скульптура в Большом дворе Зимнего дворца (Джузеппе Пеноне, Генри Мур, Аниш Капур).

Хороший пример монографической выставки — эрмитажный проект Ансельма Кифера. Показанные тридцать работ были специально

5 Glasstress Gotika. Collateral event of the 56th Venice Biennale. Exhibition Catalogue. Venice, 2015.



4. Зал постоянной экспозиции Жана Липшица в Главном Штабе. 2016. Permanent Display *The Jacques Lipchitz Room* at the General Staff Building. 2016. © Государственный Эрмитаж, 2019.

написаны художником для Николаевского зала Зимнего дворца. Это была мировая премьера новой серии работ. Более того, картины были написаны на тему, озаглавленную Кифером как «посвящение русскому поэту Велимиру Хлебникову». Хлебников — пророк революции, предсказавший в 1912 году падение государства через пять лет, т.е. в 1917 году, когда прошел мифический «штурм» Зимнего дворца и падение старого режима. Именно в этом здании спустя ровно сто лет, в 2017 году, и была организована выставка. Одна из новых работ Кифера «Аврора», вошла в собрание Эрмитажа.

Групповые выставки мы начали с экспозиции работ молодых художников из США «Америка сегодня» в 2007 году, в которой был показан очень сильный контраст между новым искусством и старым пониманием того, как музей должен с ним взаимодействовать. Там были странные и необычные предметы, сделанные из необычных материалов. На другой выставке, молодых японцев «Моно-но аваре» (2013), художник Мотой Ямамото выкладывал бесконечный лабиринт из соли, заполнивший все пространство Белого зала Главного штаба. Зал был практически пуст, произведения на выставке нужно было отыскивать — они прятались в щелях и в дверных проемах. Мы попытались транслировать зрителям этот особый японский подход к современному искусству. Сильно прозвучала выставка молодых англичан «Новояз». Слово было взято из произведения Джорджа Оруэлла «1984». Здесь мы показывали также весьма сложные новейшие произведения, привезенные из Лондона. Выставка была сделана вместе с Галереей Саачи.

В музее всегда возникает дилемма между хранением и экспонированием. Мы обязаны сохранить сам музей и экспонаты для будущих поколений, но, с другой стороны, должны уметь показать их публике. Отсюда витрины, колпаки, оградительные ленточки, смотрители. Дилемме «сохранение/показ» была посвящена недавняя фотовыставка из вновь обнаруженного архива братьев Евгения и Якова Хенкиных, где экспонатов фактически не было — они только «зарождались» в проявочных ванночках фотолаборатории, которая и составляла экспозицию. За эту

ject *Glasstress. Gotika* at the Palazzo Franchetti in Venice, in which there was a dialogue between the old and the new artists. It involved the young artists Ivan Plyushch, Aslan Gaisumov, and the Recycle art group from Russia.⁵

Manifesta 10 (2014) became the synthesis of all these approaches for us. There was a dialogue between the old and the new, a range of various media and techniques, media buzz, and endless guided tours of the exhibition. For the first time, we invited famous Western curator Kaspar König to manage the conceptual part of the project. The fact that this “festival” of art took place in the Hermitage as the main venue was an important moment for contemporary art in Russia at a time when new laws seemed to threaten the freedom of artistic expression.

The Department of Contemporary Art of The Hermitage Museum has five types of exhibitions:

1. a monographic exhibition of a well-known artist (Tony Cragg, Anselm Kiefer, Jan Fabre);
2. a group exhibition of young artists from different countries (USA, Great Britain, Japan);
3. architectural exhibitions (Santiago Calatrava, Zaha Hadid, The Golden Age of Finnish architecture);
4. photo exhibitions (Candida Höfer, Henkin brothers);
5. sculptures located in the Great Courtyard of the Winter Palace (Giuseppe Penone, Henry Moore, Anish Kapoor).

A good example of a monographic exhibition is the exhibition of Anselm Kiefer's work. The thirty

⁵ *Glasstress Gotika*. Collateral event of the 56th Venice Biennale. Exhibition Catalogue. Venice, 2015.

pieces presented were specially painted for the Nicholaevsky Hall of the Hermitage. It was a world premiere of a new series of works. Moreover, Kiefer created the paintings as a dedication to Velimir Khlebnikov. Khlebnikov was the prophet of the revolution — in 1912 he predicted the fall of the state in five years, i.e. the revolution, the beginning of which was marked by the mythical assault of the Winter Palace, where the exhibition was later organized. One of Kiefer's works — *Aurora* — was included in the Hermitage collection.

We started our group exhibitions in 2007 with an exhibition of young American artists USA Today, in which there was a very strong contrast between this new art and the old understanding of how a museum should treat them. There were strange and unusual objects made with unusual media. We also held an exhibition of young Japanese artists, in which Motoi Yamamoto laid out an endless labyrinth of salt that filled the entire space of the White Hall. The hall was almost empty; one had to find artworks that were hiding in crevices and in doorways. We tried to relay the specific Japanese approach to contemporary art to our audience. The exhibition of young English artists — *Newspeak* — was quite powerful. The word was taken from George Orwell's novel. Here we showed the latest artworks — quite complex ones — brought from London. The exhibition was produced jointly with Saatchi Gallery.

The museum always experiences a dilemma between the act of storage and display. We must keep the museum itself and the exhibits intact for future generations, but on the other hand, we must be able to show it all to the public. Therefore, we have showcases, glass hoods, guardrails and guards. This issue of “preservation/display” was addressed by a recent photo exhibition from the Henkin brothers' archive, in which there were virtually no exhibits; they were in the process of being born in the developing baths, which comprised most of the exhibition. For this, too, of course, we were heavily criticized, this time by the Saint Petersburg intelligentsia.

Photography occupies a special place in the activities of the *Hermitage 20/21* project. We started with an exhibition by Boris Smelov, the photographer from Saint Petersburg, which was a great success. In 2015, we announced the Year of Photography. The key exhibitions that year were *Memory* by Candida Höfer and *Unguarded Moment* by Steve McCurry. Photographs from these exhibitions were donated to our collection of contemporary art, along with 9 of Annie Leibovitz's best images. I firmly believe that the best contemporary art projects at the State Hermitage are still to come.

«недопроявленность» нас, разумеется, тоже сильно ругали. На этот раз — петербургская интеллигенция.

Фотография занимает особое место в деятельности проекта «Эрмитаж 20/21». Мы начали с показа имевшей большой успех выставки петербургского фотографа Бориса Смелова. В Эрмитаже 2015 год был объявлен Годом современной фотографии; ключевыми выставками стали «Память» Кандиды Хефер и «Момент незащитности» Стива МакКарри. Фотоработы с этих выставок переданы в дар в нашу коллекцию современного искусства, как и девять лучших снимков Анни Лейбовиц. Убеден, что создание лучших проектов Эрмитажа в области современного искусства еще впереди.

Анна Гор

История искусства как методика движения к современности

Российская практика работы с современным искусством сформировала определенный стереотип его репрезентации, основанный на проведении демаркационной линии между «традиционным» и «современным». Причина этого — исторические обстоятельства: до конца 1980-х годов магистральная линия развития мирового искусства была в нашей стране «закрытой зоной», представления о ней были отрывочными даже у специалистов, особенно если речь шла о музейной практике. Поэтому, когда в начале 1990-х открылись информационные шлюзы, и остро встала задача объяснения специфики contemporary art, вариант «от противного» оказался самым приемлемым, хотя недостаточно точным: «не фигуративное», «не живопись», «не музейное», «не классическое»... Оказалось, что «прежде чем объединиться, нужно размежеваться».

Ставя перед собой конкретную задачу нового музейного строительства, начиная с 1992 года в Нижнем Новгороде работу с современным искусством, мы с самого начала действовали иначе, определив для себя два равновеликих направления: показывать современное искусство как неотъемлемую часть общего процесса истории искусства, и при этом связывать его магистральные тренды с локальным, в нашем случае — с нижегородским, контекстом. Практика показала, насколько это была верно угаданная стратегия.

В последнее двадцатилетие «единицей музейного измерения» перестает быть постоянная экспозиция, которая даже в своем «постоянном» качестве становится все более обновляемой, достраиваемой включениями любого другого искусства, предполагающей множественные интерпретации. Выставка, как гибкий механизм репрезентации искусства, более соответствует ритмам медийной цивилизации. В музейной практике это знаменует отказ от позитивистской однозначности в пользу множественности контекстов. Контекст становится важнее контента! Поэтому во вновь создаваемом музее вопрос о коллекции решается радикально — ее может не быть вовсе... Так, на обсуждении в 2000 году концепции новой институции в нижегородском Арсенале, художники дружно попросили нас коллекцию не собирать, то есть не накапливать произведения в определенной точке. Они предложили свободно «перемешивать» партнерские

Anna Gor

Art History as a Method of Moving Towards the Contemporary

The Russian practice of working with contemporary art has shaped a certain stereotype of its representation based on drawing a demarcation line between the “traditional” and the “contemporary.” This is due to historical circumstances: until the late 1980s, the trunk line of the development of the world art in our country was a “restricted zone”; even the specialists had sketchy knowledge of it, especially in regards to the topic of museum practice. That is why when the information gateways opened in the early 1990s, and the task of explaining the specifics of contemporary art to a wider audience became acute, the option of “proof or definition by contradiction” turned out to be the most acceptable (though quite inaccurate) strategy: the use of terms such as “non-figurative,” “non-museum,” “non-painting,” “non-classical”..., meant that seemingly, before uniting, we had to divide.

However, work with contemporary art started in 1992 in Nizhny Novgorod, and having set ourselves a distant but clearly defined goal of new museum programming, we acted differently from the very beginning and set out upon two equally-important missions: to show contemporary art as an integral part of the overall process of art history, and to connect its main trends with the local context — in our case, that of Nizhny Novgorod. This strategy proved to be appropriate.

Over the last twenty years, the permanent display has ceased to be a stable museum unit — despite its “permanent” quality it is becoming all the more renewable, with the addition of other art, suggesting multiple interpretations. An exhibition as a flexible mechanism of art representation is more correspondent to the rhythms of our media-driven civilization, which in the framework of museum practice, marks the rejection of positivist univocality in favor of a multiplicity of contexts. Context truly becomes more important than content! Therefore, the



1. Эскиз памятника М. Матюшину (художник Кирилл Александров) на выставке «Музей великих надежд». Предоставлено Волго-Вятским филиалом ГЦСИ в составе РОСИЗО. Sketch of the monument to M. Matyushin at the *High Hopes* Museum exhibition (artist Kirill Alexandrov). Courtesy of Volga-Vyatka branch of NCCA as part of ROSIZO.

issue of a collection in a newly created museum can be solved in a fresh way — the museum does not necessarily need a collection, as such. For example, when in 2000, there was discussion of the concept of a new institution at Nizhny Novgorod Arsenal, the artists asked us not to create a collection — that is, not to accumulate artworks in a certain location, but rather to freely diversify partner collections or artworks belonging to their authors — to openly mix them up to create new contexts. In this situation it was the EXHIBITION, not the COLLECTION that became the unit of our new museum. But in public opinion (especially in the regional context), the essence if the museum is classic — it is old art and a permanent collection. Therefore, we had to move “contrariwise” — to make contemporary art manifest the qualities of a classical artwork, to shift the viewer’s focus and to serve as a catalyst of the actual perception of an artwork.

Art history, a revered academic discipline, is a content base for a traditional fine arts museum, a certain backbone structure bearing the weight of not only the collection, but also the museum practice as a whole. Such a museum possesses an infinite set of tools, linking elements of classical and contemporary art, like in a children’s kaleidoscope that composes a new decorative pattern each time.

An institution of a different scale and profile faces the need to choose a different strategy. A center for contemporary arts is a *museum of contemporary art process*, which, for the time being, does not have any classifying constants. What could a tool for their investigative processes be? We decided that it is — paradoxically — classical art history. The paradox in this case lies in the

собрания и произведения, остающиеся во владении авторов, чтобы максимально варьировать контекст. Именно ВЫСТАВКА, а не КОЛЛЕКЦИЯ становилась в таком случае основным модулем нового музея. Но в общественном сознании (особенно в региональном поле) сущность музея — это классика, старое искусство и постоянная коллекция. Следовательно, нам пришлось пойти от обратного — заставить современное искусство проявить качества искусства классического, тем самым изменить фокус взгляда зрителя и стать катализатором актуального восприятия произведений.

