



«Нам с Машей все понравилось, кроме выставки!!!»: музей и проблема соучастия

Катерина Суверина

Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 01 «Доступность и инклюзия в современном искусстве: *transitory parenga*», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Суверина К (2020) «Нам с Машей все понравилось, кроме выставки!!!»: музей и проблема соучастия. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 01: 58-81.
DOI: 10.35074/GJ.2020.11.006

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.11.006>

Дата публикации: 30 ноября 2020 года

«Нам с Машей все понравилось, кроме выставки!!!»: музей и проблема соучастия

Катерина Суверина

Можно ли считать современный музей сугубо пространством (с)охранения и ретрансляции культурного наследия? Какую роль играет в музее посетитель? Как ретрансляция наследия возможна в условиях постоянного воспроизводства музеем дистанции между «шедеврами» и аудиторией? В этом визуальном эссе анализируются отношения музея с посетителями. Зрительская включенность в музейный процесс — или исключенность из него — показана с помощью книг отзывов Музея современного искусства «Гараж». Реакции

посетителей на выставки «Гаража» демонстрируют отличный от постулируемого классической музеологией способ взаимодействия между посетителями и музеем. Вместо дистанции, оберегающей музей от «невежества» аудитории и позволяющей ему ретранслировать знание монолгически, мы наблюдаем пример соучастной коммуникации — формы взаимодействия, которая позволяет музею рефлексировать над собственной деятельностью, занимая таким образом более открытую и диалогическую позицию по отношению к посетителям.

Ключевые слова: взгляд, дистанция, музей, невежество, партиципаторность, посетители, соучастие

«МУЗЕЙ... Прямоугольный директор, круглая служащая...

Треугольный кассир...Квадратный охранник...»

Бротарс М. Открытое письмо от 19 сентября 1968 года.

Дюссельдорф (цит. по Bloßkamp 1979).

Музеи — культовые храмы современных секулярных обществ, вневременные (а точнее, вырванные из контекста современности) публичные пространства, хранящие и создающие ценности, места туристического паломничества, точки культурной инициации и социализации. В то же время музеи — центры критической мысли и партиципаторных форм производства знания, а также пространства рефлексии как над обществом, так и над собственной деятельностью.

Музеи разрываются между этих двух блоков функций: они пытаются объединять их, или стремятся балансировать между официальными

режимами знания и альтернативными образовательными практиками, или же просто придерживаются нейтральной обособленной позиции, защищая свою мнимую автономность как от доминирующих дискурсов, так и от самих посетителей.

Классическая отечественная музеология активно поддерживает первую группу описанных мной характеристик — ей свойственно воспроизводить ценностный подход. Но при этом, описывая музей, эта дисциплина никак не может обойтись без публики, за которой шлейфом тянутся функции второй группы. Филолог Сергей Ромашко (2012) говорит о том, что аудитория стала для классического «новевропейского музея»¹ одной из родовых травм: «У нас может быть великолепное здание, вызывающее восхищение и создающее квазисакральное, отмеченное пространство. У нас может быть собрание уникальных предметов, гарантирующее звание хранилища ценностей. Но если в музее нет публики — это позор» (Ромашко 2012).

Музеология призвана поддерживать выработанную новоевропейским музеем функцию просвещения. Она создала воображаемую идеальную модель музейного посетителя — образованного горожанина, смотрящего на картину, скульптуру или инсталляцию восхищенным взглядом, сохраняющим безопасную дистанцию. Именно этот способ смотреть и взаимодействовать с музеем послужил базисом классического разделения музейного опыта и реакции публики, и именно его я хочу поставить под вопрос в этом визуальном эссе. Взаимодействие с посетителями, визуальное или вербальное, признание посетителя как соучастника музейного процесса — важная компонента любого современного музея, но как преодолеть усвоенную дистанцию, которая вытесняет критическую рефлексию на периферию музейной деятельности?

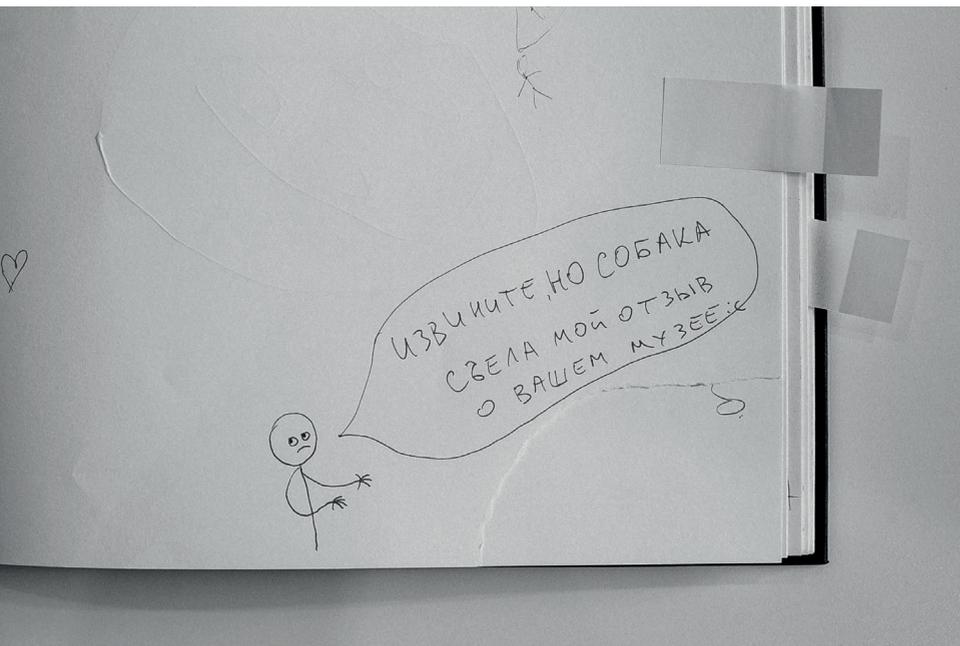
Около пяти лет назад в России вслед за западными музейными практиками начался партиципаторный поворот² (Музей современного искусства «Гараж» 2020), который послужил базисом для рефлексии о необходимости наличия музейной дистанции и важности зрительского соучастия. Этот поворот, к примеру, позволил прийти к выводу о том, что «чем выше качество работы с музейной аудиторией в целом, тем больше от него могут выиграть все и тем меньше потребность в принятии специальных музейных мер по отношению к людям с ОВЗ (ограниченными возможностями здоровья)» (Шевлягин 2019: 146). Так дискуссии, нацеленные изначально на узкое понимание инклюзии (к примеру, на включение людей с инвалидностью в музейные практики), и переживаемый самими музеями кризис, запустивший межинституциональный диалог о роли и месте посетителя в целом (например, ГМИИ им. А.С. Пушкина 2019; Музей современного искусства «Гараж» 2019; Сарычева 2019). В связи с этим перед музеями встал довольно сложный вопрос о том, что исследовательница Нэнси Фрейзер (Fraser 2008: 125–147) называет «паритетом участия» (*parity of participation*), когда члены сообщества создают условия для соучастия (*conditions for really being able to participate*) в социальных и культурных процессах. Рассуждая о том же, куратор и исследовательница Нина Саймон (2017) назвала «партиципаторностью». В своей книге «Партиципаторный музей» она как раз

размышляет о кризисном положении музеев, а точнее о снижении интереса к культуре и соответственно падении числа посетителей культурных институций. Музеи утверждают, пишет Саймон (2017: 10), «что предлагаемые ими программы обладают особой эстетической и общественной ценностью, но, несмотря на это, люди все чаще отдают предпочтение другим видам досуга, обучения и общения». Размышляя, почему так произошло, исследовательница (Саймон 2017: 10) отмечает, что посетители «надеются, что им предоставят возможность высказаться и будут воспринимать их серьезно», но из-за классического ценностного подхода и ревностного сохранения дистанции музеям не удастся создать для посетителей формы соучастия. С точки зрения Саймон (2017), партиципаторные практики позволяют создавать пространства диалога между публикой и представленным содержанием, к примеру, выставкой. При этом эти пространства не имеют жесткой темы и целевой аудитории, они создаются и развиваются при участии посетителей (Саймон 2017: 12). Это, казалось бы, утопическое представление о трансформации музеев и культурных институций возвращает нас к проблеме соучастия как к одному из основных способов работы с современной публикой. Модерная история искусства исходит из того, что, обращаясь к реконструкции художественного процесса или рефлексии о нем, исследователи в первую очередь изучают каталоги, интервью кураторов, критические тексты, а также социологические опросы, проводимые во время работы выставочных проектов. Такой метод, на мой взгляд, намеренно исключает сложный зрительский опыт, превращая историю искусства в фиксацию событий культурного наследия. В этом визуальном эссе я хотела бы рассмотреть генеалогию фигуры музейного посетителя, на основе которой я анализирую проблемы внедрения партиципаторных функций в современных российских музеях. Выбранный мной жанр подразумевает, что визуальная и текстовая компоненты эссе являются *двумя равноправными его частями*. В качестве визуального материала, позволяющего увидеть другой (по отношению к навязываемому классической музеологией) способ видения, являются отобранные мной анонимные зрительские реакции, зафиксированные в книгах отзывов к выставкам, прошедшим за последние четыре года в Музее современного искусства «Гараж».



