



Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях

Татьяна Волкова

Музей современного искусства «Гараж», Москва

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

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

DOI: 10.35074/GJ.2021.52.25.009

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

Дата публикации: 24 сентября 2021 года

Проблемы архивации активистского искусства в российских музеях

Татьяна Волкова



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

Статья посвящена анализу проблем, с которыми сталкиваются современные искусствоведы и архивисты, работающие с активистским искусством. Часть из них связана с проблемами архивирования современного искусства в целом, такими, как его эфемерность и недолговечность, сложность идентификации достойных архивирования объектов, возрастающая цифровизация искусства и другие. На материале архива

Музея современного искусства «Гараж» в статье исследуются и специфические проблемы, свойственные архивированию активистского искусства как радикального жанра. Проведенный анализ позволяет автору выделить три группы таких проблем (юридические и технические, а также проблемы экспертного знания) и предложить потенциальные способы их решения.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Определения активистского искусства

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

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

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

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

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

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

Исследования активистского искусства

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

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

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

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

В 2015 году появилась книга «Глобальный активизм. Искусство и конфликт в XXI веке» (Weibel 2015), опубликованная по следам одноименной выставки⁷ (2012—2013, музей ZKM в Карлсруэ), сокуратором которой я являлась. На выставке было представлено большое количество хроник, документов, фото и видео, касающихся протестных движений во всем мире. Как правило, экспозиции, которые призваны показать проекты активистского искусства, по большей части состоят именно из релевантных архивных материалов. Еще одна выставка, которую я сокурировала и которая на этот раз была целиком посвящена российскому активистскому искусству, прошла в 2017 году в *Ludwig Forum Aachen* под названием «Бес/порядок. Искусство и активизм в России с 2000 года» (*dis/order. Art and Activism in Russia since 2000*).⁸ Летом 2021 года вышел каталог этой выставки (Oftten and Volkova 2021), дополненный текстами искусствоведов и художников. Хочется надеяться, что эта работа внесет вклад в дело архивирования российского активистского искусства.



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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кейс-стади: художники-активисты и их архивы

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

Архивы и бренд группы «Война»

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

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

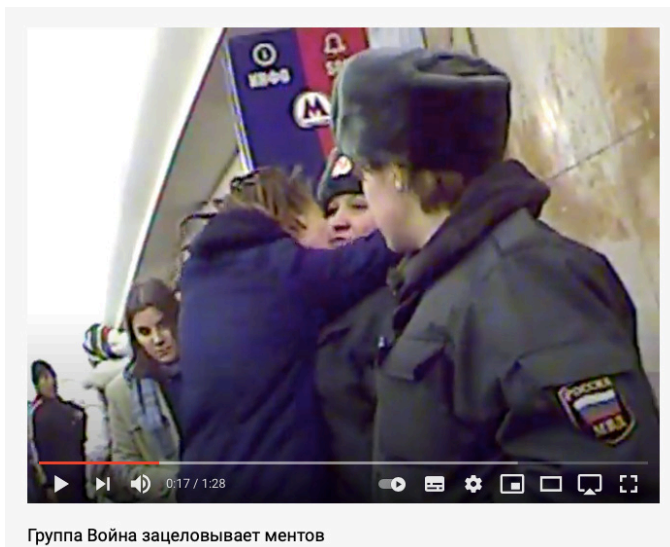
Уже имея такой прецедент на лекции об активистском искусстве 4 сентября 2010 года, я не стала предлагать «Петербургской фракции» участвовать в выставке на фестивале «МедиаУдар». «Московская фракция», в которой я общалась с Петром Верзиловым, была рада принять участие в выставке с видеодокументацией своей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

«Вы же знаете, что группа категорически против участия в Московской биеннале. О чем я сейчас от лица группы еще раз вам заявляю. Мою позицию целиком и полностью разделяют все активисты группы. Вам нет никакого смысла мухлевать и попадать впросак, ведясь на интриги Петра Верзилова и Надежды Толоконниковой, давно погнанных из группы сраными венниками за предательство, сдачу активистов ментам и обворовывание активистов. У Войны нет никаких “фракций”, как нет никакой отдельной “московской” группы кроме нас¹² (2011, личная коммуникация).

