



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

Анастасия Тарасова

Музей современного искусства «Гараж», Москва

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

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

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

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

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

Анастасия Тарасова

Важность документации в новых художественных и музейных практиках, слияние архивной и музейной деятельности, «взаимопроникновение» архива и современного искусства активно обсуждаются исследователями последние двадцать пять лет. На русском языке практически нет посвященных российским кейсам исследований и анализа международного опыта в этой сфере. Автор ставит своей целью кратко описать мотивы создания, историю и структуру архивной

коллекции Музея «Гараж», а также поместить ее в контекст мировых практик формирования схожих собраний и актуальных форм работы по сохранению истории современного искусства в музеях. Наблюдения автора основаны на личном опыте создания и хранения архива в научном отделе музея, а также на изучении практик других культурных институций в рамках этой деятельности, и являются попыткой саморефлексии.

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

Введение

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

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

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

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

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

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



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

Контекст

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

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

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

Основной коллекцией и первым собранием архива «Гаража» стал «Архив Фонда “Художественные проекты”», сформированный в ходе деятельности нескольких институций и их сотрудников (начиная со второй половины 1990-х годов и до конца 2000-х)³: Центра современного искусства Сороса в Москве, а также двух организаций Фонда «Художественные проекты» — 2001–2004 и 2004–2012 годов. Задачей «Художественных проектов» было хранить, собирать и поддерживать в публичном доступе материалы об истории современного искусства в России, включая неофициальное искусство советского периода (Веремьева 2020). Директор фонда с 2004 года, историк искусства Саша Обухова, руководствовалась той же концепцией деятельности архива, которая позднее легла в основу архива «Гаража», куратором которого она стала в 2012 году⁴: создание базы источников по истории современного искусства в России. С помощью такой базы можно было бы восстановить хронологию событий и круг

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

Важно понимать, что потребности «академизировать» знание о недавнем прошлом искусства в России, создать именно базу источников, не случайны: архив «Художественных проектов» начал складываться в исторической ситуации, когда академические институты, такие, как университеты и художественные вузы России, унаследовав советскую программу курсов по истории искусства, не проявляли интереса к включению современности в свои учебные планы; курсы теории и методологии искусства заканчивались, в лучшем случае, изучением эпохи авангарда; в стране не было ни одного музея, посвященного современному искусству⁵; обучение визуальному искусству в художественных вузах отличалось консервативностью доступных студентам медиа. Тем не менее в это же время впервые свободно проходили выставки художников, в прошлом относившихся к неофициальному художественному процессу, издавались тексты неофициальных советских поэтов и писателей, бурно развивалась альтернативная культура, появлялись первые галереи и центры современного искусства, а также первые (полуофициальные) учебные заведения, где можно было изучать современное искусство и новые медиа⁶.

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



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

Почему именно архив?

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

Архивы, о которых идет речь в этой статье, далеки от первого классического определения архива в смысле связи с (государственной) властью: они, в основном, начинались именно с частных инициатив и собраний документов, образовавшихся «в результате деятельности какого-нибудь учреждения, лица». Даже если концепции комплектования подобных архивов или институций, куда они позднее попали, претендуют на национальный (или наднациональный) масштаб, сами архивы зачастую начинались как частные инициативы или собрания, созданные на частные деньги⁷. Более того, если говорить о власти, то многие из архивов современного искусства в некотором смысле создавались в контексте противопоставления или альтернативы по отношению к официальной культуре⁸, особенно это касается архивов из Восточной Европы и бывшего СССР. Большая часть материалов, хранящихся ныне в архиве Музея «Гараж» — не исключение⁹. Следование сегодняшних художественных практик в России неофициальному советскому искусству¹⁰, а также взаимоотношения между этим наследием и официальной культурой, вызывают некоторые параллели с тем, как взаимодействуют в глобальном контексте доминировавший еще недавно европоцентричный дискурс «мейнстримной» (конвенциональной) истории искусства и маргинализованные нарративы, а также локальные истории искусства регионов мира. В этих условиях реконструирования *других*, вытесненных историй искусства, работа с первичными источниками становится наиболее актуальной. А следовательно, на первый план выходит архив как средство реконструкции недавнего прошлого¹¹.

