

**The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture**

**Issue 02.
After Crises: Art, Museums,
and New Socialities**

Issue published:

12 April 2021

Editor:

Vlad Strukov

Production editor:

Anastasia Robakidze

Editors:

Katerina Suverina, Yuri Yurkin, Andrei Zavadski

Proofreaders:

Olga Andreyevskikh, Mikhail Ponomarev, Elias Seidel, Evgeniya Veselova

Design and layout:

Olga Nikitina

***The Garage Journal's* editor-in-chief:**

Vlad Strukov

Editorial board:

Katerina Suverina, Yuri Yurkin, Andrei Zavadski

Advisory board:

Ekaterina Andreeva, Foteini Aravani, Anton Belov, Cüneyt Çakırlar, Patrick D. Flores, Martin Grossmann, Ranjit Hoskote, Ekaterina Inozemtseva, Serubiri Moses, Serguei Alex Oushakine, Beatrix Ruf, Aslıhan Şenel, Anastasia Tarasova, Caroline Vercoe, Galina Yankovskaya

Editorial manager:

Anastasia Robakidze

Publication frequency:

Three times per year

All items published in *The Garage Journal* undergo a double-blind peer-review process.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org

After Crises: Art, Museums, and New Socialities

Table of Contents

1. Vlad Strukov	v
Editorial. After Crises: Art, Museums, and New Socialities (EN)	
2. Vlad Strukov	1
The Crisis of Museum Identity: A Discussion with Directors and Curators of Russian Contemporary Art Institutions (RU, EN)	
3. Angelos Theocharis	37
Going online, going global: The Pandemic meetings of a Rus-sophone book club (EN)	
4. Marina Romanova	59
Experiments during the Pandemic: Online Mediation for the Exhibition <i>Sekretiki: Digging Up Soviet Underground Culture</i> . 1966-1985 at Garage Museum of Contemporary Art (RU)	
5. Linda Kvitkina	89
Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience (EN)	
6. Valerii Ledenev	108
The Logic of Cancellation: Five Exhibitions of Russian Art Which Never Happened (RU)	
7. Isabel Bredenbröcker, Angela Stiegler, Lennart Boyd Schürmann	132
This house is not a home: Producing encounter-based collective formats in the time of COVID-19 (EN)	
8. Jeffrey Taylor, Kelsey Sloane	152
Art Markets without Art, Art without Objects (EN)	
9. Wing Po So	176
<i>The Making of Voids</i> (2021) (EN)	
10. Boris Chukhovich	181
The Aesthetics of 'the Pre-Raphaelites of Samarkand': From the Androgyny Theme to the Homoerotic Narrative (RU)	

11. Michelle Lim	214
Let's forget about Oshima (EN)	
12. Aleksei Ulko	229
Book review. Demos TJ (2020). <i>Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing</i> (RU)	
13. Marina Israilova	234
Book review. Trubitsyna AU (2020). <i>Open Systems: Self-Organized Art Initiatives in Russia, 2000–2020</i> (RU)	



**The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture**

Editorial. After Crises: Art, Museums, and New Socialities

Vlad Strukov
University of Leeds, United Kingdom

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Strukov V (2021) Editorial. After Crises: Art, Museums, and New Socialities. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: v-xii. DOI: 10.35074/GJ.2021.12.59.001

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.12.59.001>

Published: 12 April 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Editorial. After Crises: Art, Museums, and New Socialities

Vlad Strukov

I am much too alone in this world, yet not alone enough
to truly consecrate the hour.

I am much too small in this world, yet not small enough
to be to you just object and thing,
dark and smart. [...]

[I] want to describe myself like a picture I observed
for a long time, one close up

—Rainer Maria Rilke

In this poem, Rilke captures an emerging crisis—a crisis as ethical dilemma, emotional emergency, unbearable pressure, and threatening change. The poet brings together crises of consciousness, of intentionality, and of the self's relationship to the world. The crisis has its own spatial and temporal dimensions, and it is both discursive and pictorial, revealing its *figura* through references to images and through the organization of the text. The poem speaks of different degrees of crisis—'I am much too small in this world, yet not small enough'—as those of instability and movement. At first, we see contradictions—the desire for solitude and the fear of loneliness—but later, we comprehend the trajectory of crisis: towards imprecision, ambivalence, and a lack of purpose. In the process, the poet discusses the relationship between the subject and a social group, conceiving of this relationship as a new sociality. In the end, we come to understand that the subject *is* the crisis. This understanding reveals the modern subject and modernity itself. In other words, ideologies of crisis underpin modernity and its variations (post-modernity, meta-modernity, and so on), and, as the world is going through another major crisis, it is imperative that we explore those ideologies critically.

Nietzsche employed the language of tragedy and fate to uncover the meaning of a new modernity. Virginia Woolf revealed modernity as an epistemological crisis, employing catoptrics to launch an attack on text (i.e., a *figura* exploding). Freud's emphasis on the neurotic symptoms of modernity separated the rational, 'scientific' methods of knowing from those of sensibility and dissociation. But it was Husserl who conceived of modernity through the language of crisis. He worked on his *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*, also known simply as *The Crisis*, in the aftermath of World War I. Though originally published in 1936, the book became widely known only after World War II, thus becoming both an investigation

and an ideology of twentieth-century crises. In this book, Husserl (1970) speaks of modernity as a departure—through a crisis—from pre-given, intentional backgrounds to the ‘painful, existential contradictions’ of modernity (p. 17). His idea of ‘modernity as crisis’ has been appropriated—often incorrectly—into academic discourse in the form of catch phrases such as ‘modernity in crisis’ or ‘the crises of modernity.’

In this issue of *The Garage Journal*, we – the editors and contributors – critically leverage Husserl’s notion of modernity as crisis to think about arts, culture, and art institutions and their responses to crises of different kinds, including political, financial, social, aesthetic, epistemological, and so on. Indeed, numerous crises—global and local, current and historical, natural and human-made, and technological and creative—have impacted the ways in which social identities, interactions, and associations occur and continue to be maintained and articulated. Of course, in Marxist theory, these identities and exchanges are accounted for through the evolution of capital, whereby every new fall in the rate of profit causes a reconfiguration of the economy and society. And in post-Marxist theory, especially in the works of Alain Badiou (2007) and Michael Hardt and Antonio Negri (2005), crisis gives birth to the revolutionary subjectivity that emerges in voids and gaps and advances radical politics of equality. While we are interested in the radical politics of equality and remain cognizant of the class struggle, dominance, and economics, we focus on the idea of crisis as a crisis of knowledge, expression and participation.

So, what exactly did Husserl mean by his ‘crisis of European sciences’? As George Heffernan (2017) explains, ‘the traditional interpretation suggests that the [crisis] lies not in the inadequacy of the ‘scientificity’ of sciences, but in the loss of their meaningfulness for life.’ Indeed, the COVID-19 pandemic global crisis has brought about a deluge of (populist) comments on the crisis of sciences and their inapplicability to the demands of life. More recent interpretations of Husserl’s work such as Heffernan’s suggest that ‘the crisis is *both* a crisis of scientificity and a crisis of the sciences’ meaningfulness for life.’ We wish to suggest that this understanding of Husserl’s crisis has both a structural and an aesthetic dimension. Where we diverge is our interest in the crisis of imagination, or the capacity to imagine communities and express solidarities, shifting our attention to a new politics of care. This politics ‘centers on people’s basic needs and connections to fellow citizens, the global community, and the natural world’ (Boston Review 2020: 1). This issue of *The Garage Journal* insists that to imagine is a basic need, securing the place of arts in the new post-COVID politics of so-called (non)essential services.

For example, some countries have provided direct financial support to those working in the culture sector, whilst others have delegated responsibility to the private sector, grassroots communities, and professional associations. In some ways, the effects of the crisis caused by COVID-19 are unprecedented by modern standards (e.g., social distancing, the sector-wide practice of working from home, and travel bans). But in other ways, they are similar to those of other crises caused by terrorism, wars, natural disasters, and market crashes (e.g., economic difficulties, disruptions to communication, and

the impossibility of making long-term plans). Like every crisis, the COVID-19 pandemic has transformed the ways in which people work, communicate, and socialize, with many individuals and institutions mourning lost opportunities and making use of new ones to build support groups, networks, and associations. Hence, we inquire about these new socialities that encompass values, or understandings of the meaning and purpose of a society/community, on one level, and the tendency and desire to associate in or form social groups and the means to carry out work and other duties, organize one's professional and personal life, manage projects and institutions, and relate to other social constructs such as the nation, on the other.

In political discourse, the idea of crisis is invoked to imply that we need a new way of thinking about our lives, especially the economy. As a matter of fact, crises are frequently used as a pretext to introduce unpopular economic and social reforms, such as the privatization of the healthcare system or the introduction of a new retirement age. These measures are framed as the only alternatives to an ongoing crisis. We are still in the middle of the COVID-19 crisis and only beginning to comprehend the magnitude of its economic consequences, with many thinkers suggesting that we should seek for new ways of thinking about our lives. There are also those who inquire whether, in fact, we need those 'new ways' of thinking, or whether we should maintain the status quo, resisting the regimes of crisis and enjoying available values and practices. In terms of theory, what if we are to expect not the emergence of a new theory but rather a return to and a critical examination of existing frameworks? How do we make our choices and what meanings do we want to re-consider? And finally, how can all of us benefit from the self-reflexive processes imposed on us as a result of the global pandemic?

That same political notion of crisis contains an implicit imperative that the crisis be managed. In neoliberal regimes, the 'crisis management' of art, museums, and culture is part of the dominant discourse. It aims to achieve greater efficiency, but it does so at the expense of the well-being and development of individuals. Hence, the focus of this issue of *The Garage Journal* is not on identities and cultural politics, but on the relations between individuals and institutions, individuals and communities, and individuals and the art sector. For example, we reflect on how the recent crises have revealed the weaknesses in the structures of the art market and its ideologemes, and, by extension, the weaknesses in economic and political relations, trade, technical infrastructure, finance, and information flows. Moreover, we are interested in 'unmanaged,' unruly ways of dealing with crises, including networks of resistance, memory, and solidarity. So, instead of considering how crises can be managed, we look at how crises can be endured and, in some cases, enjoyed. We celebrate stoicism, ingenuity, and longevity at the expense of effectiveness. We celebrate intersubjectivity at the expense of individualism.

Indeed, in his critique of transcendental phenomenology, Husserl arrives at the idea of intersubjectivity. According to him, intersubjectivity plays a fundamental role in constituting both us and the spatio-temporal organization of the world. He shows how intersubjectivity arises from empathy, which

means that the intersubjective experience is always an empathic experience. The belief and/or expectation that we as subjects, through empathy, share familiar traits enables a single community of subjects, or, in Husserl's terms, a lifeworld. From approximation to commonality, subjects find their own ways to enter the lifeworld, generating a socially established sense of meaning. Whether these are prior structures or outcomes of future interactions, these lifeworlds—or socialities, in our terms—provide 'grounding soil' (Husserl 1970: 134) that naturalizes knowledge and creates acceptances and solidarities. To reiterate, this grounding soil also gives birth to imagination and expression. Thus, we see socialities not as a 'product' of an intersubjective exchange, but as an environment in which lifeworlds become apparent.

This issue of *The Garage Journal* considers the notions of crisis and sociality from a range of perspectives. The first part of the issue looks at the ways in which artists, curators, publics, and art institutions have attempted to overcome limitations brought about by the COVID-19 pandemic. The second part examines the effects of different kinds of crises on the meanings of art practices and exhibition practices in current and historical contexts. The third part continues the analysis of crises and socialities in historical and contemporary settings, but from the point of view of motion and mobility.

Curators and directors of Russian art institutions set the tone for this issue of *The Garage Journal*. In the transcript of a round-table discussion which took place during the Cosmospow Art Fair (Gostiny Dvor, Moscow, September 2020), representatives of six institutions—state-, privately-, and publicly funded—engage in a critical overview of the impacts of the COVID-19 pandemic on the Russian art scene. While acknowledging a crisis of museum identity, they also celebrate the dedication of their staff in creating new pathways for publics to engage with art and institutions during full and partial lockdowns. They point out how institutions mobilized internally and also developed externally by collaborating with other institutions and staging activities outside the walls of the museum, outside the regime of mandatory productivity. Subsequent contributions supply analyses of specific cases of artists, curators, and institutions adapting to the new conditions. Marina Romanova discusses the ways in which digital tools, including online video services, have been utilized to deliver 'art mediation,' a particular form of public engagement which is burgeoning on the Russian art scene. Linda Kvitkina reflects on her own experience as a dancer and researcher and her work with the dance community during the pandemic. She shows how 'thinking through the body' has allowed new forms of sociality sustained by digital tools to emerge, too. Angelos Theocharis continues the discussion by analyzing how new global socialities were formed as a result of the lockdown and the migration of participants of a London-based cultural activity online.

If contributions in the first part celebrate the achievements of different communities, contributions in the two subsequent parts consider more challenging cases that did not always result in the successful implementation of planned programs. Valerii Ledenev uncovers documents about 'unrealized' exhibitions in the Garage Archive Collection, though, of course, they

were realized in the imagination of their original organizers and have been brought to fruition in Ledenev's conceptualization. Isabel Bredenbröker, Angela Stiegler, and Lennart Boyd Schürmann analyze interventions staged by their art collective, K, in Munich, Germany, which led to functional socialities. In this practice-based, autoethnographic essay, the three organizers discuss the dynamics of social, nonrepresentational formats in art institutions. Jeffrey Taylor and Kelsey Sloane propose 'a free ownership consumption' model to evaluate non-objects in the context of experiential consumption and the value of space, prioritizing the non-ownership of non-canonical non-objects. These three contributions deal with issues of the (in)visibility of the ideas, expressions, values, and socialities that are built around these (non)existing phenomena, thus expanding the conceptual framework of the issue.

The ideas of (in)visibility, (dis)continuation, and (non)representation are realized in this issue's specially commissioned research-based artwork. Wing Po So, a Hong Kong-based artist, has created *The Making of Voids*, an artwork that exists as a portal between different worlds. It helps break with the past and imagine the world anew. Pickling is used as a process and metaphor for creating new meaning and new connections, evoking Jacques Derrida's notion of hauntology: the work shows the myrobalan fruit going through an uncontrollable cell discharge process, which affects all organic material as cells are expelled from the fruit. As time goes by, the fruit turns into a scaffolding for the tissue that resembles like a ghost due to its paleness and translucency.

The past—thought of as a scaffolding, context, memory, and trauma—is a common theme in the next two contributions. Boris Chukhovich reinterprets works produced by artists in the circle of Daniil Stepanov in Samarkand in the 1920s. He notes how these artists moved from an interest in the aesthetics of androgyny, associated in that context with male teenagers performing in drag, to developing a more focused representation of a homosexual relationship, or what he calls a 'homoerotic narrative,' which reveals anxiety about sexuality and imperial domination at the same time. Chukhovich shows how art allowed for new socialities to emerge in the challenging context of Uzbekistan occupied by the Soviets. Michelle Lim continues the discussion by examining another context in which the issues of dominance, art, and sociality converge. Her visual essay looks at the conditions of art-making and exhibition on Oshima, one of the Setouchi Triennale's anchor islands. Up until 1996, when Japan's Leprosy Prevention Law that required the lifetime segregation of Hansen's disease patients from society was finally repealed, Oshima had been a leprosarium. Isolation, extinction, slow violence, disease, and community are principal notions that Lim considers in her work. The two contributions look at revolutionary subjectivities and advance a radical politics of equality as a form of sociality.

The issue considers a variety of contexts, including Germany, Hong Kong, Japan and the US. The first part is based on the Russian case, that is, Russian as pertaining both to the Russian Federation and to the global Russian community, thus problematizing the categories of nationhood, belonging, and identity in times of crisis. 'Russianhood' as a form of sociality is brought

into question in this part as well as in other contributions of the issue. For instance, Valerii Ledenev reconsiders the materials of the Garage Archive Collection to elucidate issues of identity and artistic processes in the late USSR and post-Soviet Russia. Boris Chukhovich analyses the activities of 'Russian' artists in 1920s Samarkand in the newly formed Uzbek Soviet Socialist Republic. These and other contributions in the issue extend the notion of Russian culture to include late Tsarist— and early Soviet Russian communities in Central Asia and contemporary Russophone communities in London.

These contributions reveal how Russianness has emerged in response to and as part of different crises, including the crisis of selfhood and Russians' own search for emancipation, including sexual freedom. The discussion places the arts and the art collective, not national borders, the economy, or state institutions, at the core of Russianness as a sociality. Valerii Ledenev reminds us of the political pressures on artists during the Soviet period when discussing unrealized—banned or failed—exhibitions of contemporary art, and Michelle Lim uses the genre of the visual essay to explore the conditions of art-making and exhibition on Oshima. These contributions speak of the ways in which art allows us to overcome segregation—between the 'ill' and the rest of the island's inhabitants, between official and unofficial arts, and so on.

The second issue of *The Garage Journal* concludes with two book reviews. Marina Israilova has reviewed *Open Systems: Self-Organized Art Initiatives in Russia, 2000–2020*, published by Garage Museum of Contemporary Art, and Aleksei Ulko has reviewed T. J. Demos's *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing*, published by Duke University Press (both in 2020). Featuring 101 self-organized art initiatives based in Russia, from Kaliningrad to Vladivostok, the former book explores self-organizations—associations of artists and curators who work independently to implement their artistic ideas—in the context of the Russian transition to neoliberal capitalism. The materials in the volume—authored by many researchers and edited by Antonina Trubitsyna—are both a catalog of organizations and a critical reflection on their emergence, as well as on available research methodologies. The latter book examines art practices that offer propositions for living in a world engulfed by environmental and political crises. Analyzing a wide range of art practices, the author of the monograph puts forward a conceptual framework for a socially just world of the future. Together, these two books supply a reflection—theoretical and practice-based—on artistic practices responding to global challenges such as economic and political crises and climate change.

Acknowledgements

On behalf of the editors of *The Garage Journal*, I wish to thank the following individuals, groups, and institutions for their generous support:

— the contributors to the issue, for their willingness to respond critically to global challenges and share their knowledge

- Andrey Misiano, curator at Garage Museum of Contemporary Art, who served as a consultant on this issue
- the production team of *The Garage Journal*, including Olga Andreevskikh, Olga Nikitina, Mikhail Ponomarev, Elias Seidel, Evgenii Rigin, and Evgeniya Veselova, for all their hard work
- the anonymous peer reviewers who provided their expert assessments of the contributions
- all the individuals and institutions who have given us permission to use images and other copyrighted materials

Bibliography

1. Badiou A (2007) *Being and Event*. Edinburgh, A&C Black.
2. Boston Review (eds) (2020) *The Politics of Care*. London, Verso.
3. Hardt M; Negri T (2005) *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London, Penguin.
4. Heffernan G (2017) The Concept of Crisis in Husserl's *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*. *Husserl Studies*, 33: 229–257.
5. Husserl E (1970) *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Evanston, IL, Northwestern University Press.

Author's bio

Vlad Strukov (PhD) is the editor-in-chief of *The Garage Journal*. He is a London-based multidisciplinary researcher, curator, and cultural practitioner, specializing in art, media, and technology crossovers. He is an associate professor at the University of Leeds, UK, where he works on global visual culture. He is currently carrying out a major research project on contemporary queer visual culture, which is being funded by the Swedish Research Council. He is the author and (co-)editor of many publications, including *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era* (2016), *Russian Culture in the Age of Globalisation* (2018), and *Memory and Securitization in Contemporary Europe* (2017).

Address: 204, M. Sadler, SLCS, University of Leeds, Woodhouse Lane, Leeds, LS29JT, the UK.

E-mail: v.strukov@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-0197-112X.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



Кризис музейной идентичности. Круглый стол с директорами и кураторами российских художественных институций о влиянии пандемии COVID-19 на их работу

Влад Струков
Университет Лидса, Великобритания

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Струков В (2021) Кризис музейной идентичности. Круглый стол с директорами и кураторами российских художественных институций о влиянии пандемии COVID-19 на их работу. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 1-36. DOI: 10.35074/GJ.2021.20.29.002

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.20.29.002>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Кризис музейной идентичности. Круглый стол с директорами и кураторами российских художественных институций о влиянии пандемии COVID-19 на их работу

Влад Струков

В рамках 8-й Международной ярмарки современного искусства Cosmoscow (Москва, 11–13 сентября 2020 года) состоялся круглый стол, организованный The Garage Journal и посвященный изменению функций музея как социального института в России в условиях пандемии COVID-19 и других глобальных кризисов. Участники обсудили стратегии взаимодействия российских музеев с аудиториями, способы привлечения финансирования и другие аспекты музейной деятельности, приобретающие особую важность в кризисных ситуациях.

Участники:

Наиля Аллахвердиева — директор Музея современного искусства PERMM, Пермь;

Антон Белов — директор Музея современного искусства «Гараж», Москва;

Кристина Горланова — заведующая Уральским филиалом Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Екатеринбург;

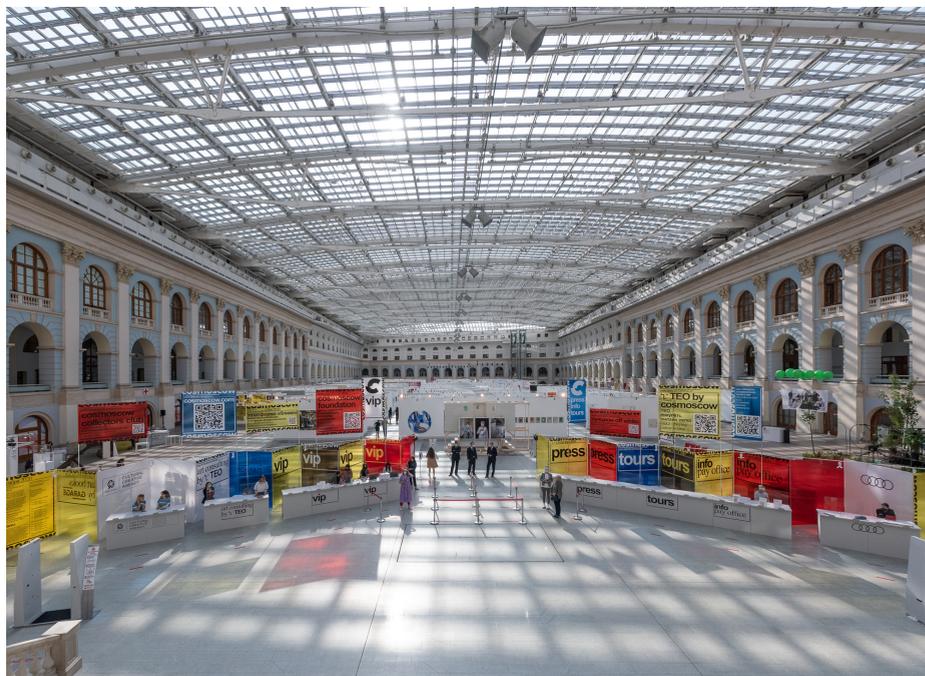
Петр Жеребцов — куратор, Центр культуры «ЦК19», Новосибирск;

Алиса Савицкая — куратор, руководитель отдела выставок Волго-Вятского филиала Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Нижний Новгород;

Илья Шипиловских — заместитель директора по экспозиционно-выставочной деятельности Музея Б. Н. Ельцина («Ельцин Центр»), Екатеринбург.

Модератор:

Влад Струков — главный редактор The Garage Journal, доцент Университета Лидса (Великобритания).



Ил. 1. Ярмарка Cos-moscow (фотография предоставлена Международной ярмаркой Cosmoscow, 2020)

Влад Струков:

Второй номер научного журнала «The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры» будет посвящен работе институций после кризисов. и под этими кризисами мы понимаем самые разные кризисы: экономические, политические, исторические, гуманитарные, экологические кризисы и, конечно, кризис, связанный с COVID-19, — все они когда-либо касались музейной индустрии.

Мы пригласили людей, которые работают в музейных институциях разных городов России, с разными формами финансирования и разными аудиториями, поэтому этот круглый стол — хорошая возможность поговорить о разных опытах, перспективах, стратегиях по работе институций в кризисных ситуациях. Крупнейший кризис, связанный с COVID-19, с которым столкнулось наше поколение, не заявлен в заголовке этого круглого стола, но мы будем его подразумевать. Я хотел бы предложить участникам размышлять и говорить о 2020-м и в то же время приводить примеры из вашей прошлой работы.

Для очень многих людей этот год стал годом переосмысления философских, этических, нравственных вопросов. Многие пережили это на личном уровне, оказавшись в новом для них месте или вдали от своей семьи. Или, например, в ситуации, когда они потеряли работу и были вынуждены совершенно по-новому думать о жизни. Я предполагаю, что

музеи испытали похожий эффект на их деятельности, на их размышлениях о будущем. Я предлагаю всем поговорить о том, как формируется это новое представление о работе музеев, как определяется их стратегия, как идет работа — может быть, с контекстом, в котором вы находитесь, — и какие новые правила игры, новые этические законы, как вам кажется, выплыли на поверхность в этот период.

Наиля Аллахвердиева:

Кризис этого года — это прежде всего кризис идентичности, который мы переживали индивидуально и коллективно. в период жесткого карантина весной и летом команда музея прошла разные фазы настройки на ситуацию. А сейчас, когда музей открылся 1 августа [2020 года] и мы вернулись к работе, мы можем, возвращаясь назад, попытаться проанализировать все, что мы пережили. Первые месяцы были периодом сильного стресса и максимальной мобилизации.

В этот переходный период мы просто пытались медиализировать существующий музейный контент и перестроить работу с социальными сетями и сайтом. Когда у тебя большое музейное тело, приоритеты всегда расставлены в пользу офлайн-событий и практик, а все медийные форматы производятся и финансируются по остаточному принципу. в итоге впервые у нас возникла довольно жесткая ситуация перехода в новое измерение музейного пространства, коммуникация с которым происходит через оптику камеры или интерфейса сайта. И нельзя сказать, что мы никогда не работали с этими медиа, — у нас есть сайт, мы записывали видеоэкскурсии и лекции, но это все же был такой побочный продукт основной деятельности, не обладающий самостоятельным качеством. В общем, это был какой-то другой опыт взгляда на музей или из музея, дистанционный, опосредованный техническими средствами. Это были и онлайн-экскурсии по выставке «Экстемпорари», трансляции различных событий из пустых залов музея, записи видеоинтервью с музейными сотрудниками. Другими словами, музей остался на месте — и мы просто пытались сократить вынужденную дистанцию зрителей и команды с музеем за счет настройки видеоконференции.

А когда контент начал заканчиваться (выставка исчерпала свой медийный потенциал) и стало понятно, что мы еще три месяца будем сидеть онлайн, пришлось думать над изменением стратегии, изобретать некие «надстроечные» идеи, концепты, которые не привязаны к музейно-выставочной деятельности напрямую, так как мы вообще не понимали, когда откроем следующую выставку. К этому моменту мы уже начали «выдыхать», ощущать себя стабильнее, переходить от режима «ошпаренной белки» к долгосрочному планированию.

Тогда мы решили, что хорошо бы реализовать нацпроект [нацеленный проект] «Лето», с этапами реализации «июнь», «июль», «август». Было интересно создать сюрреалистическую ситуацию, где реальные процессы (закаты, рассветы, цветение садов) описываются через язык плановой экономики (обеспечить, создать, углубить и т.д.) в какой-то степени это был оммаж песне группы «Есть Есть Есть», критикующей мегаломанию государственных проектов, где есть такие строчки:

«В рамках нацпроекта, с высочайшей степенью приоритета утвердили лето
Чтобы это с первого июня уже начало функционировать», —

но в контексте мирового коллапса и сбоя многих систем координат этот сюжет оказался «рабочим».