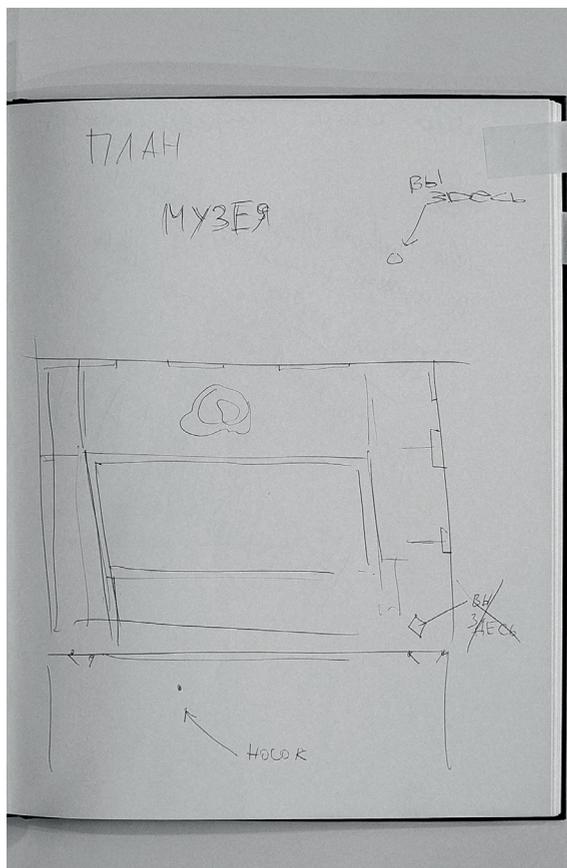
Ил. 1. Книги отзывов Музея современного искусства «Гараж», 2016–2019. Архив Музея «Гараж» (фотография Светы Мишиной, 2020)

Книги отзывов часто используются исследователями (например, Coffee 2013; Noy 2008; Macdonald 2015; Hooper-Greenhill 2006) как источник⁴. Анализу при этом подвергаются все записи за определенный временной период. Мой подход другой: руководствуясь спецификой жанра визуального эссе, я рассматриваю зрительские отзывы как текстуально-визуальные свидетельства включенности или исключенности посетителя в музейный процесс. Отзывы, отобранные мной из множества, являются, на мой взгляд, самостоятельными высказываниями, демонстрирующими эмоции, отношения или процессы идентификации посетителя как действующего субъекта, то есть соучастника. Я намеренно не соотношу отзыв с тем выставочным проектом, к которому он обращен, таким образом извлекая его из первоначального контекста и помещая в новый. Представляется, что такой метод отбора позволяет выдвинуть на первый план субъектность разных посетителей вне зависимости от того, на какой выставке они побывали. Это — попытка знаковой деконструкции описанного мной выше способа построения истории искусства. Важность и ценность конкретных выставочных проектов здесь отодвигается на второй план, так же как прежде на второй план отодвигалась зрительская реакция. Поэтому представленный в данном эссе визуальный ряд предлагает читателю альтернативный вариант прочтения разных выставочных событий «Гаража», попытки создания зрителями собственных художественных проектов/высказываний на основе увиденного. Этот зрительский опыт, в совокупности с предложенной попыткой генеалогии музейного посетителя, на мой взгляд, позволяет увидеть, каким образом можно выстроить способы соучастной коммуникации между музеем и публикой.



Ил. 2. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5836 (фотография Светы Мишиной, 2020)

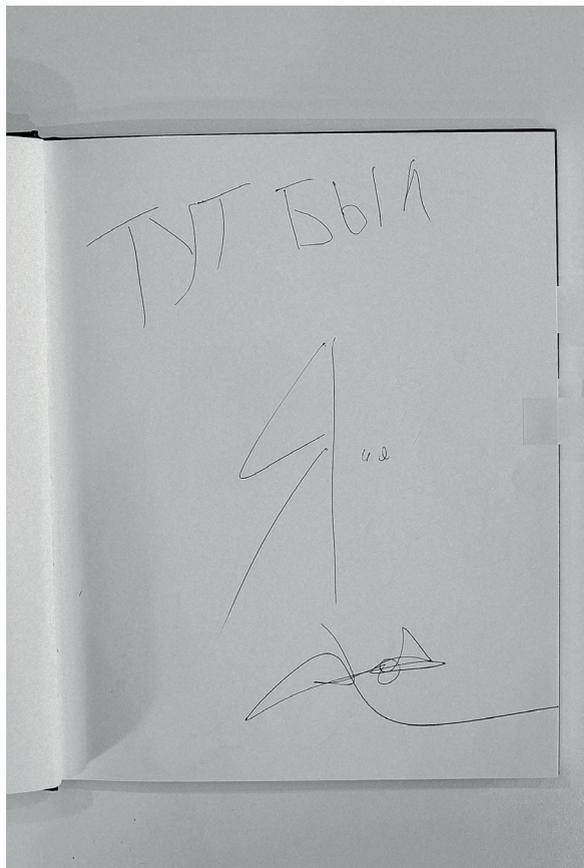
«Вход на экспозицию»



Ил. 3. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5968 (фотография Светы Мишиной, 2020)

27 сентября 1968 года Марсель Бротарс представил свой «Музей современного искусства, отдел орлов, секция XIX века». «Открытие» проекта состоялось в брюссельской мастерской художника, в присутствии директора Городского музея Мёнхенгладбаха, а также ряда довольно значимых в художественных кругах Бельгии фигур. Это была беспрецедентная насмешка над модернистским проектом музея. Поставив на первое место в своем творчестве проблемы придания материальным объектам ценности, Бротарс сделал произведением искусства сам музей и связанные с ним практики репрезентации и архивации. Созданная Бротарсом фикция — разветвленная бюрократическая система с правилами и запретами — представляла собой идеальный несуществующий модернистский музей. Впоследствии на протяжении четырех лет существования «музея» художник писал проштампованные «Отделом орлов» официальные письма, создавал новые экспозиционные секции. Тем самым Бротарс создал метод критического осмысления институционализации и публичности — двух главных музейных функций. Более того, посредством своих экспериментов

Бротарс предложил что-то вроде новой онтологии, как бы спрашивая каждого посетителя своего воображаемого музея: кем вы являетесь, когда смотрите музейную экспозицию?



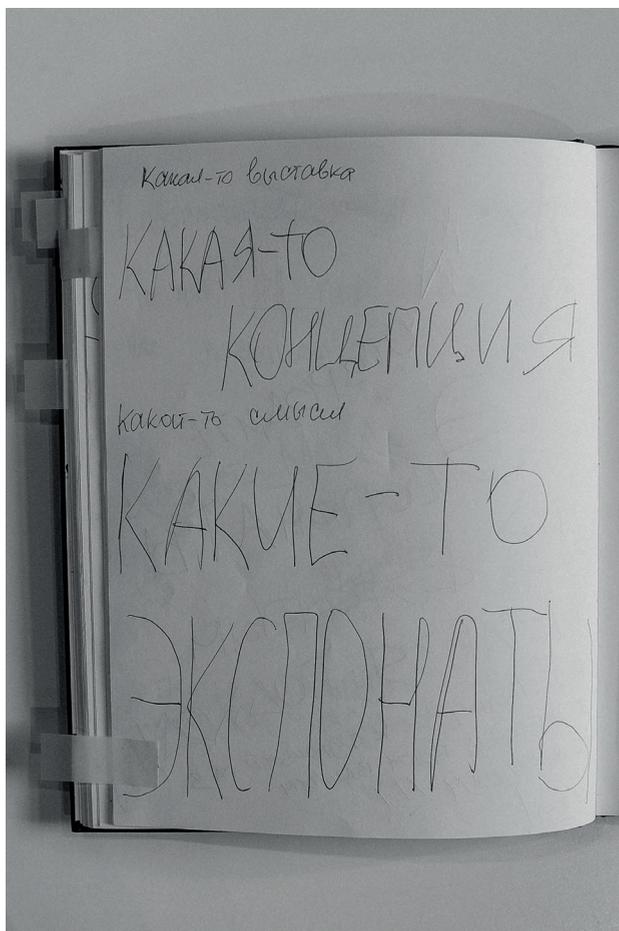
Ил. 3. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5968 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Одной из первых работ, которую мог увидеть зритель на выставке Марселя Бротарса в Музее «Гараж» («Марсель Бротарс. Поэзия и образы», 29.07.2018—3.02.2019), был «Вход на экспозицию». Смысл инсталляции был буквальным: чтобы зайти на выставку, зритель должен был подняться по лестнице, по бокам которой были расставлены пальмы. Эта работа — одна из вариаций декора⁵ «Зимний сад» — небольшой комнаты, где Бротарс расставлял пальмы, садовые стулья, витрины и тиражную графику девятнадцатого века с изображением животных. Название декора отсылает к известной забаве эпохи Просвещения — зимним садам, появившимся в европейских буржуазных домах восемнадцатого века в связи с колониальной экспансией и повальным увлечением путешествиями. Жители метрополий, открывая для себя новые территории, желали перенести немного экзотики в свои дома. Для Бротарса зритель, входящий в музей, должен *видеть его историю, проходить через нее*. Национальные музеи

в современном понимании выросли из «кабинетов редкостей» и кунсткамер, выполнявших схожую с зимними садами функцию — собирать редкости, чтобы удивлять посетителей.