Исторический «горизонт» архивной коллекции, в сравнении с музейной коллекцией визуального искусства, значительно шире: архив может позволить себе хранить материалы о молодом художнике, чья карьера только началась, в то время как в «классическую» музейную коллекцию работы такого художника попадут, скорее всего, только тогда, когда его произведения станут существенным капиталовложением¹². Таким образом, в архив скорее могут попасть имена, по разным причинам оказавшиеся вне рынка искусства. Традиционный формат коллекционирования на этом фоне кажется достаточно консервативным способом отразить художественные процессы¹³. Архивная коллекция позволяет сохранять альтернативные истории, спрятанные нарративы,

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

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

Несмотря на описанные преимущества, у архивов также есть свои ограничения. Оптимизм относительно демократизации музейных коллекций с помощью архивов, вероятно, следует уравновешивать «симптоматическим чтением» архивных собраний¹⁵. Стоит учитывать, что остается вне поля зрения кураторов и персонализированного подхода к коллекционированию документации. В этой связи возникают опасения, что тревога относительно исчезновения следов неофициальной культуры или неконвенциональных художественных практик, а также формирующийся рынок архивных материалов (в тех странах, где он есть¹⁶), может заставить коллекционеров и институции обращать внимание только на определенный круг персоналий, а следовательно, и документов, в то время как другие контексты останутся вне «поля зрения» архивных собраний¹⁷.

Следует также отметить различия классического архива и архива по искусству: последний чаще хранит объекты, жанр которых отличается от архивного документа¹⁸ — в таком архиве можно встретить эскизы, скетчи, планы и другие авторские произведения графики, а также фотографии, которые не всегда носят чисто документальный или технический характер, а представляют собой авторские произведения. Если в дальнейшем определять разницу архива по искусству и архива, посвященного именно современному искусству, то к списку различий прибавляется еще одна особенность: в архиве современного искусства часто содержатся объекты, жанр которых трудно определить, который находится в «серой зоне» между произведениями искусства и документами¹⁹.

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

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

Возникновение в архиве, посвященном современному искусству, описанных выше объектов тесно связано со сменой художественных практик в искусстве с 1960-х годов^{21, 22}. «Дематериализация» (Arantes 2018: 465) изобразительного искусства, выход за пределы классических средств выражения в практиках концептуалистов, смешивание разных «классических» жанров в одном произведении искусства (например, в инсталляции), широкое распространение жанра перформанса, — а значит, включение измерения времени (процесса) в произведения искусства, — повлияли на практику музейного коллекционирования. На первый план выдвинулась необходимость сохранения документации как части художественного процесса, без которой позднее становится невозможно реконструировать в рамках выставочной деятельности такие жанры современного искусства, как перформанс или инсталляция. Одновременно с описанными новшествами на изменение музейных практик повлияло возникновение новых медиа²³ (и медиаискусства), а также институциональный кризис музея как такового. Новые медиа в искусстве, в частности, привели к возникновению «гибридных» музейных коллекций, которые напоминают нечто среднее между классическим музеем изобразительного искусства, архивной коллекцией и политехническим музеем²⁴, поскольку вынуждены хранить и поддерживать в рабочем состоянии технологии с использованием новых медиа, произведенные для массового рынка и широкого потребителя за последние пятьдесят с лишним лет. Коммерческая выгода диктовала в этой сфере отсутствие общих стандартов и взаимозаменяемости технологий, что привело к обилию технически совершенно разных аппаратов для записи и воспроизводства кино- и видеопленок, а также аудиопродукции. Институциональный кризис выразился в конфликте между концепцией классического музея и необходимостью музея соответствовать новым критериям (временности и изменчивости произведений искусства²⁵; необходимости помещения произведений в контекст вместо привычной «автономии» «старых» произведений искусства) и прочим сложностям, возникшим за счет выхода визуального искусства за пределы прежних жанров. Для сохранения, изучения и реконструкции произведения искусства стало необходимо обладать набором данных о нем, который Присцилла Арантес называет «расширенной документацией»²⁶ (*expanded documentation*) (Arantes 2018: 466); теперь это не только сама работа, но и все процессы, которые сопутствовали ее возникновению и демонстрации публике: планы экспонирования, способы и материалы, использованные для изготовления, интервью с художником и проч.

Это смещение в сторону контекста и утрата «автономности» произведения искусства²⁷, а также смешение жанров документации и произведения искусства проблематизировали авторство с двух точек зрения.