Концептуализация лета и каждого месяца привела нас не просто к разветвлению и расширению содержательных сценариев: июнь — «все в сад», июль — «будет жарко», август — «время урожая», — мы в этом лете очутились физически. Лето оказалось реальностью, но эта реальность была не внутри музея, а снаружи! и я думаю, что впервые за долгие годы существования музей очень сильно вышел за границы своих стен. Мы обнаружили новые сценарии взаимодействия с городом. Мы стали пристально изучать территорию города, появились первые экскурсии по городу, мы начали проводить утренние онлайн-эферы из долин малых рек, наблюдать за цветением садов, открывать спрятанные в городской застройке «секретные сады», проводить open-air лекторий и философские прогулки с художниками. Это движение вызвало большой социальный отклик, стали подключаться местные активисты, жители — и картинка стала более стереоскопической, включающей разные точки зрения. Шла довольно активная работа над соединением всего этого цветущего и растущего пространства окружающего нас города с современным искусством. Например, для фильмов про «секретные сады» (спрятанные в городском пространстве, полузаброшенные, руинированные, но невероятно красивые садовые участки, которые выживают только благодаря неравнодушным жителям, в основном пожилым женщинам) в каждую серию включали интервью с художниками, которые выступали медиаторами и проводниками поэтического взгляда на эти пространства.

Получается, что музей выходил из кризиса первого этапа через экстерииоризацию. Музей перестал быть объектом наблюдения, но сам стал наблюдателем, исследователем, созерцателем окружающей его среды.

Влад Струков:

Спасибо, Наиля! Я хотел бы уточнить у Антона Белова в связи с кризисом, вызванным COVID-19, была ли проведена какая-либо дискуссия внутри «Гаража», были ли какие-то выработаны стратегии, которые можно было связать с новой этикой? Разрабатывали ли вы какие-то документы, практики? Речь идет об условиях, которые заставили институции по-новому взглянуть на то, как понимается именно этический канон или моральные законы, или вообще роль этой институции по отношению к социуму.

Антон Белов:

Спасибо, Влад! А какие новые этические нормы можно еще придумать? Во-первых, COVID-19 сильно переоценен по своему влиянию на художественные процессы. Если честно, никакого влияния, мне кажется, на культуру он толком не оказал. На дистанции пяти лет это вряд ли будет играть значительную роль. С моей точки зрения, единственный этический вопрос, который вызвал этот кризис, — У меня как У человека и, наверно, У «Гаража» как У институции — это то, что наиболее пострадавшими оказались самые уязвимые группы нашего сообщества и при этом самые важные. Это художники, авторы, критики — все те, кто, условно говоря, жил за счет процесса, и когда процесс остановился, недофинансирование превратилось в отсутствие финансирования. Мне кажется, это самая главная проблема. Мы можем сколько угодно говорить про дискуссию вокруг «Немосквы» и все прочее, но проблема опять в недофинансировании самых важных акторов этого процесса.

И если обсуждать новую этику, то, мне кажется, просто все институции должны сильно пересмотреть свою программу по распределению финансов именно в сторону непосредственных производителей — я не знаю, как это назвать — смыслов, произведений искусства, всего вокруг. Потому что любой кризис показывает, что институции его более-менее переживают. Американские институции стонут, что их бюджеты упали на 30, 40, 50 процентов. но тем не менее никто из топ-менеджмента не уволен, а разорваны контракты с художниками на выставки, уволены тьюторы. И, собственно, то же самое с галереями — от двух до 20 раз упала сумма продаж. и опять страдают художники! Мы видим, что многие авторы текстов остались без работы. в связи с этим мы как-то попытались решить эту проблему, помогая конкретным людям, создали проект «Рефлексии», для которого заказывали тексты и работы художникам — не важно, фото, видео, рисунки, документацию перформанса. Для этих уязвимых категорий и нужно развивать программы всего чего угодно — резиденций, грантов, стипендий и всех моментов, которые позволяли бы развивать здесь сообщество.

На ярмарке Cosmospow проходил аукцион Off-White, и примечательно, что каждый второй участник аукциона — либо грантополучатель «Гаража», либо участник мастерских «Гаража». То есть микроскопические деньги, примерно 10 грантов в год или 18 мест в резиденции, обеспечивают влияние на половину художественного процесса, отражение которого можно увидеть на ярмарке. Мне кажется, это повод задуматься о том, на то ли мы ориентировали наши очень большие усилия, ресурсы и прочее — на какие-то большие выставочные проекты, громкие события. Возможно, нужно инвестировать гораздо больше в самых главных людей.

Кристина Горланова:

Кризисные ситуации этого года для ГЦСИ усиливаются тем, что с января этого года мы находимся в сложном процессе перехода в состав ГМИИ им. А. С. Пушкина. и для нас возможность посидеть дома и подумать о том, куда мы направляемся, была скорее плюсом, чем минусом. по поводу новой этики я отчасти согласна с Антоном: история про новую этику кажется вымышленной под влиянием ситуации с ковидом. Скорее всего, проблемы нашей «старой» этики стали более заметны. Мы видим целую серию дискуссий о том, как нужно договариваться и нужно ли платить художнику за работу. и в 2020 году меня пугают такие дискуссии, откровенно говоря.

Мне кажется, что любая институция — не только музей, как У нас заявлено, но любой более или менее институциональный игрок в искусстве — чувствует свою ответственность перед теми, кто менее защищен. в Екатеринбурге в этом году отозвалась история про то, что художникам просто негде работать — ни У кого нет мастерских, ни У кого нет возможности как-то быть представленным. и когда большое количество людей остается дома, это все выливается в кризис, о котором мы говорим.

Разговоры вокруг новой этики переоценены. Скорее всего, это просто возврат к разговору об этических нормах. Внутри нашей не такой уж большой институции в Екатеринбурге больше всего он отозвался повышенным вниманием к своим сотрудникам. Что, мне кажется, можно считать плюсом пандемии: когда ты вынужден больше внимания уделять комфорту и хорошему здоровью своих сотрудников — это здорово. Когда коллеги друг о друге больше заботятся — это хорошо. в целом, есть ли какая-то У нас программа для решения вопросов новой и старой этики? Скорее нет, чем да. У нас есть черновой план того, чего бы нам хотелось от взаимодействия с Пушкинским музеем, и того, что мы считаем правильным делать на месте. И я не могу сказать, что это довольно сильно изменилось после

ситуации с карантином. Скорее, у нас было время ее продумать. Надеюсь, что я ответила на первый вопрос.

Петр Жеребцов:

По поводу первого вопроса солидаризируюсь с предыдущими спикерами. Та дискуссия, которая развернулась в последний месяц, важна для художественного сообщества, она важна для институционального сообщества и работников культуры вообще. Это прекрасно, что эти разговоры сейчас идут, но как их можно увязать с тем, что произошло полгода назад, это большой вопрос.

«ЦК19» — маленькая и молодая институция в Новосибирске. У нас активная команда — это восемь человек (хотя вместе с бэк-офисом почти 30). Буквально два года назад это еще были бывшие залы Союза художников, а сейчас это реформируемая институция, которая только обретает свой голос на художественной сцене в России, взаимодействуя на локальном и межрегиональном уровнях. Вот это, кстати, первая вещь, которая действительно для нас открыла новые возможности в связи с пандемией. Потому что, когда у вас нет никаких вариантов, как работать со своим физическим пространством, вы начинаете обращать внимание не только на тех коллег и товарищей, которые есть непосредственно в вашем городе, но на коллег и товарищей, которые есть в других городах. Появились очень интересные инициативы, связанные с возможными формами ассоциаций или каких-то коллективных действий на институциональном уровне в России. Мне это кажется очень важным, и здорово то, что этот процесс может быть последовательным. По крайней мере, мы это чувствуем, общаясь с коллегами из Владивостока, Екатеринбургa, Нижнего Новгорода, Краснодара — можно долго перечислять названия городов-миллионников и не только.

Мы смогли обратить внимание на архив, в частности, благодаря Музею «Гараж». и есть еще один архивный проект, который мы развиваем с нашими коллегами из Санкт-Петербурга и Москвы. Он посвящен тому, что называется междисциплинарными художественными практиками — это открытая база данных «МИР»¹. Куратор Ирина Актуганова и художница Владлена Громова сейчас начали это развивать. и за счет того, что у нас появилась возможность немного замедлиться в июне после ударного производства контента в апреле и мае, мы начинаем задаваться вопросами, что такое художественная сцена в нашем городе и в Сибири, как мы можем посмотреть на своих коллег и каков был генезис их практик. Нам прежде казалось, что это такой вакуум, это такое пустое пространство — но на самом деле нет. и мы обнаруживали те практики,

на которых мы можем выстраивать свою собственную традицию.

За весну 2020 года мы смогли поучаствовать во многих межрегиональных образовательных инициативах. Владивостокская школа современного искусства устраивала специальный курс по цифровому кураторству, проходила «Школа медиации»² на Урале, мы также проводили медиации с тем выставочным проектом, который успели открыть незадолго до локдауна.

Для нашего информационного отдела локдаун, наоборот, стал адом, ведь нужно выдумывать новые форматы и постоянно продуцировать информацию, конкурируя за внимание с куда более крупными игроками. Все оказывались в одной ленте «Фейсбука», все оказывались так или иначе аффилированы с крупными медиа-ресурсами. Мы старались поддерживать связь с аудиторией, например, перенесли в онлайн наш проект аудиосессий «Эхолокация»³.

Пандемия смогла дать старт самообразованию в нашей институции. Часть наших сотрудников прежде не работала с современным искусством, они не имели опыта создания форматов публичных программ — и начали этому обучаться. Мы смогли обратить внимание на нашу библиотеку, которую собираем уже два года. Институция пускай и медленно, но развивалась, команда смотрела больше вглубь, внутрь себя для того, чтобы выйти из кризиса с новыми навыками и возможностями.

Алиса Савицкая:

Институция, в которой я работаю, всему художественному сообществу известна как «Нижегородский Арсенал». При этом наше юридическое название регулярно меняется в зависимости от того, «под крылом» какого федерального музея мы оказываемся — Государственного центра современного искусства, РОСИЗО или Пушкинского музея. Бесконечная смена юрлиц и руководства приучили нас жить в состоянии перманентного кризиса. Мы чувствуем себя подобно кошке, которую бросили с десятого этажа: она падает и выставляет то одну лапу, то другую в надежде на то, что однажды успешно приземлится, а не разобьется насмерть.

Кристина Горланова уже упомянула о том, что пандемия коронавируса для нас совпала с переходом из РОСИЗО в состав ГМИИ им. А. С. Пушкина. Благодаря локдауну у нас появилась возможность поставить проектную деятельность на паузу и сосредоточить внимание на бюрократических процессах этого перехода. Хотя, безусловно, мы потеряли посещаемость и деньги, которые зарабатываем самостоятельно. На самоизоляцию мы отправились в день открытия двух новых выставок, в которые было вложено много средств и усилий.

Еще один плюс ситуации с коронавирусом для государственного учреждения культуры — это свобода работы в онлайн. Для создания онлайн-контента нужно меньше бюрократии и, наоборот, больше живого творческого процесса. В коллективе «Арсенала» я как действующий выставочный куратор оказалась в меньшинстве: я физически привязана к выставочным пространствам и живым произведениям, поэтому период онлайн стал для меня в творческом смысле очень тяжелым. Но я видела, какую невероятную активность проявляют мои коллеги из образовательного и инклюзивного отделов, музыкальные и событийные кураторы. В их жизни стало меньше бумажек и волокиты, больше живой коммуникации с коллегами и соавторами, их проекты получали быстрый выход на нашу аудиторию, которая по «Арсеналу» очень скучала. Поддержание живого общения с нашими зрителями в ежедневном режиме стало очень важной частью нашей деятельности.

И, наконец, третий плюс пандемии, который мы почувствовали на собственном опыте — это инклюзивность сложившейся ситуации. Многие наши зрители с инвалидностью говорили нам во время самоизоляции: «Наконец-то мы попали в то будущее, о котором мечтали. Мы все в равных условиях, мы все в одном положении. Мы свободно присутствуем на ваших событиях и участвуем в ваших проектах без каких-либо ограничений». Ярким примером перехода на новый уровень инклюзии для нас стала музейная ночь. В этом году мы сделали многочасовое променад-шоу под названием «Ночь светла»: художники Александр Курицын и Дмитрий Степанов совершали ночную офлайн-прогулку по городу, а в онлайн-студии в Zoom их маршрут обсуждали и комментировали — наподобие телешоу — городские исследователи, искусствоведы, журналисты, поэты, музыканты и другие приглашенные гости⁴. Среди участников были люди с инвалидностью, которые впервые получили возможность наравне с нами перемещаться по городу и оказываться в таких уголках, которые вне пандемической ситуации были для них недоступны. Все мы смотрели на город через экраны и мониторы. И при этом были очень близко друг к другу.

Петя Жеребцов упомянул важный для меня пример того, как пандемия способствовала коммуникации между коллегами из разных регионов. До пандемии многие из нас были не знакомы друг с другом, а теперь мы общаемся как давние и близкие друзья. Вернувшись в офлайн, нам необходимо помнить эти уроки пандемии и стараться сохранить эти новые дистанции.

Антон Белов сказал важные слова о поддержке художников. И хотя многие наши коллеги были не согласны с решением жюри премии «Иновация-2020», разделившим призы между всеми номинантами, я считаю этот жест очень

ценным и своевременным. Понятно, что практической пользы от этого немного, речь идет о небольших суммах — не то, что премия Тёрнера. но в этой истории важны не деньги, а образец другой модели поведения. Дело не в том, что теперь мы должны разрушить институт премии и всегда делить ее между всеми. но это важный сигнал для нас: есть ситуации, в которых мы можем и должны менять устоявшиеся правила игры, по-новому выстраивать отношения и находить возможности поддержать друг друга.

Ну и последнее наблюдение. С первого дня самоизоляции все музеи много говорили о падении посещаемости и потере доходов, а я думала о том, может ли институция так откровенно фокусироваться исключительно на собственном выживании. Понятно, что выживание, допустим, «Арсенала» для Нижнего Новгорода очень важно: к нам ходит огромное количество зрителей, за которых и перед которыми мы несем ответственность. Но, с другой стороны, меня не покидает ощущение какой-то иррациональной замкнутости институций на себе и собственных попытках выжить. в этом году мы видели примеры того, как расторгались контракты с художниками, но сохранялись основные позиции штатного расписания музея. Как удержать баланс между выживанием институции и ее ответственностью за выживание других представителей художественного сообщества — это серьезный этический вопрос, ответа на который я не знаю.

Илья Шипиловских:

Мне кажется, вопрос новой этики не надуманный — он острый и очень болезненный. То, что мы сейчас обсуждаем, и то, как мы, каждый из нас, как представители тех институций, которые собрались, на него отвечают, — это не совсем то, что хотят услышать люди по ту сторону мониторов, кто это смотрит в Сети, в первую очередь. То, о чем мы сейчас говорили, — не это в головах У других участников процесса, которые оказались без контрактов, оказались без текстов и т.д. но я и не уверен, что это противоречие сейчас может быть разрешено. У нас внутри «Ельцин Центра», в частности «Арт-галереи», появилось обрести большее количество времени для подобных разговоров. Дискуссия продолжает разворачиваться. и поэтому мне кажется, что сейчас только обозначаются какие-то базовые позиции, какие-то основополагающие моменты, когда все присматриваются к позициям своих оппонентов. Каждая последующая дискуссия вносит новое, вносит корректировки в представление о том, кто что думает и на каких позициях стоит. Очень важно, что эти позиции, наконец, стали видимыми и обсуждаемыми. И дальше, после того как позиции про-

яснены, появятся конкретные вопросы к конкретным людям и институциям.

Мы в «Ельцин Центре» закрылись первыми из культурных институций Екатеринбурга, и это был осознанный шаг как раз для того, чтобы большое сообщество сотрудников и их семей (в «Ельцин Центре» работает около 150 человек) были более-менее в безопасности, и дальше мы сосредоточились на определении наших ресурсов, того, с чем мы можем работать в изменившейся ситуации. И, конечно, самым главным ресурсом стали люди, которые умеют что-то помимо того функционала, на который их принимали. Мы за одну неделю переформатировали работу «Ельцин Центра» в онлайн-СМИ — YouTube-канал с несколькими рубриками и еженедельным потоком разговоров на разные темы. У нас был цикл «Школа выживания. Опыт есть» и цикл «Мир после пандемии». Нам сразу показалось важным задуматься о том, как мы будем выходить из сложившейся ситуации, какое нас ждет будущее. Я согласен с Антоном в том, что, кажется, не такая сильная произошла волна изменений. Но, опять же, посмотрим.

Мы также с коллегами в галерее «Ельцин Центра» провели школу для подростков, подготовили выставку про видеоигры, которую сделали уже после выхода из первой волны пандемии. Нам показалось, что в текущей ситуации люди получают больше впечатлений в виртуальных мирах, чем в реальном, и решили это отразить.

Влад Струков:

Спасибо большое, Илья. Я бы хотел сейчас уточнить пару моментов, которые появились в дискуссии, они очень важные. Большинство выступающих уже прокомментировали эти вопросы, но, мне кажется, там есть возможность еще подискутировать. Первый касается работы с аудиторией: появилось ли новое ощущение того, кто эти люди, какой жизнью они живут, зачем они приходят или не приходят в музеи? Это один из вопросов, который органично вытекает из позиций, которые вы заявили. Второй вопрос касается коллаборации между самими институциями. Были ли интересные примеры того, как локальные или федеральные институции общались друг с другом? Мне бы хотелось узнать подробнее, были ли формы взаимодействия между институциями в глобальном контексте, локальном или каком-то еще?

Наиля Аллахвердиева:

Я бы не сказала, что во время карантина мы открыли для себя какую-то новую аудиторию. У нас в целом много зрителей в музее в течение года, но поскольку нет детальных

исследований аудитории, то сложно сказать, насколько изменилась конфигурация и профиль аудитории во время перехода в онлайн. в целом офлайн-аудитория в этом году уменьшилась почти вдвое, зато в несколько раз возросла аудитория соцсетей музея. Очевидно, что аудитория соцсетей — более динамичная, молодая и глобальная. но глобальное интернет пространство имеет очень высокую конкурентность, а ПЕРММ — это пермский музей с большим локальным фокусом, поэтому интерес выше У локальной аудитории, которой принципиально интересно то, что происходит «дома», и где психологическая дистанции между музеем и зрителями очень короткая. Думаю, так происходит со всеми региональными институциями. но мы очень активно работаем над расширением нашей аудитории: во время карантина мы запустили онлайн-платформу как раз для того, чтобы сделать более объемной и популярной информацию о всех музейных инициативах⁵.

Если же говорить о межинституциональной коммуникации, она вся У нас сконструировалась вокруг летней программы: концепция нашего летнего формата предполагала хоть и шуточный, но вполне объективный мониторинг очень разных летних ситуаций. Участвовать могли все желающие. Этот шуточный формат позволил нашим друзьям — музейщикам, художникам — присылать нам визуальные отчеты о том, как у них проходит лето, а У нас появилась возможность рассказывать об этом на страницах наших соцсетей. в этой истории не было сложных задач и высокого художественного результата, но зато была комфортная, дружеская коммуникация и ощущение живой связи с миром, которой всем нам очень не хватало. в наших публикациях в «Инстаграме» можно найти рассказы о том, как проходит лето в Воткинске, Полярном, Ростове-на-Дону, Владикавказе, Бурятии, или на далеких территориях, таких как ЮАР, США, Испания. и здесь, наверное, важно сказать, что общее лето оказалось очень демократичной и эффективной платформой для соединения музея с самыми разными контекстами.

Антон Белов:

Я поступил очень просто: отдал нашему веб-отделу все права распоряжаться музейным контентом — все что хотят, то и делают. Так была создана платформа «Самоизоляция». И, собственно, оттуда всем они и рулили, а все остальные отделы создавали для них контент. Получилось, что молодая по возрасту и уже очень опытная команда формировала коммуникацию всей институции.

Мы вступали в коллаборацию со многими институциями, даже с Музеем Орсе. Мы были больше заняты попытками спасти всех наших друзей в других городах — особенно тех, кто частный или независимый, самоорганизованный. Поэтому,

в принципе, мы очень много ресурсов финансовых, моральных и других потратили на эту помощь. в пандемию я понял, насколько мы все уязвимы, хрупки, не говоря про тело и его психосоматические расстройства. Мы действительно хрупки как институция и экосистема. и потеря любого бойца в виде институции или самоорганизации на нашей «поляне» — это будет критично сказываться в будущем, в том числе для «Гаража», потому что просто не будет участников тех процессов, которые мы развиваем.

Я рад, что коллеги стремятся к объединению, помощи и взаимодействию, но при этом, признаемся честно, на федеральном уровне мы не видны до сих пор. Сейчас в Москве в Парке Горького проходит креативная неделя. Кого-то позвали в ней участвовать, потому что кто-то кого-то знает, кого-то не позвали, поскольку они не настолько всем знакомы. Мне показалось, что организаторы не понимают масштаба этих процессов: что в России уже существует гигантская сетка институций и культуртрегеров разной степени известности и вовлеченности — и в микрогородах, и в миллионниках. Все они меняют ландшафты своих городов и сообществ.

Это очень интересный сейчас феномен. Потому что, я думаю, государству кажется, что креативный класс нужно изучить, накормить, дать проявить себя и как-то срочно помочь. И мне кажется, через три года оно поймет, что вот уже есть целая сетка институций, культуртрегеров — и с ними тоже надо работать. Мне очень интересно, как оно будет вклиниваться в эту систему отношений, которую условно можно назвать «новой этикой», как будет интегрироваться в эти сообщества, которые оказывают влияния на социумы у себя на местах.

На этот форум позвали людей, которые говорили правду в лицо. Начиная от дизайнеров из разных городов России, заканчивая Владимиром Познером, который сказал, что для развития креативного класса нужна свобода, а также нужно научиться общаться с этими иногда неудобными людьми. Это был очень интересный момент, когда все напряглись. Выяснилось, что вырос какой-то целый класс, который может за губернаторов вступить у себя в регионе. Общество уже поменялось, и мы в том числе видим, что наше сообщество доросло до каких-то горизонтальных связей и взаимодействий, и до передачи опыта, и, самое главное, до совместных усилий по развитию чего-то, что нам кажется ценным. Или, в нашем случае, по сохранению достижений, чтобы во время карантина не потерять, а хотя бы выйти на той же скорости, чтобы потом на выходе из кризиса чуть-чуть прибавить.

Кристина Горланова:

С новыми аудиториями мы работали довольно скромно. Мы немножечко ошарашенными вошли в режим самоизоляции. У нас отсутствует сайт, и мы просто пытались поддержать ту аудиторию, которая у нас есть. Кроме того, у нас была сложность с тем, что аудитория на месте — это не та же аудитория, которая смотрит нас в соцсетях. Мы выходили из этого расширением наших рубрик, которые мы делали посредством соцсетей. Получилось классно, поскольку мы достаточно быстро поняли, что бесконечные списки подборок о том, что можно делать в период самоизоляции, читаешь по диагонали и потом никогда почти не смотришь ничего из списка. Мы решили немного ослабить интеллектуальную часть и придумывали форматы, которые будут поддерживать как художников, с которыми мы работаем, так и нашу аудиторию. У нас были такие полушуточные истории, как «Завтрак с художником», «Зарядка с перформером» и ряд подобных вещей.

У нас есть подкаст, который тоже начал свою работу во время режима самоизоляции, он называется «Станция Дистанция». и это как раз история про коллаборацию внутри города, когда наш куратор Мария Домрачева, сотрудник арт-галереи «Ельцин Центра» Роман Плотников и критик Аня Литовских собрались и звали других коллег из Екатеринбурга обсудить, как у них дела, задать друг другу вопросы. Довольно неформальный подкаст.

Что касается коллаборационных проектов вне города — пока их не случилось. Да, несколько мы обсуждаем, в том числе в нашем общем чате. Я очень надеюсь, что что-то из этого действительно осуществится. Мы прямо перед дискуссией с Петром это обсуждали, он про это, наверное, сам скажет. А я расскажу про другую часть своей деятельности, поскольку я руковожу Ассоциацией арт-резиденций России. Во время самоизоляции мы подумали о том, что про этот формат очень интересно будет поговорить, поскольку он призван повысить мобильность художников. Резиденции по-разному справлялись с создавшейся ситуацией. Было здорово делать прямые эфиры один на один. Я задавала вопросы сотрудникам других резиденций. С одной стороны, это была такая возможность повысить видимость резиденции через канал ГЦСИ и поговорить о том, что у художников есть возможности путешествовать внутри России, или скоро появятся, так как многие арт-резиденции ограничили свою деятельность. Некоторые творчески из этого выходили и делали какие-то онлайн-проекты. Это был пример того, как сеть внутри одного или нескольких форматов (в данном случае сеть резиденций — прим. ред.) может делать какой-то онлайн-проект совместно.

Илья Шипиловских:

Наша работа с аудиторией в целом не сильно изменилась. У «Ельцин Центра» аудитория многообразная и она далеко не вся, понятное дело, в Екатеринбурге. Я бы даже сказал так: аудитория наших идей и корпуса идей, которые мы разрабатываем, — она во многом по всей стране находится. Поэтому, когда мы перешли в онлайн и стали записывать YouTube-интервью, многим стало проще с нами быть на одной волне. Из позитивного можно сказать, что мы удвоили как раз количество подписчиков на YouTube, доведя его до 17 000. Может быть, не так уж и много, но, это, мне кажется, приличное количество людей, которые ждут твой следующий видеоролик на серьезную тему.

Дальше мы много работали внутренне, с самими собой, с аудиторией сотрудников музея. Несколько раз в неделю мы собирались в Zoom, приглашались лекторы, спикеры специально для нас, мы обсуждали их выступления. Это проводилось для того, чтобы каждый сотрудник лучше понимал, чем занимается музей и что такое новейшая история России, чтобы в дальнейшей своей работе имел возможность доносить эти идеи до тех, кто приходит в «Ельцин Центр». Люди не думают про «Ельцин Центр» как про место, где есть кино, театр, разговоры, современное искусство, музей. Возможно, он является каким-то воплощением страхов или неприятных воспоминаний людей о недавнем времени. и поэтому, конечно, через эту травму нам надо проходить вместе, в работе с аудиторией. И мы в онлайн-формате тоже продолжили это делать.

Кроме того, что касается коллабораций, у нас нет никаких партнерских проектов с другими институциями. Но, конечно, у нас было очень много партнерства с конкретными людьми. по большей части речь идет о серии интервью на нашем YouTube-канале, каждая встреча — повод о чем-то договориться, к кому-то найти подход. в итоге тоже получилась потрясающая сеть знакомств.

Петр Жеребцов:

Относительно аудитории — для нас это вопрос, потому что мы ее только обретаем, существуя в моменте реформации чуть-чуть больше года. Мы, конечно, создавали и мыслили какой-то портрет и даже делали небольшое исследование перед тем, как вступили в партнерство с дизайн-бюро ESH Grupa, которые помогали нам разрабатывать фирменный стиль и сайт. Наш сайт мы запустили во многом благодаря локдауну, потому что получилось переключиться на те вещи, которые ты откладываешь всегда, так как есть постоянная горячка, связанная с программным производством проектов, когда ты буквально не успеваешь,

У тебя не хватает рук. Для нас появление сайта оказалось очень важным событием. Это платформа, с помощью которой теперь с нами смогут ассоциироваться гораздо больше людей, чем те, которые прежде заходили к нам через социальные сети.