История искусства — уважаемая академическая дисциплина, являющаяся для традиционного музея изобразительного искусства содержательной базой, своего рода каркасом, на котором держится не только идея коллекции, но и вся музейная деятельность. Музей соединяет, как в детском kaleidoscope, элементы классического и современного искусства, каждый раз фиксируя новый «орнамент» — смысл.

Институция другого масштаба и профиля стоит перед необходимостью выбрать иную стратегию. Центр современного искусства является *музеем современного художественного процесса*, пока еще не имеющего классифицирующих констант. Что может стать инструментом их поиска? Мы решили, что это, парадоксальным образом, — классическое искусствоведение. Парадокс в данном случае заключается в том, что, занимаясь искусством прошлого, искусствоведение изучает художественный процесс «наоборот» — вектор его обращен в противоположную сторону. Находясь в ТОЧКЕ СОВРЕМЕННОСТИ, мы используем новые интерпретационные механизмы, меняя направление взгляда с прошедшего на настоящее.

«Дневник художника» Якопо Понтормо, издание которого, дополненное жизнеописанием Понтормо, составленным Джорджо Вазари, и комментариями Аркадия Ипполитова было анонсировано на Фестивале текстов об искусстве («ВАЗАРИ-фесте») в 2016 году, уже через год, по идее режиссеров Д. Волкострелова и Д. Ренанского,



2. Экспозиция выставки «Портрет / пейзаж: границы жанра» из Музея изящных искусств г. Нанта (Франция) в Арсенале. Предоставлено Волго-Вятским филиалом ГЦСИ в составе РОСИЗО View of the exhibition *Portrait/Landscape: Genre Boundaries* from the Fine Arts Museum of Nantes (France) at the Arsenal. Courtesy of Volga-Vyatka branch of NCCA as part of ROSIZO.



3. Часть экспозиции выставки «Русская хрестоматия». Предоставлено Волго-Вятским филиалом ГЦСИ в составе РОСИЗО View of the exhibition *The Russian Chrestomathy*. Courtesy of Volga-Vyatka branch of NCCA as part of ROSIZO.

превратился в театральное действо, перформанс. Странный текст дневника зазвучал как живая речь, а текст Джорджо Вазари о Понтормо выступил его своеобразным обрамлением, декорацией. Таким образом, место и роль искусствоведческой интерпретации по отношению к высказыванию художника (в данном случае вербальному, а не визуальному, но служащему своего рода метафорой творчества и творческой жизни в целом) приобрела характер обрамляющей рамки, структурирующей и организующей.

Для проведения политики «скрещивания и перекрестного опыления» современного и классического искусства мы придумали новый формат — ВАЗАРИ-фест. Кроме уже обозначенной сверхзадачи, его целью является выведение истории искусства из «академической резервации» через новые форматы репрезентации: кроме театральных и музыкальных перформансов это концерты-лекции, шоу критиков, диалоги и панельные дискуссии и пр. Под девизом: «Хочешь понимать искусство — читай о нем!» в рамках фестиваля представлены ярмарка книг по искусству и смежным дисциплинам, интеллектуальная платформа и детская программа. Проведя четыре фестиваля, мы поняли, что ему остро необходимо. Сейчас мы проводим конкурс искусствоведческих эссе среди студентов, обучающихся по специальности «История искусства». Тема конкурса соответствует сквозной теме фестиваля 2018 года — «История современности». Раскрыть тему можно на примере любого художественного явления.

Пытаясь противостоять, с одной стороны, канонизации классики, а с другой — автономности и капсулированности современного искусства, выявляя связь между разными художественными языками, мы используем историю искусства и ее возможности для более глубокого изучения современного художественного процесса. Возможно, это вызовет упрек в том, что история искусства для нас не столько самоценная наука, сколько инструмент, с помощью которого мы хотим увлечь современными практиками тех, кто с трудом воспринимает новый язык искусства.

fact that, looking into the art of the past, art history studies the artistic process “contrariwise” — its vector is turned in the opposite direction. By swapping and combining these two vectors, we find ourselves at the very POINT OF CONTEMPORANEITY, which allows us to use new mechanisms of interpretation. The reissue of Jacopo Pontormo’s Diary, with its text by Giorgio Vasari and comments by Arkady Ippolitov, announced at the festival of texts on art (VASARI-fest) in 2016, a year later — and based on the idea of the directors D. Volkostrellov and D. Renansky — turned into a theatrical performance. This strange text based on a unique document acquired the sound of live speech, and the text by Giorgio Vasari about Pontormo assumed the role of a stage set acting as a sort of scenery. Thus, the place and role of art history interpretation in relation to the artist’s statement (in this case — verbal, not visual, but serving as a kind of metaphor for creativity) assumed the role of a frame that structures and organizes it.

To implement the policy of the “cross pollination” of contemporary and classical art, we came up with a new format — VASARI-fest. In addition to the above-mentioned key-goal, it is intended to pull art history out of its obscure, academic reservation through new formats of representation (apart from theatrical and musical performances, these are concerts-lectures, critics shows, dialogues, panel discussions, and so on). A book fair with the participation of publishing houses that work with books on art and related disciplines, an intellectual platform and children’s program are the three components of this festival, that is represented with the motto: “If you want to understand art — read about it!” After holding four festivals, we realized what it

was lacking. Therefore, we now hold a competition of art critical essays for art history students. Their topic corresponds to the pervasive theme of the 2018 festival — “The History of Contemporaneity,” while the artistic phenomenon to be analyzed can be anything of their choice.

In trying to resist the canonization of classical art on the one hand, and the autonomy and encapsulation of contemporary art on the other, by establishing subtle connections between different artistic languages, we use art history and its various possibilities for a more complete interpretation of the contemporary art process. Perhaps this strategy may be subject to reproach due to some aspects of its instrumentality: for us, art history is not so much a valuable discipline in and of itself, as a way to entice those who find it difficult to switch to new “languages,” to engage with contemporary art practices.

However, by giving a variety of interpretations and showing how new descriptive tools may lead the viewer to new forms art, we at the same time, try to pull art history out of its academic isolation, to make it a living, interesting, widely popular sphere of knowledge that offers active interaction between both the contemporary artist and the contemporary viewer.

Предлагая разнообразные варианты интерпретации, показывая, как новые инструменты описания помогают зрителю понимать современное искусство, мы одновременно пытаемся сделать саму искусствоведческую практику живым, интересным, популярным гуманитарным знанием, взаимовлияющим и на современного художника, и на современного зрителя.

Олеся Туркина
«Внутреннее зрение»
в космическом пространстве

Here I am floating round my tin
Far above the Moon
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do

David Bowie, Space Oddity, 1969

6 января 1969 года журнал «Таймс» опубликовал знаменитую фотографию «Восход Земли», сделанную на Рождество 1968 года американским астронавтом Уильямом Андерсом во время облета Луны на космическом корабле «Аполлон-8». Уже через неделю Дэвид Боуи создал свой хит «Space Oddity» («Странный случай в космосе»). Композиция, записанная музыкантом в феврале 1969 года, была выпущена 20 июня, а уже через месяц репортаж в СМИ о высадке на Луну астронавтов миссии «Аполлон-11» сопровождался песней Боуи¹. Вымышленный астронавт майор Том, парящий в космическом пространстве и испытывающий фундаментальное одиночество, не только оторвался от Земли и посмотрел на нее со стороны, но и воплотил ощущение отчуждения человека, преодолевшего условия земного существования. «Внутреннее зрение» в космическом пространстве — это способность представить то, что нельзя увидеть, это взгляд, направленный одновременно вовне и сосредоточенный на внутреннем мире.

Космическая тема неизбежно провоцирует воображение. Как описать невидимое? Как представить себе неведомые землянам просторы Вселенной, выходящие за пределы земного опыта? Предвидения писателей и художников ретроактивны, из будущего в прошлое отправляются сообщения: Жюль Верн описал полеты на Луну, видеосвязь и быстроходную подводную лодку; Герберт Уэллс — лазер, атомное оружие и посудомоечную машину; Александр Беляев — трансплантологию и орбитальную станцию...

В третьей части «Путешествий Гулливера» (1726) Джонатан Свифт приписывает астрономам летающего острова Лапуты открытие с помощью усовершенствованных телескопов двух спутников Марса:

1 Подробно о создании Дэвидом Боуи песни «Space Oddity» см. в каталоге: David Bowie Is..., ed. Broackes, V., Marsh, G. London: V&A Publishing, 2013. P. 42.

Olesya Turkina
Inner Vision in Outer Space

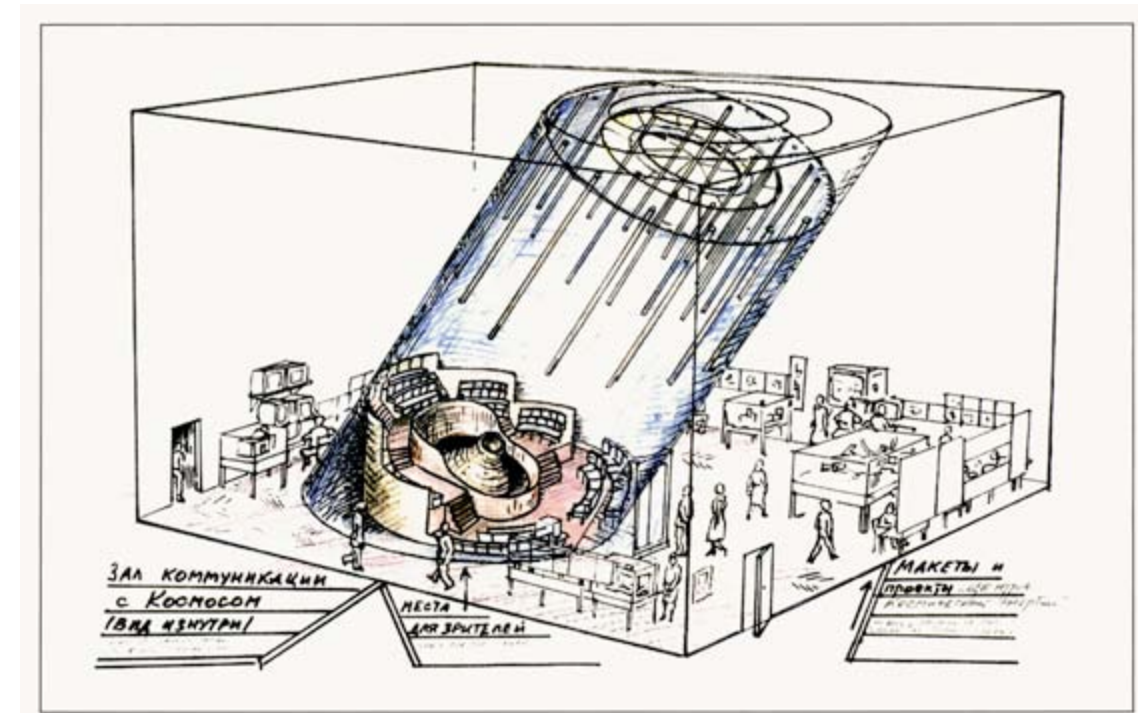
Here I am floating round my tin
Far above the Moon
Planet Earth is blue
And there's nothing I can do

David Bowie, Space Oddity, 1969

On January 6, 1969, Time Magazine published the famous *Earthrise* photo — taken on Christmas 1968 by the American astronaut William Anders during the flight around the moon by the Apollo-8 spacecraft. Within a week, David Bowie composed his hit “Space Oddity.” It was recorded in February 1969, and released on June 20. A month later the broadcasts about the landing of the astronauts of the Apollo-11 mission on the moon in the mass media were accompanied by Bowie’s song¹. The fictional astronaut Major Tom, drifting over the Earth and experiencing fundamental loneliness in outer space, had not only broken away from Earth and watched it from the outside, but also embodied the sense of alienation of a man who had overcome the conditions of earthly existence. “Inner vision in the outer space” is the ability to imagine something that cannot be seen, it is a vision directed simultaneously outside and concentrated on the inner world.