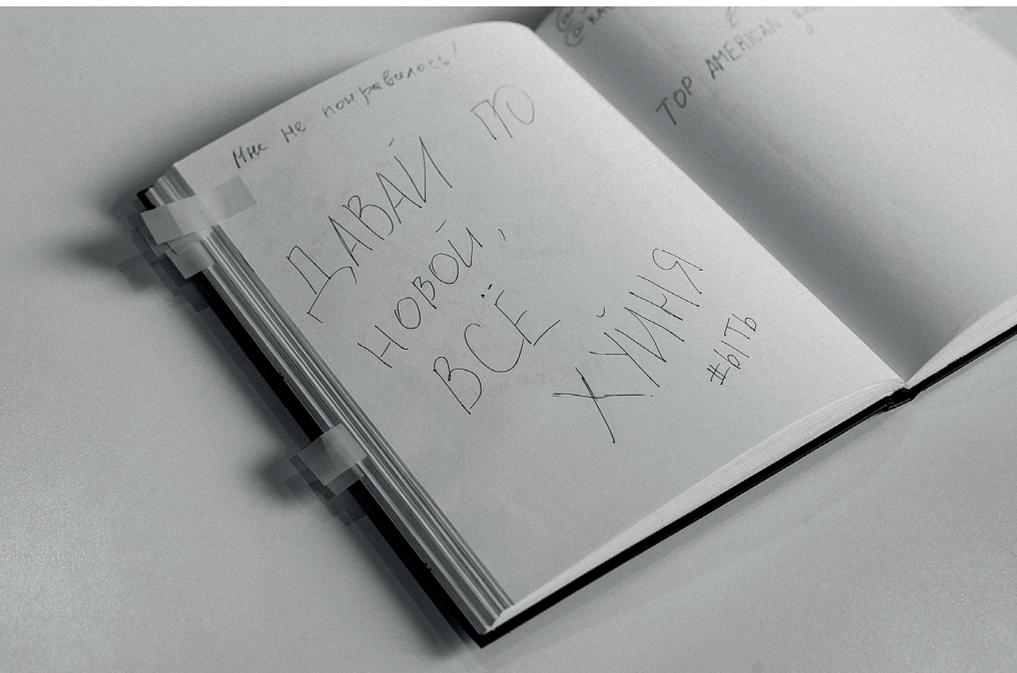
«В случае кунсткамер и частных портретных галерей право быть зрителем было лишь у тех, кто обладал доступом к таким коллекциям — и эта ограниченная возможность их лицезреть отражала элитарную природу знания, и, как следствие, участвовала в поддержании системы социального неравенства. Возникшие на основе этих институций музеи стали выполнять образовательную, “цивилизаторскую” функцию, превращать “массы” в “граждан» (Завадский, Склез и Суверина 2019: 9; Bennett 1995; Duncan 1995; Sherman and Rogoff, 1994).

Гражданство, в основание которого была положена близость к культурным ценностям, превратилось в лакмусовую бумажку национальных государств. Вообразить себя гражданином отчасти означало представить себя стоящим в музейном зале, окруженным «общими» (но недоступными) шедеврами.



Ил. 4. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5967 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Появление в конце девятнадцатого века вокзалов, прозрачных крыш, огромных витрин и, конечно, универмагов привело к упадку салона и размытию его элитарности. Его место занял музей, который открыл свои двери для большей части городского населения, а упомянутые выше пальмы за ненадобностью переехали в парадные залы музеев. Поэтому зрители, открывая двери музея, попадают — напоминает нам Бротарс — в эрзац элитизма. Прикасаясь к «высокому», они проживают историю, воображают музей и его протоформы заново.



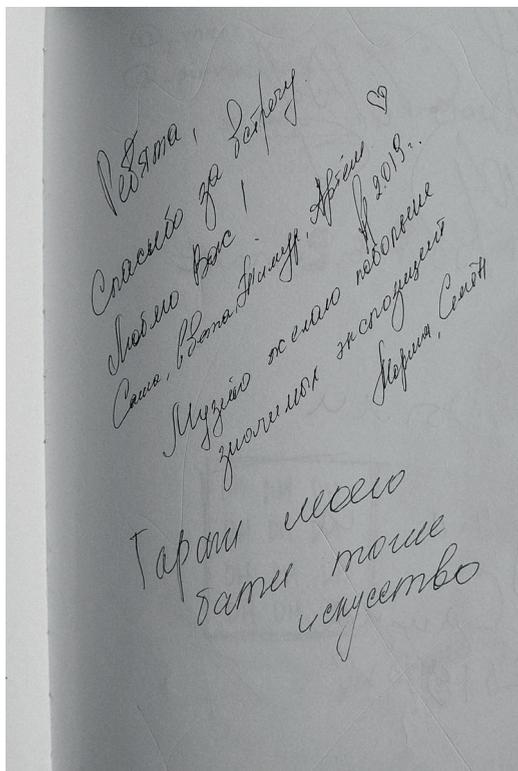
Ил. 5. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5658 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Быть публичным, или ближе к невежеству

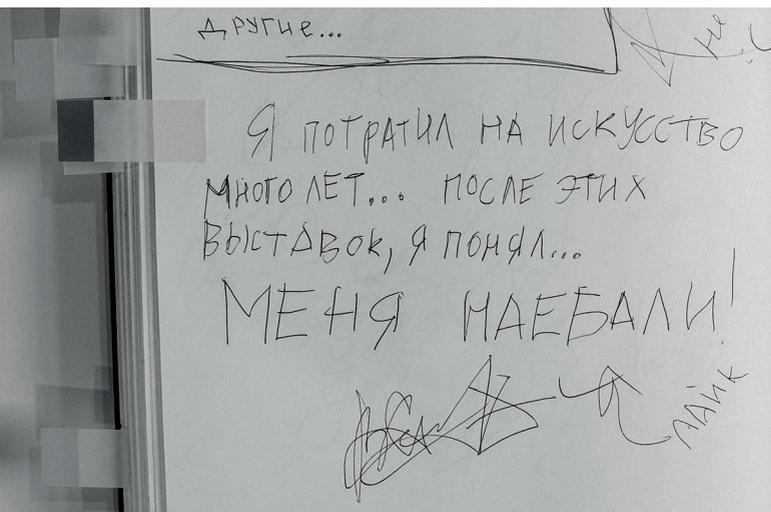
«Педагогическая поэма. Архив будущего музея» — одно из немногих российских исследований, посвященных состоянию музея сегодня. Его авторы дают музею следующее определение:

«Музейная институция — важнейший образовательный инструмент для распространения знания о культуре и цивилизации и становления личности, способной к толкованию культурного наследия общества, производству современности и формированию активной гражданской позиции» (Будрайтскис и Жилиев 2014: 6).