Но мы заметили, что где-то к середине — концу мая стабильно стал падать интерес, уменьшались просмотры, реакции, которые существуют в социальных сетях, потому что все объелись. в конце апреля мы вышли на определенный объем производства цифрового контента, а в мае люди решили насладиться коротким сибирским летом в нашем случае.

И важно то, что мы смогли усилить те вещи, в которых и прежде были традиционно сильны. Нам в наследство достался от предыдущей институции просветительский отдел, который работает с детьми и со школами. Это десятки школ и невероятное количество детей каждый год: иногда это проблема, иногда — нет. Мы почувствовали, что без них нам гораздо сложнее выживать. и это та аудитория, с которой самая чувствительная работа происходила. не в том плане, что целевая, а в том, что альтернативное школьное образование действительно играет «вдолгую». Некоторые дети, которые начинали к нам ходить, когда учились во втором классе, сейчас поступили в университет. Они каждый год посещали залы нынешнего «ЦК19» — и теперь обнаруживают, как эти залы преобразились за полтора года, и открывают для себя совершенно новые вещи.

Мы обрели новых товарищей в лице самоорганизованных инициатив, которые существуют в Новосибирске. Не только художественных, но и, например, тех, кто занимается экспериментальной электронной музыкой и саунд-артом. Уже полтора года «ЦК19» и сообщество «Эхотурист» развивает специальный проект («Эхолокация» — прим. ред.), который позволяет людям проводить совместные аудиосессии. Мы заметили то, что за полтора года, в которые мы его проводили, некоторые участники, которые только начали заниматься электронной музыкой, уже устраивают свои первые выступления. Мы стали делать трансляции с ними на YouTube. То есть люди просто обрели новые навыки за счет того, что для них было создано пространство, где они могут высказываться и, не получая оценок, чувствовать какой-то отклик. Я помню все эти невероятнейшие чаты, которые были в трансляциях. Мы их сохраняли и тоже архивировали.

Если говорить о межинституциональных коллаборациях вне города, то здесь мы в становлении. Было письмо на «Артгиде» — его, наверное, многие читали — которое связано с теми системными проблемами, с которыми сталкиваются региональные художественные институции, и не только институции, но и художники и самоорганизации⁶. Там, в принципе,

многое перечислено, в чем мы обретаем солидарность. Сейчас мы решили сконцентрироваться на небольшом количестве вещей из этого письма. Нам хотелось бы развивать региональную мобильность — когда мы можем друг друга подсвечивать, когда мы можем сообщать друг о друге, находясь друг у друга. Все это то, о чем Кристина сейчас говорила. Это не просто обмен информацией, а такая системная коммуникация, серия рассказов друг о друге. Например, когда «Типография» продолжала свою историю, по-моему, с Patreon, мы — «ЦК19» — тоже попытались в этом участвовать. Такие были совсем первые простые шаги. Мы постоянно обмениваемся информацией друг с другом, есть еще много всего — мы не готовы сейчас громко об этом высказываться.

Алиса Савицкая:

В «Арсенале» мы уже довольно давно не выделяем среди наших зрителей какие-то целевые аудитории, потому что к нам, действительно, ходят все. И, соответственно, основная наша задача в период пандемии заключалась в поддержании коммуникации с нашими зрителями в тех форматах, к которому они привыкли. Начало пандемии совпало с запуском нового сайта, на раскрутку которого у нас не было времени. Поэтому сайт выполнял имиджевую функцию: на нем размещалась информация об истории и деятельности «Арсенала», виртуальные выставки и несколько специальных проектов. Остальная активность велась в социальных сетях.

Антон Белов упомянул, что новыми «директорами» Музея «Гараж» стали сотрудники веб-отдела. в «Арсенале» все подчинились PR-отделу и SMM, от которых получали конкретные задачи. Коллеги постарались сохранить в онлайн все то, к чему наши зрители привыкли офлайн, — выставки и экскурсии по ним, музыкальные проекты, лекции, детские мастер-классы. Каждому направлению нашей деятельности нужно было найти или придумать какой-то онлайн-аналог.

Кроме того, надо помнить о том, что зрители у нас есть разные: одни к нам ходят раз в неделю, другие — раз в месяц, третьи — раз в полгода. Виртуальные события ранжируются по охвату аудитории и по масштабу точно так же, как и офлайн. Например, музейная ночь, которая традиционно является весенним блокбастером, в нашем случае и в виртуальном режиме стала самым посещаемым событием: 286 тысяч просмотров для Нижнего Новгорода — довольно приличная цифра.

Коллабораций с другими институциями мы не делаем. Общение с аудиторией в социальных сетях не предполагает участия партнеров, с которыми приходится делиться подписчиками. Единственный проект, в котором мы поучаствовали — это «100

способов прожить минуту», придуманный куратором Ольгой Шишко для ГМИИ им. А. С. Пушкина, нашей головной организации⁷. Для «Ста способов...» мы записывали небольшие ролики и видеозаписи, а также сделали специальный показ — виртуальную премьеру новой видеоработы «ogatorium SARX SOMA» наших известных нижегородских художников, арт-группы «Провмыза». Продвижение местных авторов — это тоже важная форма поддержки, хоть и нематериальная.

Влад Струков:

Спасибо большое, Алиса. и спасибо всем. Наше время истекло. Я хотел бы поблагодарить вас за участие в этой дискуссии и за ваше экспертное мнение. Хочу напомнить, что дискуссия происходила по инициативе научного журнала The Garage Journal и при поддержке Музея современного искусства «Гараж». Спасибо и хорошего вам вечера.

1. Открытая база данных Междисциплинарное искусство в России «МИР» (2020, 1 сентября) Европейский университет в Санкт-Петербурге. Страница проекта, <https://eusp.org/projects/otkrytaya-baza-dannykh-mir> (08.03.2021).
2. Школа медиации (2020, 25 сентября) Страница проекта, <https://artmediation-school.ru/> (08.03.2021).
3. Эхолокция 16 (2020, 11 августа) ЦК19. Страница события, <https://cc19.org/onmain/eholokcia-16/> (08.03.2021).
4. Более 286 тыс. просмотров собрала прогулка с фонарем «Ночь светла» (2020, 19 мая) «Арсенал». Страница новости, <https://arsenal-museum.art/2020/05/19/286-prosmotrov/> (08.03.2021).
5. Арт-гид по музеям современного искусства (2020, 2 июня) Музей современного искусства ПЕРМММ. Онлайн-платформа, <https://web.archive.org/web/20200602014252/https://open.permm.ru/> (13.08.2020).
6. Все растворяется в воздухе (кроме вопросов) (2020, 4 сентября) Артгид, <https://artguide.com/posts/2071> (08.03.2021).
7. 100 способов прожить минуту (2020, 13 апреля) ГМИИ им. А. С. Пушкина. Страница проекта <https://100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art/> (08.03.2021).

Благодарности

Участники дискуссии выражают особую благодарность редактору The Garage Journal Юрию Юркину за организацию мероприятия.

Об авторе

Влад Струков — мультидисциплинарный исследователь и куратор, работающий на пересечении искусства, медиа и технологий. Доцент Университета Лидса (Великобритания), где занимается мировой визуальной культурой. в настоящий момент осуществляет масштабный проект «Визуальная квир-культура в постсоветской России», финансируемый Шведским исследовательским советом. Автор и (co)редактор множества публикаций, в том числе монографии «Современное российское кино: символы новой эпохи» (2016), а также сборников «Российская культура в век глобализации» (2018) и «Память и секьюритизация в современной Европе» (2017). Сотрудничает с Al Jazeera, American Public Radio, BBC, РБК и другими медиа. Живет в Лондоне.

Почтовый адрес: 204, M. Sadler, SLCS, University of Leeds, Woodhouse Lane, Leeds, LS29JT, the UK.

E-mail: v.strukov@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-0197-112X.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org

The Crisis of Museum Identity: A Discussion with Directors and Curators of Russian Contemporary Art Institutions

Vlad Strukov

The discussion was organized by *The Garage Journal* as a part of the eighth edition of Cosmocosw International Contemporary Art Fair. It was held at the Gostiny Dvor in Moscow on the 13th of September, 2020. Speakers were invited to reflect on the changing role of the museum as a social institution in Russia during the COVID-19 pandemic and other global crises. They discussed Russian museums' strategies for interacting with their audiences and fundraising, as well as other aspects of museum work that are particularly important in crisis situations.

Participants:

Nailya Allakhverdieva, Director of the Perm Museum of Contemporary Art (PERMM), Perm

Anton Belov, director of Garage Museum of Contemporary Art, Moscow

Kristina Gorlanova, Director of the Ural Branch of the State Pushkin Museum of Fine Arts, Yekaterinburg

Pjotr Zherebtsov, Curator at the Center for Culture CC19, Novosibirsk

Alisa Savitskaya, Curator and Head of Exhibitions at the Volgo-Viatka branch of the State Pushkin Museum of Fine Arts, Nizhny Novgorod

Ilya Shipilovskikh, Deputy Head of Exhibitions at the Boris Yeltsin Museum (Yeltsin Center), Yekaterinburg

Vlad Strukov (discussion moderator), Editor-in-Chief of *The Garage Journal* and Associate Professor at the University of Leeds

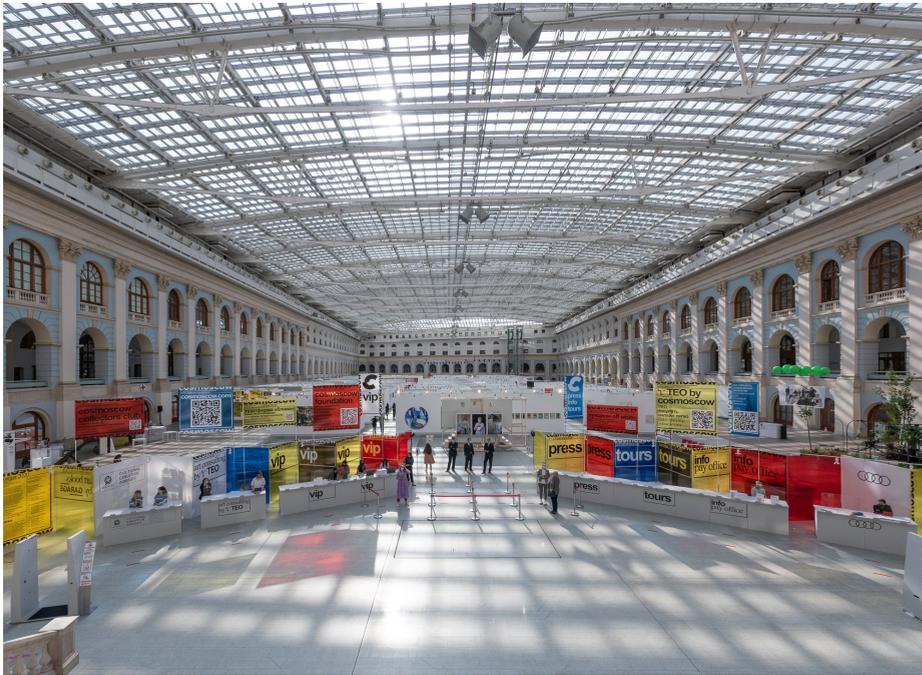


Figure 1. View of Cosmoscow 2020 (courtesy of Cosmoscow International Contemporary Art Fair)

Vlad Strukov:

The second issue of *The Garage Journal: Studies in Art Museums & Culture* is going to examine the work of institutions after crises. And by 'crises' we mean many types of crises: financial, political, historical, humanitarian, ecological, and, of course, the crises caused by the pandemic. All of the above have at some point affected the museum industry.

To get a broad perspective on the topic, we invited a number of speakers. They work in institutions across the Russian Federation, institutions that are based on different financial models and target different audiences. The round table is a great opportunity to talk about a variety of experiences, perspectives, and strategies for institutional work during crises. I would like to ask the speakers to consider and discuss the experience of the 2020 crisis and at the same time reflect on their past experiences.

For many people, this year has been an opportunity to rethink some philosophical, ethical, and moral questions. Many went through a personal crisis, finding themselves in unfamiliar places, far from their families or, for example, in situations when they have lost their jobs and had to reinvent their lives. I would like to invite the speakers to talk about their institutions' experiences: to the ways in which they chose new strategies and workflows. Feel free to discuss your specific circumstances, new ethical norms, and other relevant phenomena.

Nailya Allakhverdieva:

First of all, the current crisis is a crisis of identity that we have been going through individually and collectively. During the lockdown, in the spring and summer of 2020, the museum's team went through different stages of adapting to the new situation. And now, with the museum being open since the 1st of August and us coming back to work, we can look back and reflect on what we have been through. In the first few months, we experienced a lot of stress and mobilized as many resources as possible.

During this transition period, we made sure we could make the collections and exhibitions available to the public by using different media and restructuring our social media and website activities. Of course, when a museum has an actual 'physical body,' offline events and activities are always prioritized, and all other media are produced with using what is left of the budget. So, it was a big challenge to move our work into a new dimension of museum space. It needed to be communicated through the camera lens and/or website interface. Of course, we had worked with those media before the crisis. For example, we used to publish recordings of public lectures on the museum's website. However, that was always a sideshow. During the crisis, we started thinking about the museum from a new perspective, remote and technology-based. We did online guided tours of the exhibition *Extemporary*,¹ streaming different events from the empty rooms of the museum, and recorded interviews with the museum staff. So, the museum remained in the same place, and we just worked to reduce the unavoidable distance between the audience, the team, and the museum by making use of video recording technologies.

Eventually, we ran out of content related to the exhibition—it exceeded its media potential—and by then, we already knew that we would need to stay online for another three months. So, we came up with a new strategy: to generate new ideas and concepts in the 'superstructure' with no direct relation to the museum's exhibitions, since we had no idea when we would be able to open a new exhibition. We then gave a sigh of relief, as we had started to feel more stable and were able to switch from rabbit-in-the-headlights mode to proper long-term planning.

We launched the initiative Summer, which consisted of different stages: June, July and August. We were excited to create a surreal situation in which real-life phenomena—sunsets, sunrises, and gardens in bloom—were described using the language of a planned economy: 'facilitating,' 'producing,' 'expanding,' and so on. In a way, it was an homage to a song by the Russian band Est Est, criticizing the megalomania of state-funded projects. Its lyrics go: 'As part of a nation-wide plan, at the highest level of priority, summer has been approved / So that it can begin operating

starting the first of June.’ Given the global crisis and the failures of many frames of reference, this idea had become quite relevant.

Using the three months of the summer as a framework, we came up with many possible activities: in June, everyone works in their gardens, in July, it gets really hot, and August is harvest time. The summer turned out to be a reality—a reality that was not inside the museum, but outside! I think it was the first time that, in many years of its existence, the museum had found its way far beyond its walls.

We found a new way to engage with the city. We began to carefully study the urban environment. We launched our first guided city walks, streamed videos from small river valleys in the morning, watched gardens bloom, discovered secret gardens in the city, organized open-air lectures, and interviewed artists while on a walk in the city. This initiative got a great response, with many locals and activists joining us, making our perspective more stereoscopic, more multi-dimensional. We were actively engaged in connecting contemporary art on the one hand with green urban spaces on the other, while being attentive to changes in weather and nature. For example, for our films on secret gardens—which are often hidden in urban spaces, half-abandoned, yet incredibly beautiful, maintained by local people, mainly elderly women—we included interviews with artists who acted as mediators and contributed a poetic perspective on these urban spaces.

The museum ended up overcoming the crisis through exteriorization. The museum stopped being an object of observation, and became an observer, investigator, and contemplator of the surrounding environment in its own right.

Vlad Strukov:

Thank you, Nailya! I would like to ask Anton Belov if the COVID-19 crisis promoted discussions at Garage. Did you come up with new strategies which could be related to new ethical norms?² Did you develop any new policies and or practices? I am referring to how institutions have been compelled to rethink ethical standards and their own social responsibility.

Anton Belov:

Thank you, Vlad. I don’t know whether we can consider new ethical norms. First of all, COVID-19’s influence on contemporary art is tremendously overblown. To be honest, I don’t think it really made any impact on culture. I’m not sure that if we look back in five years’ time, it will still be thought to have played a significant role. In my view, the only ethical question that this crisis raised for me as an individual, and probably for Garage as an institution, is that the most affected were the most vulnerable groups within our community, who also happen to be the most important. They are artists, writers,

critics: those who were, so to speak, making their living out of the process. After the process stopped, a shortage of financing turned into lack of financing. And I think that is the biggest problem. We have endless discussions about the situation with the exhibition *Nemoskva* and other similar situations, but the problem can be found in underfunding for the most important members of this process.

And if we are to discuss the new ethics, I think all institutions need to radically rethink their programs for distributing funds in favor of the actual producers of—I don't know what to call it—meanings, works, art, everything around us. Because every crisis shows that any institution can more or less survive. American museums are moaning about their budgets being cut by 30, 40, 50 percent. But none of their top managers lost their jobs, while artists' contracts for exhibitions are being cancelled and tutors are getting fired. And actually, the same thing is happening with galleries. Sales dropped by two to 20 times. And again, the artists are the ones suffering! We can see that many art writers lost their jobs. For this reason, we tried to solve this problem by helping specific people and launching the Reflections project, which supported artists by giving them text and artwork commissions. Photo, video, drawing, performance documentation—it didn't matter what. For this vulnerable group we have to initiate programs of everything possible: residencies, grants, funding, and all other formats that can help develop the local community.

It is remarkable that every second artist who appeared at the Off-White auction at Cosmocow Art Fair has either been awarded a grant by Garage or was a resident at Garage Studios. So, it turns out, a very small amount of money, that equals ten grants a year or 18 places at the Studios, stands for half of contemporary art production as it is represented by an art fair. I think it's time to think about whether it was right to spend our efforts, resources, and other things on big exhibition projects and high-profile events. We should probably invest much more in the most important people.

Kristina Gorlanova:

This year's crisis situations were intensified for NCCA by a difficult process of merging with the State Pushkin Museum of Fine Arts, which started in January. For us, this opportunity to stay at home and think about where we were heading was more of a benefit than disadvantage. As far as 'new ethics' go, I partially agree with Anton. The whole 'new ethics' story looks like it was constructed under the influence of the COVID situation. It is more likely that problems of our 'old' ethics have become more evident. We are witnessing a whole series of discussions on how to negotiate with artists and whether or not artists should be paid for their work. To be honest, in 2020, I find these sorts of discussions alarming.

I think that any institution—not only a museum like us, but any more or less institutionalized player in the art world—has a sense of responsibility for those who are more vulnerable than themselves. In Yekaterinburg this year, we saw artists being left with no place to work—no one has a studio, no one has an opportunity to get representation. And when most people are stuck at home, that leads to this same crisis we are talking about.

Talk of a 'new ethics' is overrated. This is most likely just a return to discussing ethical norms. Inside our relatively small Yekaterinburg institution, this manifested itself mostly in increased care for our staff, which I think can be regarded as a benefit of the pandemic. It's great to have to prioritize the comfort and health of your team. It's good when colleagues start looking after each other more. Do we have a program for considering questions of old and 'new' ethics? I wouldn't say so. We have a provisional plan for what we would like to achieve from our cooperation with the Pushkin Museum and for what we think is right to do locally. And I can't say it changed much because of the coronavirus. Rather, we have had time to think it through. I hope that I answered your first question.

Pjotr Zhrebtsov:

Concerning the first question, I completely agree with the previous speakers. The discussion that has been taking place in the last month is important to the art community; it is important to the institutional community, and to cultural workers in general. It is great that these conversations are taking place, but whether or not they are connected to what happened six months ago is a big if.

CC19 is a small and young institution in Novosibirsk. Our core team is made of eight people, although, counting the back office, there are almost 30 of us. Just two years ago, it was the old Artists' Union space, and now it is a transforming institution that is just now finding its place in the Russian art scene at the local and regional levels. That is, by the way, the first thing that really opened new opportunities for us with regard to the pandemic. When you cannot use your own physical space, you start paying attention not only to your colleagues and friends there in your city, but also to colleagues and friends from other places. Some very interesting initiatives have emerged involving potential future associations and collective actions at the institutional level in Russia. I think it is great that people are approaching this systematically. At least, we feel that they are when talking to our colleagues from Vladivostok, Yekaterinburg, Nizhny Novgorod, Krasnodar—the list of major (and minor) cities is long.

We had a chance to devote some time to our archive, in large part thanks to Garage. There is also another archival project that we are working on with our colleagues from Saint Petersburg

and Moscow, a database exploring interdisciplinary art in Russia.³ Curator Irina Aktuganova and artist Vladlena Gromova have just started working on it. We were able to slow down a bit in June after a very intense April and May, which has allowed us to reflect on the art scene in our city and in Siberia in general: how do we view our colleagues, and where do their practices trace their origins? We used to think Siberia was a vacuum, an empty space, but that's not the case at all. We have been discovering practices on which we can build our own tradition.

During spring 2020, we had the chance to attend many national-level educational initiatives. The Vladivostok School of Contemporary Art held a special course on digital curation, and a school on art education took place in the Ural region.⁴ We also held a gallery education program for the exhibition that had opened just before the lockdown.

However, the lockdown was a nightmare for our communications department, as they had to come up with new formats and constantly produce content, competing for attention with other, much bigger players. Everyone found themselves in the same Facebook feed, and everyone was affiliated with big media players in one way or another. We tried hard to stay in contact with our audience, for example, by moving *Ekholokatsiya* [*Echolocation*], our series of audio sessions, online.

The pandemic jump-started internal education in our institution. Part of our staff had never worked with contemporary art before and had no previous experience of creating public programs, so we started learning how to do so. We were able to focus on our library, which we had been building for the past two years. The institution was developing, although slowly; the team turned its focus inwards in order to come out of the crisis with new skills and opportunities.

Alisa Savitskaya:

I represent an art institution known as the Arsenal in Nizhny Novgorod. Our full title and legal status keep changing because we have been affiliated with different institutions, from the National Center for Contemporary Arts to ROSIZO and the State Pushkin Museum of Fine Arts. The constant changes of legal status and management has taught us how to be patient in times of crisis. Picture a cat, poor thing, falling out of the sky and twisting in mid-air, trying to land on its four feet: that's how we feel at the Arsenal.

Indeed, the lockdown was introduced right when the Arsenal was being transferred from ROSIZO to the State Pushkin Museum. The lockdown enabled us to sort out the paperwork associated with the transfer, while putting our institutional activities on hold. Sadly, it also meant that we lost some of our audience

and our resources were depleted. For example, having invested a lot of money and effort into two exhibitions, we were forced to go into lockdown on the day of their opening.

The ease of working online has been another plus for us as a publicly funded institution. It turns out that creating content for online platforms is just as creative and engaging, but less bureaucratic. As a curator, I found myself in the minority, since I was attached to the exhibition spaces and physical artworks, and in terms of creativity, working online was a challenge for me. But I observed how my colleagues from the education and inclusivity departments, the music curators, and the event managers worked frantically to release content online. There was less red tape, so they were able to deliver their projects to our audience, which was missing the Arsenal, much quicker. Staying in touch with our audiences became a key part of our work.

Another positive aspect of being in lockdown was the feeling of solidarity, of sharing the same experience. Visitors with disabilities wrote to us saying that they had finally found themselves in a future that they could only dream of. Everyone was in the same boat, facing the same challenges. They said that they could finally attend all of the institution's events and take part in all its programs completely unrestricted. In terms of inclusion, *Night at the Museum* was a move to the next level. We organized a show entitled *The Night is Bright*.⁵ For this project, artists Alexander Kuritsin and Dmitrii Stepanov organized an offline night city walk that was streamed online and commented on by urban studies specialists, art historians, journalists, poets, musicians, and other guest commentators. Some of the participants were people with disabilities, who, for the first time, had a chance to travel across the city together with us and see those parts of the city that remain inaccessible in regular situations. We were all looking at the city through our screens, and at the same time, we felt very connected to each other.

Pjotr Zherebtsov gave an example of something I think is important, which is how the pandemic facilitated collaborations between colleagues from different regions. Before the pandemic, many of us did not know each other personally, and now we feel like we are old friends. When we go offline, we need to remember these lessons of the pandemic and try to preserve this new sense of closeness.

Anton Belov spoke about the need to support artists. Although many of our colleagues did not agree with the decision of the Innovation Prize 2020 jury to share the prize among all of the nominees, I believe that this gesture was meaningful and timely. Perhaps that decision was not very practical, as the money was split among many contestants, meaning each got very little. But that story is not about money—it's about a different approach to working

with the artistic community. The point is not that we should abolish the institution of competitions and always share the prize money. This was an important event showing us that in times of crisis, we should challenge the established rules of the game, build new kinds of relationships, and find new ways to support each other.

One last observation, if I may. As soon as the lockdown began, all of the museums started complaining about dwindling numbers of visitors and loss of income. At that time, I questioned whether an institution should focus so exclusively on its survival. It is clear that the survival of, for example, the Arsenal in Nizhny Novgorod is a preferred outcome: we have a large audience and a responsibility for them and towards them. However, I just could not get rid of the feeling that institutions were unjustifiably self-absorbed and concentrated too much on their own survival. In 2020, contracts with artists got cancelled while the museums' staff stayed intact. How do we balance the survival of our institutions with their responsibility to other members of the art community? This is an important ethical consideration.

Ilya Shipilovskikh:

I don't see the issue of 'new ethics' as overhyped—it is urgent and very sensitive. Us as representatives of our respective institutions replying to this question is not exactly what audiences on the other side of the screen, especially those online, want to hear. What we are talking about is not at all what other members of the art world—those who were left without contracts, essay commissions, etc.—are thinking about. I am not sure that this contradiction can be resolved at this time. In the Yeltsin Center, and its art gallery especially, we have made sure to spend a lot of time discussing this matter, and our discussions continue to evolve. It is evident that some essential positions and fundamental principles have yet to be identified and defined. Every new discussion contributes something new and helps make corrections to what has already been said before. It is important that these positions have finally become visible and are being talked about. I hope that when these positions are clarified, more specific agendas for particular people and institutions will be formulated.

Now, to the crisis. In 2020, the Yeltsin Center was the first of Yekaterinburg's cultural institutions to go into lockdown. It was a decision we made to protect our staff and their families. (We have around 150 people working at the Yeltsin Center.) After that, we concentrated on identifying our resources and on how we could use them efficiently in the changing circumstances. And, of course, our most important resource turned out to be people who could do much more than what they were hired to do. In just one week, we managed to restructure the work of the Yeltsin Center,

turning it into an online media outlet, with a YouTube channel with a number of formats and daily streams of lectures and discussions on different topics. We also organized a series of discussions called The School of Survival, and another one called The World after the Pandemic. We ran a school for young adults and held an exhibition about video games. We figured that in the current situation, the digital world was shaping people's experience more than the real one, and we wanted to reflect that.

Vlad Strukov:

I would now like to clarify a few important things mentioned in the discussion. The first one is the issue of your audience. Did you get a better understanding of who these people are, what lives they live, why they visit (or don't visit) museums? My second point has to do with practices of collaboration among institutions. Are there any interesting examples of collaboration between local and national institutions? Did new collaborations emerge in global, local, or any other contexts?