The theme of space inevitably provokes our imagination. How do we describe the invisible? How do we imagine the vast expanses of the universe unknown to humans that go beyond the limits of the earthly experience? The predictions of writers and artists are retroactive. A message is transmitted from the future to the past: Jules Verne described flights to the moon, video messaging and the high-speed submarine, H. G. Wells: laser, nuclear weapons, and the dishwasher, Alexander Belyaev: transplantology and orbital stations...

1 For details, see David Bowie Is..., ed. Broackes, V., Marsh, G. London: V&A Publishing, 2013. P. 42.



In the third part of the *Gulliver's Travels* (1726) Jonathan Swift ascribes the discovery of two satellites of Mars with the help of advanced telescopes to the astronomers of the flying Laputa island:

“They spend the greatest part of their lives in observing the celestial bodies, which they do by the assistance of glasses, far excelling ours in goodness. For, although their largest telescopes do not exceed three feet, they magnify much more than those of a hundred with us, and show the stars with greater clearness. This advantage has enabled them to extend their discoveries much further than our astronomers in Europe; for they have made a catalogue of ten thousand fixed stars, whereas the largest of ours do not contain above one third part of that number. They have likewise discovered two lesser stars, or satellites, which revolve about Mars; whereof the innermost is distant from the center of the primary planet exactly three of his diameters, and the outermost, five; the former revolves in the space of ten hours, and the latter in twenty-one and a half; so that the squares of their periodical times are very near in the same proportion with the cubes of their distance from the center of Mars; which evidently shows them to be governed by the same law of gravitation that influences the other heavenly bodies.”²

And although Swift made some mistakes in calculating the orbits and the speed of satellite rotation, it is believed that he predicted the existence of Phobos and Deimos, which were discovered 150 years later by Asaph Hall during the closest approach to Mars thanks to the most powerful refracting telescope at that time, belonging to the US Naval Observatory. So, when the British artist Thomas Morten created his illustrations for the *Gulliver's Travels* in 1865, the satellites of Mars remained invisible for his artistic im-

2 Swift J. Part III. A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdrub, and Japan // *Gulliver's Travels* (Travels into Several Remote Nations of the World). P. 141–142. URL: <http://www.literaturepage.com/read/gulliverstravels-141.html> (accessed on 27.12.2018).

«Эти ученые большую часть своей жизни проводят в наблюдениях над движениями небесных тел при помощи зрительных труб, которые своим качеством значительно превосходят наши. И хотя самые большие тамошние телескопы не длиннее трех футов, однако они увеличивают значительно сильнее, чем наши, имеющие длину в сто футов, и показывают небесные тела с большей ясностью. Это преимущество позволило им в своих открытиях оставить далеко позади наших европейских астрономов. Так, ими составлен каталог десяти тысяч неподвижных звезд, между тем как самый обширный из наших каталогов содержит не более одной трети этого числа. Кроме того, они открыли две маленьких звезды, или спутника, обращающихся около Марса, из которых ближайший к Марсу удален от центра этой планеты на расстояние, равное трем ее диаметрам, а более отдаленный находится от нее на расстоянии пяти таких же диаметров. Первый совершает свое обращение в течение десяти часов, а второй — в течение двадцати одного с половиной часа, так что квадраты времен их обращения почти пропорциональны кубам их расстояний от центра Марса, каковое обстоятельство с очевидностью показывает, что означенные спутники управляются тем же самым законом тяготения, которому подчинены другие небесные тела»².

И, хотя, Свифт ошибся в расчетах орбит и скорости вращения спутников, считается, что он предсказал существование Фобоса и Деймоса, открытых спустя 150 лет в 1877 году Асафом Холлом во время противостояния Марса, благодаря самому мощному на тот момент телескопу-рефрактору Морской обсерватории США. Так что, когда британский художник Томас Мортен создавал свои иллюстрации к «Путешествиям Гулливера» в 1865 году, спутники Марса оставались по-прежнему невидимыми для его художественного воображения, теряясь в скоплении звезд, на которое направили свои усовершенствованные «зрительные трубы» — телескопы лапутянские астрономы.

2 Свифт Дж. Сказка бочки. Путешествия Гулливера / пер. с англ. Франковский А. А. М.: Художественная литература, 1976. С. 282.

1. Илья и Эмилия Кабановы. «Центр космических энергий». 2007. Набросок аудитории в центральном здании № 1. «Зал коммуникации с космосом». Б.д. Ilya and Emilia Kabakov. *The Center of Cosmic Energy*. 2007. Perspective sketch of the "auditorium" in the center of building no.1. *Communication with the Cosmos*. Not dated. © Илья и Эмилия Кабановы, 2019.



2. Елена Елагина, Игорь Манаревич. «Неизвестные разумные силы». 2010. Инсталляция в нижнем ярусе Лувра (эскиз). Elena Elagina, Igor Makarevich. *Unknown Rational Forces*. 2010. Installation within the exhibition at the Louvre (sketch). © Елена Елагина, Игорь Манаревич, 2019.



3. Елена Елагина, Игорь Манаревич. «Неизвестные разумные силы». 2010. Инсталляция в нижнем ярусе Лувра. Elena Elagina, Igor Makarevich. *Unknown Rational Forces*. 2010. Installation within the exhibition at the Louvre. © Елена Елагина, Игорь Манаревич, 2019.

В 1875 году в ту же Морскую обсерваторию пригласили наблюдать за звездами на только что открытом рефракторе, благодаря которому будут через два года обнаружены спутники Марса, Этьена Леопольда Трувелло — французского энтомолога, астронома и художника. В результате астрономических наблюдений Трувелло создал около 7000 рисунков: Марс, кольца Сатурна, солнечные протуберанцы и вуальные пятна на солнце, метеориты, северное сияние... В 1881 году он заключил контракт на воспроизведение лучших из них. Альбом «Астрономические рисунки Трувелло», напечатанный в 1882 году, состоит из 15 пастелей. Воспроизведенные в технике хромолитографии, эти образы могли бы стать не менее популярными в конце XIX века, чем фотографии Вселенной, посылаемые на Землю с конца XX века космическим телескопом Хаббл, если бы не стоимость альбома, который могли себя позволить купить лишь институты или богатые коллекционеры. Тем не менее, во многом благодаря рисункам Трувелло произошла визуализация астрономии, приблизив к нам то, что мог наблюдать через окуляр телескопа натренированный глаз астронома-художника³.

Ханна Арендт в книге «Vita activa, или о деятельной жизни»⁴ ведет отсчет Нового времени с изобретения Галилео Галилеем телескопа, которое она ставит в один ряд с реформацией и открытием Америки. Телескоп позволил увидеть то, что недоступно чувственном опыту, направил познание вовне — в космос — и одновременно спровоцировал сосредоточенность на внутреннем мире. Экспансия вовне не только на Земле (Великие географические открытия),

3 Настоящее открытие Трувелло как художника и наблюдателя, визуализировавшего астрономические открытия, происходит только сегодня. Так, Музей технологии юрского периода в Лос-Анджелесе, пропагандист космоса, астрономии и знания, создал постоянную экспозицию его литографий, а Нью-Йоркская публичная библиотека оцифровала и выложила в общий доступ полное издание «Астрономических рисунков Трувелло».

4 Арендт Х. Vita activa, или о деятельной жизни / пер. с нем. и англ. Библихин В. В. СПб.: Алетейя, 2000. Автор хотела бы поблагодарить Бард колледж за организацию семинара Ханны Арендт (Hannah Arendt Seminar (February 2–6, 2015) at Bard College in Annandale-on-Hudson, New York), посвященного этой книге, в котором ей посчастливилось принять участие.

agination, lost in the cluster of stars, observed by the Luptian astronomers with their advanced telescopes.

In 1875, the US Naval Observatory invited Étienne Léopold Trouvelot, the French entomologist, astronomer and artist, to observe stars with the newly discovered refractor, thanks to which the satellites of Mars would be discovered in two years. Trouvelot created about 7000 drawings based on his astronomical observations: Mars, Saturn's rings, solar prominences and blinking spots on the Moon, meteorites, aurora borealis... In 1881 he was contracted to reproduce the best of them. *The Trouvelot Astronomical Drawings* album, published in 1882, consists of fifteen pastels. Reproduced by means of chromolithography, these images could have become no less popular in the late 19th century than the photographs of the universe sent to Earth from the late 20th century Hubble Space Telescope, if not for the cost of the album, that only institutions or rich collectors could afford to buy. Nevertheless, in many respects, it was thanks to Trouvelot's drawings that the visualization of astronomy took place, bringing us closer to what the trained eye of the artist-astronomer could see through the eyepiece of the telescope.³

In her book *The Human Condition*,⁴ Hannah Arendt regards Galileo Galilei's invention of the tel-

3 True discovery of Trouvelot as an artist and observer who visualized astronomical discoveries happens only now. For example, the Museum of Jurassic Technology, which promotes the space, astronomy and knowledge, opened a permanent display of his lithographs, and the New York Public Library digitized and published the full edition of *The Trouvelot Astronomical Drawings*.

4 Arendt H. *The Vita Activa and the Modern Age // The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 248–325. The author would like to thank Bard College for organizing Hannah Arendt Seminar (February 2–6, 2015) devoted to this book where I was lucky to participate.

lescope, along with the Reformation and the discovery of America as the beginning of modern history. The telescope made it possible to see things inaccessible to sensory experience, and directed our knowledge outside into space, yet simultaneously generating a focus on the inner world. Expansion to the outside realms, not only on Earth (great geographical discoveries), but also in the universe went simultaneously with the aspiration to self-knowledge. The alienation of the new European man from Earth and from the world took place at the same time. Arendt calls the invention of the telescope the Archimedean point capable of moving the world: "Only now have we established ourselves as "universal" beings, as creatures who are terrestrial not by nature and essence but only by the condition of being alive, and who therefore by virtue of reasoning can overcome this condition not in mere speculation but in actual fact."⁵

The view directed simultaneously outside to the universe and focused on the inner world, described by Hannah Arendt, represents what we have called "inner vision" in the outer world, that is, the ability to break away from the Earth and to see something that is not accessible to sensory experience, and at the same time to project one's profoundly personal reflections on space, which is a topic of fascination for artists and scientists that we are discussing. In the very beginning of the book, Arendt speaks of the second alienation of a human from the Earth after the invention of the telescope, which occurred since the launch of the satellite she witnessed. *The Human Condition*⁶ was

5 Ibid. P. 263.

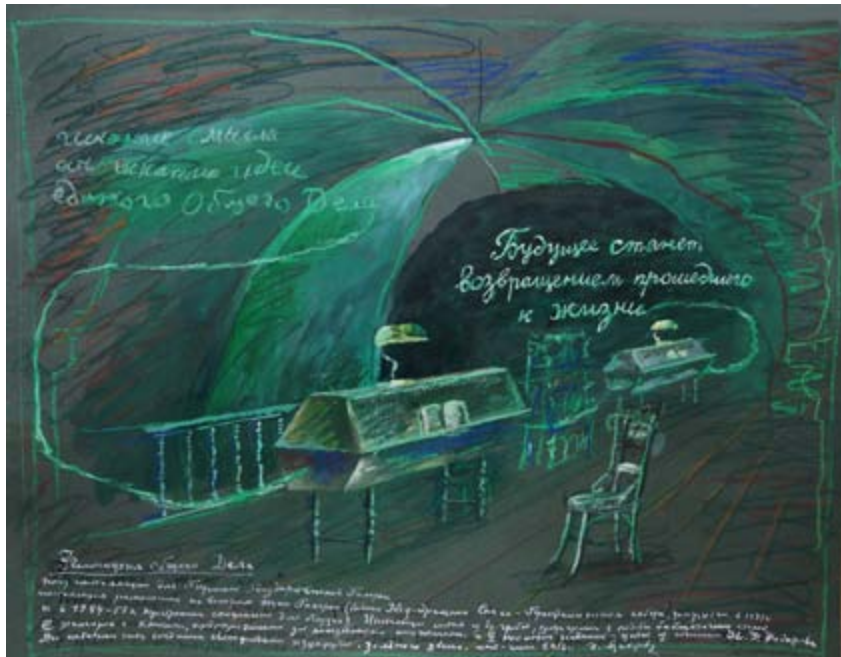
6 Arendt H. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

но и во Вселенной шла одновременно со стремлением к самопознанию. Отчуждение новоевропейского человека от Земли и от мира происходило параллельно. Изобретение телескопа Арендт называет Архимедовой точкой, способной сдвинуть мир: «Ибо впервые лишь в этой вселенной без срединной точки мы сами стали как бы жителями вселенной, а именно существами, которые не сущностно, а только через условия, на каких им дана жизнь, привязаны к Земле и потому силой своего ума способны не только созерцательно, но фактически преодолеть эти условия»⁵.