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Петр Павленский и авторское право

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

«Всем привет! Мне периодически пишут знакомые и незнакомые люди и просят продать фотографии с акций. Всем, кто пишет, я терпеливо продолжаю объяснять, что я не занимаюсь торговлей, и всё что их интересует, они могут взять в интернете бесплатно. Но сейчас я подумал, что неправильно каждый раз каждого отправлять в бескрайний интернет, и поэтому выкладываю ссылку на архив с фотографиями здесь https://drive.google.com/drive/folders/1DZchkrF4a-5RIUfsg-CxLDf1luv_sufBd?fbclid=IwAR1qjFg2D1RFrVlu4e1vRXG7UMAhkShHB-_qp9LmRdo2Jh3Fqo0sRA-CxxY» (Павленский 2019).

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

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

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

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

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

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

«Тихий пикет»: архив в социальной сети

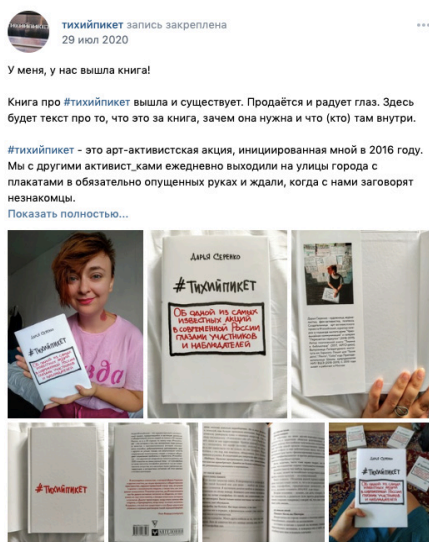
Кейс, на примере которого хорошо видно развитие форм архивирования арт-активистских проектов в онлайн-пространстве, — это акция «Тихий пикет», придуманная выпускницей Литературного института, художницей, поэтессой и фем-активисткой Дарьей Серенко. В марте 2016 года Серенко начала ездить в метро с самодельными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

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

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

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

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



Ил. 6. Скриншот поста на странице сообщества «Тихий пикет» во «ВКонтакте», <https://vk.com/tichyipiket>, 29.08.2021.

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

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

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

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

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

Группы проблем архивирования активистского искусства и их возможные решения

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

Юридические проблемы, связанные с авторскими правами

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

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

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

Технические проблемы, связанные с сохранением цифровых материалов

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

Проблемы экспертизы, связанные с отбором релевантной информации

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

«Тактические медиа» в активистском искусстве

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

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



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

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

искусстве России наметилась в последние годы тенденция разделения на арт-истеблишмент и новые «нон-конформистские» проекты, которые часто не могут найти себе место ни среди институциональных проектов, ни среди самоорганизованных площадок. Причиной такого разделения послужил консервативный поворот в российской политике и растущая цензура со стороны властных структур, а также давление со стороны правых активистов. Примерами могут служить «дело Pussy Riot», по которому участницы группы отбыли два года заключения в колонии «по мотивам религиозной ненависти и вражды» за перформанс в Храме Христа Спасителя¹⁴; срывы проведения фестиваля «МедиаУдар» из-за давления со стороны властей и нападений сторонников ультраправых движений (см. ил. 8)¹⁵ и другие многочисленные отмены выставок и мероприятий из-за угроз и провокаций.