Во-первых, хранение и тем более реконструкция произведения искусства в выставочном пространстве стали требовать участия большого количества специалистов, особенно если художник работает с новыми медиа. Так, Ханна Барбара Хёллинг (Hanna Barbara Hölling 2013: 33–45) в качестве примера нового типа хранения и выставочной реконструкции произведения искусства приводит случай находящейся в коллекции Нидерландского института медиаискусства (NIMk) инсталляции художника Билла Спинховена «*/Eye*» (1993/2011), в основе которой — компьютерная программа. Это участие специалистов, восстанавливающих произведение искусства в рамках экспозиции, является вызовом традиционной логике реставрации и хранения и может быть рассмотрено как активная коллаборация хранителей и экспозиционеров с художником²⁸.

Во-вторых, архивы, отражающие коллективные художественные практики, как, например, сборники «МАНИ» группы «Коллективные действия» или коллекции мейл- или факс-арта, собранные художниками, состоявшими в корреспонденции друг с другом, образуются так или иначе в ходе селекции материалов отдельными представителями художественной среды, являются одновременно и документацией, и произведениями искусства. Архив в последнем случае может также пониматься как авторское «составное произведение», выражаясь языком российского законодательства²⁹.

До сих пор мы описывали преимущества архива для реконструкции истории искусства, а также трудности, привнесенные «дематериализацией» визуального искусства в музейные практики. Обратимся теперь к преимуществам³⁰ архивного подхода в работе с современным искусством. Арантес, описывая разницу между модернистским и современным подходом к музейному хранению, приводит анекдотический пример из книги Кристины Фрейре (Freire 1999). Приобретенная Музеем современного искусства в Нью-Йорке (МоМА) работа Джозефа Кошута «Один и три стула» (1965) по старой музейной формалистской логике распадается при попадании в хранение на три разных отдела: отдел дизайна (стул), библиотеку (фотокопия определения стула) и отдел фотографии (фото стула) (Arantes 2018: 449–468). И хотя в анекдоте речь идет о классической версии музейной коллекции, сосредоточенной на самих произведениях искусства, а не об архиве, преимущество сохранения «расширенной документации» вокруг художественного процесса становится очевидно³¹ — в случае нового подхода произведение Кошута хранилось бы как единица хранения, состоящая из нескольких объектов. Приведенный пример маркирует важные различия в подходах: для классической музейной концепции важен сам «подлинный» объект, в то время как для концептуального направления в искусстве важнее текст, идея, инструкция, описывающая произведение. Авторство объекта экспонирования, собранного по инструкции, намеренно проблематизируется

художником, а необходимость хранения некоторых заменяемых деталей инсталляции может быть поставлена под сомнение³².

«Дематериализация» искусства, включение четвертого измерения (времени) в произведения и последовавшее за ними возрастание значения архивных материалов в музейных коллекциях спустя несколько десятилетий привели к «архивному повороту», или «импульсу», и в практике самих современных художников: архив начинает использоваться как средство выражения (медиа) для произведений искусства³³.

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

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

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

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

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

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



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

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

Аккумуляция международного опыта в архивной работе с современным искусством

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

Нынешние архивы современного искусства можно классифицировать по концепциям, выбранным для формирования коллекции³⁵. Вот некоторые из наиболее распространенных концепций: институциональные, национальные, коллекции искусства новых медиа, наднациональные крупные архивы, жанровые архивы. Весьма распространенный тип архивов — национальные проекты, которые вырастают как из частных, так и из государственных инициатив и мотивируются сбором информации, важной именно в локальном контексте в границах современных государств. Концепция таких архивов может отвечать на рыночные реалии локального художественного процесса: так, мотивацией для возникновения архива Тейт, крупнейшего архива британского искусства в мире, стала боязнь специалистов потерять национальные архивы из-за их активной покупки американскими университетами³⁶. Также концепция архива может удовлетворять потребность сохранения контрнарративов, не признаваемых официальной культурой, что во многом относится к архиву Музея «Гараж». К категории национальных, помимо архива «Гаража», сложившегося из многих частных фондов, можно отнести австрийский архив *basis wien*, возникший из частной инициативы; «Архив изобразительного

искусства» в Праге, начавший складываться в ходе деятельности локальной галереи; архив Музея современного искусства в Бухаресте (MNAC); венгерский архив *Artpool* и другие. Многие подобные собрания объединяет время их возникновения — 1980—1990-е годы³⁷.