Взгляд, направленный одновременно вовне, на Вселенную, и сосредоточенный на своем внутреннем мире, описанный Ханной Арендт, воплощает то, что мы назвали «внутренним зрением» в космическом пространстве, т. е. свойственную художникам и ученым, о которых пойдет речь, способность оторваться от Земли и увидеть то, что недоступно чувственному опыту, но в тоже время осуществить проекцию на космос своих глубоко личных представлений. В самом начале книги Арендт говорит о втором после изобретения телескопа отчуждении человека от Земли, произошедшим после запуска искусственного спутника, свидетелем которого она стала. Книга «The Human Condition»⁶ (именно так называлось американское издание) была впервые опубликована на английском языке в 1958 году. Во введении Арендт подчеркивает странное желание покинуть Землю несмотря на то, что Земля как нельзя лучше соответствует условиям человеческого существования. Она приводит слова из репортажа о запуске спутника про «первый шаг к бегству из земной тюрьмы», и затем цитирует известное высказывание Константина Циолковского о том, что наша планета — колыбель человечества, но нельзя навечно жить в колыбели. Если изобретение телескопа породило сомнение в действительности видимого мира, то выход на околоземную орбиту принес новый взгляд на себя со стороны.

5 Там же. С. 330

6 Arendt H. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.



4. Елена Елагина, Игорь Манаревич. «Философия общего дела». 2012. Инсталляция в Пермской государственной художественной галерее (эскиз). Elena Elagina, Igor Makarevich. *Philosophy of the Common Task*. 2012. Installation within the exhibition at Perm Art Museum (sketch). © Елена Елагина, Игорь Манаревич, 2019.



5. Елена Елагина, Игорь Манаревич. «Философия общего дела». 2012. Инсталляция в Пермской государственной художественной галерее. Elena Elagina, Igor Makarevich. *Philosophy of the Common Task*. 2012. Installation within the exhibition at Perm Art Museum. © Елена Елагина, Игорь Манаревич, 2019.

Принципиально поменялась точка зрения. Появилась, по словам Арендт, вынесенная вовне, внеземная, космическая позиция наблюдателя. Более того, согласно парадоксальному замечанию Жака Лакана, сделанному им после полета Юрия Гагарина, «космос — это точка зрения»⁷. Концептуализация космического взгляда началась задолго до того, как удалось оторваться от земной поверхности.

Одно из первых описаний искусственного спутника Земли принадлежит американскому писателю Эдварду Эверетту Хейлу. Его роман «Кирпичная Луна»⁸ (1869–1970) посвящен созданию огромной полой сферы, которую герои повествования запускают на низкую околоземную орбиту, чтобы с помощью визуального наблюдения за объектом, чья орбита хорошо известна, добиться точного определения долготы, столь необходимого для морской навигации⁹. Сегодня спутники успешно служат навигации, но используется другой принцип: взгляд наблюдателя с Земли на небо сменился на «всевидящее око» аппарата, обзоревающегощего из космоса Землю. Случайно внутри «Кирпичной Луны» оказываются люди, и она превращается в космическую станцию, вращающуюся вокруг Земли.

Сначала ракета, а потом и космические «эфирные» поселения появляются в научно-фантастических романах «отца советской космонавтики» Константина Эдуардовича Циолковского. В повести «Вне Земли», которую Циолковский начал писать в 1896 году, он описывает, как в 2017 году группа ученых (Лаплас, Ньютон, Гельмгольц, Галилей, Франклин и Иванов) строит космическую ракету, облетает на ней вокруг Земли, осваивает длительное пребывание в космосе и основывает космические колонии для землян, планируя путешествия к Марсу, Юпитеру, Сатурну, Венере и Меркурию. В этой

published in 1958. In the prologue, Arendt emphasizes an unusual desire to leave Earth despite it being “the very quintessence of the human condition”. She quotes a journalist describing the launch of the satellite as “the first step toward escape from men’s imprisonment to the earth,” and Konstantin Tsiolkovsky’s words that “mankind will not remain bound to the earth forever”. If the invention of the telescope generated doubt as to the reality of the visible world, then entering a low Earth orbit brought a new perspective of ourselves viewed from the outside. The viewpoint had fundamentally changed. According to Arendt, an extraterrestrial viewpoint appeared. Moreover, according to the paradoxical remark by Jacques Lacan, made after Yuri Gagarin’s flight, the cosmos was “a point of view.” Conceptualization of this cosmic viewpoint started long before it was possible to detach oneself from the earth’s surface.

One of the first descriptions of an artificial Earth satellite belongs to the American writer Edward Everett Hale. His novel *The Brick Moon*⁸ (1869–1970) describes the construction of a huge hollow sphere launched into low Earth orbit in order to use the visual observation of an object with a known orbit for establishing an exact definition of longitude, which is so necessary for maritime navigation.⁹ Today, satellites successfully serve navigation, but a different principle is used; the observer’s view from the earth

7 On the meeting of Jacques Lacan and the Soviet psychologist Alexey Leontyev, see *Mazin V. and Tourkina O. The Golem of Consciousness: Mythogeny’s Lift-Off // Cultural Studies. Theorizing Politics, Politicizing Theory*, ed. Grossberg L., Pollock D. April 1998. Vol. 12.2. Routledge, 1998. P. 210–233.

8 First issued in 1869–1870 in *The Atlantic Monthly*, this novel was then published in 2014 accompanied by the text by Adam Roberts: *The Brick Moon* by Edward Everett Hale, Adam Roberts. London: Jurassic London, 2014.

9 This task was so important that in 1714 the British Parliament established the Longitude Prize, which in 1776 was awarded to John Harrison, who invented the marine chronometer. By the 300th anniversary in 2014, Great Britain revived the Longitude Prize for awarding the outstanding discoveries.

to the sky has changed to the apparatus’ observation of Earth from space. Some people accidentally get into “The Brick Moon,” and it turns, therefore, into a space station orbiting the Earth.

First, the rocket, and then space “ethereal” settlements appear in the science fiction novels of the “father of Soviet cosmonautics” Konstantin Tsiolkovsky. In his story “Outside the Earth,” which he started writing in 1896, he describes how in 2017, a group of scientists (Laplace, Newton, Helmholtz, Galileo, Franklin and Ivanov) builds a space rocket, flies around the Earth, experiences a long-term stay in space, and establishes space colonies for earthlings, planning trips to Mars, Jupiter, Saturn, Venus, and Mercury. Published in full only in 1920,¹⁰ the story describes the rocket invented by Ivanov on the basis of ideas proposed by the Russian scientist in 1903, the spacewalk of the travelers, and greenhouses providing them with food and absorbing carbon dioxide. In 1903 Tsiolkovsky published an article entitled “The Exploration of Outer Space by Means of Rockets Devices,” in which he formulated the idea of interplanetary flights, which is considered the beginning of practical cosmonautics. Tsiolkovsky outlined his famous formula there and presented a scheme of a rocket capable of sending a man into outer space. He often illustrated his thoughts with drawings, which he left on the margins of his manuscripts for clarity. In 1933, the Mosfilm Studio approached the scientist with a request to act as a consultant of the science fiction movie *Cosmic Voyage* directed by Vasily Zhuravlev. Tsiolkovsky said that he would prefer it to be a popular science, rather than fictional film. But, recognizing the importance of cinema for the promotion of interest in the cosmos, he agreed. The scientist asked the creators not to write the script without his advice, fearing

повести, полностью опубликованной лишь в 1920 году¹⁰, рассказы об устройстве ракеты, изобретенной Ивановым на основании идей, предложенных русским ученым в 1903 году, выход космолетчиков в открытое пространство, оранжереи, обеспечивающие их продуктами питания и поглощающими углекислый газ. В 1903 году Циолковский опубликовал статью «Исследования межпланетных пространств реактивными двигателями», в которой сформулировал идею межпланетных полетов, считающуюся началом практической космонавтики. Циолковский изложил в ней свою знаменитую формулу и представил схему ракеты, способной отправить в космическое пространство человека. Свои мысли Циолковский часто иллюстрировал рисунками, оставленными на полях рукописей для наглядности. В 1933 году к ученому обратилась студия «Мосфильм» с просьбой выступить консультантом научно-фантастического фильма режиссера Василия Журавлёва «Космический рейс». Циолковский говорил, что предпочел бы, чтобы картина была научно-популярной, а не художественной. Но, признавая значение киноискусства для пропаганды космоса, согласился. Ученый просил не составлять сценарий без его консультации, опасаясь неточностей, а также привезти ему 100 листов альбомной бумаги и куклу для демонстрации поведения человека в космосе. Так появился «Альбом космических путешествий»¹¹ (1933), который хранился у режиссера Журавлёва, а в 1948 году был передан им в Архив АН СССР. На этих карандашных рисунках представлены подробности взлета ракеты, невесомость, выход ракетчика в открытый космос и многое другое. В 1948 году эти рисунки были изданы ограниченным тиражом. Но более или менее известными они стали после создания Музея космонавтики в Калуге, где сильно увеличенные репродукции этих работ служат фоном для экспозиции, рассказывающей о зарождении ракетной техники. Космонавт Алексей Леонов, увидев рисунки, сказал, что Циолковский необычайно

10 К. Э. Циолковский начал писать повесть «Вне Земли» в 1896 году, а продолжил в 1916 по предложению журнала «Природа и люди», прекратившего свое существование в 1918 году, когда в № 2–14 была напечатана лишь половина рукописи.

11 *Turkina O. Los Viajes Espaciales de Konstantin Tsiolkovsky // El Cosmos de la Vanguarda Rusa. Arte y exploracion especial 1900–1930. Del 24 de Junio al 19 de Septiembre de 2010. Sala de exposiciones de la Fundacion Botin / [Comisarios: John E. Bowlt, Nicoletta Misler y Maria Tsantsanoglou]. Santander: Fundacion Botin, 2010. P. 63–73; Туркина О. Изобретая космос, или о космических путешествиях, совершенных Константином Эдуардовичем Циолковским // Кабинет «Ю». Картины мира III. СПб.: Снифия принт, 2010. С. 293–310.*

точно изобразил и описал в своем «Альбоме» многие неведомые никому подробности, в частности, выход в открытый космос. В рисунках Циолковского выделяются абстрактные формы, представляющие межпланетные жилища, которые мы назвали бы сегодня модулями, для растений и человека для их совместного обитания на других планетах. Эти абстрактные рисунки удивительным образом напоминают работы его современников — художников русского авангарда, которые оставили Землю, по словам Казимира Малевича, «как дом, изъеденный шашлями»¹². Космос не только был воплощен в супрематических композициях Малевича, в его «планитах землянитов»¹³, в работах Ильи Чашника и Николая Сутина космос стал новым видением общности Вселенной. Циолковский совпал с профетизмом искусства русского авангарда¹⁴, что нашло отражение не только в форме жилищ межпланетных путешественников, но в его представлениях в целом.

Однако сегодня рисунки Циолковского можно сопоставить не столько с авангардной, сколько с концептуальной традицией. Не научное предвидение, столь ценное во времена модернизации, а персонажность (ученого всегда интересовало, что будет делать и как себя ощущать человек в ракете или на межпланетной станции), сосредоточенность на определенной идее и многозначность — вот то, что делает эти рисунки и саму фигуру Циолковского актуальной для московского концептуализма.