Nailya Allakhverdieva:

I wouldn't say that we found a new audience during the lockdown. We have a lot of visitors during the year, but since we haven't conducted a thorough analysis of our audience, it is difficult to say how its configuration changed after we had moved online. Overall, our offline audience was half the regular size this year, but the numbers for the museum's social media multiplied. It is clear that the social media audience is more dynamic, young, and global. But the global internet is very competitive, while PERMM is a museum based in Perm, with a strong local focus. That is why we saw more interest from a local audience that is strongly interested in what is happening in Perm and where the psychological distance between the museum and its audience is very small. I think this is true for all regional institutions. Still, we are actively working on diversifying our audience. For example, during the lockdown, we launched an online platform to promote and accumulate information on all of the museum's initiatives.

As far as collaborations between institutions go, those centered on our summer program. The concept of our summer program was somewhat ironic, but it also involved a serious monitoring of changes throughout the summer, and anyone and everyone could take part. This format invited our museum staff and artist friends to send us visual documentations of their summer days, and we were able to share all of these on our social media. This project did not have any complex goals or high-art aspirations. Instead, it was a very comforting, friendly communication that provided the feeling of real connection to the world that we were so sorely missing at the time. You can find posts on the museum's Instagram page

about how summer was going in Votkinsk, Poliarny, Rostov-on-Don, Vladikavkaz, Buryatia, and in other more distant places such as South Africa, the United States, and Spain. Sharing and enjoying the summer together served as a very accessible and efficient medium for connecting the museum to very different contexts.

Anton Below:

I made a very simple decision. I gave our web team complete freedom to produce content for the Museum. They did whatever they liked. That's how the Self-Isolation platform was launched. They were managing it all from there, while all other departments were creating content for them. As a result, a young (in terms of age) but already very experienced team was defining the whole communication strategy for the institution.

We collaborated with many other institutions, even with the Musée d'Orsay. We were busy trying to save our friends in other cities, especially private, independent, or self-organized initiatives. We spent a lot of financial, moral, and other resources on this. During the pandemic, I realized how vulnerable and fragile we all are, even setting aside physical or psychosomatic illnesses. We are really fragile as an institution and an ecosystem. The loss of every warrior on our scene, be it an institution or a self-organized initiative, will make a drastic impact on our future, including that of Garage, as we can lose other members of the processes that we are trying to develop.

I am glad that my colleagues are striving for synergy, mutual help, and collaboration, yet with all of that, to be honest, we remain hardly visible on the federal level. The Creativity Week is happening now in Gorky Park in Moscow. Some were invited to take part as they know someone, others were not invited as they are not that known. I had a feeling that whoever organized this didn't understand the scale of the situation. There is a huge network of institutions and culture professionals that already exists in Russia. Some of them are more famous, some are less; they are based everywhere from small towns to cities with populations over one million. All of them change the landscapes of their cities and communities.

This is a very interesting contemporary phenomenon. It seems that our government thinks that the creative class has to be studied, fed, given a chance to show what they can do, and helped somehow in an urgent way. I think in three years' time they will understand that there is a whole network of institutions and culture professionals, and they need to work with them too. I am very curious how it will fit into this system of relationships—the so-called 'new ethics'—and integrate in the communities that make impact on society on their own local level.

People who tell the truth were invited to that forum. From young designers from across Russia to Vladimir Pozner, who said

that the development of the creative class requires freedom, and we have to learn to communicate with these sometimes 'uncomfortable' people. It was a very interesting moment, everyone got tense. It turned out that there is a whole new class of people who are now grown up and can stand as their local governor. Society has changed, and we can see that this is also the case in our community. It is now mature enough to practice horizontal relationships and collaborations, share experience, and most importantly, make mutual efforts to develop something we all find valuable. Or, in our case, make the effort to preserve what has already been achieved, to not slow down or at least to maintain our speed during quarantine, and go a little faster once the crisis ends.

Kristina Gorlanova:

We did not work with new audiences much. Social distancing came as a shock for us. We don't have a website and we were simply trying to maintain the audience that we already had. Another difficult thing is that our museum's visitors are not the same people that follow us on social media. We were trying to solve this by diversifying the social media formats we had used before. It worked out really well, as we soon realized that people usually skim through endless compilation lists of what to do in lockdown and almost never use them. We decided to publish a bit less intellectual content and instead come up with media that would support both our artists and our audiences. We ran semi-humorous video series like Breakfast with an Artist, Work Out with a Performer, and other things like that.

We have a podcast that we also started during the self-isolation period; it is called *Distance Station*. It is a perfect example of collaboration on the city level: our curator Maria Dormacheva, Roman Plotnikov from the Yeltsin Center's art gallery, and critic Anya Litovskih came together and invited other colleagues from Yekaterinburg to discuss how things were going with them. It is quite an informal podcast.

As for collaborative projects beyond the city level, we have not done anything yet. Yes, we are discussing some projects, also in our group chat. I really hope that some of them will eventually happen. Pjotr and I were talking about it right before this event; he'll probably tell you about it himself. In the meantime, I will say a few words about another part of my professional life: I am also head of the Association of Artistic Residences of Russia. We thought that this type of initiative would be worth highlighting during the lockdown, since it is designed to increase artists' mobility. Artist residencies are dealing with the situation in different ways. It was great holding live streams with them individually. On the one hand, it allowed us to highlight each residency through our NCCA channel and communicate that there were opportunities for

artists to travel around Russia, or at least there would be soon, since many residencies had temporarily restricted their activities. Some were coming up with creative ways of dealing with the situation by starting online programs. It was an example of different residencies collaborating on an online initiative.

Ilya Shipilovskikh:

Our approach to working with audiences has not changed much. The Yeltsin Center works with a broad range of audiences and, of course, not all of them are based in Yekaterinburg. I would even say the audience for our ideas is based in all corners of Russia. Many found it easier to connect to us after we made more content available online. So, on the positive side, the number of subscribers to our YouTube channel has doubled, reaching 17,000. That might not be a lot, but I think it is a good number for videos about challenging topics.

The museum's staff are another one of our audiences, so we engaged with them, too. A few times a week, we organized internal online meetings with guest speakers, followed by discussions. The aim was to give our staff a better understanding of the museum's practice, to teach them about contemporary Russian history, so that they could discuss these things with Yeltsin Center visitors. People don't usually realize that the Yeltsin Center functions as a cinema, a theater, a lecture hall, and a contemporary art gallery. They probably associate the museum with painful memories and fear of the 1990s. And this is exactly why we need to process this trauma together as we engage with our audiences. We have continued doing this online, too.

In terms of collaborations, we collaborated a lot with individual people. This took the form of conversations online, each of which led to the creation of an amazing network of people.

Pjotr Zherebtsov:

Our audience is still an open question. We are just starting to build up an audience, having been in the process of reformation for a little over a year. Of course, we came up with a portrait of the audience we would like to build and even conducted a small survey before we commissioned the ESH Gruppa design studio to develop a visual identity and a website for us. The lockdown situation helped us launch our website, since we managed to focus on things that usually get postponed due to other, more urgent activities. The website launch was a big occasion for us. It is a platform that helps us connect with a much bigger audience, compared to the numbers we were previously getting on our social media.

However, we noticed that by the middle/end of May, our audience's engagement began to go down steadily. We were

receiving fewer views and reactions on social media, since we had too much online content. By the end of April, we decided to produce a fixed amount of digital content, and in May, people decided to go out and enjoy the short Siberian summer (at least, in our case).

It is important that we managed to improve the things we were traditionally good at. From our predecessor institution, the Artists' Union, we have inherited an education department that works with children and schools. We are talking dozens of schools and an enormous number of children every year. Sometimes this can be a problem, sometimes not. During the lockdown, we realized that it would be much more difficult for us to survive without them. We now focus especially on engaging with this audience. That's not because it is our main target audience; rather, we believe that alternative educational programs play a long-term role. Some of the children who joined us in second grade are now university students. They used to visit the space of what is now CC19 every year, and now they see how much has changed in the past year and a half and are discovering new things.

We became friends with artist-run initiatives in Novosibirsk. Not all of work exclusively in the visual arts—some do experimental electronic music and sound art, too. For a year and a half, CC19 has been working on a special initiative with the Ekhoturist association, inviting people to participate in collective audio sessions [Editor's note: the aforementioned *Ekholokatsiya*]. After a year and a half of the project's existence, we noticed that some of the participants who had been making their first steps in electronic music when they started were now holding their first performances. We started streaming them on YouTube. People gained new skills, since they were given a space to express themselves and receive feedback without any judgement. I remember those incredible live chats during our streams. We saved and archived them. Is everything really about becoming more productive?

As far as collaborations with other institutions outside of our city go, we can say that we are in the process of launching them. There was an open letter published by ArtGuide which discusses the systemic problems faced by many regional art institutions, problems also shared by artists and artist-run initiatives.⁷ We are in solidarity with a lot of demands covered by that letter. We have now decided to concentrate on several things from it. We would like to promote mobility between regions and be able to advocate and speak for each other while visiting each other. This is not just about sharing information—it's about regular communication, about telling people about each other.

Alisa Savitskaya:

At the Arsenal, we do not differentiate between types of audiences,

because all kinds of visitors come to the institution. As a result, during the pandemic our key goal has been to maintain communication with our visitors using familiar platforms and means. In fact, the start of the pandemic coincided with the launch of our website; sadly, we did not have a lot of time to promote it. Because of that, the website was used to display essential information about the institution, whereas all actual activities took place on social media.

Emphasizing the importance of IT, Anton Belov mentioned that at Garage during the pandemic, the web team effectively became the new 'directors' of the institution. At the Arsenal, these new directors were the PR and social media departments, who started managing the other teams. Their aim was to continue reaching out to our audiences using familiar formats and media such as exhibitions and tours, music performances, lectures, workshops for children, and so on. We had to find online alternatives for all of our traditional activities.

We have various kinds of visitors: some visit the museum every week, others, twice a year. It was interesting to find out that their engagement online followed the same pattern. For example, Night at the Museum has always been our blockbuster offline event. Similarly, in 2020, this event online drew the largest number of visitors: the event had 286,000 views, which is a huge number for Nizhny Novgorod.

We did not do collaborations with other institutions, with the exception of one online show—*100 Ways To Live a Minute*,⁸ which was initiated by Olga Shishko at the State Pushkin Museum of Fine Arts, our parent organization. For 100 Ways, we prepared short videos and video tours and held a special screening: the online premiere of Oratorium SARX SOMA, a new video work by our famous local art collective Provmyza Group. Support of local artists is one of our main objectives.

Vlad Strukov:

Thank you very much, Alisa, and everyone for your contributions.

1. *Extemporary* was an exhibition held at the Perm Museum of Contemporary Art (PERMM) in 2020, curated by Tokke Lykkeberg.
2. Translator's note: the buzzword 'new ethics' in Russian refers to heightened expectations of political correctness and fair treatment, especially of employees, women, and minorities.
3. The database, MIR, is available on the European University at St. Petersburg's website (in Russian): eusp.org/projects/otkrytaya-baza-dannykh-mir (08.03.2021).

4. For more on the School of Mediation, see artmediation-school.ru (08.03.2021).
5. Bolee 286 tys. prosmotrov sobrala progulka s fonarem 'Noch svetla' [The Night is Bright flashlight walk gets over 280,000 views] (2020, May 19) Arsenal, arsenal-museum.art/2020/05/19/286-prosmotrov (08.03.2021).
6. The lockdown online platform of the Perm Museum of Contemporary Art (PERMM): web.archive.org/web/20200813025705/https://open.permm.ru/ (13.08.2020).
7. The full version of the ArtGuide letter is available in Russian at artguide.com/posts/2071 (08.03.2021).
8. View the online exhibition *100 Ways To Live a Minute* in English on the Pushkin Museum's website: 100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art/?lang=en (08.03.2021).

Acknowledgements

Special thanks to the editor of *The Garage Journal* Yuri Yurkin for organizing the discussion.

Author's bio

Vlad Strukov (PhD) is the editor-in-chief of *The Garage Journal*. He is a London-based multidisciplinary researcher, curator, and cultural practitioner, specializing in art, media, and technology crossovers. He is an associate professor at the University of Leeds, UK, where he works on global visual culture. He is currently carrying out a major research project on contemporary queer visual culture, which is being funded by the Swedish Research Council. He is the author and (co-)editor of many publications, including *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era* (2016), *Russian Culture in the Age of Globalisation* (2018), and *Memory and Securitization in Contemporary Europe* (2017).

Address: 204, M. Sadler, SLCS, University of Leeds, Woodhouse Lane, Leeds, LS29JT, the UK.

E-mail: v.strukov@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-0197-112X.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Going Online, Going Global: The Pandemic Meetings of a Russophone Book Club

Angelos Theocharis
University of Edinburgh, U.K.

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Theocharis A (2021) Going online, going global: The Pandemic meetings of a Russophone book club. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: 37-58. DOI: 10.35074/GJ.2021.79.21.003

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.79.21.003>

Published: 12 April 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Going Online, Going Global: The Pandemic Meetings of a Russophone Book Club

Angelos Theocharis

The Waterstones Russian Book Club (WRBC) is the largest Russophone book club in Britain. In the pre-pandemic era, the book club members used to meet once per month at the Waterstones Piccadilly to discuss contemporary Russian literature, but following the announcement of the lockdown in Britain in March 2020, they decided to go online for the first time. This article explores the transition of the WRBC from an offline to an online setting, as well as

its effect on the mission of the book club and the members' reading identities. Drawing on interviews with participants and online observations, I argue that the digital practices introduced during the pandemic led to the formation of a hybrid shared reading paradigm, enhanced the transnational character of the WRBC, and laid the foundations for the creation of a global Russophone reading community.

Keywords: anthropology of reading, book clubs, COVID-19, digital diaspora, digital transition, literary practices, lockdown, Russophone diaspora

Following the World Health Organization's declaration of an international public health emergency over the COVID-19 outbreak on the 30th of January 2020, most countries announced national lockdowns and other types of restrictions as measures to tackle the pandemic and hinder the expansion of the virus. These measures against the coronavirus resulted in a global disruption of socio-economical life since traveling and movement were restricted, and offices, universities, and non-essential shops were closed. On a global level, meetings, classes, celebrations, and various social gatherings transferred to online platforms such as Zoom, Microsoft Teams, and Skype, which allow people to connect easily, regardless of their location. These platforms already had a global network of users, but the global pandemic led to their unprecedented expansion. Digital media supported the continuation of social and cultural life, 'normalizing' the prolonged disruption caused by the pandemic (Athanasakou and Mertzani 2020).

This article investigates the influence of digital media on the community and the shared reading experience of Russian-speaking readers in Britain

during the COVID-19 pandemic. More specifically, I examine the transition of the Waterstones Russian Book Club (WRBC), a Russophone book club in London, from in-person gatherings to online 'Zoom meetings' from April to October 2020, an experience shared with many other community initiatives. The first part of the paper introduces the reader to offline and online reading groups, the U.K. Russophone community, and the pre-pandemic practice of the WRBC. The second part zooms in on the pandemic WRBC meetings aiming to capture the adaptation of the book club to the online environment and the intended-as-temporary change of mission. The digital turn of the WRBC led to the formation of a new hybrid paradigm for book clubs and contributed to the enhancement of the group's transnational and global character. I contend that the digital transition allowed the WRBC to transform from a London-based book club to a global Russophone reading community.

Reading from Face-to-Face to Online Book Clubs

The history of reading groups goes back to the Middle Ages when a community gathered together to listen to one of its members read a book aloud. In their present form, book clubs have existed since the nineteenth century but have been particularly popular since the 1990s due to the success of Oprah Winfrey's Book Club (1996–2011), a book discussion segment of Winfrey's talk show (Long 2003; Rooney 2008). An informal, non-academic reading group meets regularly to discuss a book chosen by its members, listen to the participants' literary experiences, and explore possible interpretations. As the book club members 'reexperienc[e] a book through other readers, the author, other media, and through visits to physical places', their opinions and interpretations of the book under discussion are being confirmed, informed, or contested (Fuller and Rehberg Sedo 2013: 206). The meeting can take place in a private space (a member's house) or a public one (bookshop, library). Book clubs can be very diverse in terms of the genres read and the demographics of their members, yet Jenny Hartley's (2001) research showed that they often consist of middle-class, middle-aged or older, well-educated women, who prefer to read fiction and are looking to inform their reading with other peoples' opinions.

The popularity of reading groups especially in the Anglophone landscape and the fact that they 'constitute one of the largest bodies of community participation in the arts' (Poole 2003: 280) explains the increased academic interest. Research has focused on book groups in the U.S.A. (Radway 1997; Long 2003), Canada (Fuller and Rehberg Sedo 2013), and the U.K. (Hartley 2001; Peplow et al. 2016), but, as James Procter and Bethan Benwell (2015) have argued, 'it would be a mistake to assume that book groups are merely a "First World" phenomenon' (p. 5). Their monograph titled *Reading Across Worlds* (Procter and Benwell 2015) analyzed book talks from 30 different reading groups around the world (Nigeria, India, Trinidad and Tobago, Jamaica, England, Scotland, and Canada) looking at how fiction produced in London was received and consumed by this transnational audience and how they

'establish[ed] imaginative connections elsewhere as they conjure up analogies, patterns, differences and allusions' (p. 57).

Reading communities exist in both online and offline settings. A simple search on the internet reveals to readers a variety of options for collective engagement with literature such as online book clubs, listserv book discussions, book-related blogs, fora, and Facebook groups. Synchronous or asynchronous online book discussions might be the only option for readers who either do not have access to face-to-face book clubs (Rehberg Sedo 2011) or are looking for language-specific and genre-focused groups. For Daniel Allington and Stephen Pihlaja (2016), the internet has transformed reading, as it promotes flexible and hybrid interactions among readers as well as between readers and texts. The role of locality, the types of membership, and the formation of hierarchies of taste are constantly being reformed and reconfigured, requiring a rather dynamic research approach.

Most online reading groups are text-based, in contrast to their face-to-face counterparts, which affects the format and content of interaction between readers. Online book club members are not situated in the same physical location that allows them, on the one hand, to connect with readers living in different cities or countries, but, on the other one, leaves them with fewer opportunities to bond and connect on a social level. David Peplow, Joan Swann, Paola Trimarco, and Sara Whiteley (2016) observed the absence of a 'social chat' in online groups at the beginning of a meeting or a conversation, as the participants moved swiftly to the book discussion. These groups are usually open and constantly accept new members, yet they 'were not friendship based, and members did not usually know each other outside their reading group interaction' (p. 20). Hence, online participants still manage to express their 'positions of familiarity and foreignness, inside and outside, distance and proximity' when they introduce themselves to their fellow readers (Procter and Benwell 2015: 39). At the same time, virtual reading communities can be more 'democratic, diverse and non-hierarchical' than offline groups (Round 2016: 243) since members are dispersed and often anonymous in the online environment, and social status and cultural difference are less evident in typed discussions (Procter 2010).

The Community Literary Practices of the Russophone Diaspora in Britain

The Russophone community in Britain represents a diverse social, demographic, and ethnic group comprised of U.K. citizens and residents of Russian and Soviet heritage, including expatriates and migrants from the former Soviet Union, the Russian Federation, and neighboring countries, bound by one common denominator: the Russian language. Russophone migration to Britain kicked off after the dissolution of the U.S.S.R. in 1991 and involved the resettlement of highly qualified specialists, workers, and even oligarchs around the country but especially London, transforming the city into a predominant hub for diasporic culture (Kliuchnikova 2016; Malyutina 2015; Morgunova 2007, 2009).

Statistic data and estimates of the Russian-speaking population in the U.K. have been disputed for their ability to capture the actual presence of the community in the British society today, which ranges from 67,000 (Office for National Statistics 2011) to over 300,000 people (IOM 2007).

Community members maintain a highly active and visible position in the British cultural life, preserving a constant dialogue with Russia and participating in the global Russophone ideoscape (Appadurai 1996). Given the nodal role of literature and readership practices in Russian culture (Berg 2000; Lovell 2000), one observes a great number of Russophone literary events, including book festivals and fairs, events with writers and book presentations, as well as community events, such as book clubs, poetry gatherings, and children poetry reading competitions. Zooming in on the Russian-speaking book clubs, they represent an opportunity for diasporic readers to stay in touch with contemporary Russian literature, to practice their language skills in an intellectually challenging environment, and to socialize with 'compatriots' who share their passion for fiction, non-fiction, and poetry. Along with the many unofficial, in-house Russophone reading groups, I have located four public book clubs across the country: the Waterstones Russian Book Club, the Russian Book Club in Cambridge, the Manchester Book Club, and the Bacchus Book Club in Newcastle upon Tyne.

In the following section, I present my case study, the Waterstones Russian Book Club, drawing from my ethnographic fieldwork between 2018 to 2020 and from the interviews I conducted with the club's members and moderator.

The WRBC: An Offline Reading Group with an Online Presence

The Waterstones Russian Book Club was founded in February 2017 and held its first official meeting the following month at the mezzanine floor café of the Waterstones Piccadilly, London. At the time, Waterstones Piccadilly housed on its fourth floor the Russian Bookshop, a well-informed and extensive Russia-oriented section, which was the initiative of the then owner of the bookstore chain, the Russian oligarch Aleksandr Mamut. The founder and moderator of the WRBC is Katia,¹² a Russian speaker who for eight years ran a small in-house reading group consisting of a handful of friends, also migrants from post-Soviet countries. Katia recounts her visit to Waterstones Piccadilly that inspired her to launch this literary initiative:

'The book club appeared because I accidentally came by the Russian book section and I understood that I could not choose any book. I did not know 90 percent of the names. I came here and I understood that there wasn't a Russian book club. And I thought that it has to be organized. I organized it' (2018, personal communication³).

The WRBC reads at its monthly meetings works by contemporary Russian-speaking writers, regardless of the country of origin and settlement.

In the first three years (March 2017 to March 2020), the book club voted for and read 33 books. Only three of them belonged to non-fiction and the remaining books belonged to the following genres of fiction literature: historical fiction—40 percent; fantasy—34 percent; thriller—13 percent; science fiction—seven percent; short stories—three percent, and mystery—three percent. The writers are predominantly male (70 percent), reside in Russia (84 percent), and only in two cases they belong to the diaspora. There is no admission fee, and contrary to the usual practice of other book clubs, participants are not being asked to buy copies of the month's book at the bookshop.⁴ Even though the WRBC predominantly consists of Russophone migrants, everyone interested in Russian literature is accepted if they are fluent in Russian. Participation in the book talk is not required and listeners are welcome. Apart from the book discussion, the club occasionally hosts meetings with writers and critics, literary games, and cultural events with other diasporic community groups. The variety of cultural activities and the successful networking with cultural organizations in Britain and Russia progressively transformed the WRBC into the leading U.K. Russophone book club attracting the moderators and members of the other reading groups, who follow its events and discussions from a distance.

The main source of information for newcomers and existing WRBC members constitutes the Facebook group where the voting for next month's book takes place. On this page, the moderator posts literary news, book propositions, articles, information about upcoming diasporic events in London, and from time to time—pictures and short videos from their gatherings. The members' activity is usually limited to comments and reactions to these posts, yet online discussions take place in private group chats. The members of the Facebook group grew from 600 on the first anniversary of the WRBC in 2018 to 900 a year later, reaching almost 1,700 in March 2021. The online WRBC members are dispersed across and outside Britain, representing most places of settlement of the Russophone diaspora around the world. In the pre-pandemic era, a typical gathering was attended by 25 to 40 members, while the total active WRBC members joining the face-to-face meetings did not exceed 100. The ever-changing landscape of attendees represents different levels of involvement between the regulars, or core members of the book club, and the intermittent ones, who attend only if the book of the month interests them. Although the moderator reported in the interview that men constitute 20-25 percent of the participants in each meeting, I observed that the numbers of male members vary significantly, ranging between 5.7 percent (March 2019) to 21.4 percent (March 2018).

A typical meeting starts with the moderator welcoming the participants and explaining the structure of the event. In the beginning, everyone presents themselves in a circle and shares their reading experience. Then, those who have read the book of the month or at least a significant part of it take a piece of paper with a single question on it, prepared by the moderator. The number of questions varies from 20 to 30 and they are usually content-related, but the aim is to initiate a broader literary, political, and philosophical discussion. The participants who have not read the chosen book are not excluded

from the discussion and they regularly share their thoughts and opinions. At the end of the two-hour meeting, the club discusses new releases and book suggestions, nominates some of them for online voting, and sometimes, breaks into small groups that continue the conversation over drinks.

The above presentation of the WRBC is based on the ethnographic research conducted before the COVID-19 pandemic and offers glimpses into the book club practice. This image will be challenged and reconfigured in the next sections, where I discuss the impact of the digital turn on the WRBC as a reading community.

The WRBC Goes Online

At the end of March 2020, the WRBC coordinator and the club members discussed on the Facebook group the temporary transfer of their meetings to an online platform. In the past, the book club had posted on Facebook a handful of videos from its meetings, mainly capturing its games and meetings with other community groups, to which participants would respond with comments and emoticons. Given this occasional and limited online presence, the WRBC was not prepared for the digital transition, and the adaptation of the meetings to the online environment lasted for over a month. Although I had completed my offline fieldwork just before the pandemic reached London, I decided to resume it and study the WRBC virtual meetings in comparison to the pre-pandemic ones. Taking into consideration that 'digital formations facilitate and transform the possibilities for diasporic affiliations' (Ponzanesi 2020: 978), I participated in the pandemic meetings to observe any impact of this new form of connectivity between the WRBC readers on community-building and the enactments of the participants' transnational cultural identities. In the present section, I offer an overview of these gatherings following a virtual ethnographic approach (Hine 2015; 2017) tailored to the transition from an offline to an online setting.

The data collection at this stage of my fieldwork took place from April to October 2020 and centered on participant observation of nine online meetings, which included oral discussions and text-based conversations taking place in the Zoom Chat. I also took fieldnotes with regard to the discussions, collected the Facebook posts that followed or preceded the meetings, and conducted asynchronous e-interviews (Kozinets 2010) with six WRBC members. My previous in-person ethnographic research with the WRBC equipped me with a deep culturally and experience-grounded understanding of this reading community, its identity, and group dynamics. The asynchronous online interviews (Bampton et al. 2013; Burns 2010) were conducted with selected members of the book club whom I had already interviewed in person before the pandemic. I initially tried to organize synchronous interviews on Skype or Zoom but most respondents explained that they spent a significant part of their days online and they would prefer to write their answers to any additional questions. In two cases, although the respondents accepted to participate in a follow-up

interview, they later disappeared and returned only after a couple of months, noting their 'pandemic' burnout in part caused by their dependence on the internet. Moreover, I informed all members about my continuing research with a post on the Facebook group, as well as orally at the beginning of the meetings as part of my short introductions, ensuring that no one objected to my presence there.

The first online WRBC meeting took place on the 6th of April 2020 and was attended by 24 members, all of them female. Among the regular members of the book club, there were also attendees who joined the meeting for the first time or returned after a long absence. I noticed that three members did not turn their cameras on and five opted for an automatic wallpaper to hide their background. The meeting started with the participants introducing themselves as they signed in and was followed by the moderator's invitation to pour a glass of wine and sit comfortably. As part of the introductory comments, a member expressed her deep satisfaction with the transition to online meetings since she lives on the outskirts of London and would be unable to join the face-to-face gatherings ('I have never attended in person because I have to be home for the kids on Monday night. I'm certainly more comfortable on Skype'). The well-established rules of the WRBC meetings were adapted to the functions and etiquette of Zoom (i.e., click the 'Raise hand' button if you want to contribute, mute the microphone, and unmute only when you are about to speak). The participants moved swiftly to the chosen book and the reading experience, following the typical structure of the WRBC meetings, with the moderator asking questions inspired by the book and the members answering them in rounds.