Если в «Тейт» были озабочены вывозом архивов, имеющих значимость художественной среды для Великобритании, то «тревога», легшая в основу коллекции «Гаража» — о том, что традиционные академические институты и официальная культурная политика в России до сих пор либо не вполне осознали необходимость изучения недавнего прошлого и настоящего художественного процесса, либо сознательно избегают этого. Справедливо будет отметить, что в российском контексте в течение последних тридцати лет появились государственные институты как федерального, так и муниципального значения, которые стремятся восполнить этот пробел: они также прикладывают усилия к сохранению наследия неофициальной советской культуры и обращают внимание на современность. Подобный архив с национальными амбициями, так же, как и проекты по объединению институций, работающих в этом направлении, могли бы возникнуть в государственном учреждении федерального значения. Причем это мог бы быть как архив, так и музей, национальная библиотека или университет. Однако уникальность российского современного художественного процесса в том, что подобная инициатива носит частный характер и возникла именно в музее. С учетом инициатив национального и наднационального масштаба³⁸, возникавших на частные деньги и в частных учреждениях культуры в других странах, это не представляется такой уж редкой ситуацией и соответствует политическому и экономическому контексту, в которых существует Музей «Гараж».

Помимо архивов сторонних фондообразователей, в коллекции «Гаража» находится также институциональный архив, возникший на рубеже 2015—2016 годов³⁹. Подобные собрания являются наиболее традиционной формой архива, если возвращаться к его изначальному определению. Каноническими примерами такого собрания могут служить архив Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке⁴⁰, а также архивы крупных выставок, таких, как Венецианская биеннале или Документа. Фрейре (Freire 2018: 134) называет художественные биеннале наследниками международных выставок XIX века, в том числе в их политическом и культурном значении. В этом смысле институциональные архивы музеев современного искусства и крупных международных выставок скорее поддерживают и закрепляют статус-кво в истории искусства, без вовлечения контрнарративов, расширения исторического горизонта по отношению к содержанию собственных коллекций (если речь о музее) или крупных международных выставок (если речь о биеннале).

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

около восьми лет, в то время как в *MoMA* этот разрыв был шесть десятилетий. Филипп Месснер (Messner 2020) в статье об институциональных архивах учреждений, посвященных современному искусству, замечает, что, несмотря на их сходство с традиционными публичными архивами, они в большинстве остаются недоступными для широкой публики⁴¹. Архив «Гаража» стремится преодолеть эту тенденцию, предоставляя исследователям возможность посещения, а также публикуя материалы этого фонда онлайн. В некотором смысле, следуя образцу *MoMA*⁴², в 2021 году архив Музея «Гараж» представил отдельный сайт, посвященный собственной институциональной хронике⁴³. Этот проект основан на данных упомянутого институционального архива, который собирается «Гаражом» как в цифровом, так и в аналоговом форматах, и описывается в нашей базе данных.

Другой пример концепции — коллекции произведений искусства, созданных с использованием новых медиа. Такой коллекцией, например, обладает Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (*ZKM*), Германия⁴⁴. Для нас в опыте *ZKM* интерес представляет их работа по оцифровке аналоговых данных. В их собрании искусство, «расширенная документация» и технологии сосуществуют, образуя хранение, в котором присутствует целый корпус быстро устаревающих устройств для воспроизведения новых медиа (для этого в институции создана отдельная лаборатория⁴⁵). Сохранение этих устройств в рабочем состоянии требует от *ZKM* поддержания отдельного направления деятельности⁴⁶. С подобными собраниями архив «Гаража» роднит большой объем видео в хранении медиатеки (медиа-архива Музея «Гараж»)⁴⁷, являющейся частью научного отдела, и наличие собственной лаборатории по оцифровке аналоговых пленок. Мы не занимаемся сохранением устаревших устройств, однако в нашей медиатеке много образцов видеокассет разных лет. Медиатека «Гаража» переняла опыт *ZKM* в хранении и создании резервных копий оцифрованных аналоговых материалов с помощью достаточно старых, но надежных технологий *LTO*⁴⁸. Также, возможно, в будущем нам пригодятся знания о принципах работы коллег с коллекциями, не принадлежащими *ZKM*⁴⁹. Отличием нашей деятельности от деятельности архива *ZKM* является фокус собрания, который, в случае архива «Гаража», направлен на документацию событий, а не на сами произведения медиаискусства.