Особенно близким рисункам Циолковского кажется проект Ильи и Эмили Кабаковых «Центр космических энергий» (2003)¹⁵. Он посвящен археологии русского космизма, авангарда и утопии в целом. Устремленные в будущее, они остались в прошлом, как и те странные находки, которые якобы были обнаружены в начале XX века в Эссене. Рисунки «Дом ноосферы», «Дом антенн» с их явно выраженной диагональю сопоставляются в проекте с Башней В. Татлина, проектом «Трибуна Ленина» Эль Лисицкого, супрематическими композициями Малевича. Этот наклон как идеальный для получения космической энергии назван «Интуицией 60 градусов». Именно интуиция как таковая была важна и для русского авангарда, и для прозрений русских космистов от Фёдорова до Циолковского и Вернадского. Можно сказать, что проективный характер «Центра космической энергии» сродни не только авангардному утопизму, но и визионерству Циолковского.

Космос как замкнутый идеологический порядок и одновременно как возможность прорыва представлен в инсталляции Ильи Кабакова «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985). Это память об утопических проектах русского авангарда, инженерах и художниках, мечтавших оторваться от земли, и одновременно осознание клаустрофобичности всякой утопии, ее критика. Взлетная площадка — комната, завешенная наглядной агитацией и пропагандой, с картиной, на которой Спасская башня Кремля напоминает, по словам художника, ракету на взлете. Несмотря на вполне земной характер элементов инсталляции — советские плакаты, чертежи, самодельная катапульта, предметы

.....

12 Малевич К. С. Гписьма к Матюшину / Изд. Е.Ф. Ковтун // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Ленинград.: Наука, 1976. С. 192.

13 Рисунок Казимира Малевича «Будущие планеты (дома) землянитов (людей)» (1923–1924) из коллекции Русского музея. В отличие от рисунков Малевича и Чашника, в «Альбоме космических путешествий» Циолковского межпланетные жилища имеют центрическую форму, учитывающую неизбежное вращение.

14 Художники интересовались идеями Циолковского. «Отец русского футуризма» Давид Бурлюк восхищался бюджетланскими прозрениями ученого и его вселенной философией, вступил с ним в переписку, первым написав ему, обменивался книгами, а после эмиграции в США присылал иностранные научные журналы и вырезки по воздухоплаванию. Поэт Николай Заболоцкий ощущал свою близость философии Циолковского. В архиве РАН хранится письмо родного брата Казимира Малевича Мечислава, написанное ученому.

15 Непосредственное сравнение этих двух «проектов» — «Альбома космических путешествий» Константина Циолковского и «Центра космических энергий» Ильи и Эмили Кабаковых — было впервые предложено нами для выставки «Russian Cosmos» (Настелло ди Риволи, Италия, 2011; куратор О.Л. Свиблова), научным консультантом которой автору посчастливилось выступить.

inaccuracies, and to also bring him 100 sheets of landscape paper and a puppet for demonstrating the behavior of a person in space. Thus, his *Album of Cosmic Voyage* (1933)¹¹ appeared. Zhuravlev gave it to the Archive of the USSR Academy of Sciences in 1948. These pencil drawings show details of the rocket's take-off, weightlessness, a rocketeer making a space walk, and much more. In 1948 these drawings were published as a limited edition. But they became more or less well-known after the Museum of Cosmonautics was founded in Kaluga, where, enlarged reproduction of them served as a background for a story about the emergence of rocket technology. When astronaut Alexei Leonov saw the drawings, he said that in his album Tsiolkovsky had surprisingly accurately depicted and described many details unknown to anyone at his time, in particular, space walks. In Tsiolkovsky's drawings there are abstract forms that represent interplanetary dwellings, which we would call modules today, intended for joint habitation of plants and humans on other planets. These abstract drawings surprisingly remind of works by his contemporaries — artists of the Russian avant-garde who left the Earth, according to Kazimir Malevich, like a house eaten by termites.¹² The cosmos was not only envisioned in Suprematist compositions by Malevich and his “planits” (man-made planets),¹³ in works by Chashnik and Suetin, but also became the new vision of the community of the universe. Tsiolkovsky matched the prophetism of the Russian avant-garde art¹⁴ not only with the forms of geometric dwellings of interplanetary travelers, but also in his visions. However today, Tsiolkovsky's drawings can be compared not so much with the avant-garde as with the conceptual tradition. It is not the scientific foresight, so valued at the times of modernization, but the focus on the character (the scientist always wondered what a person would do and feel in a rocket or at a space station), and upon on a certain idea, and on multiple meanings — that makes these drawings and Tsiolkovsky himself relevant for the Moscow conceptualism.

.....

11 Turkina O. Los Viajes Espaciales de Konstantin Tsiolkovsky // El Cosmos de la Vanguarda Rusa. Arte y exploracion especial 1900—1930: del 24 de Junio al 19 de Spetiembre de 2010, Sala de exposiciones de la Fundacion Botin/[comisarios: John E. Bowlit, Nicoletta Mislser y Maria Tsantsanoglou]. Santander: Fundacion Botin, 2010. P. 63—73; Turkina O. Izobretaya kosmos. O kosmicheskikh putsheshstviyakh, sovershennykh Konstantinom Eduardovichem Tsiolkovskim [Inventing the Cosmos. About space travels made by Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky] // Kabinet U. Kartiny Mira III. Saint Petersburg: Skifia-print, 2010. P. 293—310.

12 Malevich K. S. Letters to Matyushin // Ezhegodnik Rukopisnogo Otdela Pushkinskogo Doma na 1974 god [Yearbook of the Manuscript Division of the Pushkin House on the 1974 year]. Leningrad: Nauka, 1976. P. 192.

13 Drawing by Kazimir Malevich “Future planits [houses] of zemlyanits [earthlings]” (1923—24) from the collection of the Russian Museum. Unlike in drawings by Malevich and Chashnik, in Tsiolkovsky's *Album of Space Travels*, interplanetary dwellings have a centripetal shape that takes into account the inevitable rotation.

14 The artists were interested in Tsiolkovsky's ideas. The father of Russian futurism, David Burliuk, admired the futuristic insights of the scientist and his universal philosophy. He was the first to write to him, exchanged books, and after emigration to the USA sent him foreign scientific journals and scraps on aeronautics. The poet Nikolay Zabolotsky felt his closeness to Tsiolkovsky's philosophy. The Russian Academy of Science archive contains the letter of Kazimir Malevich's brother Mechislav, written to the scientist.



Ilya and Emilia Kabakov's project titled *The Center of Cosmic Energy* (2003)¹⁵ seems especially close to Tsiolkovsky's drawings. It is devoted to the archaeology of the Russian cosmism, of the avant-garde and utopia in general. Directed to the future, they remain in the past, just like those weird discoveries that were allegedly unearthed in the early 20th century in Essen. The drawings of the “Building of the Noosphere”, the “Building of the Antennae” with their clearly expressed diagonals can be compared with the Tatlin Tower, Lenin on the Stand by El Lissitsky, and Malevich's Suprematist compositions. This inclination, ideal for obtaining cosmic energy, is known as the “Intuition of 60 Degrees”. It was intuition as such that was important both for the Russian avant-garde and for the insights of the Russian cosmists from Fedorov to Tsiolkovsky and Vernadsky. The projective nature of *The Center of Cosmic Energy* may be seen as being akin not only to the avant-garde utopianism, but also to Tsiolkovsky's visionary work.

The cosmos as a closed ideological order and at the same time as an opportunity for a breakthrough is presented in Kabakov's installation *The Man Who Flew into Space From His Apartment* (1985). It is a memory of the utopian projects of the Russian avant-garde, of the engineers and artists who dreamt of breaking away from the Earth, and at the same time it is awareness of the claustrophobic nature of any utopia — a criticism. The takeoff area is a room with visual propaganda on the walls, among it, a picture where the Kremlin's Spasskaya Tower reminds us, — as seen by the artist — of a rocket taking off. Despite the completely earthly nature of the installation elements: Soviet posters, drawings, a DIY catapult and modest household items, there is a feeling of weightlessness or “suspense.” The fullness of the installation creates a feeling of emptiness that sucks the viewer

.....

15 A direct comparison of these two projects — *The Album of Space Travels* by K. Tsiolkovsky and *The Center of Cosmic Energy* by Ilya and Emilia Kabakovs — was first proposed for the exhibition *Russian Cosmos* (Castello di Rivoли, Italy, 2011, curated by Olga Sviblova), where I was lucky to be the research consultant.



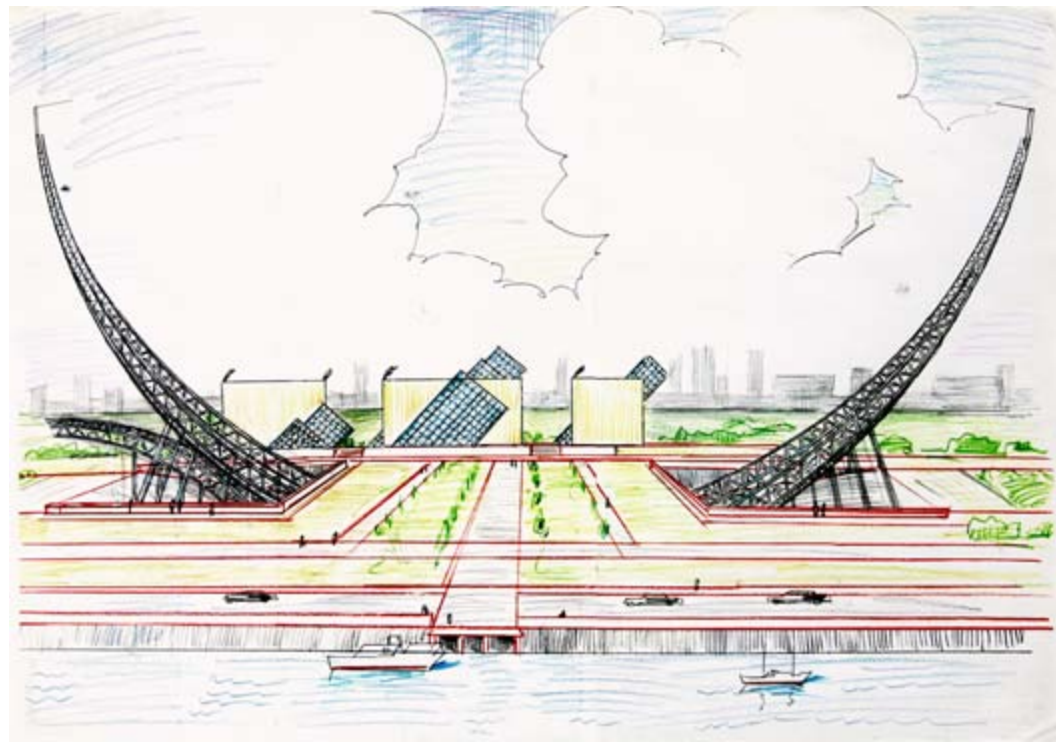
убогого быта, — появляется чувство невесомости или «подвешенности». Наполненность инсталляции порождает ощущение пустоты, которая засасывает зрителя через дыру, пробитую в потолке человеком, улетевшим в космос. Космическая утопия у Кабакова — это дыра, затягивающая в безвоздушное пространство идеологии. На конференции «Кабаков здесь и там», проходившей в Государственном Эрмитаже в 2004 году и приуроченной к выставке «Случай в музее», художник говорил о разрывах между эпохами, воспринимаемых как космическая дыра, дающая одним ощущение гибели, а другим, как художникам русского авангарда, невысказанную энергию. Инсталляция Кабакова — это внутренне пространство, ставшее внешним; пространство, вывернутое наизнанку. Это мир, увиденный внутренним зрением человека, оторвавшегося от притяжения идеологии.