Кажется, что «цивилизаторская» функция неотступно преследует и теоретиков, и практиков музейного дела в России. Создаваемая этой функцией дистанция оберегает музей от невежества посетителя, а унаследованная

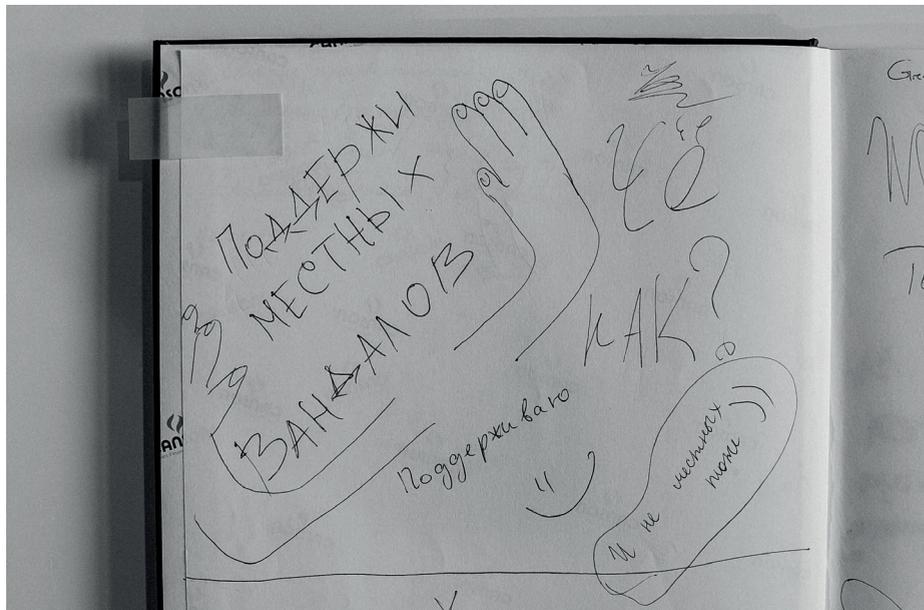


Ил. 6. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер G_2018_AUT_D5967 (фотография Светы Мишиной, 2020)



Ил. 7. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5967 (фотография Светы Мишиной, 2020)

позиция, направленная на (с)охранение культурного наследия, демонстрирует нам принятый режим знания. То есть музеи представляют себя в качестве источников «тайного» знания, так оправдывая свое право на трансляцию этого знания в назидательной монологичной форме.



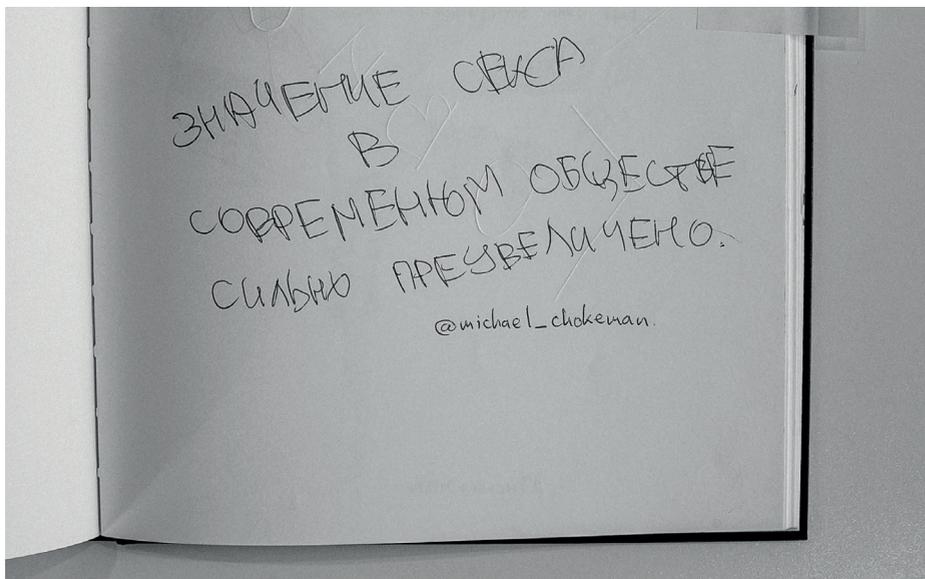
Ил. 7. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5967 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Теодор Адорно, вторя Полю Валери в своем эссе о музеях, вопрошает:

«[О]стается непонятным, зачем приходиться сюда: приобщаться к знаниям, умиляться или же исполнить долг, следуя установленным законам приличия. Здесь происходит, считает Валери, встреча утомления и варварства. Ни культура наслаждения, ни культура разума не смогли бы воздвигнуть подобный дом бессмыслицы. В нем покоятся мертвые видения» (Адорно 1967, 2008).

Стоит, однако, вспомнить, что сама по себе дисциплина «новая музеология», русский вариант которой попытались создать авторы упомянутого мной исследования (Будрайтскис и Жилияев 2014), появилась в 1960-х годах с целью критического осмысления обособленного и неприкосновенного статуса музеев в западных сообществах (Karp, Kreamer and Levine 1992; Murawska-Muthesius and Piotrowski 1996; Shelton 2013). Теоретики того времени обвиняли музеи в элитизме, замкнутости и пустой растрате денег налогоплательщиков (Hudson 1977). Согласно новым представлениям, музеям необходимо было сменить фокус с себя на посетителей, начать изучать свою публику, играя активную роль в производстве сообществ разных масштабов и типов. Музеи должны были выйти за пределы собственных толстых стен и стать открытыми критиками дискриминирующей культуры, а точнее, ограниченного к ней доступа.

Музеям в России также в свое время присвоили роль большого учителя, который, согласно принятому протоколу, открывает доступ к «высокому», помогает становлению личности и, конечно, «кует» новых граждан. Однако упомянутая мной охранительная позиция скорее свидетельствует о том, что для осуществления этой функции российским

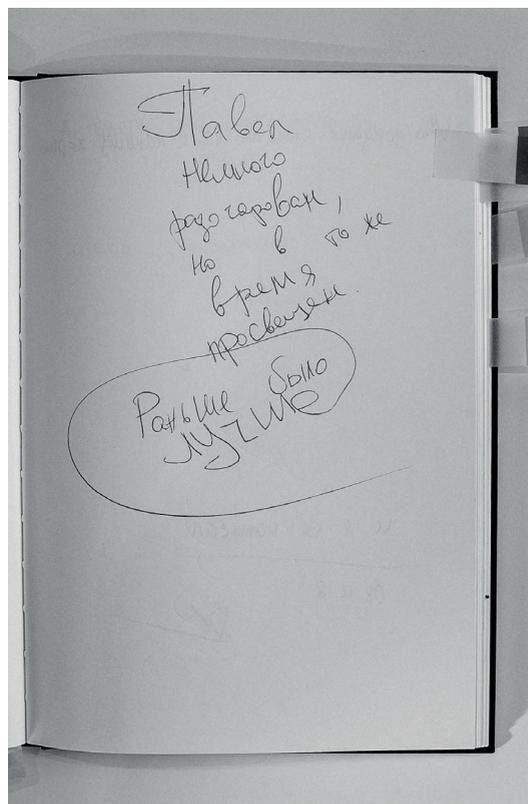
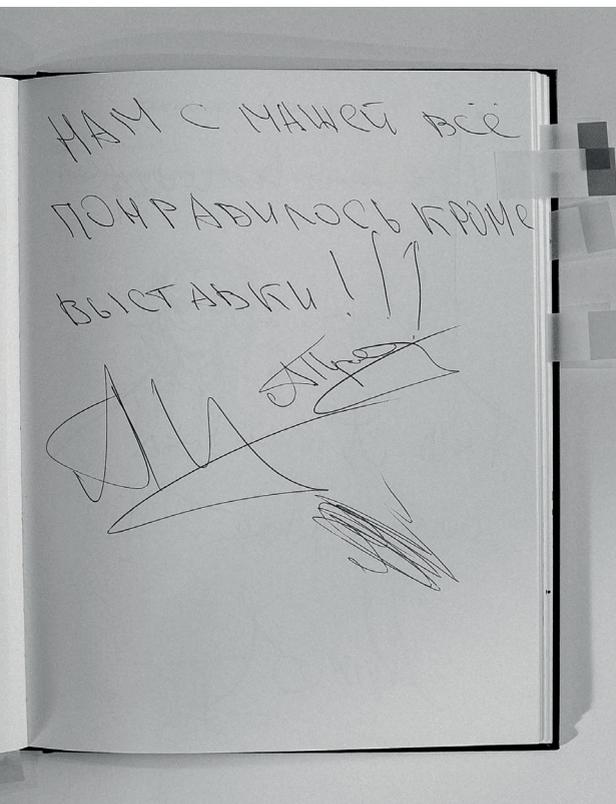


Ил. 8. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5843 (фотография Светы Мишиной, 2020)

институциям не хватает важного компонента, а именно «знания о незнании». То есть в большинстве своем музеи не готовы признать, что «на самом деле не существует такого незнающего, который бы уже не знал множества вещей, — вещей, которые он воспринял собственными глазами и ушами в процессе изучения и повторения, ошибаясь и исправляя свои ошибки» (Рансьер 2018: 12). Есть ощущение, что большинство российских музеев боятся занять открытую позицию, предпочитая оставаться «оплотом истинной культуры». Под «открытой» я подразумеваю позицию уязвимости, когда музеи перестают дистанцироваться от публики и отказываются от непрерывного процесса «окультуривания масс», давая посетителю возможность быть «невеждой», если ему этого хочется.