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

Музея «Гараж» ориентировался, в частности, на последний в разработке стратегии для проекта «Сеть архивов российского искусства»⁵⁰, о котором более подробно речь пойдет ниже. Поскольку «Азиатский архив по искусству» в качестве концепции обозначил сбор материалов со всего гигантского региона Азии, при этом вывозить материалы из разных стран в Гонконг не имело смысла⁵¹, был разработан алгоритм проведения исследований на местах с последующим предоставлением доступа к материалам через сайт архива. Он включает в себя коллаборацию с местными экспертами культурной среды и учреждениями, способными обеспечить техническими средствами работу по оцифровке архивов. Этими же принципами мы руководствуемся ныне в организации работы «Сети» над архивными материалами в разных географических точках России и мира, относящимися к российскому контексту.

ЗАПОЛНЯЕТСЯ ВРАЧОМ ЛЕЧЕБНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

ПОЛИЛИНИИЧНАЯ № 20 1 мес. инв. 17-3
Тимирязевского Районного центра
ЛИСТ ВЕТРУДОСПОСОБНОСТИ Серия 16825 № 073148

ПЕРВИЧНЫЙ — ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛИСТКА №
 (соответствующие подчеркнуть)

(наименование и адрес лечебного учреждения)
 Выдан **Т. О. Г. Ситим** 196... г.
Т. О. Г. Ситим 196... г.
 (фамилия, имя, отчество ветрудоиспытателя) Область (республика)
Худом **проис** **р. Сибирь**
 (место работы — наименование предприятия или учреждения)

Заключительный диагноз: **Т. О. Г. Ситим**
 (на русском или национальном языке республики)

Указать вид нетрудоспособности (заболевание, несчастный случай на производстве или в быту, карантин, уход за больным, санкуречение, дорожный или послеродовой отпуск):
заболевание

(при отпуске по родам указать дату родов, при отпуске по уходу указать возраст больного и диагноз, при отпуске по карантину указать название заболевания, название карантина, при санкурении указать даты начала и окончания срока путевки)

РЕЖИМ: **Амбулаторный** Отметить о нарушении режима:
 Подпись врача: _____

Находился в стационаре _____
 Направлен во ВТЭК _____ 196... г.
 196... г. по _____ 196... г.
 Подпись врача: _____

Перевести временно на другую работу _____
 Освидетельствован во ВТЭК _____ 196... г.
 196... г. по _____ 196... г.
 Подпись главного врача: _____
 Заключение ВТЭК _____
 Подпись председателя: _____

О С В О Б О Ж Д Е Н И Е О Т Р А Б О Т Ы

С какого числа	По какое число включительно	Должность и фамилия врача	Подпись врача
С 10/17	25 апреля 1967	Хохлов	Хохлов
С _____	_____	_____	_____
С _____	_____	_____	_____
С _____	_____	_____	_____
С _____	_____	_____	_____
С _____	_____	_____	_____

ПРИСТУПИТЬ К РАБОТЕ
 С **25 апреля 1967** (должность, фамилия и подпись врача)
Ситим
 Выдан новый листок (продолжение) № _____

Т. О. Г. Ситим

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

Цифровой поворот

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

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

Несмотря на очевидный потенциал для демократизации знания, цифровой поворот изначально имеет тенденции воспроизведения существовавшей до него картины — наиболее доступные и развитые источники продолжают говорить о западном искусстве, старой живописи и других культурных явлениях, прочно занявших свои позиции в уже существующем информационном поле, экономических и политических структурах. При этом сами технологические платформы, на которых размещаются и хранятся цифровые материалы, зачастую также не принадлежат институциям, авторам, правообладателям и исследователям, которые эти материалы размещают⁵⁴. Естественными ограничениями в работе с цифровыми коллекциями являются цифровая грамотность исследователей и сотрудников институций, работающих с коллекциями, а также ресурсы для поддержания инфраструктуры, обслуживающей цифровое хранение. Необходимость получать данные от институций, особенно в контексте масштабных исследований, будет только возрастать в ближайшее время, в сфере как визуальных коллекций, так и текстовых.

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

Появление чисто цифровых коллекций и переход «аналоговых» коллекций в цифровое поле обнаруживают новые проблемы: необходимость поддержки инфраструктуры, которая хранит данные, универсализация стандартов менеджмента, а также сохранение научных принципов описания коллекций, что особенно важно для возможности плодотворной исследовательской работы с ними, в том числе при помощи новых технологий⁵⁷.