Концептуальные художники Елена Елагина и Игорь Макаревич не раз обращались к русскому космизму и его персонажам. «Неизвестные разумные силы» — инсталляция, посвященная Циолковскому, которая была впервые показана художниками в 2010 году в подземных пространствах Лувра на выставке «Русский контрапункт». Лестницы, уходящие вверх, к символическим небесам, на фоне светящегося слова «гау», брошенная внизу истоптанная обувь — элементы инсталляции вдохновлены мистическим случаем, произошедшем с Циолковским в Калуге. Название инсталляции взято из одноименной книги ученого, в которой он описал видение, развернувшееся перед ним 31 мая 1928 года, когда, выйдя на балкон своего дома, он увидел в предзакатном небе составленное из облаков слово «гау». Признав, что слово довольно пошлое, но выбирать не приходится, Циолковский прочитал его как скат, и луч (в переводе с английского), и рай в латинице, объяснив, что «можно подумать, хотя и натянуто, что *закат (скат) жизни (смерть) дает свет (луч) познания*»¹⁶. Циолковский называл себя «панпсихистом», признающим чувствительность всей Вселенной¹⁷. Он считал, что все — и живая, и неживая материя — состоит из бессмертных блуждающих «атомов-духов» (монизм Вселенной),

.....

16 Циолковский К. Воля вселенной. Неизвестные разумные силы. Калуга, 1928. С. 23.

17 О философии Циолковского см.: *Назютинский В. В.* Космическая философия К.Э. Циолковского на рубеже XXI века // Циолковский К. Очерки о Вселенной: Изд. второе, дополненное. Калуга: Золотая аллея, 2001. С. 342—373.



8. Илья и Эмилия Кабановы. «Центр космических энергий». 2007. Эскиз концепции инсталляции в Шахте Цольферайн. Б.д. Ilya and Emilia Kabakov. *The Center of Cosmic Energy*. 2007. Concept drawing for the planned installation at Zollverein Coal Mine Industrial Complex (Zeche Zollverein). Not dated. © Илья и Эмилия Кабановы, 2019.



9. Илья и Эмилия Кабановы. «Центр космических энергий». 2007. Инсталляция в Шахте Цольферайн. Ilya and Emilia Kabakov. *The Center of Cosmic Energy*, 2007. Installation at Zeche Zollverein. © Илья и Эмилия Кабановы, 2019.

из которых складываются новые союзы, когда распадаются прежние. Поэтому смерти нет. Экспансия в межпланетные пространства была связана для ученого с осознанием того, что окружающие нас миры превосходят земной, и мы являемся неотъемлемой частью Вселенной. В конце жизни он написал и разослал самым близким своим корреспондентам статью «Есть ли Бог?»¹⁸, в которой отождествил Бога с Космосом, как единым началом и порождением всего. Циолковский, по собственному определению, был «материалистом» и человеком практическим. Именно сочетание решения практических задач, таких, как преодоление силы земного притяжения, расчет топлива ракеты или обеспечения воздухом и пищей ракетчиков, с верой ученого в «Волю Вселенной», привлекали художников, занимавшихся критикой тотальности идеологии.

Ревизия Великой Утопии — тема инсталляций Елагиной и Макаревича, вдохновленных Николаем Фёдоровым. В 2009 году они начали проект «Общее дело», позаимствовав название из опубликованной уже после смерти мыслителя «Философии общего дела». Мистицизм и материализм, сочетающиеся в трудах Фёдорова, предлагавшего воскресить праотцев и расселить их по планетам, сделав настоящими космополитами, свободно перемещающимися в космическом пространстве и создавшими для этого особый организм, превратив свои органы в аэро- и эфиронавтические¹⁹. Согласно Фёдорову, воскрешенное поколение будет поколением *планетоводов, пловцов эфирного пространства*. Философский язык Фёдорова стал питательной почвой

18 Циолковский Н. «Есть ли Бог? (2 вариант) // Циолковский Н. Очерки о Вселенной. С. 299—302.

19 Согласно Фёдорову, мы должны выработать себе организм, который «есть единство закона и действия: питание этого организма есть сознательно-творческий процесс обращения человеком элементарных, космических веществ в минеральные, потом растительные и, наконец, живые ткани. <...> Органами его сделаются и те способы аэро- и эфиронавтические, с помощью которых он будет перемещаться и добывать себе в пространстве вселенной материалы для построения своего организма. Человек будет тогда носить в себе всю историю открытий, весь ход этого прогресса: в нем будет заключаться и физика, и химия, словом, вся космология, только не в виде мысленного образа, а в виде космического аппарата, дающего ему возможность быть действительно космополитом, т.е., быть последовательно всюду; и человек будет тогда действительно просвещенным существом». (Фёдоров Н. Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 405).

into a hole pierced in the ceiling by the man who flew into space. Kabakov's cosmic utopia is a hole that drags us into the airless space of ideology. At the 2004 State Hermitage conference "Kabakov Here and There," timed to coincide with the *An Incident In the Museum* exhibition, the artist spoke about the gaps between the epochs, perceived as space holes giving a sense of death to ones, and an unthinkable energy to others, among them the Russian avant-garde artists. Kabakov's installation is an inner space that became outer, a space turned inside out. This is a world seen by the inner vision of a person, who has broken away from the attraction of ideology.

The conceptual artists Elena Elagina and Igor Makarevich repeatedly turned to Russian cosmism and its representatives. *Unknown Rational Forces* is an installation dedicated to Tsiolkovsky; it was first produced by the artists in 2010 in the underground spaces of the Louvre at the *Contrepoint Russe* exhibition. Stairs going up to symbolic skies against the background of a glowing "ray" word, and worn-out footwear dropped at the bottom are the installation elements inspired by a mystical accident that happened to Tsiolkovsky in Kaluga. The installation name is taken from the scientist's book of the same name, where he described an event that happened to him on May 31, 1928, when stepping out to the balcony of his house he saw the word "ray" composed of clouds in the evening sky. Admitting that the word is rather vulgar, but there was no choice, Tsiolkovsky read it as a roof slope, as a ray (of light), and paradise (rai in Russian), explaining: "We may think that the *sunset (slope [Translator's note: Russian play of words]) of life (death) gives the light (ray) of knowledge*."¹⁶ Tsiolkovsky called himself a "pan-psychist," recognizing the sensitivity of the entire

16 Tsiolkovsky K. *Volya vselennoi. Neizvestnye rasumnye sily* [The Will of the Universe. *Unknown Rational Forces*]. Kaluga, 1928. P. 23.

universe.¹⁷ He believed that everything — both living and non-living matter — consists of immortal wandering "atom-spirits" (the monism of the universe), which constitute new unions, while the former break up. That is why there is no death. For him, expansion into interplanetary space was connected with understanding that the surrounding worlds are superior to the Earth, and we are integral part of the universe. At the end of his life he wrote an article "Is there a God?"¹⁸ and sent it to his most close correspondents; in it, he identified God with the cosmos as a single beginning and a product of everything. Tsiolkovsky, by his own definition, was a "materialist" and a practical person. It is the combination of solving practical problems, such as overcoming gravity, calculating rocket fuel, or providing air and food for the rocket travelers, along with the scientist's belief in the "will of the universe," that attracted artists who criticized the totality of ideology.

Revision of the Great Utopia is the theme of installations by Elagina and Makarevich, inspired by Nikolai Fyodorov. In 2009, they launched the project *Common Task*, borrowing the name from his *Philosophy of the Common Task*. Mysticism and materialism, combined in the works of Fyodorov, who proposed resurrecting the forefathers and settling them around the planets, thereby making them true cosmopolitans, moving freely in outer space and becoming a special organism — their organs having been turned into aeronautic and etheronautic ones.¹⁹ According to

17 On Tsiolkovsky's philosophy see *Kazyutinsky V. V. Kosmicheskaya filosofiya K. Tsiolkovskogo na rubezhe XXI veka* [Cosmic Philosophy by K. Tsiolkovsky at the verge of XXI century] // Tsiolkovsky K. *Ocherki o vselennoi* [Essays about the Universe]. Kaluga: Zolotaya Alleya, 2010. P. 342—373.

18 Tsiolkovsky K. *Est' li Bog?* [Is there God?] (March 1923) // *Ocherki o vselennoi*. P. 299—302.

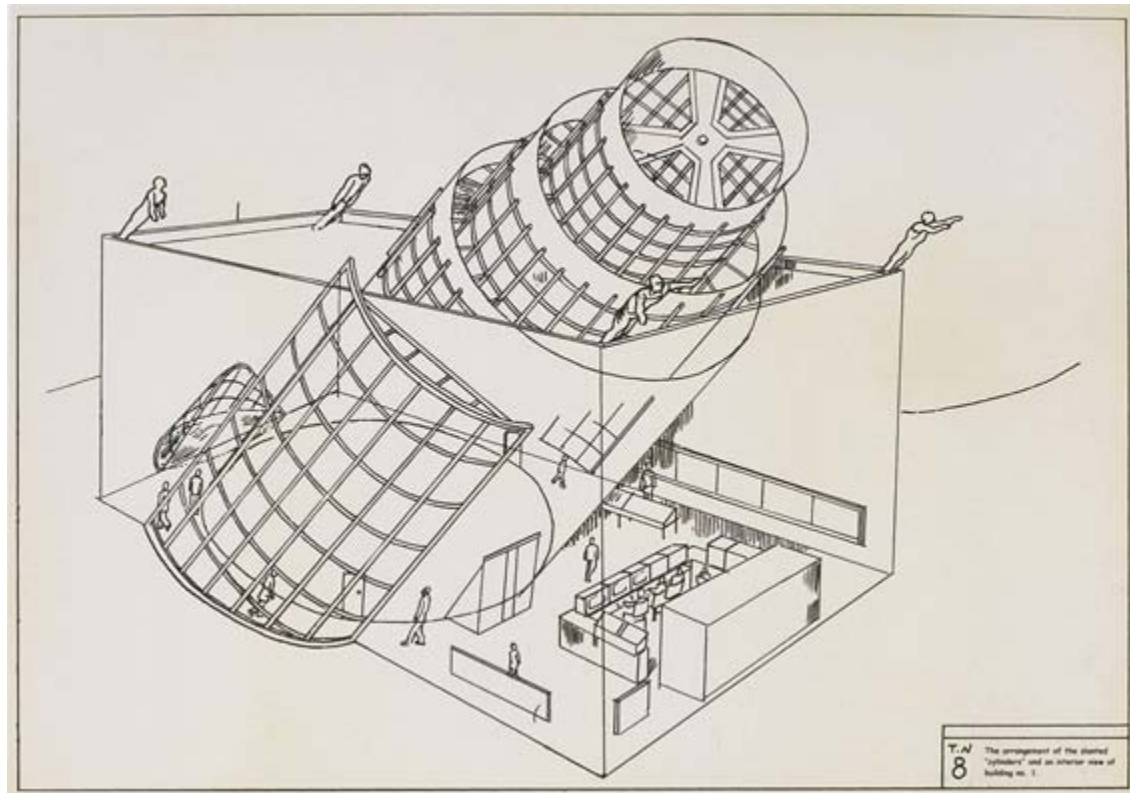
19 According to Fedorov, we must develop in ourselves an organism that is "the unity of law and action: feeding of this organism is a con-

для постутопической образности художников, создавших такие оксюмороны, как «Железный гриб Садко», «Обледенелый Орел». В тексте «Небесная Лестница и Эфирный остров», Игорь Макаревич причисляет московский концептуализм к явлениям космического порядка, вспоминая Фёдорова, Циолковского и Малевича, соединивших материализм с метафизикой.

В 2012 году Елагина и Макаревич создали инсталляцию «Философия общего дела», посвященную Фёдорову. Расположенная в нижнем (фактически под полом) помещении Пермской государственной художественной галереи, находящейся в бывшем соборе, инсталляция заняла место, отведенное в древней традиции для особо почитаемых усопших. Освещенные цитатами из Фёдорова, настольными лампами и светом книжного просвещения, отсутствующие праотцы как будто ожидали восхождения и дальнейшего путешествия в эфирном пространстве. «Философия общего дела» Елагиной и Макаревича соединила религиозные представления с космическим сериалом.