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

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

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

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

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

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

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

Активистское искусство в архиве: новые вопросы и задачи

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

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

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

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

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

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

Библиография

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

- РОССИИ?fbclid=IwAR1T47N-giL7HI2HEe-bXMVHhxt9yXc9zI4JNBu0jicZpqwJTo7FOmXeIQ (26.08.2021).
7. Волкова Т (ред) (2012) Международный фестиваль активистского искусства МедиаУдар. Москва, каталог издан при поддержке ЗКМ | Центра искусства и медийных технологий Карлсруэ, Германия.
 8. Волкова Т, Зубченко Е, Митенко П (ред) (2016) МедиаУдар: активистское искусство сегодня. II. Москва, каталог издан при поддержке ЗКМ | Центра искусства и медийных технологий Карлсруэ, Германия.
 9. Голдберг Р (2013 (1979)) Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва, Ад Маргинем Пресс.
 10. Даша пишет #тихийпикет (2020, 25 февраля). Вконтакте, https://vk.com/fichiyipiket?z=photo-118290274_457240565%2Falbum-118290274_00%2Frev (12.03.2020).
 11. Исраилова М (2016) Проблема документации в российском перформансе (1970—2010-е). Диссертация на соискание квалификационной степени магистра, academia.edu, https://www.academia.edu/37761965/ИСРАИЛОВА_МАРИНА_БЕРКИНОВНА_ПРОБЛЕМА_ДОКУМЕНТАЦИИ_В_РОССИЙСКОМ_ПЕРФОРМАНСЕ_1970_2010_e_ (27.08.2021).
 12. Каменецкая Н, Воробьева Д, Саркисян О (сост.; ред. — Толстой А, Зверева Г) (2010) ŽEN d'ART. Гендерная история искусства на постсоветском пространстве: 1989—2009. Москва, Московский музей современного искусства.
 13. Киреев О (2005) Краткий глоссарий тактической медиа-критики. Художественный журнал, 58/59, <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/glossariy/> (13.06.2021).
 14. Кочнева А (2018) Феномен уличного искусства и проблема его музеификации. *Elibrary.ru*, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36311463> (13.06.2021).
 15. Маринетти Ф (1914) Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов. Москва, Типография Русского товарищества.
 16. Маркони Л, К А, редакция Каспаров.Ru (2019, 27 ноября). «Солидарность» — главное слово сегодня в России. Интервью с Маратом Гельманом. *Каспаров.ru*, http://www.kasparov.ru/material.php?id=5DDD340F6936D&fbclid=IwAR1tq9guy3l_NhBxr0AKhF4ZQGhOHsrYCDKTKfrHukeKTDs1CfdvgrvSoYg (12.03.2020).
 17. Матвеева А (2016, 24 марта) Архивируй это. *Artguide.com*, <https://artguide.com/posts/998> (13.06.2021).
 18. МедиаУдар: активистское искусство сегодня. II. Каталог проекта (б.д.). *Russianartarchive.net*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L20195> (26.08.2021).
 19. Меркурьева К (2019, 22 ноября) Депрессивная Россия в формате гиперреальности шоу. Радио Свобода, <https://www.svoboda.org/a/30275677.html> (12.03.2020).
 20. Монастырский А (2018, 28 декабря) Андрей Монастырский о Московском архиве нового искусства. *Russianartarchive.net*, <https://>

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

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

Bibliography

1. Akciya gruppy Vojna «Lobzaj musora, ili Trening po zacelovyvaniyu milicionersh» [«Voina» Art Group action 'Kiss the pig, or a training in kissing policewomen'] (2011, 1 march). *Live Journal*, <https://wisegizmo.livejournal.com/52764.html> (12.03.2020).
2. Ardashkina O (2013) Aktualizatsiya roli arhiva v sovremennom obshchestve: filosofskij podhod [Actualization of the Role of the Archive in Contemporary Society: a Philosophical Approach.]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Sociologiya. Politologiya*, 4 (24): 83–91.
3. Art-gruppa «Vojna» vyvesila banner na Taverskom mostu v Londone [‘Voina’ Art Group Displayed a Banner on Tower Bridge in London] (2013, 13 may). *Lenta.ru*, <https://lenta.ru/news/2013/05/13/bridge/> (12.03.2020).
4. Aske D (2013, 20 august) V Muzei strit-arta v Sankt-Peterburge poyavilas' rabota s prostrannym manifestom Timofeya Radi o gorode i ulichnom iskusstve [A Work with Timofey Radi's Extensive Manifesto about the City and Street Art has Appeared at the Museum of Street Art in St. Petersburg]. *Vltramarine*, <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/reports/1212> (13.06.2021).
5. *Beautiful Trouble. Posobie po kreativnomu aktivizmu. [Beautiful Trouble. A Guide to Creative Activism]*. Moscow, "Radikal'naya teoriya i praktika" pri sotrudnichestve s 350.org i "Krapka"
6. Bocharova E. *Kuratorstvo v feministских hudozhestvennyh samoorganizatsiyah Rossii [Curating in Russian Feminist Art Self-Organizations]*. Magisterskaya dissertatsiya, academia.edu, https://www.academia.edu/44629672/KURATORSTVO_V_FEMINISTSKIH_HUDOZHESTVENNYH_SAMOORGANIZACIYAH_ROSSII?fbclid=IwAR1T47N-giL7HI2HEe-bXMXVHhxt9yXc9zI4JNBu0jicZpqwJTo7FomXelQ (26.08.2021).
7. Bolotyán I (2019) O feministском iskusstve v Rossii [On Feminist Art in Rus-