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

«Сеть архивов российского искусства» (RAAN)⁵⁸, который выходит за рамки одной институции и направлен на виртуальное объединение документации, собранной с помощью локальных экспертов, институций и коллекционеров и хранящейся как на территории России, так и за ее пределами (в частности, в США и Германии). Необходимость в таком действии была связана с тем, что политические процессы в СССР, а также последующая глобализация, так или иначе привели к тому, что многие материалы, ценные в историческом смысле для российского контекста, оказались за пределами России. Виртуальная сеть позволяет оставлять физические архивы *in situ*, как это делает упомянутый выше *Asia Art Archive*, не занимаясь концентрацией материалов в одной географической точке или в одной институции. Коллекция «Гаража» и RAAN в совокупности позволяют выстроить хронологию событий недавнего прошлого и поименно называет участников художественного процесса. Персоналии, даты и события — основа содержащегося в материалах нарратива. Эта информация добывается сотрудниками «Гаража» и участниками сети RAAN в процессе обработки и описания архивных документов для базы данных⁵⁹. Извлечение из документов сведений о событиях и персоналиях, описание их для базы данных является, по сути, исследовательской работой, проводимой сотрудниками научного отдела музея, а также участниками проекта RAAN. Далеко не у всех учреждений хватает ресурсов для такого подробного описания архивных собраний: чаще «глубина» описания не опускается в структуре архива ниже «серий документов» или так называемых конволютов (*konvolut* (нем.) — термин, употребляемый нашими немецкими коллегами-архивистами и означающий «стопку бумаг», «досье», «сборник»). Опыт «Азиатского архива по искусству» демонстрирует, что цифровые архивы — наиболее перспективный метод работы с локальными историями в текущей ситуации. Архив «Гаража» видит свою миссию в стимуляции работ по сбору и оцифровке локальных архивов в России как в рамках проекта RAAN, так и за его пределами, в ходе обмена опытом с коллегами из российских институций, в частности, на ежегодных «Слетах институций современного искусства»⁶⁰. Не исключено, что, в рамках проекта RAAN, впоследствии возникнут прецеденты оцифровки частных архивов, важных для локального контекста, по методике, схожей с работой «Азиатского архива». В перспективе растущая база данных RAAN также может стать объектом исследований в сфере российской культуры⁶¹.

«Сеть», занятая каталогизацией архивных материалов, связанных с историей современного искусства в России⁶², является потенциальной лабораторией по стандартизации подходов, поскольку объединяет растущее сообщество специалистов, связанных по роду своей деятельности с документацией локального художественного процесса. В проекте принимают участие частные и муниципальные музеи, центры современной культуры и галереи России, опыт которых очень разнится: в одном случае обработка архивных материалов происходит прямо в процессе работы исследовательской группы над их сбором, в другом — учреждение уже

обладает архивами локальных художников, например, старшего поколения, или собственным институциональным архивом, и основной задачей становится адекватное представление и систематизация в сети уже существующих материалов. Поскольку это постоянно растущее партнерство, со временем в сеть могут войти и музеи федерального значения, что выведет на первый план задачи по интеграции различных баз данных и стандартов работы с архивами. На данный момент самый «зрелый» архив в составе сети, концепция которого полностью сложилась, — это архив Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете, Германия (год основания коллекции — 1982). Важной частью работы с цифровыми «версиями» собраний в рамках RAAN является поддержание устойчивости доступа к ним, что требует постоянного внедрения появляющихся на рынке технологий, а также соединения сложившихся научных стандартов описания коллекций с оцифрованными данными, поскольку без возможности пользоваться этими данными весь смысл поддержания цифровых коллекций теряется⁶³. Каталогизация новых материалов, производимая в ходе расширения сети RAAN, в конечном итоге может привести к возникновению массива уже упомянутых выше «средних данных», который можно будет анализировать. Важный источник сведений о художественном процессе — пресса — в большом объеме также даст возможность применять техники «дальнего чтения» или интеллектуального анализа текста (*text mining*).

Следуя в некотором смысле образцу MoMA⁶⁴, архив Музея «Гараж» также опубликовал на основе базы данных отдельный сайт, посвященный собственной институциональной хронике⁶⁵. Этот проект основан на данных институционального архива, который собирается «Гаражом» как в цифровом, так и в аналоговом формате.