The online discussion took place in a more orderly fashion than at the face-to-face gatherings, as the participants did not interrupt each other and waited for their turn, no one tried to huddle up, and any side conversations moved to the chat. During the discussion of *Magi bez vremeni* (2019), the book's writer Sergei Lukyanenko joined to the surprise of the WRBC members, who were unaware of the moderator's communication with him. For forty minutes, the readers chatted cheerfully with the writer about his latest book, the writing process, and briefly about his personal experience of the pandemic. After Lukyanenko's departure, the participants continued with the analysis of his book. Although the WRBC had organized meet-the-author events in the past, it was the first hybrid session combining a book talk and a conversation with a writer. In meet-the-author events, the book of the month is rarely discussed, since the focus lies on the invited writer and their oeuvre as a whole. At the end of the meeting, a book club member showed a flower bouquet to the camera saying, 'This is for you, Katia, for your amazing work for the book club.' The moderator thanked her and responded that she had bought some Russian chocolate treats for the meeting but, being unable to offer them to the WRBC members, allowed her children to consume them. The virtual symbolic gestures mimicking those usually performed during the pre-pandemic offline gatherings enhanced the sense of familiarity and acted as reciprocal expressions of attention and attentiveness. The participants decided to meet

again two weeks later to discuss a new book, contrary to their usual practice of gathering once per month.

In the following meetings, the digital practice of the WRBC started consolidating gradually, in parallel to the formation of an identity distinct from the pre-pandemic one. The mission of the book club seemed to have changed. In a conversation I had with the book club moderator, she revealed to me her intention behind the pandemic meetings: 'Well, many people go into depression, which is why I'm activating them through distraction' (Katia 2020, personal communication⁵). The distraction that the literary gatherings offered consisted in providing emotional and psychological support through entertainment, as other community groups did during the pandemic. Fiction is often read for 'entertainment and pleasure,' constituting support for life, an act of self-care (Thumala Olave 2018: 421). By entering and exploring a fictional world together, book club members create imaginative bonds as they temporarily share the same reality and participate in the same meaning-making processes. This feeling of co-presence and togetherness facilitates community-building and the formation of affective relationships between the readers. In the context of a pandemic lockdown with the subsequent restriction of movement, the transition to a digital reading format helped the WRBC members to 'retain a sense of normalcy amid ongoing events' (Coward-Gibbs 2020: 3) by engaging in the same communal cultural activity as before. Therefore, the book club members tried to limit the pandemic-related conversations to the minimum, but occasional mentions and reflections still permeated the discussion:

Katia: 'What memories from this book will you have in a year?'

Anna: 'We have to go through this year to understand what is worth remembering.'

Katia: 'We will definitely survive.'

Given that the new version of the book club's mission was to 'distract' and cheer up its members, the moderator tried to invite to the online sessions as many writers as possible. The pandemic had resulted in the cancellation of book fairs, promotion tours, and meetings with readers, and the writers were willing to participate in or host online events. For example, the Russian publishing house AST organized the literary project 'Korona Dekameron', inspired by Boccaccio's *The Decameron* (1353). The project lasted from the 6th of April to the 16th of May and involved twenty famous Russophone writers reading in turns excerpts from their books and answering questions from the readers. In addition to the four book discussions and the hybrid session I described earlier, the WRBC held seven meet-the-author events between April and October 2020.⁶ Most writers' events attracted record numbers of attendees, which can be explained by their reputation and critical acclaim,⁷ while the book discussions were not different from the regular offline meetings in terms of attendance. For the authors, these events provided 'a sense of connection with their audience' and 'a publicity tool that helps to generate interest in their books' (Long 2003: 208). At the same time, readers were afforded the 'rare opportunity to hear the author live and see what kind of person he is, because

this is also important, and not just read his biography,' as one of the WRBC members stated.

The digital transition was welcomed by the book club members, who were grateful for the continuation of the WRBC meetings and, as most migrants, were familiar with the use of digital communication technologies (Madianou 2019). Anastasia commented under one of the meet-the-author events on Facebook, 'I am glad that quarantine gives us such meeting:) Thanks!',⁸ and in the interview she admitted that 'during the pandemic, the club's support was excellent' (Anastasia 2020, personal communication⁹). At the same time, Oksana (2020, personal communication¹⁰) referred in her interview to her experience of the pandemic sessions as 'quite large, thanks to Covid-19 (this is sarcasm)!' The discursive strategy of expressing gratitude and appreciation by thanking the cause of the disruption (the virus) and its countermeasure (the quarantine) shows their willingness to highlight the positive effects of the pandemic, even if that is possible through playfulness and sarcasm. The book club members regarded the pandemic sessions of the WRBC as a much-needed substitute to a stimulating social and cultural life:

'Undoubtedly, it was a form of support in the sense of [organizing] some interesting events. You couldn't and can't still go to theaters, concerts, and so on. This has become quite a good substitute instead of just sitting at home alone or with loved ones' (Oksana 2020, personal communication).

'Of course, participating in the book club meetings and discussing various books helped me get through almost four months of quarantine (lockdown), although I can't say that I somehow suffered emotionally from the "imprisonment." I personally felt good and comfortable at home with all the members of my large family' (Vera 2020, personal communication¹¹).

As shown in the above excerpts from the interviews, the lockdown was experienced differently by the WRBC members, which subsequently affected the role of the literary events in their lives. In any case, the organization of six gatherings from the beginning of the spring lockdown until it started easing out at the end of May 2020 indicates the collective need of its members for such events. On the 15th of June 2020, the Waterstones bookstores opened again for the public, and since no group meetings were allowed, the WRBC discussed its next steps. The interim 'lockdown' mission of the book club seemed progressively outdated, as people could meet again outdoors, go to the cinemas, or visit an exhibition. The moderator asked the members to vote for the format and the frequency of future meetings. According to the Facebook poll, the majority of the readers preferred to gather once per month in order to have sufficient time to read the chosen books. However, they were divided in reference to the format, with 55 percent opting for meetings with writers against 45 percent that voted for 'traditional' book discussions without the presence of an author. Therefore, the club decided to increase the number of book-focused gatherings but to meet from that point onwards on a monthly basis.

The following section shows that the digital transition resulted in a new hybrid model of meetings that transformed the formats of discussion,

promoted the experimentation with new genres outside the comfort zone of the book club, as well as challenged the sense of familiarity and community among the online participants.

Hybrid Reading Practices and the Digital Turn

The digital turn and its effect on sociocultural practices drew the attention of researchers long before the Covid-19 pandemic (Gorham et al. 2014; Gritsenko et al. 2020; Koumachi 2019; Westera 2013;). Rozália Bakó (2016) defines digital transition as 'the vast array of social, economic, and cultural transformations enabled by smart mobile technologies, [which are becoming] more and more affordable for individuals and organizations' (p. 145), while for David Kergel and Birte Heidkamp (2017) it represents a 'process in which the structure of media in society is redefined' (p. 15). Digital media have created a continuous global space where online and offline practices meet and inform each other conducting to their ongoing hybridization. According to Néstor García Canclini (2005), hybridization is not a phenomenon of the digital era, but it is the new media that accelerate and intensify these processes through cross-cultural exchanges.

Diasporic communities have employed digital media for sharing information, socializing, and mobilization since the emergence of Web 2.0 (Brinkerhoff 2009). On that basis, the relatively new paradigm of digital diasporas captures the emerging hybrid practices of migrants 'across borders and networks, online and offline' (Ponzanesi 2020: 12). More specifically, diasporic social life in the host society involves navigation and participation in both offline and online spaces, in parallel to the exclusively mediated, long-distance relationships with kin and friends at home. During the pandemic, these socializing patterns were challenged, with the diasporans having to temporarily transfer their face-to-face community groups and functions online. In the case of the WRBC, its members had previously shown a clear preference for offline, in-person meetings, choosing this book club instead of numerous online literary fora and reading groups. For that reason, the activity on the Facebook page had been limited, as had the interest of the 'active' members (who attend the book club sessions) in engaging with those members following the book discussions from a distance.

The digitalization of the pandemic WRBC meetings quickly contributed to their hybridization. For Anouk Lang (2012), hybrid reading practices reflect the democratizing character of the internet and its limitations regarding access to information and texts; serve as platforms where readers can challenge literary hierarchies and produce their own canon; redefine the mediation of textual experience among readers and the performances of their reading identities. In the formation of its online meetings, the WRBC combined elements from two types of online book clubs. On the one hand, there is the anonymous, text-based, and often asynchronous book discussion usually taking place in fora or mailing lists (Peplow et al. 2016). On the other hand, one can

find groups conducting an amalgam of oral and written synchronous book talks with simultaneously familiar and new faces (Allington and Pihlaja 2016). Readers usually opt for either form of online engagement with literature for its flexibility, anonymity, and less hierarchical structure (Procter 2010; Round 2016), in the absence of face-to-face book clubs (Rehberg Sedo 2011) or when they are looking for language-specific and genre-focused groups (Tselenti 2015). In the case of the WRBC, the main focus was the oral discussion during the meetings, which was accompanied by text-based conversations taking place in the platform's chat (synchronously) and sometimes continuing on the Facebook page (asynchronously). This complex modus of interaction and book-related exchanges between the readers arguably establishes a new, hybrid paradigm of communication for reading communities established in the continuum of digital and offline reality (Candidatu et al. 2019).

Furthermore, during the online WRBC meetings, the existing hierarchies of taste were questioned and reaffirmed. In early May 2020, the readers met with Marina Arzhilovskaia, a young Russian journalist and up-and-coming writer from Moscow, and discussed her novel *Bliki* (2020). The readers appeared unenthusiastic about the book and the writer received very few questions from the 22 participants. Having stayed for less than an hour, Arzhilovskaia left, and a 'closed-doors' book discussion started. The majority of the WRBC members viewed the novel as lowbrow and poorly written ('There are terrible dialogues. Seriously. People say something to each other, but what they want to say, why, I do not know. A book needs a story, descriptions, and characters,' 'This is obviously a young, inexperienced writer,' 'I didn't finish reading the book and very rarely leave books, but I felt that it is bad fanfiction') and therefore, rejected it. The moderator supported that 'each book is written for its own audience' and that the disruption caused by the pandemic offered a unique opportunity for experimentation with genres and formats of discussion ('We rarely read popular fiction, but it has a large audience as not everyone wants to read the shortlist of the Big Book'¹²). The debate around genres showed that even those who dismissed the book of the month for belonging to pulp fiction occasionally read such books for relaxation and entertainment. At the end of the meeting, Katia asked the participants to vote by show of hands if they agreed to further experiment with genres and writers. The vast majority of the attendees voted in favor of sticking to their well-established practices of book selection.

Familiarity and the sense of community between the WRBC members have also been challenged and reconstituted in the hybrid pandemic meetings. Two weeks before the first lockdown in Britain was announced, the WRBC celebrated three years of literary gatherings, displaying and projecting its group identity multimodally through online and offline discourse, posts, group pictures, and videos. The pandemic format of meetings offered the readers an opportunity to reacquaint with each other by visiting their homes and taking a glimpse at their private lives. Victoria assessed positively the digital transition of the book club involving the change of the setting and the reconfiguration of the relationships between the participants:

'During the quarantine period, our club started meeting much more frequently and we were able to reunite with old friends who moved to live in other countries. Thanks to Katia's inexhaustible energy, our club has acquired a new, unexpected format. Meetings were held every two weeks, participants looked a lot more relaxed against the background of their home environment, meetings with writers gave new turns to book discussions and the boundaries between readers and writers became almost invisible' (Victoria 2020, personal communication¹³).

In Victoria's account, the pandemic meetings brought the old and new WRBC members closer and made writers more accessible as they were regularly included in the book discussions. The depiction of the book club members at home holding a drink and surrounded by books¹⁴ resonates with the traditional image of the solitary reader (Long 2003). The sense of familiarity generated by the mediated but live encounters with the writers is also reported by the WRBC moderator in a Facebook post:

'Many of you have written that in the zoom-format, communication with the writer is much more personal and reminds more of an apartment party than a lecture or an official meeting. This is absolutely true; an exchange of human warmth and positive energy definitely took place at the meetings.'

Familiarity is conceptualized as the opposite of formality and is connected to the feeling of warmth, friendliness, and comfort present in house gatherings and relaxed, intimate discussions. An example of such an informal and intimate conversation constitutes the April meeting with the writer Marina Stepnova. During the event, Stepnova was often interrupted by her little daughter and had to turn off the camera a few times when her daughter needed her outside the room. Although the author apologized for her absences, the all-female audience seemed to be very understanding, and it was even suggested to end the event earlier, recognizing that they were constantly facing the same issues themselves. In this framework, the discussion moved freely to more personal topics such as motherhood and the influence of death and family issues on her writing. At the end of the meeting, the author introduced her daughter to the WRBC members, who wished her good night.

For some of my respondents, the informal and relaxed discussions in the book club facilitated by the new hybrid format of meetings did not translate into a sense of closeness. Even though the online gatherings allowed readers to reacquaint themselves with the writers, the feeling of coming-together principally refers to the relationships between the book club members. Oksana maintains that community building relies on direct, personal communication between members, promoting bonding initially with some of them and then with the group as a whole:

'Convergence with other members of the club occurred only partially because we were deprived of the possibility of direct communication with them. Yet, the fact that you saw familiar faces on the screen, yes, it was undoubtedly pleasing. It was mainly the joy of being in a "party", that everyone gathered in spite of everything, and everyone was doing well' (Oksana 2020, personal communication).

Digital platforms might be bringing dispersed people together, overcoming the limitations posed by a lockdown or other movement restrictions, yet Oksana is not content with the mediated co-presence they afford her. For Mirca Madianou (2019), 'co-presence was traditionally assumed to imply physical proximity while mediation was considered a form of impoverishment compared to the gold standard of face-to-face communication' (p. 581), a position apparently embraced by Oksana. The online WRBC meetings are less flexible and direct, as the members participate in more structured discussions (only in turns), debate moderately since they can be easily muted (although it did not happen in my presence), see their fellow readers only if they have turned on their cameras, have side conversations with the limitations of the text-based Zoom chat and without the possibility of continuing a discussion in a pub. In other words, hybrid meetings help the reading community sustain itself during the pandemic ('everyone gathered in spite of everything'), supplementing the pre-pandemic face-to-face interactions between the WRBC members.

Based on my observations and the conducted interviews, I contend that the pandemic engagement with Russophone literature did not result in a simple transition of the offline literary activities to a digital platform, but it rather challenged the identity of the WRBC, potentially forging a new, hybrid model for book club meetings. More specifically, the hybridization of the reading practices during the pandemic led to a 'blended' format of discussions, combining elements of online and offline book clubs (synchronous and asynchronous, oral and text-based modes of communication, mediated material symbolic gestures, visual presence, and anonymity); created a space for experimentation with genres and writers discussing canon formation (Lang 2012); capitalized on digital media affordances (Madianou 2019) enhancing the sense of familiarity with the invited writers while sustaining the feeling of community among the dispersed WRBC members. In the next section, I examine another type of hybrid literary event organized within the framework of the WRBC pandemic activity, discussing their ability to bring together a global community of readers.

Enhanced Globality and the Russophone Reading Community

On the 29th of June 2020, the WRBC organized, in collaboration with the Moscow-based literary critic Galina Yuzefovich, the 'Forum of Book Clubs'. Branded as a 'Celebration of Russian literature and its readers', the event aimed to bring together Russophone book clubs from all over the world for a book discussion with the co-authoring literary couple Marina and Sergey Dyachenko. The couple, originally from Ukraine and currently living in Los Angeles, started their shared literary career in 1994 and since then have produced 26 critically acclaimed novels in the science fiction and fantasy genres. The meeting started with a short introduction first by the WRBC moderator and then by Yuzefovich, who welcomed 99 participants representing 12 book clubs and reading communities from Canada, the U.S.A., the U.K., Spain, the

Netherlands, Poland, Latvia, Lithuania, Russia, Ukraine, Jordan, and Australia. The discussion lasted almost an hour and a half and was organized in turns as a 'relay race,' with each book club moderator asking one question or yielding to a member of their club. The topics did not differentiate from the usual meet-the-author events: the readers asked about inspiration, working schedule, models of cooperation within the couple, and plans for future books.

Given the success of the first 'Forum of Book Clubs,' the WRBC held a second one in place of its October meeting, this time inviting the writer Marina Stepnova again. Since the April 2020 meeting, Stepnova had released a new novel and, being a book club favorite, this was proposed as the appropriate occasion to gather Russophone readers from Russia and the diaspora again. The meeting followed the same structure as the last 'Forum' and was attended by 133 participants and 14 book clubs (Toronto, London, Newcastle upon Tyne, Warsaw, Amsterdam, Vilnius, Visaginas, Moscow, Nizhny Novgorod, and Irkutsk). Unlike the event with Dyachenko, the October Forum was streamed live on Facebook, allowing those who were not members of the participating book clubs to watch the discussion.

Following the end of the first 'Forum of Book Clubs' with Stepnova, Katia, the WRBC moderator, posted on her personal Facebook page the video recording of the event, tagging the coordinators of all the book clubs. In the text that accompanied the video, Katia referred to the unprecedented 'surge of energy [...] coming from the opportunity to feel the unity of Russian-speaking readers around the world' during that 'unreal meeting.' This post marks a change in the use of the discourse of unity from capturing the sense of community within the book club (usually at celebratory events) to suggesting the existence or formation of a global Russophone reading community through the 'Forum of Book Clubs'. The moderator further thanked 'the modern technologies for the opportunity to be at the same time in Irkutsk, San Francisco, Warsaw, Moscow, Canada, Holland and many other parts of the world,' for which she was ready to disregard the digital burnout that everyone was experiencing. In this way, Katia defined as constituting elements of a global community the synchronous multipresence around the world, the engagement with a particular activity, and the amity among the participants. Starting from the latter, the Facebook video of the book club meeting with Stepnova received almost 100 comments by Russophone readers expressing gratitude to the organizers of the events, noting 'that life in our club is in full swing despite the surrounding situation' and asking for the 'continuation of the tradition.' A common emotion in most comments was 'warmth,' with one of the readers elaborating that it was 'warm family-style, but at the same time in a truly international company.' In the case of two participants, the first being the moderator of a book club in Newcastle upon Tyne and the second—of a Moscow-based reading group, Stepnova's novel ignited a nostalgic conversation under Katia's post, continuing the book discussion of the previous day:

M1: 'Rita, I didn't have time to answer to you in the meeting's chat—it was nice to see a person from the same region as your kins.'

M2: 'Likewise! It was really nice to read about familiar places in the novel, too.'

M1: 'Oh, Yes! It was a special, extra treat! I never would have thought that I would read so unexpectedly about Bitiug and the seasonally washed-out roads. One of the most vivid memories of my early childhood—we went to visit relatives in the fall, the car got bogged down, and my boot sank in that road mud It was incredible!'

M2: 'That's for sure, memories from childhood will never compare to anything in life!'

The sense of kinship and geniality among the dispersed Russian speakers expressed synchronously during the event or asynchronously later suggests the ongoing formation of a virtual community, partially overlapping with various physical communities (i.e., the book clubs), yet bringing them together for distinctively new digital interactions (Brinkerhoff 2009: 44-45). Supported by digital media and the geographical expansion of the language (Athique 2016), the emerging Russophone reading community is deterritorialized, less hierarchical and voluntary, given the 'low barriers to entry, low barriers to exit and interpersonal relations shaped by mutual adjustment' (Galston 2002: 43). An indication of the reading community's geography can be found in the following table showing the top countries and cities where the WRBC members reside:

Table 1. Distribution of WRBC members (January 2021)

Top Countries		Top Cities/Towns	
United Kingdom	1,169	London, U.K.	891
Russia	157	Moscow, Russia	105
Ukraine	38	Kyiv, Ukraine	14
United States	34	Manchester, U.K.	14
Israel	15	Saint Petersburg, Russia	12
Germany	11	Edinburgh, U.K.	11
Canada	11	Riga, Latvia	9
Latvia	10	Reading, U.K.	8
Estonia	10	Yekaterinburg, Russia	8
Belarus	9	Brighton and Hove, U.K.	7

During the pandemic, the book club members increased by 65 percent, as Katia, the moderator, received 577 membership requests on Facebook.¹⁶ I discussed the surprising rise in members with Katia who explained that most requests came right after the two 'Fora' and included moderators and members of Russophone book clubs around the world. The newcomers were interested in the consumption of literary goods produced inside and outside Russia and the engagement not only with Moscow-based writers (Stepnova) but also with diasporic ones residing in the United States (Dyachenko), reaffirming the reading paradigm of the WRBC and challenging the country's central place in the cultural imaginary of the global reading community. Moreover, the 'Fora' were the reason for the creation of the private Facebook group 'Moderators of Book Clubs', managed by Yuzefovich and Katia. The purpose of this group was to bring together the moderators of Russophone reading groups across the world, creating a space where they can support each other, co-organize events, and coordinate the activities of their clubs. In March 2021, the group numbered more than 300 members.

The response of the WRBC members to the two 'Fora of Book Clubs' was fragmented concerning their ability to bring together Russian-speaking readers regardless of their location. The first group of respondents embraced the narrative that the 'Fora' constitute celebrations of Russian literature and readership ('This is really a celebration of literature and the soul when meeting with other countries and authors!') uniting the participants ('Literature really unites'). Anastasia described the pandemic lockdown as an opportunity for the book club to finally implement ideas about new projects, one of them being its geographic expansion:

'One of the advantages of the quarantine was finding new clubs, new potential members for the community, and [establishing] connections with writers. It was interesting to find out to what extent Russian book clubs are popular abroad and that the issues faced by these clubs are almost identical. We had a relay of clubs asking questions to writers, which gave this meeting a sense of absolute unity among Russian speakers around the world. Our club has reached a new level' (Anastasia 2020, personal communication).

In the above account, the invitation to 'the Fora of Book Clubs' is interpreted as the first step to the transformation of the WRBC from a London-based diasporic community group to a global one that incorporates dispersed Russophone book clubs. The ability of the reading groups to get together and form a major forum even for two hours every three months indicates the existence of the necessary foundation for the unification of the Russian-speaking readers. On the opposite end, other WRBC members were more skeptical about the success of these events, claiming that 'it is really difficult to unite the Russian speakers,' Vera, in particular, tried to deconstruct the narrative of unity, questioning its actual impact:

'The Forum of Book clubs was interesting and intriguing, but just that. Naturally, it was not the whole world that participated, but individual clubs scattered across different continents. The sample is neither

representative nor indicative. Nevertheless, the idea is new and, perhaps, promising, although I can't say that I was personally interested in listening to the questions and opinions of completely unfamiliar people from other clubs' (Vera 2020, personal communication).

Vera recognized the potential of online reading events to bring together Russian speakers from various diasporic communities and Russia, and of the WRBC to contribute to this cause with a digital platform for book discussion. Hence, the respondent challenged the global character of the 'Fora of Book Clubs' ('It was not the whole world,' 'The sample is neither representative nor indicative') and distinguished these events from the rest of the offline (pre-pandemic) and online (pandemic) WRBC literary activities. Given that the number of participants was much higher than at the regular meetings, there was not sufficient time for the attendees to introduce themselves and share their reading experiences, turning them into 'unfamiliar people' for the regular WRBC members.

In sum, characterized by the digital turn of the WRBC, the pandemic meetings and especially the 'Fora of Book Clubs' arguably broadened the horizons of the book club, enhanced the global awareness of its members, and promoted the merging of Russophone book clubs into a global reading community.

Conclusion

The Covid-19 pandemic has had an undeniably global impact on social life, igniting and accelerating the emergence of new socialities. Digital transition of face-to-face social relationships was necessary as many countries implemented movement restrictions and social distancing. In the case of diasporic communities which are particularly accustomed to mediated communication (Brinkerhoff 2009; Madianou 2019), these regulations resulted in the movement of offline, in-person activities and initiatives in the host society to an online environment. This paper demonstrated how the Waterstones Russian Book Club responded to the pandemic-related lockdown by going online for the first time and adding to its mission (i.e., reacquaintance with contemporary Russophone literary works) the community-driven entertainment, care, and distraction through literature.

In the first period of the pandemic restrictions in Britain (March to May 2020), the book club met every other week usually in the presence of a writer, while in the second period (June to October 2020) it returned to its book-focused monthly meetings, except for the two 'Fora of Book Clubs'. The new hybrid reading paradigm of the WRBC involved the experimentation with genres and formats (Lang 2012), and synchronous and asynchronous discussions, both oral and text-based. In this framework, the WRBC 'exploited the affordances' of digital media to promote co-presence (Madianou 2019: 581) by bringing together the club's regulars and attracting Russian-speaking readers residing outside London or the U.K., as well as by facilitating the

sense of community among the participants. The highlight of the pandemic experiments was the introduction of the 'Forum of Book Clubs', a new 'digital formation' (Ponzanesi 2020) that celebrated Russian literature by uniting book clubs and readers inside and outside Russia, thereby showcasing the potential of the WRBC to act as a digital meeting point and platform for a global Russophone reading community. The pandemic meetings showed that, regardless of their location, Russian-speaking readers are willing to come together and participate in a shared reading practice that transcends borders and connects them to the relevant global ideoscape.

1. All respondents have been anonymized.
2. Katia (2018, May 8) Personal communication, in-person interview.
3. All translations from Russian are my own.
4. In any case, the Russian bookshop declined after Mamut sold Waterstones in April 2018 and eventually closed in the summer of 2019. The remaining part of the Russian collection was sold to the bookstore chain Foyles and is available at their Charing Cross branch in central London.
5. Katia (2020, March 31) Personal communication, e-mail interview.
6. The invited writers were: 6th April—Sergei Lukyanenko, 17th April—Marina Stepnova, 27th April—Boris Akunin, 4th May—Maria Arzhilovskaia, 11th May—Shamil Idiatullin and Dmitrii Zakharov, 29th June—Marina and Sergey Dyachenko, 5th October—Marina Stepnova.
7. Stepnova's first event was attended by 49 members and the second by 133, Akunin's by 100, and the Dyachenkos' by 99.
8. This and other quotations (unless specified otherwise) are taken, with their authors' permission, from the Waterstones Russian Book Club's official Facebook group. Since it is a semi-closed group, I chose not to provide the links to separate statements.
9. Anastasia (2020, October 20) Personal communication, e-mail interview.
10. Oksana (2020, July 2) Personal communication, e-mail interview.
11. Vera (2020, July 23) Personal communication, e-mail interview.
12. The Big Book Award is a major Russian literary prize awarded annually for best prose in Russian. The award's website is: <http://www.bigbook.ru/>
13. Victoria (2020, August 8) Personal communication, e-mail interview.
14. The number of participants talking next to bookshelves ranged from ten to 35 percent.
15. I do not have data about those who watched the book discussion on Facebook live.
16. According to the data provided by the moderator, the WRBC had 1305 active members in the period from the 28th of March 2020 to the 24th of January 2021. Among the total number of members, 85 percent were female and 15 percent male.