«Мироздание» — инсталляция, сделанная художниками в 2014 году для выставки "Beyond Zero" в "Calvert 22 Foundation" в Лондоне²⁰, — это одновременно устремленность в небо и погружение в свое частное пространство. В «Мироздании» Елагиной и Макаревича вселенная обустроена как дом, а дом становится метафорой вселенной, где абажур настольной лампы — это темная материя. Можно сказать, что в ней воплотилась идея русских космистов, соединивших практические задачи с визионерством. Причем, одно закономерно вытекало из другого, будь то борьба со смертью как самой большой несправедливостью у Фёдорова, или признание бессмертия блуждающих «атомов-духов», из которых, по мнению Циолковского, состояла живая и неживая материя. Эти атомы-духи он называл «гражданами Вселенной». Рядом со сферой, откуда выходит массивный резиновый шланг, была расположена деревянная лестница. А около лестницы брошена

20 Beyond Zero. Curated by Olesya Turkina. 08 October — 30 November 2014. Calvert 22 Foundation. URL: <http://calvert22.org/beyond-zero/> (дата обращения: 27.12.2018).



10. Илья и Эмилия Кабаковы. «Центр космических энергий». 2007. Наклонные цилиндры и интерьер здания № 1. Рисунок. Б.д. Ilya and Emilia Kabakov. *The Center of Cosmic Energy*. 2007. The arrangement of the slanted 'cylinders' and an interior view of building no. 1. Drawing. Not dated. © Илья и Эмилия Кабаковы, 2019.

стоптанная обувь. Земное и небесное искусство объединились. Описывая свое «Мироздание», художники так сформулировали это соединение: «Как это ни странно звучит, но пространство мироздания, бесконечно удаляющиеся галактики, взрывы и рождения новых миров, темная материя и другие чудеса, которыми современная наука так усердно потчует нас, в сознании соседствует с коммунальным пространством, через которое мы постигаем мир, как телескоп Хаббла постигает недостижимые удаленности космоса²¹.

Мечта о целостности вселенной, сформулированная русским космизмом, который обустроивал космос для грядущих и давно ушедших поколений, выросла из религиозно-философской мысли и стала новой религией времен Великой утопии и создания нового человека. Космические программы изначально были и до сих пор нацелены, прежде всего, на продолжительное пребывание в космическом пространстве, что подразумевает длительную экспансию и освоение межпланетного пространства как нового дома. Космос как утопический «порядок» подвергся критике в концептуальном искусстве (слово «космос» (*κόσμος*) по-гречески означает порядок, в отличие от латинского «спасе» (пространство)). В искусстве Кабакова, Елагиной и Макаревича космическая точка зрения становится новой точкой раскола человека и мироздания, о которой говорила после запуска первого спутника Ханна Арендт:

«...человеческая способность вставать на космически-универсальную точку зрения без изменения действительного положения человека как бы делает очевидным происхождение человека «не от мира сего» <...> предзнаменование того, что придет время, когда люди, все еще живя в земных условиях, вместе с тем однако будут способны взглянуть на них извне и в смысле этого извне воздействовать на них. На месте древней дихотомии земли и неба выступил новый раскол человека и мироздания, или пропасть между тем, что человек способен

21 Елагина Е., Макаревич И. Мироздание: Пояснения к выставке «Beyond Zero». Рукопись.

Fyodorov, the resurrected generation will be a generation of *planet-keepers, swimmers of ethereal space*. Fyodorov's philosophical language became a fertile ground for the post-utopian imagery of the artists, who created such oxymorons as *Iron Mushroom (Sadko), Iced Eagle...* In the text *The Celestial Staircase and the Ethereal Island*, Igor Makarevich classifies Moscow conceptualism as a phenomenon of cosmic order, recalling Fyodorov, Tsiolkovsky and Malevich, who combined materialism with metaphysics.

In 2012, Elagina and Makarevich created the *Philosophy of the Common Task* installation dedicated to Fyodorov. Located in the lower (in fact, underground) room of the Perm Gallery, located in the former cathedral, the installation was located in a place which in the ancient tradition, was reserved for especially revered dead men. Illuminated by quotations from Fyodorov, table lamps and the book light, the missing forefathers seemed to expect resurrection and further travel through ethereal space. *The Philosophy of the Common Task* by Elagina and Makarevich combined religious ideas with the space series.

The Universe is the installation produced by the artists in 2014 for the *Beyond Zero* exhibition at Calvert 22 in London.²⁰ It is both a skyward movement and an

scious creative process of human manipulation with elementary cosmic substances turning them into mineral, then vegetable, and, finally, live tissues. <...> His organs will be also aeronautical and aetheronautical means, with the help of which he will move and obtain in the space of the universe materials for the construction of his organism. The human being will then carry in himself the whole history of discoveries, the whole course of this progress: he will contain physics, chemistry, in short, the entire cosmology — not only in the form of a mental image, but also in the form of a space apparatus that gives him the opportunity to become truly cosmopolitan, that is, to be consistently present everywhere — and the person will then be a truly enlightened being" (*Fedorov N.F. Oeuvre*. Moscow: Mysl', 1982. P. 405).

20 Beyond Zero. Curated by Olesya Turkina. 08 October — 30 November 2014. Calvert 22 Foundation.

immersion into one's private space. In *The Universe* by Elagina and Makarevich, the universe is akin to a house, and a house is a metaphor for a universe, where the lampshade is a dark matter. We can say that in it, the idea of the Russian cosmists, who combined practical tasks with visionary, was embodied. Moreover, one naturally follows from the other, be it Fyodorov's fight against death as the greatest injustice, or the recognition of the immortality of the wandering "atoms-spirits" that constitute both living and non-living matter, according to Tsiolkovsky. He called these "atoms-spirits" the "citizens of the universe." Next to the sphere, from where a massive rubber hose comes, there is a wooden staircase. Near it, there are old shoes dropped. Earthly and heavenly art united. In discussing *The Universe*, the artists described this connection as follows: "Strange as it sounds, the space of the universe, the ever-moving galaxies, explosions and births of new worlds, dark matter and other miracles that modern science so diligently feeds us with, coincide with communal space in the consciousness through which we comprehend the world, just like Hubble telescope explores the inconceivable remoteness of the cosmos."²¹

The dream of Russian cosmism about the integrity of the universe, its arranging of the space for the future and long-past generations that grew out of religious-philosophical thought, became the new religion of the times of the Great Utopia and of the creation of a new man. Space programs were originally (and still are) aimed at a long stay in outer space in the first place, which implies the long-term expansion and development of interplanetary space as a new home. Cosmos as a utopian order has been criticized in conceptual art (the word "cosmos" — *κόσμος* means "order" in Greek, in contrast to Latin "space"). In the art of Kabakov, Elagina and Makarevich, the cosmic point of view is the new point of split between man and universe, of which Hanna Arendt spoke after the launch of the first satellite:

"<...> man's ability to take this cosmic, universal standpoint without changing his location is the clearest possible indication of his universal origin, as it were. <...> man is not, cannot possibly be, of this world <...> a foreboding, that the time would come when men would have to live under the earth's conditions and at the same time be able to look upon and act on her from a point outside. <...> Instead of the old dichotomy between earth and sky we have a new one between man and the universe, or between the capacities of the human mind for understanding and the universal laws which man can discover and handle without true comprehension."²²

In 2016, two days before his death, David Bowie, the astronaut of inner spaces, as Geoffrey Marsh called him, released his latest album, *Black Star*. In the split between man and the universe, the star transforms into a black hole. What cannot be seen is outlined by the horizon of events. The time comes for a new alienation of man not only from himself and the planet Earth, but also from the universality of the cosmos.

URL: <http://www.calvert22.org/beyond-zero/> (accessed on 27.12.2018).

21 Elagina E., Makarevich I. Мироздание: Пояснения к выставке Beyond Zero [The Universe: Explanatory notes for the exhibition Beyond Zero]. Manuscript.

22 Arendt H. *The Human Condition*. P. 270.

уразуметь на основании своего разума и понять на основании своего рассудка, и универсальными законами, которые он может открыть и применить, однако, не понимая их»²².

В 2016 году за два дня до смерти Дэвид Боуи, астронавт внутреннего пространства, как назвал его Джеффри Марш, выпустил свой последний альбомом «Черная звезда». В расколе между человеком и мирозданием звезда трансформируется в черную дыру. То, что нельзя увидеть, очерчено горизонтом событий. Приходит время нового отчуждения человека не только от себя и планеты Земля, но и от универсальности космоса.

22 Arendt H. *Vita activa, или о деятельной жизни*. С. 337.

Сведения об авторах

Authors' biographies

Irina Antropova (Russia)

Historian, author of papers on history and art, participant of the Open Laboratory of the Pushkin State Museum of Fine Arts.

Konstantin Bokhorov (Russia)

Curator, art critic, Associate Professor of Applied Informatics and Multimedia Technologies at the Moscow State University of Psychology and Education. He organized several contemporary Russian art exhibitions at the international biennials: Venice Biennale (1996–1999), Istanbul Biennial (1997), São Paulo Biennial (1997). He has been Russian advisor at Documenta 12 (2007).

Danila Bulatov (Russia)

Art historian, research associate and curator at the Pushkin State Museum of Fine Arts. In 2016–2017 — co-curator of the international exhibition Facing the Future. Art in Europe 1945–1968. Author of the book *Modernism Revival: German Art 1945–1965. Art Theory and Exhibition Practice* (2017).

Matthew Gale (UK)

Head of Displays and Curator of Modern Art at Tate Modern. He has curated and co-curated a number of major exhibitions including *Francis Bacon* (2008), *Futurism* (2009), *Arshile Gorky* (2010), *Joan Miró: The Ladder of Escape* (2011), *Paul Klee: Making Visible* (2014), and *Red Star Over Russia: A Revolution in Visual Culture 1905–55* (2017).

Anna Gor (Russia)

Director of the Volga-Vyatka Branch of the State Museum and Exhibition Center ROSIZO. Since 2000 — Chairwoman of the executive board of the Volga Capital of Culture Foundation. Holder of the French Order of Arts and Letters; Honorary member of the Russian Academy of Arts; Honored Cultural Worker of Russia.

Julia Grachikova (Russia)

Curator, producer, fellow of the Department of Cinema and Media Art at the Pushkin State Museum of Fine Arts. In 2015–2016 — Head of Education Programs at the Museum of Moscow.

Alexandra Danilova (Russia)

Art historian, curator, Senior Research Associate at the Pushkin State Museum of Fine Arts. Among her curatorial projects: *Interpretation of Object* (3rd Moscow Biennale, 2009), *Field of Action. Moscow Conceptual School and Its Context* (Ekaterina Foundation, 2010), *Mimicry: Wim Delvoeye at the Pushkin State Museum of Fine Arts* (The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2014).

Ann Demeester (Netherlands)

General Director of the Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem in the Netherlands, curator. Board member of Veem House, center for Performance (Amsterdam), and De Vleeshal, center for Contemporary Art (Middelburg). Earlier she was a Director of de Appel arts center Amsterdam, Head of de Appel Curatorial Program and the co-founder of the Gallerist Program with the Fair Gallery.

Ilya Doronchenkov (Russia)

Professor of the I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts, Professor of Art History at the European University at St. Petersburg.

Ekaterina Inozemtseva (Russia)

Curator, art critic. Since 2014 — Curator of international exhibitions at the Garage Museum of Contemporary Art. Previously — Chief Curator and Deputy Director of the Multimedia Art Museum. Among her projects are

Ирина Антропова (Россия)

Историк-архивист, автор статей по истории и искусствоведению, участник «Открытой лаборатории» ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Константин Бохоров (Россия)

Куратор, арт-критик, доцент кафедры прикладной информатики и мультимедийных технологий в Московском государственном психолого-педагогическом университете. Организатор выставок современного русского искусства на международных биеннале: Венецианской (1996–1999), Стамбульской (1997), в Сан-Паулу (1997). Русский советник на выставке «Документа 12» (2007).

Данила Булатов (Россия)

Историк искусства, научный сотрудник и куратор ГМИИ им. А. С. Пушкина. 2016–2017 гг. — сокуратор международного выставочного проекта «Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968». Автор монографии «Возрождение модернизма: немецкое искусство 1945–1965 годов. Художественная теория и выставочная практика» (2017).

Мэтью Гейл (Великобритания)

Куратор искусства модернизма и глава выставочного отдела галереи Тейт Модерн. Куратор и сокуратор ряда крупных выставок, среди которых «Френсис Бэкон» (2008), «Футуризм» (2009), «Аршил Горки» (2010), «Жоан Миро: Лестница побега» (2011), «Пауль Клее: Делая видимое» (2014), «Красная звезда над Россией: Революция в визуальной культуре 1905–55 годов» (2017).