Казалось, музеи могли бы позволить каждому зрителю судить об экспозиции, исходя из собственного опыта смотрящего, но охранительная позиция навязчиво напоминает им о необходимости научать и поддерживать пиекет «великого» — искусства, наследия, культуры. Существовая в воображаемом мире отделов, каталогизаций и правил, они совершенно забывают спросить своих зрителей о самом важном: кем вы являетесь, когда смотрите музейную экспозицию?

Посетителям отводится скорее пассивная функция — классический модернистский подход, накладывающий моральные и эстетические рамки на каждого смотрящего. Вы обязаны смотреть, но ваш взгляд не имеет значения, поскольку коллекция уже собрана и репрезентирована ради «исторического пиекета» (Адорно 1967, 2008). «Музеи, — напоминает нам Адорно, — фамильные усыпальницы произведений искусства. Они свидетельствуют о нейтрализации культуры» (Адорно 1967, 2008). Схожим образом в российских музеях культура лишается критической функции, превращаясь в то, что авторы «Педагогической поэмы» (Будрайтскис



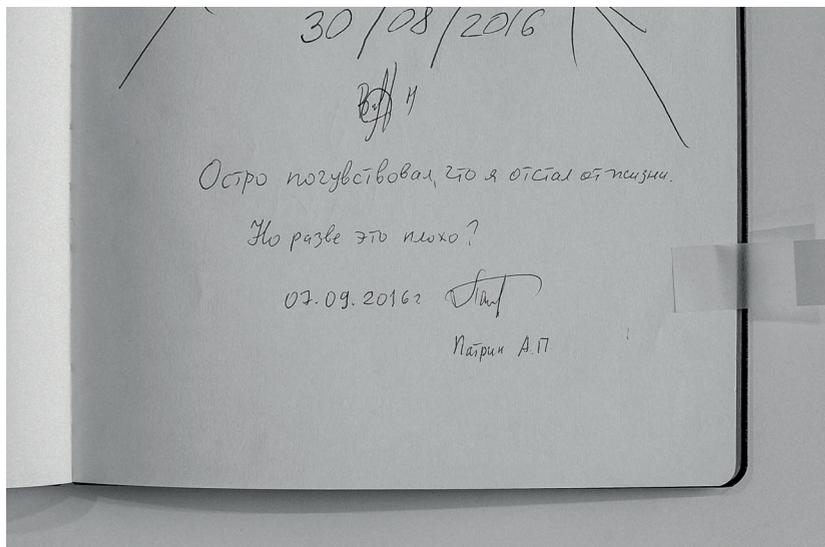
и Жиляев, 2014) точно охарактеризовали как «культурное наследие». Это определение представляет собой вневременную ценностную конструкцию, воспроизводящую ту самую классическую модель взаимоотношения: образованный гражданин, восхищенным взглядом смотрящий на недоступные шедевры. То есть ратовать за музей как «важнейший образовательный инструмент», соглашаясь на культурный нейтралитет, — значит просто продолжать поддерживать идеологию хранителей «тайного» знания для его последующей назидательной трансляции.

Вместо этого, новая — или «новейшая»? — музеология в российскийском контексте могла бы попытаться предложить разные способы эмансипации знания, способы, при которых взгляд характеризовался бы как действие, подрывающее или хотя бы ставящее под вопрос устоявшиеся режимы восприятия искусства. Когда зритель становится частью музея, выступая не только в качестве потребителя, но и носителя культурного кода, «он начинает действовать как ученик и ученый. Он наблюдает, отбирает, сравнивает, интерпретирует. Он связывает то, что видит, с множеством других вещей...» (Рансьер 2018: 16).

Обращаясь за помощью к опыту прошлого, смотрящий, с одной стороны, переопределяет себя, одновременно переопределяя музей, — это и есть музейная онтология по Бротарсу и один из примеров

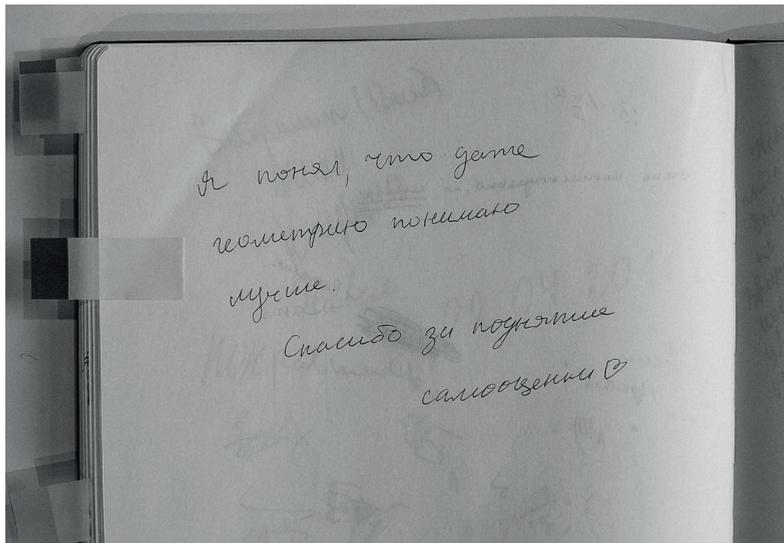
↑ Ил. 9. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5836 (фотография Светы Мишиной, 2020)

← Ил. 10. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5836 (фотография Светы Мишиной, 2020)



Ил. 11. Книга отзывов.
Архив Музея современного искусства «Гараж»,
инв. номер: G_2016_
SPR_D2351 (фотография
Светы Мишиной, 2020)

партиципаторной практики. Так, Саймон (2017) подчеркивает, что «стратегии со-участия — это практический путь к обновлению традиционных учреждений культуры, вовсе не стремящийся отправить их в прошлое» (Саймон 2017: 12). Как раз наоборот, он позволяет увидеть посетителя именно как необходимую компоненту музея и его практик.



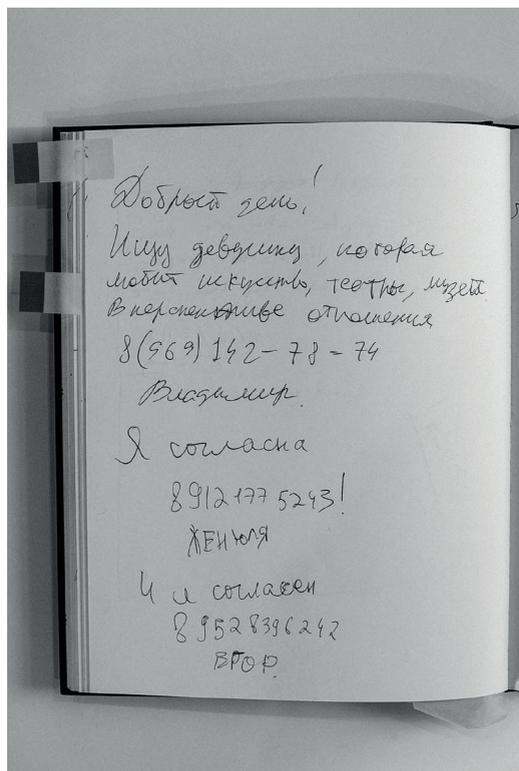
Ил. 12. Книга отзывов.
Архив Музея современного искусства «Гараж»,
инв. номер: G_2016_
SPR_D2347 (фотография
Светы Мишиной, 2020)

Отсюда, с другой стороны, посетитель занимает позицию действующего субъекта взаимоотношений, а музей при этом действительно становится публичным, в широком смысле инклюзивным пространством, поскольку не исключает и собственного невежества, то есть знания о том,

что он может чего-то не знать о посетителях. Так обе стороны взаимодействия создают возможность «паритета участия» (Fraser 2008: 125–147), то есть занимают, насколько это возможно, равную по отношению друг к другу позицию. Так происходит обмен разных режимов знания и разных способов их трансляции. Музей посредством посетителя действительно становится частью городского пространства, при этом не растворяясь в нем. Примером такого взаимодействия могут служить практики партизанинга, изначально характеризовавшиеся властями как вандализм. С помощью партизанинга художники пытались, к примеру, привлечь внимание на острые культурные или социальные проблемы, и такое взаимодействие с городской средой в некоторых случаях приводило к изменениям или инициировало общественную дискуссию вокруг конкретной проблемы (см. подробнее: Савицкая и Филатов 2019).

«Я принял вас за другого человека»

В 2016 году Музей «Гараж» открыл выставку «Единомысленники», которая, согласно кураторскому высказыванию, должна была «расширить инклюзивность до категории взаимопонимания» («Единомысленники» 7.07–9.09. 2016).