Bibliography

1. Allington D, Pihlaja S (2016) Reading in the age of the internet. *Language and Literature*, 25(3): 201-210.
2. Appadurai A (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
3. Athanasekou M, Mertzani A (2020) *Pandimia: Techni kai Koinonia* [Pandemic: Art and Society]. Athens, Idyepaia.
4. Athique A (2016) *Transnational Audiences: Media Reception on a Global Scale*. Cambridge, Polity Press.
5. Bakó R K (2016) Digital transition: Children in a multimodal world. In *Acta Universitatis Sapientiae, Social Analysis*, 6(1): 145–154.
6. Bampton R, Cowton C, Downs Y (2013) The e-interview in qualitative research. In: Sappleton N (ed), *Advancing Research Methods with New Technologies*. Hershey PA, IGI Global: 329–343.
7. Berg M (2000) *Literaturokratiia: problema prisvoeniia i pereraspredeleniia vlasti v literature* [Literaturocracy: The Problem of the Acquisition and Distribution of Power in Literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Brinkerhoff J (2009) *Digital Diasporas: Identity and Transnational Engagement*. Cambridge, UK, Cambridge University Press.
9. Burns E (2010) Developing email interview practices in qualitative research. *Sociological Research Online*, 15(4): 24–35.
10. Candidatu L, Leurs K, Ponzanesi S (2019) Digital diasporas: Beyond the buzzword: Toward a relational. In: Retis J, Tsagarousianou R (eds), *The Handbook of Diasporas, Media, and Culture*. Hoboken NJ, Wiley-Blackwell: 31–48.
11. Coward-Gibbs M (2020) Why don't we play pandemic? Analog gaming communities in lockdown. *Leisure Sciences*, published online first. DOI: 10.1080/01490400.2020.1773986.
12. Fuller S, Rehberg Sedo D (2013) *Reading Beyond the Book. The Social Practices of Contemporary Literary Culture*. New York, Routledge.
13. Galston, William A. (2002) The impact of the Internet on civic life. An early assessment. In: Nye J S., Kamarck E C (eds), *Governance.com. Democracy in the Information Age*. Cambridge, Mass., Brookings Institution Press: 40-58.
14. García Canclini N (2005) *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
15. Gorham M, Lunde I, Paulsen M (eds) (2014) *Digital Russia: The Language, Culture and Politics of New Media Communication*. London, Routledge.
16. Griitsenko D, Wijermars M, Kopotev M (eds) (2020) *The Palgrave Handbook of Digital Russia Studies*. Basingstoke, Palgrave MacMillan.
17. Hartley J (2001) *Reading Groups*. Oxford, Oxford University Press.
18. Hine C (2015) *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*. London, Bloomsbury Academic.
19. Hine C (2017) Ethnographies of online communities and social media. Modes, varieties, affordances. In: Fielding N, Lee R M, Blank G (eds),

- The SAGE Handbook of Online Research Methods*. Los Angeles, SAGE: 401–415.
20. International Organisation for Migration (2007) *Russia: Mapping Exercise*. London.
 21. Kergel D, Heidkamp B (2018) The digital turn in higher education towards a remix culture and collaborative authorship. In: Kergel D, Heidkamp B, Tellés P K, Rachwal T, Nowakowski S (eds), *The Digital Turn in Higher Education. International Perspectives on Learning and Teaching in a Changing World*. Wiesbaden, Springer: 15–22.
 22. Kliuchnikova P (2016) *Linguistic Biographie & Communities of Language of Russian Speakers in Great Britain*. PhD Thesis, Durham University, Durham.
 23. Koumachi, Bani (2019) The digital turn in higher education: “Digital natives” mythbusted. *International Journal of Technology in Education and Science*, 3(1): 56–62.
 24. Kozinets R V (2010) *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. London, Sage.
 25. Lang A (2012) Introduction. In: Lang A (ed) *From Codex to Hypertext. Reading at the Turn of the Twenty-First Century*. Amherst, University of Massachusetts Press: 1-24.
 26. Long E (2003) *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Chicago, Ill., London, University of Chicago Press.
 27. Lovell S (2000) *The Russian Reading Revolution: Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*. New York, Palgrave MacMillan.
 28. Madianou M (2019) Migration, transnational families, and new communication technologies. In: Retis J, Tsagarousianou R (eds), *The Handbook of Diasporas, Media, and Culture*. Hoboken NJ, Wiley-Blackwell: 577–590.
 29. Malyutina D (2015) *Migrant Friendships in a Super-Diverse City: Russian-Speakers and their Social Relationships in London in the 21st Century*. Stuttgart, Ibidem-Verlag.
 30. Morgunova O (2007) *Discursive Self-Representations in Russian-Language Internet Forums: A Case of Russian Migrants in the UK*. PhD Thesis, University of Edinburgh, UK.
 31. Morgunova O (2009) Den’ segodniashnii: britanskii russkii ili russkii britantsy? [Today: British Russians or Russian Britons?]. In: *Russkoe prisutstvie v Britanii* [Russian presence in Britain]. Moscow, Sovremennaya Ekonomika i Pravo: 37-46.
 32. Office for National Statistics (2011) National census for England and Wales. http://www.nomisweb.co.uk/census/2011/QS204EW/view/2092957703?rows=cell&cols=rural_urban, (17/11/2020).
 33. Peplow D, Swann T, Trimarco P, Whiteley S (2016) *The Discourse of Reading Groups Integrating Cognitive and Sociocultural Perspectives*. New York: Routledge.
 34. Ponzanesi S (2020) Digital diasporas: Postcoloniality, media and affect. *Interventions/ International Journal of Postcolonial Studies*, 22(8): 977–993.

35. Poole M (2003) The women's chapter: women's reading groups in Victoria. *Feminist Media Studies*, 3(3): 263–281.
36. Procter J (2010) Diasporic readers and the location of reception. In: Knott K, McLoughlin S (eds), *Diasporas. Concepts, Intersections, Identities*. London, Zed Books: 256-262.
37. Procter J, Benwell B (2014) *Reading Across Worlds: Transnational Book Groups and the Reception of Difference*. New York, Palgrave MacMillan.
38. Radway J (1997) *A Feeling for Books. The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*. Chapel Hill, London, University of North Carolina Press.
39. Rehberg Sedo, D (2003) Readers in reading groups. An online survey of face-to-face and virtual book clubs. *Convergence*, 9(1): 66–90.
40. Rehberg Sedo D (2011) 'I used to read anything that caught my eye, but ...': Cultural authority and intermediaries in a virtual young adult book club. In: Rehberg Sedo D (ed), *Reading Communities from Salons to Cyberspace*. London, Palgrave Macmillan UK: 101–122.
41. Rooney K (2008) *Reading with Oprah. The Book Club that Changed America*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
42. Thumala Olave MA (2018) Reading matters: Towards a cultural sociology of reading. *American Journal of Cultural Sociology*, 6(3): 417–454.
43. Tselenti D (2015) *Ta dora tis anagnosis: anagnostikes praktikes se mia leschi astynomikis logotechnias stin Athina* [The Gifts of Reading: Reading Practices in a Crime Fiction Book Club in Athens]. PhD Thesis, University of Athens, Greece.
44. Westera W (2013) *The Digital Turn: How the Internet Transforms our Existence*. Bloomington, Ind., AuthorHouse.

Author's bio

Angelos Theocharis is a PhD candidate in Russian Cultural Studies at the University of Edinburgh looking at community engagement with literature and identity construction of the Russophone diaspora in Britain. He has published papers in academic journals and chapters in edited volumes. His research interests include: Russian culture and society, digital humanities, community studies, sensory studies and cultural diplomacy.

Address: 50 George Square, Edinburgh, EH8 9JU, U.K.

E-mail: angelos.theocharis@ed.ac.uk.

ORCID: 0000-0001-7820-2356.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж»

Марина Романова

Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Романова М (2021) Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 59-88. DOI: 10.35074/GJ.2021.93.95.004

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.93.95.004>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж»

Марина Романова

Формат арт-медиации активно распространяется среди российских культурных институций с 2014 года, когда в Санкт-Петербурге состоялась биеннале современного искусства «Манифеста 10». Именно тогда впервые в российской практике художественная институция прибегла к помощи медиаторов для взаимодействия с посетителем. В данной статье рассматривается, как из-за пандемии

Covid-19 формат арт-медиации был перенесен в онлайн. На примере онлайн-медиации по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985», прошедшей в Музее Современного искусства «Гараж», автор анализирует, оказался ли такой формат востребованным у аудитории и привела ли работа в онлайн к осознанию музеем новых потребностей посетителей.

Ключевые слова: арт-медиация, коронавирус, музейное образование, онлайн-формат, партиципаторность, соучастие

14 марта 2020 года московский Музей современного искусства «Гараж» закрылся из-за коронавируса. Выставки, лекции, мастер-классы, кинопоказы и, в частности, арт-медиация стали на неопределенный срок недоступны для посетителей. Тогда было принято решение перевести арт-медиацию, которая проводилась по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» (2019–2020)¹, из офлайна в онлайн.

Понятие арт-медиации в историческом и интернациональном контексте

Арт-медиацию с каждым годом все чаще можно встретить в музеях и галереях, на биеннале и художественных ярмарках как один из актуальных методов образовательной практики. При этом от институции к институции виды арт-медиации варьируются. Единого общепринятого понимания данного явления в музейном сообществе нет, поэтому сначала автор статьи предлагает рассмотреть, как термин «арт-медиация» трактуют различные теоретики и практики.

В труде «Время для культурной медиации» куратор и исследовательница образовательных практик Кармен Мёрш рассматривает разницу понимания термина «медиация» в немецко-, франко-, англо-

и итальяноговорящих странах (Mörsch 2013). Например, в Германии этот термин звучит как «Kulturvermittlung», что буквально переводится как «культурное посредничество». Это понимание наиболее созвучно французскому «mediation Culturelle» — процессу получения и усвоения знаний об искусстве и социальных науках посредством обмена информацией в формате активного и критического диалога. В немецкой и французской традиции культурная медиация, или арт-медиация, подразумевает дискуссию медиатора с посетителем, активное обсуждение, выявление проблем и спорных моментов на базе выставочных объектов, социальной миссии институции и сотрудников, производящих знание внутри культурных организаций. При этом в англоговорящей традиции арт-медиация понимается в более широком контексте: как музейно-галерейное образование в целом. Соответственно, под медиатором может пониматься и человек, выполняющий роль нейтрального посредника между знанием и посетителем внутри музея, и человек, создающий ситуацию, в которой посетитель активно размышляет и ставит под сомнение знание и факты. Институция всегда решает самостоятельно, какой подход более уместен для каждого конкретного проекта.

Куратор и теоретик современного искусства Мария Линд в работе «Зачем медиировать искусство» также отмечает, что немецкое слово «Vermittlung», обозначающее медиацию, несет в себе конфликт, так как префикс «ver» обозначает приставку, аналогичную «un» в английском unlearning, что буквально можно перевести как «разучиться» (Lind 2018). Таким образом, немецкий термин «Vermittlung» является медиацией и в то же время «un-медиацией». Тем самым подчеркивается горизонтальность такого способа коммуникации: медиатор не диктует единственно верный смысл и способ понимания слушателю, а находится в диалоге с участниками и имеет полную свободу высказывать мнения, вплоть до критики институции, в которой проходит выставка, в результате чего в группе рождается полифония смыслов и трактовок. Теперь рассмотрим корреляцию определений термина «арт-медиация» среди российских культурных институций и деятелей.

В рамках «Манифесты 10», прошедшей в Санкт-Петербурге в 2014 году, термину было дано следующее определение:

«медиатор — это человек, не дающий собственной оценки произведениям искусства, но участвующий в процессе ее формирования у зрителя. Роль медиатора — содействовать диалогу и обмену знаниями. Медиаторы Манифесты 10 — в буквальном смысле посредники между собственным видением, замыслом куратора и восприятием посетителей, которое складывается в ходе совместной прогулки по выставке. Арт-медиация провоцирует интеллектуальное и чувственное общение с работами художников, обмен мнениями, оставляет пространство для эмоционального переживания искусства. Обычные человеческие реакции неизбежны, позволить им проявиться — лучшее, что может сделать экскурсовод, медиатор, гид, прежде чем дополнить увиденное фактами из биографии автора и учебников по эстетике» («Что такое арт-медиация?» 2014).

В данном случае трактовка наиболее близка к французскому пониманию термина, где главной особенностью медиации является диалог с посетителем.

Координатор образовательной программы «Манифесты» в Санкт-Петербурге Яна Кличук (2015) на международной конференции, прошедшей в Санкт-Петербурге в 2014 году, зафиксировала, что

«арт-медиатор в качестве “невежественного наставника” в первую очередь сокращает дистанцию между искусством и зрителем, создает комфортные условия для рассматривания произведения, его обсуждения и составления собственного мнения о том, какое оно имеет значение. <...> У экскурсовода, как правило, подготовлены план и содержание тематической или обзорной экскурсии, в то время как медиатор планирует маршрут экскурсии, но ее содержание во многом зависит от взаимодействия с конкретной группой экскурсантов».

Тут важно пояснить, что концепцию «невежественного учителя» в конце XX века ввел философ Жак Рансьер (Rancière 1987). В рамках нее автор в том числе пересматривает устоявшуюся в педагогике иерархию «учитель — ученик» и предлагает сменить вертикаль на горизонтальные отношения, что во многом откликается в медиаторской практике.

Сегодня Яна Кличук возглавляет департамент образования «Манифесты», проходящей каждые два года в разных городах и странах Европы, и регулярно набирает команду местных медиаторов. Медиаторская программа для «Манифесты» является одной из ключевых образовательных инициатив², о чем организаторы регулярно заявляют. В 2020 году в рамках «Манифесты 13», проходившей в Марселе, культурной медиации было дано следующее определение:

«Арт-образование или арт-медиация — резонирующее поле. <...> Прошлые нейтральные методы отходят в сторону, уступая место мощным дебатам, касающимся разнообразных форматов музейного образования. Медиаторская программа Манифесты не является дополнительным форматом проекта, она является ядром Манифесты».

Таким образом, здесь мы наблюдаем трансформацию определения в сравнении с питерской «Манифестой»: теперь медиация — это не просто возможность диалога, но и ядро самой программы, о чем ранее не заявлялось. Также медиация становится более радикальной и индивидуально-ориентированной, чем было позиционировано на «Манифесте» в Санкт-Петербурге.

Следующую трактовку дает куратор медиаторской программы фонда V-A-C Анна Панфилец:

«Медиатор — это человек, который не просто допускает высказывание любых точек зрения, а поощряет их поиск, ведь каждое из мнений, высказанных посетителем, является верным <...> [М]едиация — это не только практика общения с аудиторией, но и социологическое исследование <...> [М]едиаторы параллельно с работой ведут свои дневники, где отмечают важные

моменты. Потом, анализируя эти данные, мы понимаем, кто наши посетители, что им показалось наиболее важным, зачем они вообще пришли на выставку» (Евдокимова 2018).

Здесь к важности диалога добавляется еще один фактор: знакомство со своей аудиторией посредством медиации, исследование, которое проходит не в строго отведенных временных и форматных рамках, а перманентно.

Куратор медиаторской программы Уральской индустриальной биеннале Дарья Маликова говорит, что

«медиация — это современная стратегия коммуникации с аудиторией, предполагающая активное вовлечение горожан в диалог и сотворчество. Главная цель медиации — дать интересный, вдохновляющий опыт каждому зрителю, независимо от его жизненного опыта и глубины познаний в сфере искусства. Медиатор — новая профессия в музейной сфере. Эти специально подготовленные проводники проводят экскурсии и реализуют проекты, направленные на вовлечение различных сообществ и социальных групп в контекст современной культуры» (Пятая уральская индустриальная биеннале современного искусства 2019).

В данном определении акцент делается именно на эмоциях и впечатлениях, которые посетители должны получить от взаимодействия с медиатором, а также упоминаются медиаторские проекты, которые проходят в дополнение к текущей занятости медиаторов. Формат медиаторского проекта также рассматривается в данной статье на примере проведения онлайн-медиации. Уральская индустриальная биеннале стала одной из первых культурных институций в России, где была введена медиаторская программа и где она до сих пор успешно реализуется. Осенью 2015 года медиаторы были введены на 3-й Уральской биеннале, а за несколько месяцев до этого, весной того же года, медиаторская программа была введена в «Гараже». Куратор публичной программы «Гаража» Анастасия Митюшина подчеркивает, что с самого начала для медиации в музее был важен аспект внутриинституциональной критики, тем самым термин «медиация» в случае «Гаража» ближе всего к трактовке «Vermittlung», «разучивание» (2020, личная коммуникация)³. С 2020 года было введено ограничение, что один медиатор не может принимать участие в двух проектах «Гаража» подряд, чтобы постараться сохранить непредвзятость по отношению к конкретному музею.

Из данного обзора можно заключить, что, несмотря на многообразность трактовок данного вида музейного образования, для упомянутых институций важна горизонтальность между медиатором и посетителем, полифония смыслов, получение эмоций, возможность критического высказывания, индивидуальный подход и процесс изучения своих посетителей. А для автора статьи особенно важна возможность честного высказывания со стороны медиатора и проявление его личной агентности в работе.

Осенью 2019 года в Международном совете музеев (ИКОМ) разразились дебаты касательно нового определения слова «музей»,

которые не разрешились до сих пор (Small 2019). Почти 50 лет ИКОМ определял музей как «некоммерческое учреждение, которое приобретает, сохраняет, исследует, передает и демонстрирует материальное и нематериальное наследие человечества и окружающей его среды с целью обучаться, образовываться и получать удовольствие» (ИКОМ 2020). Однако в 2019 году было предложено новое определение, которое звучит следующим образом: «Музеи — это демократизирующиеся, инклюзивные и полифонические пространства для критического диалога о прошлом и будущем. Признавая и решая конфликты и проблемы настоящего, они доверяют артефакты и образцы обществу, хранят разнообразную память для будущих поколений и гарантируют равные права и равный доступ к наследию для всех людей» (ИКОМ 2019). И хотя новое определение до сих пор не было принято по причине несогласия представителей таких входящих в ИКОМ стран, как Россия, Франция, Италия, Германия и Канада, тем не менее, упомянуть предложение такого обновления кажется важным. Перечисленные выше страны в том числе посчитали новое определение «слишком политическим», однако сам факт того, что в определении упоминается ведение диалога, а не монолога, соотносится с ценностями и принципами медиации. Представители музеев отныне находятся с посетителями в диалоге и прислушиваются к их мнению, стараясь сделать их пребывание в офлайн- или онлайн-пространстве как можно более комфортным и доступным.

Особенности арт-медиации в «Гараже»: «классическая» медиация, медиация как художественное высказывание и модерация

Прежде чем подробно рассмотреть кейс онлайн-медиации в «Гараже», автор предлагает проследить генеалогию становления и развития медиации в институции. Арт-медиация была запущена в «Гараже» летом 2015 года к открытию нового постоянного здания музея — бывшего кафе «Времена года». Сегодня куратор публичных программ «Гаража» Анастасия Митюшина определяет медиацию таким образом (2020, личная коммуникация)²: арт-медиация — это общение с посетителем, которое инициировано музеем, но при этом предполагает максимальную свободу от институционального голоса за счет подключения к коммуникации приглашенных ведущих — медиаторов. Медиатор — это своего рода зритель-энтузиаст, чей интерес к визуальной культуре и искусству равнозначен его готовности регулярно делиться своими знаниями. В отличие от штатных экскурсоводов, медиаторы — не просто «носители информации», но субъекты и посредники между музейным пространством и посетителем. Медиатор может принимать и сторону институции, и сторону зрителя, много или мало знающего об искусстве. Часто, но не обязательно медиация носит критический характер. Для медиатора важно создать пространство доверия и безопасности, где легитимна любая — даже конфликтная — позиция. Работа медиатора с аудиторией строится

на диалоге и взаимообмене. Медиатор варьирует объем информации, интонацию рассказа и маршрут в зависимости от собеседника.

Как менеджер публичных программ отдела просвещения «Гаража», автор этой статьи совместно с Анастасией Митюшиной занималась арт-медиацией как на «Секретиках», так и на других аналогичных проектах. Таким образом, данный анализ следует этнографической традиции и основывается прежде всего на методе включенного наблюдения. Более того, в данном случае классический метод «participant-observation» становится как бы перевернутым, трансформируясь в «observant-participation», что подчеркивает более активную роль исследователя, то есть автора статьи (Macdonald forthcoming).

Медиатором «Гаража» может стать любой желающий, успешно прошедший отбор и обучение. Под каждый проект объявляется open call для медиаторов. Актуальные объявления о наборе публикуются на сайте «Гаража». В рамках каждого проекта для медиаторов разрабатывается уникальная форма в стилистике проекта — толстовка, халат, поясная или холщовая сумка. Форма медиаторов играет роль институциональной опоры в «Гараже» с 2015 года, так как, во-первых, форма позволяет посетителю заметить медиатора в пространстве, а во-вторых, создает необходимую минимальную дистанцию между медиатором и посетителем.

Для более четкого внутреннего понимания медиации и ее различий от проекта к проекту Анастасия Митюшина и автор статьи в результате обсуждений (2020, личная коммуникация)⁵ пришли к выявлению трех основных видов медиации в музее: 1) «классическая» медиация; 2) медиация как художественное высказывание (в этом случае институция не влияет на разрабатываемый художниками сценарий медиации); и 3) модерация (техническое погружение зрителя в проект, мотивируемое логистическими потребностями обеспечить удобство и ясность проживания предлагаемого музеем опыта). Отдельным видом медиации в «Гараже» является ежегодный новогодний семейный проект «Арт-эксперимент», проходящий в «Гараже» ежегодно с 2010 года.

«Классическая» медиация — это общение медиатора с посетителем, которое нацелено на создание комфортной, доверительной среды для обмена любыми (в том числе и негативными) мнениями о выставке, ее отдельных экспонатах или музее в целом. Опираясь на методы активного слушания (задавание открытых вопросов, называние собственных эмоций и эмоций собеседника и т.д.), медиатор обсуждает с посетителем основные темы проекта и вместе со зрителем выбирает маршрут осмотра. Медиатор может либо постоянно находиться в пространстве выставки, либо появляться в заранее анонсированное время в обозначенных точках. В среднем классическая медиация длится от 40 минут до полутора часов. К классической медиации можно отнести первую медиацию в «Гараже» в 2015 году и офлайн-медиацию по выставке «Секретика». Несмотря на то, что единого понимания медиации не существует, «классическим» данный вид называется потому, что в его основе лежит устный диалог с посетителем, спровоцированный произведением искусства.

Медиация как художественное высказывание осуществляется по протоколу, разработанному художником и при исключительно логистическом участии институции. Такая медиация в первую очередь становится медиумом для реализации субъективного художественного замысла. Основное отличие медиации как художественного высказывания — в большем критическом потенциале и меньшей предсказуемости. Художник задает строгую рамку для проекта, прописывая протокол общения и среду для него. Медиатор может находиться в коммуникации с посетителем не обязательно посредством устной речи, а, например, посредством тела и звуков. Например, в рамках произведения «Руководство к (недо)пониманию» («Перформативная медиация» 2018)⁶ Лендла Барселоса, Мириам Лефкофиц и Валентины Дезидери на выставке «Безграничный слух» перформеры-медиаторы были выбраны и обучены лично художниками. Медиаторы действовали по художественному сценарию, реализуя практики чувствования (*sensing practices*): делали звуковой массаж, гадали на картах Таро, угощали чаем или знакомили посетителей с музыкальными инструментами Тарека Атуи. Количество участников таких сеансов было крайне ограничено: не более 10. Кроме того, перформеры-медиаторы, согласно установке авторов, могли сами выбирать, ориентируясь исключительно на личные ощущения, с каким посетителем взаимодействовать, а с кем нет. Таким образом, доступность и демократичность обычной медиации были радикально переработаны художниками.

Под третьим видом арт-медиации — модерацией — понимает-ся бережное отслеживание того, как протекает опыт посещения выставки. Цель модерации — создание опыта комфортного визита: навигация посетителей в пространстве, информирование о проектах институции, помощь на мастер-классах. Модератор, как и медиатор, работает в модусе гостеприимства и заботы о посетителе, но его функционал строго регламентирован и носит скорее информационно-технический характер. Например, на проекте «Бюро переводов» (2019)⁷ модераторы помогали посетителям на мастер-классах найти необходимые материалы или создать конкретные объекты: венки, куклы, маски.

На выставке «Секретики», где в офлайн-формате медиаторы успели отработать февраль и половину марта 2020 года, был активирован именно первый формат медиации, «классический»: незапланированное общение в зале о выставке и отдельных предметах.

Выставка «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966—1985» проходила с 12 декабря 2019 по 1 августа 2020 года в западной галерее Музея «Гараж». Данный выставочный проект исследовал советское неофициальное искусство второй половины XX века. Архитектура выставки была создана в черно-белых тонах, что помещало посетителя в воспоминания о советском времени. Представленными на выставке объектами были дневниковые записи, архивные журналы, инсталляции и фотографии небольших размеров — работы неофициальных советских художников.

Инициатором введения медиаторов на проект стал куратор выставки Каспарс Ванас. От него поступило пожелание по типу проведения медиации на данной выставке: не делать посетителям туры по всему проекту, а ограничиваться обсуждением нескольких работ. Пожелание было обосновано тем, что на выставке практически каждая работа или каждый художник сопровождался подробными кураторскими текстами. Посетитель мог «копаться» в них самостоятельно, но, как оказалось по ходу реализации проекта, не все были готовы тратить много времени на самостоятельное изучение, поэтому часто прибегали к помощи медиатора.

На выставочной площадке медиаторы носили холщовую сумку черного цвета с надписью ярко-розового цвета «Давай копаться вместе», чтобы посетители могли выделить медиатора как представителя институции. Проявить инициативу к коммуникации могли как медиаторы, так и посетители. Самая короткая медиация длилась менее минуты, самая долгая — более полутора часов, притом в этом конкретном случае посетитель подходил к медиатору несколько раз, прерываясь на поход в кафе и книжный магазин музея. При переходе в онлайн-формат установка на внезапный диалог отошла на второй план, а на первый план вышла скорее маршрутная запланированная медиация с заранее анонсированными темой, временем начала и продолжительностью сессии.

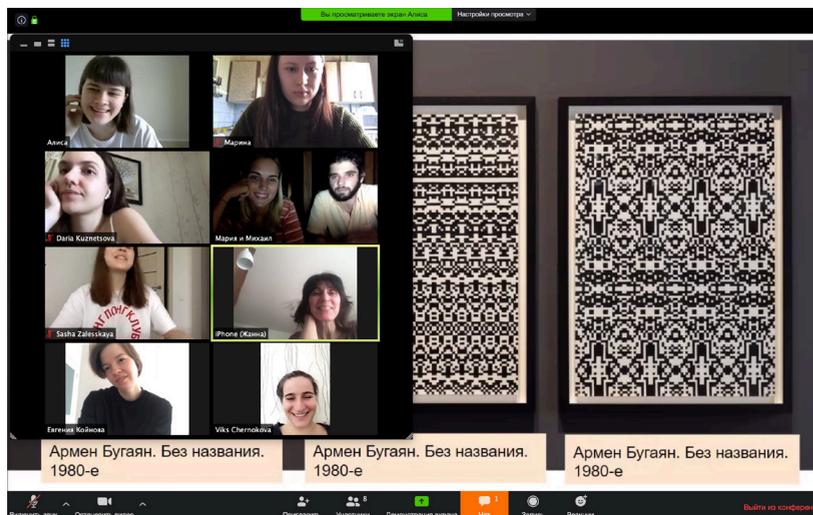
Особенности онлайн-медиации в «Гараже»

В связи с карантинными ограничениями 2020 года музеи и другие культурные институции стали активно осваивать онлайн-форматы: выкладывать в открытый доступ уже имеющийся контент и производить новый. Например, в «Гараже» была запущена серия диалогов «Экскурсовод на диване», в рамках которого гиды музея в течение часа вспоминали и комментировали прошедшие выставочные проекты «Гаража». Также была запущена платформа «Самоизоляция» (2020)⁸, которая помогала посетителям сориентироваться во всем контенте музея именно во время карантина. Нью-йоркский музей МоМА добавил на сайт раздел под названием «Читай, смотри и слушай, где бы ты ни был» (2020)⁹, который также предоставил разные пути и возможности потребления информации посетителю, не находящемуся в музее физически. Но важно отметить, что все эти опции предлагали зрителю потреблять информацию пассивно — посетитель мог лишь оставить свой комментарий. В свою очередь, онлайн-медиация по выставке «Секретники» предлагала возможность participatory: вступления в диалог с живыми людьми посредством Zoom, сохраняя возможность социализироваться и потреблять образовательный контент. Онлайн-медиация в «Гараже» была введена 30 марта 2020 года, спустя две недели после закрытия музея из-за коронавируса, и закончилась 31 июля 2020 года, когда музей и выставки были вновь открыты.