- sia] // Nauka.me 2019. 2 vypusk 2019. *Sbornik «Feministskie issledovaniya»*, <https://nauka.jes.su/S241328880008079-0-1> (26.08.2021).
8. Boyd A; Mitchell DO (2012) *Beautiful Trouble: A Toolbox for Revolution*. New York.
 9. Dasha pishet #tihjipiket [Dasha Writes #tihjipiket (2020, 25 february). Vkontakte, https://vk.com/tichyypiket?photo=118290274_457240565%2Falbum-118290274_00%2Frev (12.03.2020).
 10. Eihenbaum O. (2011, 9 february) Lyudi: Igor' Ponosov. «Na zabore napisano» [People: Igor Ponosov. "Written on the Fence"] // *The Village*, <https://www.the-village.ru/people/people-city/106655-strit-art> (13.06.2021).
 11. Fal'kovskij I (eds) (2014) *MediaUdar: aktivistkoe iskusstvo segodnya I [MediaUdar: Activist Art Today I]*. Moskva, Common Place.
 12. Felshin N. (2011, 05 october). «Ya ne delayu razlichij mezhdru hudozhnikami i ostal'nymi lyud'mi, kogda delo kasaetsya aktivizma» ['I Do Not Differentiate Artists and People When It Comes to Activism']. *Artchronika.ru*, <http://artchronika.ru/persona/nina-felshin-ya-ne-delayu-razlichij-mezhdru/> (29.08.2021).
 13. Felshin N (1995) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Bay Press.
 14. Goldberg R (2013 (1979)) *Iskusstvo performansy. Ot futurizma do nashih dnei*. [Performance Art. From Futurism to the Present] Moskva, Ad Marginem Press.
 15. Groys B On Art Activism (2014, June). *E-flux.com*, <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (13.06.2021).
 16. Hudozhniki Triennale. Triennale rossijskogo sovremennogo iskusstva [The Artists of the Triennale. The Triennale of Russian Contemporary Art]. *Garagemca.org*, <https://triennial-2017.garagemca.org/ru/artists> (27.08.2021).
 17. Hudozhnica sdelala publichnuyu perevyazku invalidu iz detdoma u Kremlya v Den' Rossii [An Artist Made a Dressing for a Disabled Person Near Kremlin on the Russia Day] (2016, 12 june). *Mediazona*, <https://zona.media/news/2016/12/06/na-kazanie> (12.03.2020).
 18. Israilova M. *Problema dokumentacii v rossijskom performanse (1970—2010-e)* [The problem of documentation in Russian performance (1970s-2010s)] (2016). Dissertaciya na soiskanie kvalifikacionnoj stepeni magistra, academia.edu, https://www.academia.edu/37761965/ISRAILOVA_MARINA_BERKINOVNA_PROBLEMA_DOKUMENTACII_V_ROSSIJSKOM_PERFORMANCE_1970_2010_e_. (27.08.2021).
 19. Kameneckaya N, Vorob'yova D, Sarkisyan O (sost.; red. — Tolstoj A, Zvereva G) (2010) *ŽEN d'ART. Gendernaya istoriya iskusstva na postsovetском prostranstve: 1989—2009*. [Postsoviet Gender Art History: 1989-2009] Moskva, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva.
 20. Kireev O (2005) Kratkij glossarij takticheskoy media-kritiki [A Brief Glossary of Tactical Media Criticism]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 58/59, <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/glossarij/> (13.06.2021).
 21. Kochneva A (2018) Fenomen ulichnogo iskusstva i problema ego muzeifikacii [The Phenomenon of Street Art and the Problem of its Museification]. *Elibrary.ru*, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36311463> (13.06.2021).