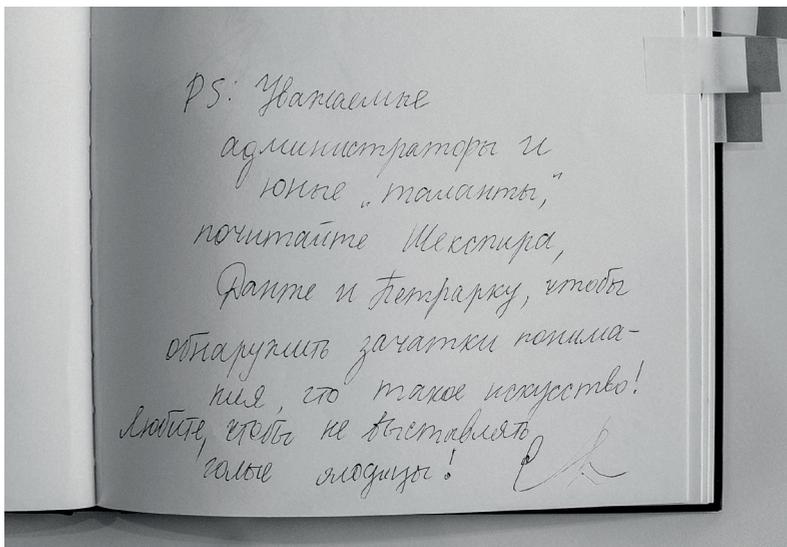


Ил. 13. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5836 (фотография Светы Мишиной, 2020)

В составлении концепции выставки и отборе коллекции вместе с кураторами участвовали еще четыре человека-«единомышленника» с разными формами инвалидности. «Единомышленники» имели право влиять

«на архитектурное решение проекта и выбор его интонации, а также на формирование инструментов, расширяющих привычный спектр зрительского опыта. Так, в экспозиции появились специальные интерактивные модули, объединяющие различные информационные носители, с помощью которых можно воспринимать произведение искусства: тифлокомментарии, комментарии на русском жестовом языке и тактильные модели» (Музей современного искусства «Гараж» 2016)

Этот выставочный проект предложил новые способы «смотреть» и взаимодействовать с искусством. Любой посетитель вне зависимости от физических возможностей мог попробовать все предложенные интерактивными модулями варианты восприятия представленных произведений. Таким образом, на мой взгляд, эта выставка и публичная программа к ней стали одними из первых попыток сформировать внутри музея пространство соучастия. Примечательно, что после этой выставки сразу несколько крупных федеральных музеев объявили о запуске своих инклюзивных программ. Более того, этот проект перевернул саму идею музейной коллекции, основанную на еще одном модернистском протоколе — истории искусства.



Ил. 14. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5968 (фотография Светы Мишиной, 2020)

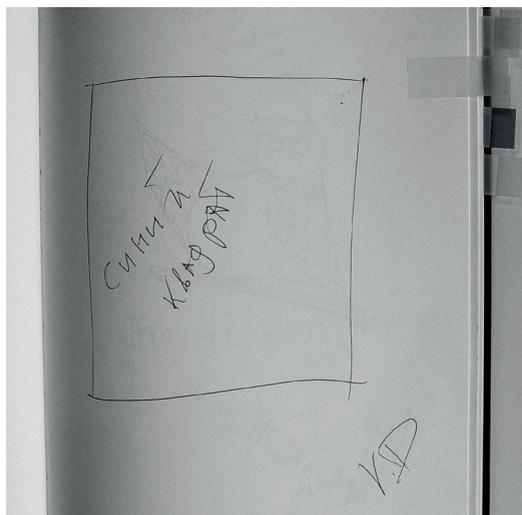
«Искусство становится делом воспитания и информации, Венера превращается в документ, а образование в вопросах искусства оборачивается поражением. Совершенно так же Ницше в «Несвоевременных размышлениях» рассуждал о пользе и бессмысленности истории. В шоковом переживании музея Валери настаивает историко-философское прозрение об отрицании произведений искусства: в музее мы казним, говорит он, искусство прошлого» (Адорно 1967, 2008).

Адорно вновь возвращает нас к музейной стерильности, к идее вневременного шедевра, который стал таковым еще и благодаря истории искусства. Дуглас Кримп (2015) назвал эту дисциплину — как и музеи — «институтом заточения», колониально-просвещенческим изобретением генезиса безвременья: чем дальше временная дистанция, тем больше зрительское восхищение (Кримп 2015: 74). У вас не может возникнуть вопросов относительно древнегреческой вазы, поскольку во временном континууме вы слишком далеко от нее. Говоря словами Адорно и Валери, музей сделал ее для вас мертвой, а потому абсолютно безопасной:

«Смертность — эффект неизбежно производимый институтом, который запутался в противоречиях собственной культуры, и потому распространяющийся на каждый объект, который хранится в музее» (Адорно 1967, 2008).

Первым «снял с пьедестала идею коллекции» (Бишоп 2014: 19) и «оживил» экспонаты Новый музей современного искусства, открывшийся в Нью-Йорке в 1977 году. Его первый директор Марши Такер собирал «полупостоянную коллекцию», состоявшую из деинституционализированных работ — работ, маргинализированных с точки зрения традиционных музеев произведений искусства. По сути, Такер пошел по пути Бротарса, заставив музей рефлексировать над собственной деятельностью.

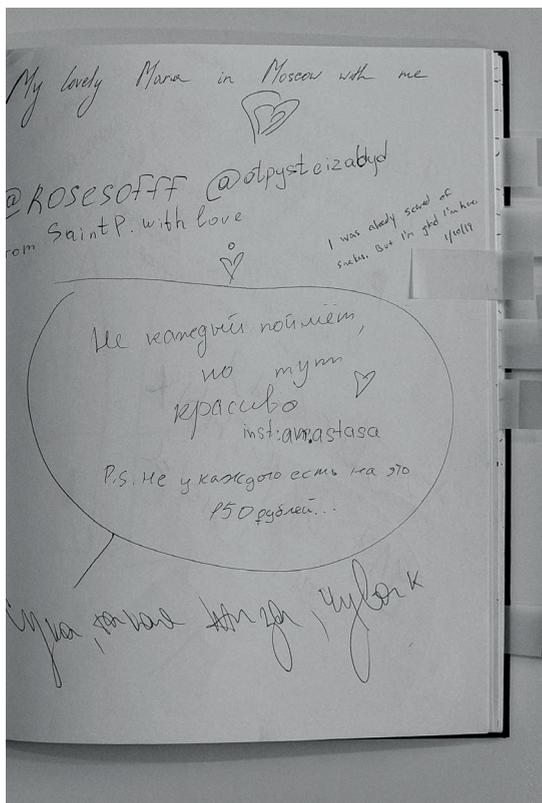
Если бы можно было перевести мысли Валери на язык XXI века, то сегодняшним российским художественным музеям, возможно, стоило бы спросить у себя: что есть «Московский дворик» или «Бурлаки на волге», например, для мигранта из Центральной Азии? Как вообще мигранты ощущают себя в музее? Как они смотрят на окружающие их произведения искусства? Что для них дистанция? Не ставят ли эти вопросы приверженцев концепции «вневременного» музея в тупик, из которого один выход — увидеть современного музейного посетителя?



Ил. 15. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5658 (фотография Светы Мишиной, 2020)