Чем обусловлено появление онлайн-медиации? Во-первых, «Гараж», как и другие музеи по всему миру, не хотел терять свою аудиторию, поэтому от руководства были получены призывы по возможности адаптировать и переводить свои проекты в онлайн. Во-вторых, было огромное желание медиаторов и менеджера проекта не останавливать работу, так как подготовка к выставке заняла много сил и времени, — и это как раз свидетельствует об энтузиазме медиаторов, о котором упоминалось в первом разделе статьи.

Как выстраивалась онлайн-медиация в «Гараже»? Так как арт-медиация для большинства российских посетителей остается довольно незнакомым форматом, было решено разбить онлайн-медиацию по сессиям и заранее выкладывать на сайт музея информацию с названием сессии, чтобы сделать порог входа более комфортным и доступным. Также было важно проводить онлайн-медиацию в конкретные дни недели и время, чтобы у посетителей выработалась привычка посещения. Для проведения сессий были выбраны понедельник, среда, пятница и суббота. В первую половину дня было две сессии подряд: с 12:00 до 13:30 и с 13:30 до 15:00. Во вторую половину дня также проходило две сессии подряд: с 16:00 до 17:30 и с 17:30 до 19:00. Таким образом, характер посещения офлайн- и онлайн-медиации по «Секретикам» различался кардинально: тогда как в музей посетители приходили в первую очередь ради посещения выставки, и общение с медиатором для большинства являлось скорее побочным действием, — регистрируясь на онлайн-медиацию, посетитель изначально отдавал приоритет образовательному партиципаторному формату над выставкой. Недостатком такого изменения была сложность найти замену посетителю, который зарегистрировался, но не пришел на онлайн-медиацию. Если бы такая ситуация случилась в выставочном пространстве, медиатор или менеджер проекта могли бы найти замену среди реальных посетителей в здании музея. Оперативно сделать это в онлайн-формате сложнее, поэтому данный фактор является одним из минусов формата: сложная логистика заполняемости сессии может привести к недобору в группе.

Название каждой сессии онлайн-медиации строилось двухчастно: сначала шло упоминание художника или работы с выставки «Секретика», а затем — через противопоставление — проблема, актуальная в контексте весны и лета 2020 года. Например, «Квартирные выставки в СССР VS чем заняться в квартире во время самоизоляции»; «Научная фантастика. Журнал “Знание — сила” VS какие модели поведения во время “апокалипсиса” мы копируем из научной фантастики, фильмов, книг»; «Игорь Макаревич “Дом утраченных друзей” VS скучаем ли мы по офису, институту, школе в новых условиях существования» и другие. Всего было придумано более 40 тем. Таким образом, посетителю сразу была обозначена рамка встречи, подразумевающая глубокий разговор об одной из тем выставки, а не обзорный разговор обо всем проекте. Посмотреть выставку целиком, как человек мог бы сделать в реальном музее, в рамках онлайн-медиации было невозможно. В некотором роде такой способ



Ил. 1. Скриншот онлайн-медиации по выставке «Секретники» (<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985>, 09.05.2020)

формулировки тем также является недостатком формата: медиаторы довольно жестко обозначали тему встречи, заранее подбирали работы и их фотографии в высоком разрешении, поэтому элемента внезапной смены темы обсуждения изначально случиться не могло, так как у медиатора просто не было бы визуальной базы для поддержания темы разговора. Этот фактор не совсем органичен для арт-медиации, поэтому также относится к недостаткам онлайн-формата. С другой стороны, куратор медиаторской программы Уральской индустриальной биеннале Дарья Маликова (2018) отмечает: «Одна из причин закрытости участников медиации — плохая осведомленность о предмете обсуждения, которая вызывает неуверенность посетителей в своих знаниях, и, соответственно, нежелание высказываться». Поэтому исходная формулировка тем для онлайн-медиации подразумевала, что посетители заранее могут спрогнозировать канву разговора. Таким образом, предварительную запланированность маршрута можно рассматривать и как позитивный фактор.

По исходной гипотезе сотрудников «Гаража» для посетителей онлайн-медиации могло быть важным обсуждение коронавируса, самоизоляции и нового быта. Однако в реальности оказалось, что как раз самоизоляционную составляющую жизни участники практически не желали затрагивать, а тема советского неофициального искусства, наоборот, вызывала наибольший интерес. Таким образом, появилась новая гипотеза, что, находясь в одном и том же пространстве, не имея возможности свободного перемещения за пределами квартиры, посетители предпочитали забывать об этом хотя бы на время онлайн-медиации и погружаться в дискурс советского андеграундного искусства.

В уже упомянутой выше статье Дарья Маликова (2018) также отмечает, что

«сейчас идет процесс формирования новой методологии работы с аудиторией, в центре которой — коммуникация с публикой, внимание к опыту и запросам посетителя. Понимание ожиданий посетителей и адаптация под них видится многим исследователям и практикам наиболее продуктивным путем развития культурной институции — и в маркетинговом, и в гуманитарном смысле».

Темы онлайн-медиации в «Гараже», временные слоты и дни проведения сессий были сформулированы из этих же убеждений.

Информирование посетителей об онлайн-формате медиации проводилось через социальные сети «Гаража»: «Фейсбук», «Вконтакте», «Инстаграм», — посредством еженедельной музейной рассылки, упоминания в российских СМИ и сотрудничества с московскими площадками в рамках партнерских проектов. Однако обычные информационные посты в социальных сетях не позволяют посетителю в полной мере понять, в чем ему предлагается принять участие. Пиар-кампании таких непривычных образовательных форматов требуют особого подхода, который команда, включающая в себя представителей разных отделов музея «Гараж», до сих пор разрабатывает.

Чтобы посетить сессию онлайн-медиации, надо было зарегистрироваться на сайте музея. Накануне координатор проекта обзванивал каждого зарегистрировавшегося, чтобы подтвердить присутствие, а вечером отправлял письмо с приглашением в Zoom-конференцию. Uniformой медиаторов проекта являлись белые футболки с надписью «самоизоляция», которые специально были созданы дизайнерами «Гаража» во время локдауна.



Ил. 2. Скриншот онлайн-медиации по выставке «Секретики» (<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985>, 13.05.2020).

Процесс онлайн-медиации проходил следующим образом: посетители подключались к Zoom-конференции в обозначенное время, медиатор со всеми знакомился, объяснял специфику формата, спрашивал

у присутствующих цель посещения и ожидания, уточнял, бывал ли человек на онлайн- или офлайн-медиации ранее. Кроме того, медиатор представлялся сам, называя свои имя, возраст, место учебы и круг интересов, информировал о тайминге, подробно раскрывал название темы. Задачей каждой медиации было углубление в один из узких аспектов проекта, а не пересказ кураторского текста и показ фотографий экспозиции. Сессия длилась примерно полтора часа, за это время группа успевала подробно обсудить и рассмотреть максимум четыре работы, а еще четыре посмотреть мельком. Такой объем позволял достаточно подробно вникнуть в заявленную тему, но при этом не касался абсолютно всех составляющих выставки. Формат сессий также подразумевал посещение онлайн-медиации одними и теми же посетителями, но на разные темы. Ближе к завершению проекта участники также стали просить пройти опрос об онлайн-медиации, результаты которого также рассматриваются в этой статье.

С 30 марта до 6 мая 2020 года онлайн-медиация проводилась четыре дня в неделю по четыре сессии в каждый из дней, однако начиная с 8 мая было решено оставить одну сессию утром, 12:00–13:30, и одну вечером, 16:00–17:30. Позже, с 9 июня, был отменен пропускной режим для передвижения по Москве, 16 июня «Гараж» официально возобновил свою работу для посетителей, открылось музейное здание для посещения, режим самоизоляции в Москве постепенно смягчался. Эти и другие факторы сказались на количестве желающих прийти на онлайн-медиацию: оно постепенно уменьшалось. Мы можем предположить, что посетители стали делать выбор в пользу проведения досуга в офлайне, а не в онлайн — или, как уже упоминалось ранее, команде не до конца удалось разработать способы рассказа посетителям о формате, чтобы привлекать их к участию на протяжении всего проекта.

Утром работал один медиатор, а вечером — другой. Всего на проекте работало шесть медиаторов, таким образом у каждого сотрудника выходило примерно шесть рабочих сессий в месяц. Работа медиатора оплачивалась один раз в конце месяца, у всех была равная фиксированная ставка, вне зависимости от того, сколько людей пришло на сессию. Максимальное количество участников сессии было ограничено шестью посетителями, чтобы медиатор имел возможность пообщаться с каждым посетителем лично.

Во время сессии онлайн-медиации одной из главных задач медиатора было научить посетителя взаимодействовать с художественными работами, вступать с ними в диалог, играя роль активного фасилитатора, а не молчаливого наблюдателя или слушателя. Для этого медиатор открывал на весь экран фотографию работы, представленной на выставке, и задавал по порядку три основных вопроса: «Что вы здесь видите? Что вам это напоминает? Что еще вы здесь видите?». Эти три вопроса являются основным инструментом техники «Визуальные стратегии мышления» (Visual Thinking Strategies, VTS)¹⁰, которая была разработана в конце XX века искусствоведом Филиппом Йенавайном, который на момент разработки технологии являлся сотрудником MoMA в Нью-Йорке и психологом

Абигейл Хаузен. Эта стратегия не идентична медиаторской практике, так как в рамках нее ведущему строго запрещено высказывать свое мнение, задавать собственные оригинальные вопросы. Ведущего такой дискуссии можно назвать фасилитатором, так как он стимулирует продолжение дискуссии, не имея возможности задавать любые вопросы, кроме трех одобренных. Метод VTS является удачной опорной точкой для проведения медиации, однако на него невозможно опираться целиком, так как личная агентность медиатора, исходящая из гендера, возраста, места учебы, круга интересов, в «классической» медиации важна и должна быть четко артикулирована во время сессии. Но при этом методика VTS с 2012 года активно и успешно применяется и в России, а именно в Русском музее, и называется «ART-дискуссии» (2020)¹¹. Также важным аспектом коммуникации являлась передача медиатором опыта между группами: если на предыдущей сессии медиатор узнавал от участников интересный факт, он делился им с участниками последующей группы. Медиатор не просто стимулировал общение и обмен мнениями внутри группы, но и накапливал информацию и нес ее от группы к группе.

Говоря о медиуме Zoom, посредством которого проходили сессии, медиаторы отмечали, что только со временем посетителям становилось привычно включать камеру и смотреть не только на произведение искусства, но и на самих себя. В самом начале проекта, марте и апреле, многим посетителям было некомфортно участвовать в конференции с включенной камерой, поэтому они либо участвовали в обсуждении только голосом, либо писали в чат. Чтобы таких случаев становилось меньше, при телефонном обзвоне и почтовой рассылке накануне сессии координаторы также стали проговаривать участникам, что просят использовать видеокамеру, как для собственного удобства, так и для комфорта медиатора и остальных участников. Чем больше времени проходило, тем большее количество людей включали камеры, что можно объяснить появившейся привычкой пользоваться данным приложением.

Находясь в виртуальном пространстве, медиаторы также обладали уникальной возможностью приближать, отдалять картинки с изображениями предметов искусства, сравнивать объекты, размещая их на одной странице. С одной стороны, объекты не были реальными, как в физическом мире, зато была возможность коллективно познакомиться и обсудить объект буквально со всех его сторон. Реальное выставочное пространство было оснащено звуками сигнализации на случай, если кто-то просто подойдет к объекту слишком близко. Трогать объекты было запрещено, а рассмотреть их детали было довольно проблематично, так как, повторюсь, представленные объекты были небольших размеров.

В завершение каждой сессии, начиная с мая, медиаторы также придумали не просто прощаться с посетителями и приглашать их на следующую встречу, а внедрили ритуал, который стали повторять в завершении каждой сессии: гадание по сборникам стихотворений русского неофициального художника Дмитрия Александровича Пригова. На выставке «Секретики» были представлены две его работы, но медиаторам хотелось

подчеркнуть значимость его творчества в каждой медиации, даже напрямую не посвященной ему. Для гадания посетитель называл любое слово, и посредством комбинации «Command F» медиатор находил для посетителя четверостишие. Бывало, что некоторые слова не находились ни в одном из поэтических сборников Пригова, и тогда медиатор просил участника заменить слово. Такое «виртуальное печенье» с предсказанием также положительно влияло на полученный участниками опыт, о чем многие сообщали медиатору вербально.

Исследователи Захава Дёринг и Эндрю Пекаррик назвали вводные, с которыми посетитель изначально попадает в музей, «входным нарративом». «Входной нарратив» состоит из трех компонентов: 1) взгляды на мир, 2) уже имеющаяся релевантная проекту информация, 3) личные воспоминания и эмоции (Doering and Pekarik 1996). Чем ближе эти компоненты резонируют с посетителями, тем успешнее оценивается поход в музей. Интересно, что в ситуации мирового локдауна эти составляющие совпадали у большей части посетителей: люди были вынуждены находиться в своих домах вне зависимости от того, из какой страны они присоединялись к медиации; их перемещение за пределами дома было жестко ограничено, они участвовали в медиации, находясь не в музее, обладая большим количеством свободного времени. Естественно, настолько схожие вводные данные сильно сближали группу и создавали канву разговора.

За все время проведения онлайн-медиации, а именно с 30 марта по 31 июля, было проведено всего 166 публичных сессий, которые посетили более 500 человек. С одной стороны, когда речь идет о музейной педагогике, 500 человек — это достойная цифра для отчетности о результатах работы проекта, но когда музей переходит в онлайн-формат и тем самым вступает в конкуренцию с онлайн-агрегаторами, чей месячный трафик исчисляется миллионами уникальных пользователей, встает вопрос: должен ли музей адаптировать свои стратегии взаимодействия, чтобы конкурировать с ними, и каким образом этого можно добиться? По данным компании Statista (Armstrong 2019), уже не первый год в десятку самых популярных сайтов в мире входят Facebook, Instagram, Pornhub, YouTube. Например, каждый день на YouTube заходит более 600 миллионов человек, каждый из которых в среднем проводит там по 29 минут, а доступен сайт на более чем 80 языках. Естественно, о подобной статистике в музейной среде и речи не идет, но имеет ли в таком случае смысл культурным институтам вообще выходить в онлайн, где правила коммуникации с аудиторией совсем иные? Например, Пушкинский музей в октябре 2020 года пригласил к себе популярного TikTok-блогера Даню Милохина¹², который снял в музее видео, где танцует на фоне статуи Давида, набравшее 467 тысяч лайков, почти 17 тысяч комментариев и более шести тысяч репостов¹³. С одной стороны, музей предпринял попытку коллаборации с популярным среди молодежи блогером — с другой стороны, подвергся критике со стороны многих постоянных посетителей и музейного сообщества. Кроме того, отследить количество пришедшей от Милохина аудитории представляется почти нереальным, в то время как мы знаем имя, город

и контактные данные каждого человека, принявшего участие в онлайн-медиации, а значит, имеем возможность провести с ним глубинное интервью для анализа формата или включить его в музейную рассылку, что делает его частью сообщества музея.

Так или иначе, любой институции, желающей оставаться актуальной и востребованной в XXI веке, придется отвечать запросам своей аудитории, предварительно изучая ее привычки и потребности. Большинство городского населения во всем мире сегодня проводит в гаджетах как минимум несколько часов в день. Например, мой телефон сейчас показывает, что экранное время за день составило более девяти часов, и это даже не конец дня. Причем такая модель поведения сформировалась (и у меня, и у многих других людей) задолго до появления коронавируса. Поэтому еще одна гипотеза данной статьи состоит в том, что переход медиации и других образовательных форматов в онлайн произошел бы в любом случае, просто Covid-19 этот процесс ускорил. Здесь уместно процитировать слова куратора и теоретика современного искусства Марии Линд, которая уже упоминалась в данной работе:

«Настал момент вместе с экспериментами развивать и формы медиации. Пришло время серьезно обсудить вопрос, как искусство функционирует в обществе, и более великодушно обходиться с имеющимися материалами. <...> Медиация может восприниматься куда шире: в сущности, она посвящена созданию интерфейсов взаимодействия (contact surfaces) между людьми, произведениями искусства и кураторскими проектами; она учреждает различные формы и настраивает интенсивность коммуникации вокруг искусства и о нем» (Lind 2018: 103).

Онлайн-медиация стала еще одним интерфейсом, позволяющим людям вести диалог, вдохновленный искусством, и для ситуации практически полного локдауна с начала весны и до конца лета 2020 года она стала востребованным инструментом поддержания диалога между «Гаражом» и более 500 посетителями со всего мира.

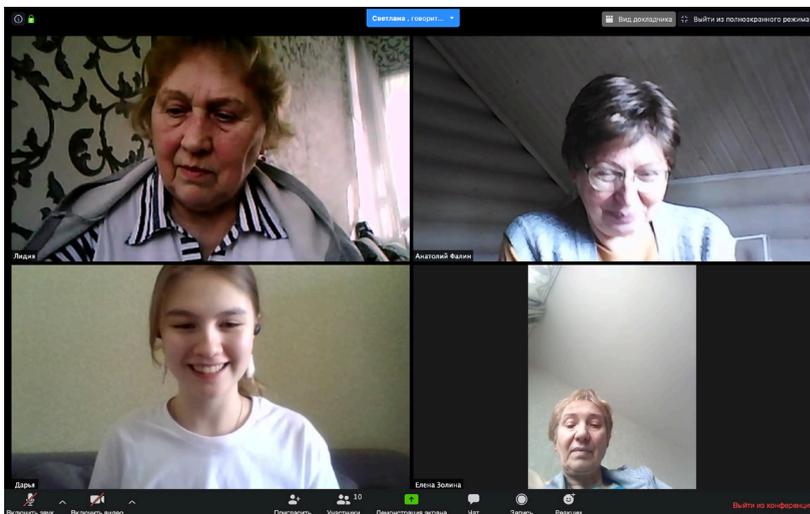
Аудитория онлайн-медиации

В уже упомянутой статье Дарья Маликова (2018) задается вопросом о том, кто ходит на медиаторские экскурсии. Из результатов ответов 808 посетителей 4-й Уральской индустриальной биеннале следует, что большую часть участников, а именно 57%, составляет «перспективная» аудитория. Именно она предпочитает знакомиться с проектом в сопровождении медиатора, так как, вероятно, ищет помощи для погружения в контекст. Под перспективной аудиторией подразумеваются люди, реже всего посещающие музеи и выставки в сравнении с двумя другими видами аудитории: «ядром» (посетителями, регулярно посещающими выставки, лекции, кинопоказы и так далее) и «периферией» (аудиторией, посещающей музей чуть реже, чем ядро). Основными впечатлениями от медиации у «перспективных» посетителей были слова «любопытно» и «ново». Также 56% участников

после медиации отметили, что их отношение к современному искусству после медиации улучшилось, а для 43% оно осталось прежним, что не несет в себе негативной коннотации, так как качественный анализ ассоциаций показывает, что о сохранении прежнего отношения скорее говорят люди, которые изначально были настроены позитивно или нейтрально. Из данных исследования можно сделать вывод, что такой формат диалога с медиатором в первую очередь пользуется спросом у «перспективных» посетителей, которые не являются профессионалами сферы или постоянной аудиторией музея, и поэтому больше других нуждаются в навигации и знакомстве с новой для них информацией.

Анализ аудитории, посетившей онлайн-медиацию по «Секретикам», позволяет выделить две условные группы: посетители, зарегистрировавшиеся самостоятельно, и коллективы, пришедшие на специально отведенный для них сеанс. Первая группа составила 90% посетителей онлайн-медиации, так как зарегистрироваться на сайте мог любой желающий. При регистрации надо было указать имя, фамилию, адрес электронной почты и номер мобильного телефона. Эта информация давала возможность понять, у посетителя российский номер мобильного или нет, мужчина это или женщина, был ли человек ранее на сессиях, или это первая регистрация. Координатор передавал эту информацию медиатору, чтобы тот мог спрогнозировать погруженность человека в тему, его местоположение и другие вводные данные. Например, однажды на медиацию, касающуюся научной фантастики в СССР и Юрия Соболева, пришла куратор-исследовательница этой темы. Так как медиатор знала это из регистрации заранее, она начала вести беседу, упоминая годы, события и имена, интересные именно для посетителя-специалиста. Кстати, после проведения этой сессии куратор предложила прочитать лекцию в рамках публичной программы к выставке¹⁴, так что данное событие косвенно также можно определить как медиаторский проект.

Ко второй группе аудитории относятся сообщества, которые приходили коллективно. Такие сессии ставились отдельно от основного расписания, чтобы не сокращать количество встреч для свободной регистрации. Например, подобной группой были подростки 11 лет из художественного колледжа, расположенного неподалеку от «Гаража». Для них медиатор добавил небольшой мастер-класс по рисованию во время онлайн-медиации, чтобы подстроиться под запросы подростковой аудитории. Также была реализована серия из пяти встреч с представительницами третьего возраста, которые уже третий год занимаются при «Гараже» в рамках профессиональной программы по работе с пенсионерами. Им читают лекции и проводят мастер-классы сотрудники музея и приглашенные специалисты. Так как на выставке раскрывается контекст 1960-х и 1980-х в СССР, которые пришлось на молодость этих участников, на медиацию данная категория приходила особенно охотно. Все встречи с этими группами вели одни и те же медиаторы, которым было интересно работать с такой целевой аудиторией, и можно было наблюдать, как посетители со временем привыкали к ведущему, что позволяло им больше раскрываться и делиться идеями.



Ил. 3. Скриншот онлайн-медиации по выставке «Секретники» (<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985>, 20.04.2020).

Еще одной категорией посетителей, которую можно выделить, стали постоянные участники онлайн-медиации. Они составили примерно 20% от всей аудитории, что относительно немного, но наличие даже одного регулярного посетителя в группе создавало для медиатора дополнительную задачу. За все время проекта было два посетителя, которые посетили более 20 сессий, темы которых иногда даже повторялись. Свой интерес к онлайн-медиации они объясняли тем, что не хотят упускать возможность регулярно знакомиться и общаться с новыми людьми в ситуации, когда заводить новые социальные контакты в офлайн-жизни из-за коронавируса невозможно.

В гендерном отношении аудитории проекта состояла примерно на 80% из посетительниц и 20% из посетителей. Самой молодой участнице, которая приходила на медиацию, было 11 лет, а самому взрослому участнику — 65 лет. Количество участников, впервые участвующих в арт-медиации, составило ровно половину пришедшей аудитории. Посетителей, пришедших на онлайн-медиацию и проживающих в Москве, оказалось 68%, вторым по популярности городом, откуда подключались участники, был Санкт-Петербург — 12%, на третьем месте — Екатеринбург с 7%. Из пришедших на онлайн-медиацию 75% ранее бывали в «Гараже»; на выставке «Секретники» до участия в онлайн-медиации побывали 60%. Также проведение медиации в онлайн-формате позволило преодолеть географическую дистанцию между институцией, расположенной в Москве, и аудиторией, проживающей в разных городах и странах. В онлайн-медиации приняли участие люди из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Великого Новгорода, Перми, Новосибирска, а также русскоговорящая аудитория из Финляндии, Армении, Грузии, Азербайджана, Швейцарии, Австралии, Беларуси, Франции, Италии, США.

Мария Линд отмечает, что «партиципаторное образование основано на предположении, что у зрителей есть недостаток (deficiency) —

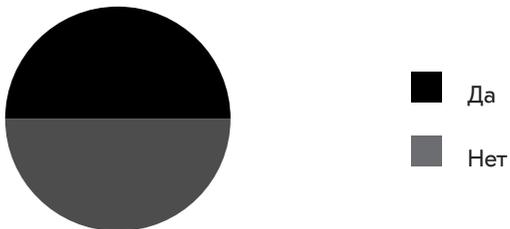
пробел, который необходимо преодолеть, или даже конфликт, который нужно решить» (Lind 2018: 103). При этом отделы PR и маркетинга в музеях больше озабочены ощущаемым отсутствием контакта между сторонами, «недопониманием». Смысл в том, что нужен своего рода «сервис знакомств», который поможет наладить контакт между людьми и «вещами»; в данном случае таким сервисом для аудитории являлась онлайн-медиация, а «пробелы» у каждого были свои. И это притом, что, по признанию некоторых участников, на время самоизоляции они оказались в ситуации постоянного пребывания с родственниками, друзьями, соседями по квартире — и ищут общения с новыми людьми, чтобы отвлечься от рутины. Также были случаи, когда на сессию приходили участники, проживающие в одном пространстве, но подключающиеся с разных гаджетов и из разных комнат, что также было обусловлено желанием сепарироваться хотя бы на полтора часа. Напомню, что максимальным количеством участников сессии было шесть человек, и в абсолютном большинстве случаев участники сессии оказывались незнакомы друг с другом. Это являлось положительным фактором для групповой динамики, так как если участники лично друг друга не знают, они легче вступают в диалог.

После проведения каждой сессии медиаторы заполняли таблицу для внутреннего анализа проекта, где указывали город участника, был ли он ранее на выставке «Секретики» и в «Гараже» вообще, включил ли во время сессии камеру или нет; там же формулировались личные наблюдения модератора, если таковые имелись. Благодаря этой отчетности сегодня мы обладаем данными, на которые имеем возможность ссылаться, в том числе в данной статье. Также по окончании сессии медиаторы высылали участникам ссылку на анонимный опрос, который прошли всего 32 участника, но, тем не менее, кажется важным упомянуть его результаты. Опрос состоял из семи закрытых вопросов с предложенными на выбор вариантами ответов, а также из двух открытых вопросов: «Откуда вы узнали про онлайн-медиацию?» и «Что вам запомнилось больше всего?». Более 65% участников ответили, что слушать ответы и мнения других участников сессии было скорее интересно, что они заинтересовались деятельностью «Гаража» и с наибольшей вероятностью посетят музей после снятия ограничительных мер. Таким образом, полученная статистика в целом совпадает со статистикой аудитории, посещающей музей не во времена коронавируса. Исходя из полученных ответов, мы можем предположить, что лояльность к институции повысилась — и посетители захотят вернуться в «Гараж» снова.