Анна Гор (Россия)

Директор Волго-Вятского филиала Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО. С 2000 года председатель правления Фонда «Культурная столица Поволжья». Кавалер ордена Искусств и литературы (Франция), заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почетный член РАХ.

Юлия Грачикова (Россия)

Куратор, продюсер, сотрудник отдела кино- и медиаискусства Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. 2015–2016 гг. — руководитель отдела образовательных программ Музея Москвы.

Александра Данилова (Россия)

Искусствовед, куратор, старший научный сотрудник ГМИИ им. А. С. Пушкина. Куратор выставочных проектов, среди которых «Интерпретация объекта» (3-я Московская биеннале, 2009), «Поле действия. Московская концептуальная школа и ее контекст» (Фонд культуры «ЕКАТЕРИНА», 2010), «Мимикрия. Вим Дельвуа в Пушкинском музее» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2014).

Энн Деймстер (Нидерланды)

Куратор, директор Музея Франса Хальса в Харлеме, член правления Центра перформанса Veem House в Амстердаме и Центра современного искусства De Vleeshal (Мидделбург). Ранее занимала должность директора художественного центра de Appel в Амстердаме и кураторской программы de Appel. Сооснователь программы Gallerist галереи Fair.

Илья Доронченков (Россия)

Кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при РАХ, профессор факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Екатерина Иноземцева (Россия)

Куратор, арт-критик. С 2014 года — куратор международных выставок Музея современного искусства «Гараж». В 2011–2014 гг. — главный куратор и заместитель директора МАММ. Среди ее проектов — выставки Риркрита Тиравани (2015), Виктора Пивоварова (2018), Тарин Саймон (2016), Такаси Мураками (2018), а также Триеннале российского современного искусства.

Марина Лошак (Россия)
Искусствовед, куратор, директор ГМИИ им. А. С. Пушкина. В 2007—2012 — сооснователь и арт-директор галереи «Проун»; в 2012—2013 — арт-директор московского музейно-выставочного объединения «Манеж».

Красимира Лукичева (Россия)

Кандидат искусствоведения, доцент, заместитель директора по научной работе НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. В 1991—2016 — преподаватель РГГУ, заведовала кафедрой Всеобщей истории искусств.

Жан-Юбер Мартен (Франция)

Куратор. В разное время возглавлял такие институции как Кунстхалле (Берн), Центр Помпиду и музей Океании и Африки (Париж), Музей Кунст-палас (Дюссельдорф). Работал куратором Государственного музея современного искусства в Париже, один из основателей Центра Помпиду. Куратор ряда биеннале и крупных выставок, в частности, «Париж — Москва» (1979), «Magiciens de la terre» (1989), «Partage d’exotismes» (2000), «Une image peut en cacher une autre» (2009), «Карамболяж» (2016).

Дмитрий Озерков (Россия)

Куратор, арт-критик. Заведующий отделом современного искусства и хранитель французской гравюры XV—XVIII веков Государственного Эрмитажа. Курировал выставки Государственного Эрмитажа в эрмитажном центре в Лондоне (2006) и на Венецианской биеннале современного искусства: «Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов» (2011) и «Glasstress 2015 Gotika» (2015).

Питер Осборн (Великобритания)

Профессор и директор Центра исследований в области современной европейской философии (CRMEP) на базе Кингстонского университета (Лондон). Являлся сокуратором Норвежского павильона на Венецианской биеннале (2011).

Наталия Сиповская (Россия)

Доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания Министерства Культуры РФ, член совета директоров Международной ассоциации научно-исследовательских институтов истории искусств (RIHA). Учредитель и главный редактор альманаха и издательского дома «Пинакотекa». Обладательница золотой медали РАХ, почетных грамот Министерства культуры РФ и Папы Римского Иоанна Павла II.

Александра Старусева-Першеева (Россия)

Искусствовед, видеохудожник, преподаватель в Школе дизайна НИУ ВШЭ. В рамках магистерской квалификационной работы в МГУ им. М. В. Ломоносова начала исследовать эстетические особенности видео-арта, эта работа была продолжена в аспирантуре ВГИКа, результатом ее стала диссертация на тему «Выразительные возможности монтажа в видеоарте».

Алина Стрельцова (Россия)

Заместитель главного редактора журнала «Искусство», арт-критик. Кандидат наук, читает лекции на факультете журналистики МГУ им. Ломоносова и в ГТГ.

Олеся Туркина (Россия)

Ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Русского музея, доцент СПбГУ, действительный член Федерации космонавтики России. Куратор более 100 международных проектов, в том числе: MIR: Made in the XX century, Российский павильон на 48-ой Венецианской биеннале, 1999; «Наблюдение», ГАО Пулковская обсерватория, 2007.

Северин Фромежа (Швейцария)

Искусствовед, куратор, арт-критик, редактор. Куратор Музея Тэнгли, ранее куратор арт-коллекции Пикте (Женева), сотрудничала с музеем современного искусства в Женеве. Сооснователь выставочного арт-протранства «Забриски Поинт» в Женеве.

exhibitions of Rirkrit Tiravanija (2015), Viktor Pivovarov (2018), Taryn Simon (2016), Takashi Murakami (2018) and Triennial of Russian Contemporary Art.

Marina Loshak (Russia)
Art historian, curator, Director of the Pushkin State Museum of Fine Arts. In 2007—2012 — co-founder and Artistic Director of Proun Gallery; in 2012—2013 — Artistic Director of Moscow Museum and Exhibition Association Manege.

Krasimira Lukicheva (Russia)
Associate Professor, Deputy Director for Research at the Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. Holds a Candidate Degree in Art History. In 1991—2016, she was lecturer and Head of the Department of Art History at the Russian State University for the Humanities.

Jean-Hubert Martin (France)
Curator. He has been director of several museums (Kunsthalle Bern, Musée d'art moderne Centre Pompidou, Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris and Museum Kunst Palast, Düsseldorf), curator of the Musée d'Art moderne in Paris. He has been curator of numerous biennials and large exhibitions like: *Paris — Moscou* (1979), *Magiciens de la terre* (1989), *Partage d'exotismes* (2000), *Une image peut en cacher une autre* (2009), *Carambolages* (2016).

Dimitri Ozerkov (Russia)
Curator, art critic, Head of the Contemporary Art department and Curator of French engravings of 15th—18th centuries at the State Hermitage Museum. Curated the Hermitage exhibitions at the Hermitage Centre London (2006) and at the Venice Biennale: *Dmitry Prigov: Dmitry Prigov* (2011) and *Glasstress 2015 Gotika* (2015).

Peter Osborne (UK)

Professor and Director of the Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University London. He was co-curator of the Norwegian Representation at the Venice Biennale (2011).

Natalia Sipovskaya (Russia)
Director of the State Institute for Arts Studies in Moscow, board member of The International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA). Holds a PhD in Art History. Initiator and editor-in-chief of Pinakoteka almanac and publishing house. She is the holder of the gold medal of the Russian Academy of Arts, honorary diplomas of the Ministry of Culture of the Russian Federation and of Pope John Paul II.

Alexandra Staruseva-Persheeva (Russia)
Art historian, video artist, lecturer in Art and Design School of the Higher School of Economics (Moscow). Working on her MA thesis at the Lomonosov Moscow State University, she made a research in the field of video art and that work proceeded in the candidate’s thesis at Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK) devoted to the aesthetic problems of editing in video art.

Alina Streltsova (Russia)
Deputy Chief Editor of the Art Magazine "Iskusstvo". Art critic, lecturer at the Department of Journalism of the Lomonosov Moscow State University and at the State Tretyakov Gallery.

Olesya Turkina (Russia)
Senior Research Fellow at the State Russian Museum, Associate Professor at St. Petersburg State University, member of the Federation of Cosmonautics of Russia. Curated more than 100 international projects, among them: *MIR: Made in the XXth Century*, Russian Pavilion, 48th Venice Biennale, 1999; *Observatory*, Cen-

tral Astronomical Observatory, Pulkovo Observatory of Russian Academy of Sciences, 2007.

Séverine Fromaigeat (Switzerland)
Art historian, curator, art critic, and editor. She is currently curator at Museum Tinguely. She was previously curator for the Pictet Art Collection, Geneva, and collaborated with MAMCO (Museum of Contemporary Art Geneva). Co-founder of the art space Zabriskie Point in Geneva.

Brooke Holmes (USA)
Professor in the Humanities and Professor of Classics at Princeton University. Directs the Interdisciplinary Doctoral Program in the Humanities (IHUM) and Post-classicisms (Princeton), author of number of academic studies and monographs.

Keti Chukhrov (Russia)
Art theorist and philosopher, Associate Professor of the Department of Cultural Studies at the National Research University "Higher School of Economics" in Moscow. In 2012—2017 she headed Research and Theory Department at the National Center for Contemporary Arts. She is currently Marie Curie fellow at the Wolverhampton University, UK.

Olga Shishko (Russia)

Art historian, curator. Head of Department of Cinema and Media Art at the Pushkin State Museum of Fine Arts. Co-founder of the Center for Culture and Arts MediaArtLab. Artistic Director of Media Forum at the Moscow International Film Festival.

Брук Холмс (США)

Профессор Принстонского университета. Руководитель Междисциплинарной докторской программы по гуманитарным наукам (IHUM) и постклассицизмам (Принстон), автор многочисленных научных исследований и монографий.

Кэти Чухров (Россия)

Доктор философских наук, доцент кафедры всеобщей истории искусства РГГУ. Доцент Школы культурологии НИУ ВШЭ. Руководитель научно-теоретического отдела ГЦСИ (2012–2017). Научный сотрудник программы Мари Кюри на кафедре теории искусства Университета Вулверхемптона (Великобритания).

Ольга Шишко (Россия)

Искусствовед, куратор. Заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А. С. Пушкина. Соучредитель центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб». Арт-директор Медиа Форума Московского международного кинофестиваля.

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ.
ОТРАЖЕНИЯ

Материалы международной научной конференции
«ВИППЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2018»
Выпуск XLIX

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ. ОТРАЖЕНИЯ: Материалы
научной конференции «XLIX ВИППЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ». — Москва:
ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2019. — 184 с.: ил.

ISBN 978-5-89189-015-2

Ежегодная конференция ГМИИ им. А. С. Пушкина «ВиPPERовские чтения» в 2018 году была посвящена развитию теоретической и практической базы нового направления деятельности музея — «Пушкинский XXI». Статьи, вошедшие в сборник, посвящены эволюции образов, поиску общности идей классического и современного искусства, различным концепциям развития художественных музеев в мире, выстраиванию связей между прошлым и настоящим в выставочных и образовательных проектах.

CLASSICS AND CONTEMPORANEITY.
REFLECTIONS

Papers of the international research
VIPPER CONFERENCE 2018
Volume XLIX

In 2018, the annual Vipper Conference at the Pushkin State Museum of Fine Arts was devoted to the development of the theoretical and practical foundation of the Museum's new direction — Pushkin Museum XXI. The texts that comprise this edition deal with the evolution of images, the search for a commonality of ideas in classical and contemporary art, various concepts of international museum development, and the building of links between the past and present in exhibition and educational projects.

Генеральный партнер ГМИИ им. А. С. Пушкина
General partner of The Pushkin State Museum of Fine Arts



Радиопартнер
Radio partner



Информационный партнер
Informational partner



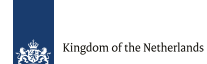
Партнер направления «Пушкинский XXI»
Partner of the "Pushkin Museum XXI"



Профессиональный информационный партнер
Professional informational partner



Партнеры конференции
Conference partners



Музей выражает особую благодарность Марианне Сардаровой
The Pushkin State Museum of Fine Arts expresses a special gratitude to Marianna Sardarova

Подписано в печать 05.04.2019
Формат 216×280 мм
Бумага офсетная. Печать офсетная
Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии «Парето-Принт»
г. Тверь, Боровлево 1, ООО «ИПК Парето-Принт»
+7 (4822) 62-00-17