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

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

художественный процесс в российском контексте существуют на фоне целого ряда явлений, сбор информации о которых не входит в прямые компетенции и задачи таких собраний, как наше: например, мы не концентрируемся на официальной культуре СССР⁶⁶, в надежде на то, что этой частью наследия занимаются другие «игроки» в культурном поле.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

- этой концепции, которые так или иначе составляют часть произведения искусства. Хёллинг предлагает термин *integrity* («целостность») для описания произведения искусства, основанного на компьютерной программе, куда входит как аппаратная и программная части произведения искусства, так и его соотношение с культурной и социальной обстановкой, в которой оно было создано. Целостность, таким образом, встала на место подлинности в старой концепции классического понимания изобразительного искусства. Работа Спинховена имела множество «реинкарнаций» в разных экспозициях с 1990-х годов, однако Хёллинг подвергает сомнению возможность реконструкции полного аутентичного ощущения этой работы для современного зрителя, поскольку идея «слежки», которая лежит в основе этого произведения, ныне, после «Большого брата», в эпоху тотального мониторинга, вызывает скорее ностальгию по ушедшим временам.
29. «Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая)» от 18.12.2006 N 230-ФЗ (ред. от 30.04.2021). ГК РФ, Статья 1260: «Переводы, иные производные произведения. Составные произведения».
 30. Они же могут быть расценены и как недостатки, с учетом того, что новые условия заставляют пересмотреть классическую доктрину хранения и реставрации.
 31. Примером такой концепции, не разделяющей архивные материалы и произведения искусства, может служить деятельность музея Ван Аббе в Эйндховене. Примечательно также, что музей не заинтересован в приобретении произведений наиболее успешных в рыночном контексте художников (на это обратила внимание Клэр Бишоп (2014) в «Радикальной музеологии» (С. 43)).
 32. См. рассуждения о подлинности и целостности произведения искусства выше, в сноске 20.
 33. Тенденция прослеживается с 1990-х годов. См. Foster 2004 (*The Archival Impulse*); Hölling 2015 (*The Archival Turn*), Petrešin-Bachelez 2010a (*Innovative Forms of Archives, Part One*), 2010b (*Innovative Forms of Archives, Part Two*). Некоторые из художников, использующих архив как метод: Кристиан Болтански, Томас Хиршхорн, Лия Пержовски, IRWIN, Хито Штейерль и др.
 34. В условиях политического давления и преследований зачастую все, что остается от искусства, — это, собственно, архив. См. Freire and Kemp-Welch (2012).
 35. Конечно, критерием может выступать не только концепция архивации, но и источники финансирования, «вписанность» в цифровой поворот» и прочие особенности деятельности институций, но это предмет исследования для отдельной статьи. Важным источником информации о современном состоянии архивов, собирающих материалы о современном искусстве, могут служить материалы «Международной конференции архивов, посвященной документации модернистского и современного искусства» в Берлине в 2017 году

- (*State of the Art Archives*, 2017), являвшейся своего рода «переписью» современных институций, работающих в этой сфере.
36. Глава *Tate Archive* Эдриан Глю (Glew 2018: 173) рассказывает, что директор Тейт Норман Рейд (1964–1970), приступив к должности, поручил провести исследование о том, как Великобритания может предотвратить продажу архивов художников и художественных институций за границу; в исследовании была рекомендация создать архив в музее Тейт, что и произошло в 1970 году.
 37. Из представленного списка исключением является только архив Музея «Гараж», однако материалы первого фонда, поступившего в распоряжение научного отдела, а именно «Фонда “Художественные проекты”», начали складываться как раз с конца 1980-х, сначала как частная инициатива Саши Обуховой по сбору архивных материалов, которая позднее институционализировалась и обогатилась вкладами коллег Обуховой (в частности видеодокументацией Юлии Овчинниковой) — архив существовал при разных институциях в течение 1990-х и 2000-х.
 38. О последних см. ниже в статье.
 39. <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/garage-museum-of-contemporary-art-institutional-archive>.
 40. Архив возник в 1989 году, Музей современного искусства в Нью-Йорке был основан в 1929 году.
 41. Месснер ссылается на опрос, проведенный авторами проекта *Folding the Exhibition* (Gallissá, Vega and Muñoz 2014), который выявил, что только треть от восьмидесяти трех институций-участников опроса имеет онлайн-каталог, и доступность институционального архива публике вообще не является приоритетом для учреждений современного искусства. В фокусе, главным образом, находятся архивы художников (Gallissá et al. 2014: 13–18). С учетом публичного финансирования многих институций это нарушает принципы демократии, по мнению автора статьи.
 42. Под «образцом» имеется в виду проект Нью-Йоркского Музея современного искусства *Exhibition History* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> (21.06.2021), основанный на институциональном архиве музея.
 43. <https://chronicle.garagemca.org/> (21.06.2021).
 44. <https://zkm.de/de/archive> (21.06.2021).
 45. <https://zkm.de/de/ueber-das-zkm/organisation/wissen/labor-fuer-antiquierete-videosysteme> (21.06.2021).
 46. Собрание ZKM сотрудничает с организацией, занимающейся утилизацией высокотехнологичного мусора, с тем, чтобы иметь доступ к старым приборам и устройствам, а также с техническим специалистом, имеющим компетенции в сфере обслуживания и реставрации таких устройств. Сведения о том, как устроена работа в «Лаборатории устаревших видеосистем» (*Labor für antiquierte Videosysteme*), нам любезно сообщила глава лаборатории Доркас