22. Kwan AJ (October 2019) Reflections on the Southeast Asia Performance Archive. *Muse.jhu.edu*, <https://muse.jhu.edu/article/737383/pdf> (13.06.2021).
23. Marinetti F (1914) *Manifesty ital'yanskogo futurizma [Italian Futurism Manifesto]*. Sobranie manifestov. Moskva, Tipografiya Russkago tovarishchestva.
24. Markoni L, K A, redakciya Kasparov.Ru (2019, 27 november). «Solidarnost'» — glavnoe slovo segodnya v Rossii. Interv'y u s Maratom Gel'manom. ["Solidarity" is the Main World in Russia Now. An Interview with Marat Gel'man] *Kasparov.ru*, http://www.kasparov.ru/material.php?id=5DDD340F6936D&fbclid=IwAR1tq9guy3l_NhBxr0AKhF4ZQGH0HsrYCDKTKfrHukeKTDs1CfdvgrvSoYg (12.03.2020).
25. Matveeva A (2016, 24 march) Arhiviruj eto [Archive This]. *Artguide.com*, <https://artguide.com/posts/998> (13.06.2021).
26. MediaUdar: aktivistskoe iskusstvo segodnya. II. Katalog proekta (b.d.). [MediaUdar: Activist Art Today. The Catalogue] *Russianartarchive.net*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L20195> (26.08.2021).
27. Merkur'eva K (2019, 22 november) Depressivnaya Rossiya v formate giperrealiti shou [Depressive Russia as a Hyper-reality Show]. *Radio Svoboda*, <https://www.svoboda.org/a/30275677.html> (12.03.2020).
28. Monastyrskij A (2018, 28 december) Andrej Monastyrskij o Moskovskom arhive novogo iskusstva [Andrei Monastyrsky on the Moscow Archive of New Art]. *Russianartarchive.net*, <https://russianartarchive.net/ru/research/andrey-monastyrsky-on-the-moscow-archive-of-new-art-mani> (13.06.2021).
29. Obuhova A (eds) (2014) *Performans v Rossii 1910—2010 [Performance Art in Russia 1910—2010]*. Moskva, Kartografiya istorii.
30. Otten H, Volkova T (eds) (2021) *dis/order. Kunst und Aktivismus in Russland seit 2000/ Art and Activism in Russia since 2000*. Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.
31. Papacharissi Z (2016) Affective publics and structures of storytelling: Sentiment, events and mediality. *Information, Communication & Society*, 19, 307—324.
32. Plungyan N (2019, 20 november) Desyat' s lishnim. Iskusstvo. [Over Ten. Art] *Colta.ru*, <https://www.colta.ru/articles/10/22438-itogi-iskusstvo> (19.03.2020).
33. Plucer-Sarno A (2011, 26 september) Uchastie Vojny v Moskovskoj biennale vyzvalo konflikt. [The Participation of 'Voina' in Moscow Biennale Caused a Conflict] *OpenSpace.ru*, <http://os.colta.ru/news/details/30468/> (12.03.2020).
34. Ponosov I (2016) *Iskusstvo i gorod [Art and the City]*. Sredstva sobrany kraudfandingom, Moskva.
35. Reilly M (2017, November 7) What Is Curatorial Activism? *ARTnews*, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/> (13.06.2021).
36. Reilly M (2017, November 7) What Is Curatorial Activism? *ARTnews*, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/> (13.06.2021).

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

Об авторе

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

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

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

E-mail: tanvolk@gmail.com.

ORCID: 0000-0003-2417-1739.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org