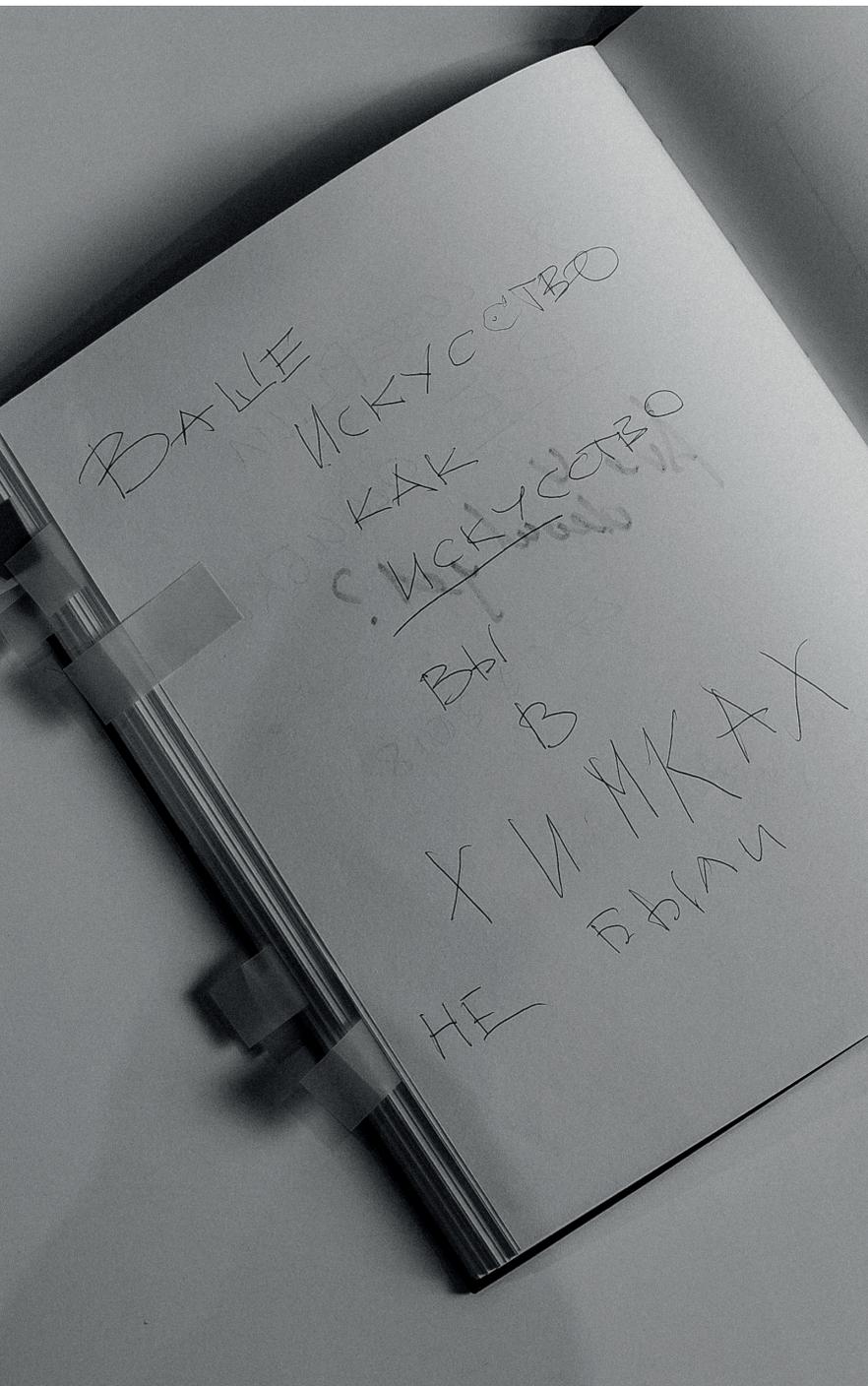
Как утверждает исследовательница Клэр Бишоп, переосмыслить искусство можно через призму его истории, не обходя стороной насущные острые социальные, политические проблемы и национальные травмы (Бишоп 2014: 35). То есть посредством критического диалога о месте искусства и музея как такового в контексте «здесь и сейчас».

Неофициальным девизом «Единомышленников» стала фраза «Я~принял вас за другого человека», являющаяся частью названия работы американской художницы Барбары Крюгер (*Untitled/ I Thought You Were Someone Else*). Произведение представляет собой большой плакат, напоминающий нам обложку журнала; на нем изображен незнакомый мужчина, верхняя часть головы которого размыта, а посередине на красной подложке располагается фраза «I Thought You Were Someone Else». В своих работах Крюгер использует массмедийные образы, которые, казалось бы, всем известны, но о которых мы ничего не знаем. Действительно, как мы представляем себе собирательный образ центральноазиатского мигранта, человека с инвалидностью, хипстера или же среднестатистического посетителя? Существует ли такой образ в принципе? Не ошибаемся ли мы? Не лишаем ли мы каждого из них своего взгляда-действия, предлагая следовать протоколу истории искусства и обрекая одновременно их и себя на вечное незнание о собственном невежестве?



Ил. 16. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G_2018_AUT_D5967 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Воображая себя — воображая музей

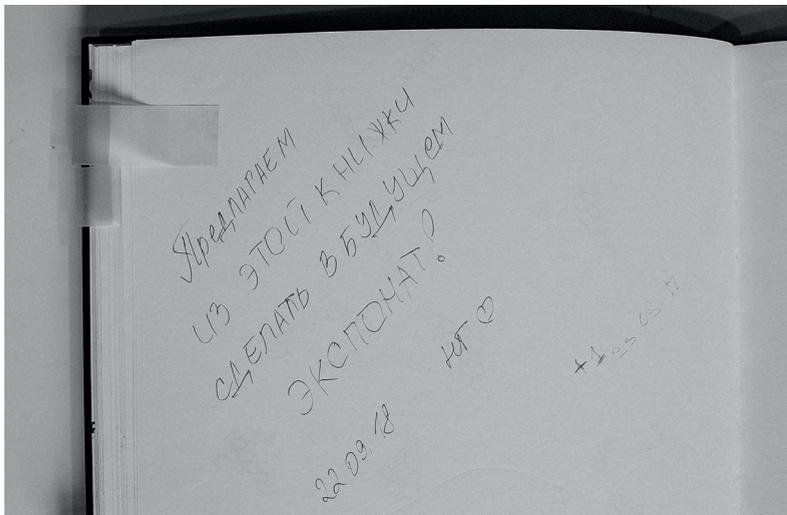


Ил. 17. Книга отзывов.
Архив Музея современного искусства «Гараж»,
инв. номер: G-2016_
SPR_D2351 (фотография
Светы Мишиной, 2020)

На сайте Российской музейной энциклопедии авторы статьи «Из истории музееведения» подчеркивают, что

«в России характерной особенностью развития музееведческой мысли уже на раннем этапе было то, что попытки сформулировать теоретические положения о музее чаще всего принимают форму музейных проектов. Первые проекты, предлагавшие модели музейных учреждений и значительно опережавшие музейную практику своего времени, впервые появляются в первой половине XIX в., их авторами были Ф.П. Аделунг, Б.-Г. Вихман, П.П. Свиньин» (Российская музейная энциклопедия).

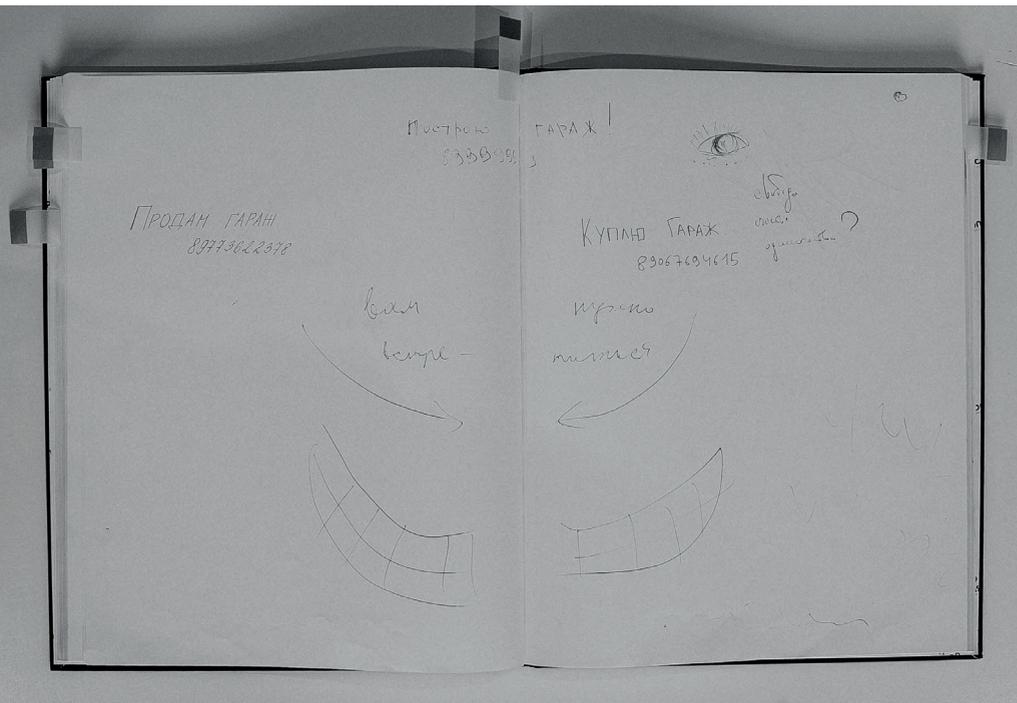
Музеология во всем мире развивалась схожим образом, реагируя в первую очередь на культурные изменения: вспомните XIX век или же упомянутый Новый музей в Нью-Йорке. Российский вариант не исключение: отечественные музейные проекты также инициируют дискуссии о существовании институции сегодня. Теоретиками и практиками зачастую оказываются одни и те же люди: музей познает себя посредством собственной рефлексии или же следуя чьему-то примеру.