- Мюллер в ходе нашего визита в 2018 году.
47. Медиатека — подразделение архива Музея «Гараж», занимающееся архивацией и оцифровкой видеодокументов, а также производством видеорепортажей о локальных событиях художественной сцены, не освящаемых крупными СМИ, и интервью архивного значения (в формате устной истории). Видеопроизводство медиатеки осуществляется под маркой *Garage Production*. Важной задачей сотрудников медиатеки является подробное описание видеосюжетов в базе данных архива, для которого делается таймкод появления на видео персоналий и даже произведений искусства. Этот процесс требует навыков атрибуции и глубокого знания участников художественного процесса. Большинство архивов медиа не занимается такой глубокой обработкой фондов, но для нас это важная миссия по облегчению труда исследователей, которая может помочь при установке фактов и атрибуций. При создании алгоритма работы с видео мы ориентировались на такие институции, как *Generali Foundation* (Вена) и архив *DIVA (Digital Videoarchive, SCCA, Любляна)*.
 48. <https://www.lfo.org/roadmap/>.
 49. Лаборатория Центра искусства и медиатехнологий сотрудничает с другими организациями, предоставляя возможность оцифровки сторонних коллекций медиаискусства, на условиях получения в свое хранение копии архива. Наша медиатека на текущий момент обладает значительно меньшими мощностями по оцифровке, и обработка наших собственных коллекций аналоговых записей займет еще несколько лет. Тем не менее в будущем может сложиться ситуация, при которой основной объем наших аналоговых аудио- и видеоплеенок будет обработан, — и опыт коллег в сотрудничестве с другими организациями с целью оцифровки крупных массивов данных, не принадлежащих «Гаражу», может оказаться актуальным и для нас.
 50. <https://russianartarchive.net/ru/> (21.06.2021).
 51. Этому препятствуют как финансовые ограничения, так и вытекающие из них ограничения в физическом объеме хранения, а также соображения экологии среды, в которой возникли архивы: вывозить физические материалы в Гонконг было бы колониальным жестом по отношению к местному культурному контексту (см. интервью бывшего директора архива Клэр Сьюй Кристоферу Девольфу (Dewolf 2020)).
 52. Термин принадлежит Анастасии Бонч-Осмоловской, <https://www.hse.ru/org/projects/180033398> (25.05.2021).
 53. Термин принадлежит Франко Моретти (2016).
 54. Здесь я имею в виду ситуацию так называемого технофеодализма, когда ведущие мировые технологические корпорации контролируют платформы, где хранится информация.
 55. <https://european-art.net/about> (03.06.2021).
 56. <https://www.europeana.eu/en/about-us> (21.06.2021).
 57. Последнее далеко не всегда очевидно создателям виртуальных коллекций, о чем пишет Месснер (Messner 2020).

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

- современного искусства *Exhibition History* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> (21.06.2021), основанный на институциональном архиве музея.
65. <https://chronicle.garagemca.org/> (21.06.2021).
66. Здесь следует, однако, упомянуть о материалах из нашего архитектурного собрания, например, о коллекции Алексея Щусева, которая посвящена первой выставке ВСХВ в парке Горького.

Библиография

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

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

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

Bibliography

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

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

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

Об авторе

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

Адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.

E-mail: a.farassowa@garagemca.org.

ORCID: 0000-0003-1644-7045.