Ил. 18. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G-2016_SPR_D2351 (фотография Светы Мишиной, 2020)

Российским музеям, возможно, стоит остановиться у парадного входа, поскольку, как мы помним, «Вход на экспозицию» — это акт обнажения собственного генезиса, знания о присущем любому музею невежестве. Вообразить здание музея как партиципаторное пространство возможностей, затем вообразить себя как соучастника этого пространства. Наверное, стоит начать с признания собственного невежества, со своей экологии знания, и, следуя примеру современных художников, обратиться к повторному использованию старого материала, к археологии уже существующей мысли, а не к «музеологии наследия». Это позволило бы в первую очередь увидеть границы существующих режимов знания, не позволяющие отказаться от безопасной дистанции, и начать развивать

формы соучастия. «Когда люди могут активно взаимодействовать с учреждениями культуры, такие места превращаются в центры социализации» (Саймон 2017: 10), т.е. становятся важным агентами развития культуры, поскольку *включены* в этот процесс, являясь одним из базисных элементов формирования сообщества. Возможно, музейным работникам и приверженцам охранительных позиций полезно было бы снова стать обычными посетителями, чтобы для начала спросить у самих себя: кем вы являетесь, когда смотрите музейную экспозицию?



Ил. 19. Книга отзывов. Архив Музея современного искусства «Гараж», инв. номер: G-2016_SPR_D2351 (фотография Светы Мишиной, 2020)

1. Ромашко специально использует этот, по его выражению, «корявый» термин. Делает автор это для того, чтобы дать временные рамки рождению музея в том смысле, в котором мы понимаем и критикуем его сейчас. «Дело в том, что даже достаточно ученые мужи имеют обыкновение рассуждать о некоем "музее" вообще, словно это камень, пролежавший у дороги пять тысяч лет и ничуть за это время своего нрава не переменявший. В действительности это совсем не так, и картинка, возникающая в голове большинства произносящих слово "музей", относится к реальности, в историческом времени недавней, да к тому же, видимо, уже и уходящей, так что важно понять, от чего мы уходим, чтобы было легче рассуждать и о том, к чему идем» (Ромашко 2012).

2. Вслед за дискуссиями о важности развития методов привлечения зрителей к соучастию в работе музеев начали появляться новые социальные инициативы. К примеру, пять лет назад Музей «Гараж» первым в России основал инклюзивный отдел и запустил ряд программ, направленных на развитие принципов включения и соучастия разных посетителей.
3. К примеру, проведенный в 2019 году Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина инклюзивный фестиваль был посвящен, по словам самих организаторов, «многообразию чувств, которые помогают нам воспринимать искусство». Еще одним примером может быть ежегодно проводимая «Гаражом» конференция «Музей ощущений» (см.: Музей современного искусства «Гараж» 2019), посвященная разным формам инклюзии, а также одноименный сборник, фокусом которого стала рефлексия над работой «Гаража» (сборник состоит из трех примечательно озаглавленных разделов: «Конструируя сообщества», «Деконструируя культуру», «Деконструируя отношения»).
4. Существует большой пласт исследований, рассматривающих книги отзывов в качестве источников, позволяющий проанализировать кризисные моменты, социальное положение и функционирование культурных институций в целом.
5. Декор — это форма тотальной инсталляции, придуманная Марселем Бротарсом. Во французском языке декором называют декорации, использующиеся в качестве фона для фильма или спектакля. «Бротарс говорит о “декоративном намерении” или об особом стремлении вернуть произведению искусства его статус декоративного объекта. Оформление комнат в “Esprit Décor” Бротарс воспринимал не как постулирование объекта (или картины) в качестве самореферентного предмета, обладающего художественностью исключительно в силу своей бесполезности, но, скорее, как возвращение ему “реальной функции”» (см.: V—A—C Foundation 2018).

Благодарности

Исследовательница благодарит анонимных рецензентов за ценные комментарии и замечания, а также редактора журнала Андрея Завадского за важные советы и кропотливую работу над текстом эссе. Также автор хотела бы поблагодарить фотографа Свету Мишину, которая предложила способ видения визуального материала для данного текста.

Библиография

1. Адорно Т (2012) Музей Валери-Пруста. *Художественный журнал*, <https://web.archive.org/web/20200218104015/https://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (30.09.2020).

2. Бишоп К (2014) *Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства*. Москва, Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж».
3. Будрайтскис И; Жилияев А (2014) *Педагогическая поэма. Архив будущего музея*. Москва, V—A—C Press.
4. Завадский А; Склез В; Суверина К (ред) (2019) *Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории*. Москва, Новое литературное обозрение.
5. Из истории музееведения (2007, 21 марта) *Российская музейная энциклопедия*, http://www.museum.ru/rme/sci_hist.asp
6. ГМИИ им. А.С. Пушкина (2019) Инклюзивный фестиваль. https://pushkinmuseum.art/visitors/accessible_museum/festival/index.php?lang=ru (30.09.2020).
7. Музей современного искусства «Гараж» (2016) Выставка «Единомышленники», <https://garagemca.org/ru/exhibition/co-thinkers> (30.09.2020).
8. Музей современного искусства «Гараж» (2019) Музей ощущений: люди с миграционным опытом. Анонс и программа конференции, <https://garagemca.org/ru/event/conference-experiencing-the-museum-people-with-migrant-backgrounds> (30.09.2020).
9. Музей современного искусства «Гараж» (2020, 18 мая) На пути к инклюзии. Пять лет отделу инклюзивных программ. <https://garagemca.org/ru/news/2020-05-18-on-the-path-toward-inclusion-five-years-of-inclusive-programs-department> (30.09.2020).
10. Рансьер Ж (2018) *Эмансипированный зритель*. Нижний Новгород, Красная ласточка.
11. Ромашко С (2012) Три родовые травмы новоевропейского музея. *Художественный журнал*, <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/111> (дата обращения: 31.01.2020).
12. Саймон Н (2017) *Партиципаторный музей*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
13. Сарычева М (ред) (2019) *Музей ощущений: глухие и слабослышащие посетители. Опыт музея современного искусства «Гараж»*. Москва, Музей современного искусства «Гараж».
14. Фонд V—A—C (2018, 27 сентября) «Декор» Марселя Бротарса <https://www.facebook.com/notes/v-a-c-foundation/2106101949400546/> (30.09.2020).
15. Шевлягин А (2019) Культурная инклюзия в музее. *Вестник СПбГИК* 1(38): 145—149.
16. Bennett T (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London, Routledge.
17. Blokkamp C (ed.) (1979) *Museum in Motion? The Art Museum at Issue*. The Hague, Government Printing Office.
18. Coffee K (2013) Visitor comments as dialogue. *Curator: The Museum Journal* 56(2): 163—167.
19. Duncan C (1995) *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*. London; New York, Routledge.
20. Fraser N (2004) Institutionalizing Democratic Justice: Redistribution, Recognition and Participation. In: Benhabib S and Fraser N (eds),

- Pragmatism, Critique, Judgment: Essays for Richard J. Bernstein*. Cambridge, MIT Press: 125–147.
21. Hooper-Greenhill E (2006) Studying visitors. In: Macdonald S (ed), *Companion to Museum Studies*. New York, Blackwell: 362–76.
 22. Hudson K (1977) *Museums for the 1980s: A Survey of World Trends*. Paris, London, UNESCO, Macmillan.
 23. Karp I; Kreamer CM; Levine S (eds) (1992) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. New York, Smithsonian Books.
 24. Macdonald S (2015) Accessing audiences: visiting visitor books. *Museum and Society* 3(3): 119–136.
 25. Murawska-Muthesius K; Piotrowski P (eds) (2015) *From Museum Critique to the Critical Museum*. London, Routledge.
 26. Noy C (2008) Pages as stages: A performance approach to visitor books. *Annals of Tourism Research*, 35(2): 509–528.
 27. Sherman DJ; Rogoff I (eds) (1994) *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. London, Routledge.
 28. Shelton AA (2013) Critical museology. A manifesto. *Journals*. Vol. 1(1): 7–23.

Об авторе

Катерина Суверина — редактор The Garage Journal, координатор издательской программы Музея современного искусства «Гараж», координатор ежегодной книжной ярмарки Garage Art Book Fair. Получила магистерские степени по культурологии и публичной истории, пишет кандидатскую диссертацию о репрезентации исторической травмы в современном российском кино. Преподает гендерные исследования, теорию исторической травмы, а также социологию современного искусства в Высшей школе экономики (Москва) и Московской высшей школе социальных и экономических наук. Соосновательница Лаборатории публичной истории, со-редактор сборника «Политика аффекта: музей как пространство публичной истории» (2019).

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

E-mail: international_publishing@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-2628-4975.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org