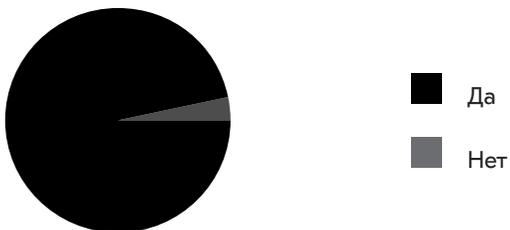
Медиаторы проекта

Медиатор чаще всего является наемным сотрудником. Насколько нам известно, первой культурной институцией в России, которая собирается сделать эту позицию штатной единицей расписания, является фонд V-A-C, о чем сотрудники фонда заявляют в своей статье-манифесте на сайте

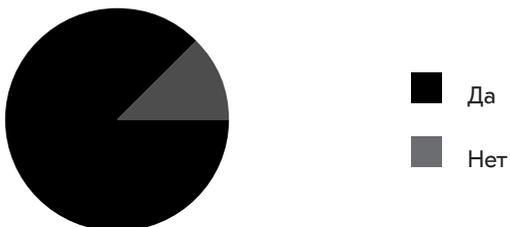
Я участвовал(а) в медиации впервые (32 ответа)



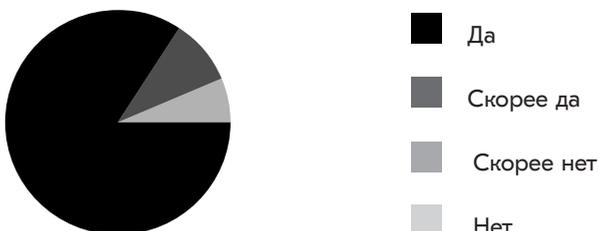
Атмосфера на медиации была дружеской? (32 ответа)



На ваш взгляд, медиация является продуктивным способом знакомства с производением искусства? (32 ответа)



После медиации ваш индекс лояльности к «Гаражу» повысился? (32 ответа)



Ил. 4. Результаты опроса по участию в онлайн-медиации (<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985>, 31.07.2020).

Syg.ma (Конончук, Луппо, Олюнина, Панфилец и Пасичник 2020). Эта тенденция кажется воодушевляющей: к сожалению, различные культурные институции в России и мире регулярно нарушают права работников — не выплачивают гонорары или увольняют. Например, 7 сентября 2020 года экс-медиаторка «Гаража» Диляра Ташмухамедова написала в своем Facebook-профиле (не уточняя, о какой институции речь), что набранный коллектив медиаторов организаторы попытались оставить без оплаты совсем:

«До вчерашнего дня я собиралась работать на одной ярмарке современного молодого искусства. <...> все остановилось в момент, когда я спросила в общий чат об условиях оплаты. Оказалось, что все мы, медиаторы, здесь были на волонтерских основаниях, но прямо об этом нам сообщили впервые — даже в объявлении о наборе отдельно искали волонтеров, отдельно медиаторов. Высказав свое недовольство этими обстоятельствами, я получила ответ от администрации о том, что мы все здесь работаем на "собственном энтузиазме, любви к искусству", некоторые абсолютно нормальные вещи, как 5.5 часовой график, выдавались за уступки ради нашего удобства, а на выходе — мы получаем опыт работы на мероприятии и знакомство с современными художниками» (Ташмухамедова 2020)¹⁵.

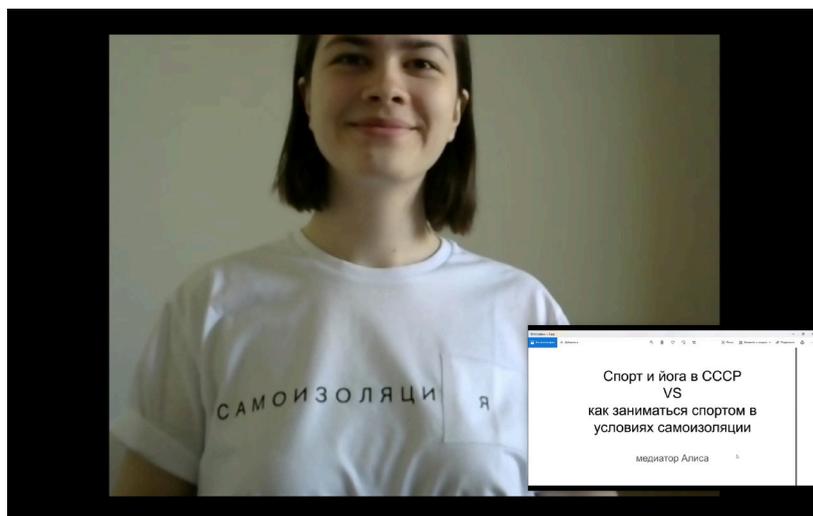
16 апреля 2020 года на платформе Syg.ma был опубликован текст медиаторов киевского «ПинчукАртЦентра» (Дмитриевская 2020), в котором медиаторы поделились опытом невыплаты зарплаты со стороны институции, некорректного отношения к ним со стороны руководства и, как результат, решением создать профсоюз медиаторов. После публикации текста была проведена публичная дискуссия медиаторов, запись которой сохранилась в YouTube-канале Syg.ma («Беседа с Анастасией Бондаренко» 2020). По сути, профессию медиатора можно отнести к прекариату, классу, который впервые обозначил и начал исследовать британский экономист Гай Стэндинг. Автор фиксирует, что,

«вступая во взрослую жизнь при выпуске из колледжа или университета, молодые люди рассчитывают на классические гарантии труда: возможность реализовать концепцию полной занятости, регулирование процесса найма и увольнений, взыскание штрафа с работодателя за несоблюдение правил. <...> Состояние современной экономики таково, что она не может предложить это молодому человеку. Отличительная черта прекариата — нестабильность дохода и его структура» (Стэндинг 2014: 26).

Чаще всего медиаторами становятся именно студенты или недавно закончившие ВУЗ молодые люди.

До пандемии выставка «Секретики» должна была работать с декабря 2019 года до мая 2020 года. Всего на проект изначально были набраны 21 медиатор для ежедневной сменной работы на площадке и один координатор. В марте, когда музей вынужденно был закрыт и вся деятельность была переведена в онлайн, было решено оставить шесть медиаторов. Важно отметить, что подобное сокращение было вызвано сокращением рабочих смен в онлайн по сравнению с офлайн, однако,

несмотря на это, в марте оплату за заранее составленное расписание получили абсолютно все медиаторы.



Ил. 5. Медиатор выставки «Секретки» Алиса Савина (<https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985>, 09.04.2020).

Возрастной диапазон среди онлайн-медиаторов составил от 20 до 23 лет. Все медиаторы были студентами гуманитарных факультетов, связанных с искусствоведением, культурологией и визуальной культурой. Уже имеющиеся знания и навыки безусловно помогли им в медиаторской деятельности.

С апреля по июль 2020 года, помимо проведения сессий онлайн-медиации, медиаторы созванивались в рамках обсуждения внутренних рабочих процессов три раза в неделю. Таким образом, работа по совершенствованию медиаторских техник и механики ведения онлайн-медиации шла перманентно на протяжении всего проекта.

Дополнительные форматы: дневники, диалоги и подкасты медиаторов

Распространенной практикой в работе с медиаторами являются «медиаторские проекты». Медиаторский проект может быть инициирован одним медиатором, коллективом медиаторов или штатными сотрудниками институции. Такой проект реализуется в дополнение к работе медиатора на выставке. Одним из таких проектов, который реализовывался в «Гараже» и ранее, является дневник медиатора, который также служит и инструментом анализа. Такой опыт саморефлексии позволяет взглянуть на медиаторский опыт по-новому, увидеть преимущества и недостатки, которые могли остаться незамеченными. В дневниках, не оглашая имен посетителей, медиаторы фиксируют свои впечатления и чувства, описывают запоминающиеся случаи, ведут учет допущенных оплошностей и найденных способов решения проблем, отслеживают собственную

точку роста. Например, на сайте «Гаража» опубликованы дневники медиаторов проектов «Безграничный слух» (Кравченко 2018)⁶, «Бюро переводов» (2019)¹⁷, «Арт-эксперимент. Вы в эфире» (2020)¹⁸.

Дневники, осмысляющие опыт онлайн-медиации по «Секретикам» («Медиаторы и дневники» 2020)¹⁹, публиковались на сайте раз в неделю в течение всего проекта. В дневнике всегда указывались имя медиатора, дата проведения сессии, ее название и личная оценка медиатора проведенного обсуждения. Например, запись Евгении Койновой от 27 апреля выглядит следующим образом:

«1 медиация. Тяжело. Первый раз медирую по чему-то, что связано с литературой. Повезло, что был мой коллега, Федя, мы вместе впряглись в эту телегу.

2 медиация. Я и не ожидала, что во второй раз все пройдет так хорошо. Со второй группой медиация прошла достаточно насыщенно и гладко: я была уже «натренирована» и участники были очень активные. Среди них были экскурсовод «Гаража», сотрудник нижегородского ЦСИ Арсенал, студентка из Санкт-Петербурга и медиатор «Гаража». Все очень интересные люди, у нас получилась гармоничная беседа. На этот раз поэзию оказалось обсуждать проще, так как у всех было свое мнение и определенный эмоциональный отклик, которым они не боялись делиться.

В медиации по поэзии и произведениям, связанным с литературой, я выбрала такую стратегию: выбираю несколько тезисов об объекте/поэзии из исследовательской литературы, задаю вопросы, которые выведут нас на обсуждение этих тезисов, закрепляем свое отношение к этому тезису в совместном обсуждении».

В данном случае Евгения сконцентрировалась на анализе формата медируемого материала, описала групповой портрет и поделилась личными впечатлениями о прошедшей сессии. Другой стиль ведения дневника можно наблюдать у медиатора Игоря:

«Вечер 2 мая

К медиации вместе с уже участвовавшими посетителями подключилась девушка, живущая 5 лет в Калифорнии и позиционирующая себя как художник. Ее бэкграунд часто устраивал разговор по принципу сравнения реалий там-здесь. Особенно интересно это было, когда мы перешли от разговора про репрессии по отношению к художникам в СССР к более свежим кейсам, связанным с арт-группой «Война» и Павленским. Помимо взаимоотношений художников с властными структурами в принципе и органами правопорядка в частности зашел разговор о свободе творчества и ответственности за творчество на примере молодежной музыки и историй с отменами концертов и провокационными текстами некоторых песен».

Помимо дневников медиаторы также прибегли к дополнительному формату, позволяющему выйти за рамки «классической» медиации — «Диалоги медиаторов» (2020)²⁰. Медиаторы регулярно отмечали во время сессий, что есть ряд участников, которые интересуются заявленной темой, но испытывают нежелание вступать в диалог. Если бы группы были более шести человек и все проходило в офлайне, медиатор мог бы не приглашать такого посетителя к диалогу, видя его неловкость. Но когда группа

состоит максимум из шести человек и всех их видно на большом экране, медиатору становится труднее игнорировать участника, а участник, в свою очередь, не может спрятаться за чьей-то спиной. Здесь уместно уточнить, что одним из популярных форматов видео в YouTube является «Let's play»: зрители в режиме реального времени наблюдают, как игроки проходят уровни компьютерных игр, но при этом сами не принимают в игре участия. Формат «диалоги медиаторов» отчасти можно сравнить с «Let's play». В диалоге участвуют два медиатора, которые берут чуть более широкую тему, чем для медиаций, и полтора часа обсуждают ее публично, с онлайн-трансляцией в Facebook и YouTube. Таким образом, зрители могут узнавать новую информацию, не включая камеру, и реагировать, оставляя комментарии под видео. За время проекта было проведено девять диалогов медиаторов, каждый из которых длился полтора часа, а количество суммарных просмотров на YouTube составляет (на конец 2020 года) 3225. Важную роль в диалогах имела визуальная составляющая, а со временем появилось желание сместить акцент с визуальности на аудиальность, поэтому были придуманы «Подкасты медиаторов» (2020)²¹.

16 июня 2020 года «Гараж» снова открылся для посетителей, и после длительных обсуждений было решено оставить медиацию только в онлайн, чтобы не подвергать опасности при живом взаимодействии ни сотрудников, ни посетителей. Посетители все еще имели возможность зарегистрироваться и посещать и онлайн-медиацию, и диалоги медиаторов, но хотелось также сориентировать людей в здании музея. Тогда мы придумали записать подкасты и разместили аудиодорожки на SoundCloud, а табличку с qr-кодом на подкасты поставили на стойку информации в музее, так как главная цель этих подкастов была сориентировать и проинформировать посетителей, оказавшихся в физическом выставочном пространстве. Каждый медиатор выбрал интересующую его тему, которую раскрыл на примере представленных на выставке работ. Всего получилось шесть аудиодорожек, каждая длиной примерно в 22 минуты. Подкасты были посвящены научной фантастике в СССР и журналу «Знание-сила», акционизму группы «Мухомор», телесности, женщинам-художницам неофициального советского искусства, выставочным практикам и «секретикам» самой выставки.

Онлайн-медиация в других российских институциях

Формат онлайн-медиации летом 2020 года среди российских институций также был реализован в Московском музее современного искусства (ММОМА), а также в «Манеже» и Русском музее в Санкт-Петербурге. На сайте ММОМА зафиксированы анонсы 40 встреч, которые прошли в рамках 17 оригинальных тем с 30 апреля по 29 августа 2020 года. Количество участников сессии ограничивалось максимум пятью посетителями, длительность одной встречи составляла один час, а сессию вели сразу двое представителей институции. В анонсах говорится, что встречи инициированы

экскурсионным отделом музея, а формат обозначен как «диалог между гидами и участниками». Слова «медиация» или «онлайн-медиация» не употребляются, однако из описания события следует, что институция предлагала не экскурсионный, а именно партиципаторный, медиаторский формат общения. Проект был назван «Работы, которые вы не заметили» (2020)²², и в рамках него гиды музея рассматривали как работы с уже завершившейся на тот момент выставки «Генеральная репетиция», так и работы с проходившего весной и летом проекта «ММОМА 99».

В питерском пространстве «Манеж» онлайн-медиация проходила с 25 мая по 13 июня 2020 года, состоялось 15 встреч, в рамках которых обсуждались три видеоработы, что зафиксировано на сайте институции. Одной из работ было посвящено пять встреч, каждая из которых являлась самостоятельной медиацией и не требовала повторного возвращения посетителя («Онлайн арт-медиация» 2020)²³. Онлайн-медиация строилась по уже прошедшему на тот момент выставочному проекту художественной группы AES+F. Ведущей всех сессий выступила сотрудница отдела кураторских проектов Наталья Ополченова. Тогда как сотрудники «Манежа» проводили онлайн-медиацию по видеоработам, остальные институции брали для обсуждений живопись, фото и дневниковые документы.

В Русском музее было проведено три медиаторских сессии: 19 июня, 26 июня и 3 июля 2020 года, что зафиксировано на сайте музея («Онлайн-медиации в Русском...» 2020)²⁴. Разработчиком медиации и собственно медиатором выступил ведущий методист по музейно-образовательной деятельности музея Алексей Бойко. Все три медиации были заявлены на разные темы и связаны не с современным искусством, как в остальных случаях, а с классической живописью: работами Карла Брюллова, Ивана Айвазовского, Василия Сурикова. Еще двумя значимыми отличительными чертами было местонахождение ведущего онлайн-медиации и платная форма участия. Бойко не просто находился в окошке Zoom, а присутствовал непосредственно в залах музея у самих работ, которые служили материалом для встречи. В отличие от бесплатных онлайн-медиаций «Гаража», «Манежа» и ММОМА билет на сессию онлайн-медиации Русского музея стоил 700 рублей.

Заключение

В данной работе подробно рассмотрен кейс реализации онлайн-медиации, инициированной и запущенный отделом просвещения «Гаража» в 2020 году. Помимо уже упомянутых численных показателей проекта остаются итоги, которые мы не можем оценить в количественном эквиваленте: образовательный процесс, эмоциональный аспект, оставшиеся воспоминания и полученные знания, знакомство с новыми людьми, развитие навыка критического мышления.

Ценности, присущие арт-медиации в офлайне, — возможность диалога и свободного высказывания, анализ и изучение аудитории,

реализация медиаторских проектов, — перенести в онлайн-формат удалось. Постепенно адаптировавшись к Zoom-формату, посетители стали смело высказывать свое мнение. Все большему числу участников становилось комфортно включать камеру, подключаться к сессии с личного аккаунта, даже если они проживали совместно с другими участниками. Также удалось реализовать медиаторские проекты на онлайн-платформах: SoundCloud, Apple Podcast, YouTube и Facebook. Географию аудитории в онлайн также оказалось намного реальнее и проще расширить, чем в офлайне. Данный проект обеспечил участникам высокую степень доступности к культурной сфере, при этом миновав взаимодействие с реальным музейным предметом, тактильность и нахождение посетителя в реальном музейном пространстве.

Проблемными вопросами данного формата остаются следующие пункты: стоит ли музеям, выходящим в интернет, подстраиваться под стратегии взаимодействия со своей аудиторией онлайн-сервисов с миллионами подписчиков? Как музеям найти свой уникальный способ взаимодействия с посетителями в онлайн? Как не просто переносить уже существующие проекты в интернет, а адаптировать их под специфику онлайн-работы? Что оставлять неизменным, от чего отказываться, а что, наоборот, стоит внедрить?

Будет ли онлайн-медиация реализована снова, если музеям больше не будет необходимости закрывать свои помещения? Это вполне вероятно, но нам кажется, что, скорее всего, будущее большинства музейных и культурных форматов — за гибридными формами культурных проектов. Мы предполагаем, что институции будут адаптировать формат каждого отдельного проекта под конкретный запрос аудитории и задачи музея, и проекты будут реализовываться и в офлайн-, и в онлайн-виде. Онлайн-медиация по выставке «Секретики» служит подтверждением данной гипотезы.

1. Выставка «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» (2019–2020, 19 декабря — 1 августа) Музей современного искусства «Гараж», <https://garagemca.org/ru/event/online-mediation-around-the-exhibition-sekrefiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985> (27.12.2020).
2. Art Mediation (2020, October 26) Manifesta, <https://manifesta.org/network/art-mediation/> (27.12.2020).
3. Митюшина А (2020, 16 ноября) Личная коммуникация, переписка по электронной почте, раздел медиации на сайт «Гаража».
4. Там же.
5. Там же.
6. Перформативная медиация «Руководство к (недо)пониманию» (2018, 8 июня — 2 сентября) Музей современного искусства «Гараж», <https://>

- garagemca.org/ru/event/performative-mediation-a-mis-reader-s-guide-to-listening (27.12.2020).
7. Проект «Бюро переводов» (2019, 7 марта — 15 мая) Музей современного искусства «Гараж», <https://garagemca.org/ru/exhibition/bureau-des-transmissions> (27.12.2020).
 8. Платформа Самоизоляция (2020, 14 марта — 16 июня) Музей современного искусства «Гараж», <https://self-isolation.garagemca.org/ru> (27.12.2020).
 9. MoMA Magazine (2018, October 15) MoMA, <https://www.moma.org/magazine/> (27.12.2020).
 10. Visual Thinking Strategies (2008, December 12) VTS Website, <https://vtshome.org/> (27.12.2020).
 11. ART-дискуссии в Русском музее (2020, 4 июля) Русский музей, <https://ruseum.ru/news/art-discussion-in-the-russian-museum/> (27.12.2020).
 12. Дания Милохин впервые пришел в музей (2020, 26 ноября) Facebook-страница ГМИИ им. А. С. Пушкина, <https://www.facebook.com/183283928353574/posts/4161142490567678/> (27.12.2020).
 13. Дания Милохин танцует в TikTok (2020, 26 ноября) TikTok-аккаунт Дания Милохина, https://www.tiktok.com/foryou?lang=ru-RU#/@danya_milokhin/video/6899470445230214401 (27.12.2020).
 14. «От Востока к Западу: модульный принцип в творчестве Юрия Соболева» (2020, 1 июля) Музей современного искусства «Гараж», <https://garagemca.org/ru/event/a-lecture-by-anna-romanova-east-to-west-modular-principle-in-the-practice-of-yuri-sobolev> (27.12.2020).
 15. Ташмухамедова Д (2020, 7 сентября) *Я поняла, чего стоит мой труд и моя квалификация*. Пост на личной странице Facebook https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=651716952416239&id=100027338203916 (27.12.2020).
 16. Кравченко А. Эссе Практик чувствования (2018, август) <http://twa.ru.anyakravchenko.com/3/> (27.12.2020).
 17. Медиаторы проекта «Бюро переводов» (2019, 7 марта — 15 мая), Москва, Россия. Музей современного искусства «Гараж». <https://garagemca.org/ru/event/bureau-des-transmissions-mediators> (27.12.2020).
 18. Медиаторы проекта «Арт-эксперимент. Вы в эфире» (2020, 2—12 января), Москва, Россия. Музей современного искусства «Гараж». <https://garagemca.org/ru/event/art-experiment-you-re-on-air-mediators> (27.12.2020).
 19. Медиаторы и дневники онлайн-медиации на выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966—1985» (2020, 30 марта — 31 июля), Москва, Россия. Музей современного искусства «Гараж». <https://garagemca.org/ru/event/mediators-and-online-mediation-diaries-dedicated-to-the-show-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985> (27.12.2020).
 20. Диалоги медиаторов по выставке «Секретики» (2020, 15 мая — 31 июля), Москва, Россия. Музей современного искусства «Гараж», <https://garagemca.org/ru/event/sekretiki-mediators-dialogues> (27.12.2020).
 21. Подкасты медиаторов по выставке «Секретики» <https://garagemca.org/ru/podcasts>

- org/ru/event/2948/materials/podkasty-mediatorov-po-vystavke-sekretiki-mediators-podcasts-accompanying-the-show-sekretiki-digging-up-soviet-underground-culture-1966-1985 (27.12.2020).
22. Работы, которые вы не заметили (2020, 30 апреля — 5 сентября), Москва, Россия. Московский музей современного искусства. http://www.mmoma.ru/mmoma-9919/raboty_kotorye_vy_ne_zametili/ (27.12.2020).
 23. Онлайн арт-медиация по произведениям коллектива AES+F (2020, 25 мая — 13 июня), Санкт-Петербург, Россия. Центральный выставочный зал «Манеж». <http://manege.spb.ru/events/onlajn-art-mediatsii-po-proizvedeniyam-kollektiva-aes-f/> (27.12.2020)
 24. Онлайн-медиации в Русском музее. Этюды критического мышления (2020, 19 июня — 3 июля) Школа Мастерс, <https://masters-project.ru/ru/courses/offline/online-rus-museum/> (27.12.2020).

Благодарности

Автор благодарит двух анонимных рецензентов, редакторов The Garage Journal Андрея Завадского и Юрия Юркина за ценные комментарии и наставления, а также Школу медиации на базе Уральской индустриальной биеннале, в которой автор обучался с весны по осень 2020 года.

Библиография

1. Беседа с Анастасией Бондаренко, главой профсоюза медиаторов ПинчукАртЦентра (2020, 31 мая) *YouTube-канал Syg.ma*, <https://www.youtube.com/watch?v=avuL334dwIE> (27.12.2020).
2. Бишоп К (2018) *Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства*. Москва, V-A-C press: 16.
3. Бойко А (2015) Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги? В: Кудрявцева С; Русакова Е (ред), *Музей и музейщики: проблемы профессионального образования: Материалы международной конференции 14–15 ноября 2014*. Санкт-Петербург, Издательство Государственного Эрмитажа: 78–82.
4. Дмитриевская Н (2020, 16 апреля) Профсоюз медиаторов «ПинчукАртЦентра». История в двух частях. Syg.ma, <https://syg.ma/@nastya-dmitrievskaya/profsoiuz-mediatorov-pinchukarttsentra-istoriia-v-dvukh-chastiakh> (27.12.2020).
5. Евдокимова М (2018, 3 апреля) «Мнение каждого посетителя верно»: Кто такие медиаторы и как они заменяют музейных экскурсоводов. Как фонд V-A-C пытается говорить о современном искусстве с горожанами. *The Village*, <https://www.the-village.ru/weekend/industry/307659-kto-takie-mediator-i-zachem-oni-nuzhny> (27.12.2020).
6. Кличук Я (2015) Арт-медиация после экскурсоведения. В: Кудрявцева С; Русакова Е (ред), *Музей и музейщики: проблемы профессионального*

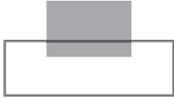
- образования: Материалы международной конференции 14–15 ноября 2014. Санкт-Петербург, Издательство Государственного Эрмитажа: 66–70.
7. Конончук Л; Луппо Г; Олюнина А; Панфилец А; Пасичник Д (2020, 7 мая) К медиации. Syg.ma, <https://syg.ma/@sygma/k-miediatsii> (27.12.2020).
 8. Маликова Д (2018) Зрительский опыт и медиация: работа с ожиданиями и отношением посетителей. В: Прудникова А (ред), «Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России. Москва, Екатеринбург, Кабинетный ученый; Екатеринбург, Екатеринбургская академия современного искусства: 166–212.
 9. Пятая уральская индустриальная биеннале современного искусства (2019) Медиация — это современная стратегия коммуникации с аудиторией. Программа, <https://fifth.uralbiennale.ru/program/mediation/> (27.12.2020).
 10. Стэндинг Г (2014) *Прекариат: Новый опасный класс*. Москва, Ад Маргинем Пресс: 26.
 11. Что такое арт-медиация? (2014) *Манифеста 10*, <http://m10.manifesta.org/ru/education/art-mediation/index.html> (27.12.2020).
 12. Armstrong M (2019, 25 ноября) The World's Most Popular Websites. *Statista*, <https://www.statista.com/chart/17613/most-popular-websites/> (27.12.2020).
 13. Doering Z; Pekarik A (1996) Questioning the entrance narrative. *Journal of Museum Education*, 21(3): 20–22.
 14. Falk J; Dierking L (2013) *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, Left Coast Press: 25–30.
 15. ICOM (2019, July 25) ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (27.12.2020).
 16. ICOM (2020, April 19) Museum definition, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (27.12.2020).
 17. Lind M (2013) Why Mediate Art? In: Jens Hoffman (ed), *Ten Fundamental Questions of Curating*. Milan, Mousse Publishing: 99–109.
 18. Macdonald S (forthcoming) Doing diversity, making differences: A Berlin ethnography of museums and heritage: An introduction.
 19. Mörsch C; Fürstenberg S; Chrusciel A (2013, June 9) Time for Cultural Mediation. *Kulturvermittlung Schweiz*, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/> (27.12.2020).
 20. Rancière J (1987) *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris, Fayard.
 21. Simon N (2010, March 2) The participatory museum. The book, <http://www.participatorymuseum.org/read/> (27.12.2020).
 22. Small Z (2019, 19 августа) A New Definition of "Museum" Sparks International Debate. *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/513858/icom-museum-definition> (27.12.2020).

Об авторе

Марина Романова — менеджер публичных программ отдела просвещения Музея современного искусства «Гараж». Магистр кафедры музеологии факультета истории искусств Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) по направлению «Социокультурные проекты в музейной практике», выпускница бакалавриата факультета коммуникации, медиа и дизайн Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) (Москва) по направлению «Политическая журналистика». Автор социокультурных проектов, связанных с арт-медиацией и подкастами в музее.

Почтовый адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.
E-mail: m.romanova@garagemca.org; marinaromanova8@gmail.com.
ORCID: 0000-0002-5240-407X.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org



Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience

Linda Kvitkina

Independent researcher, Saint Petersburg

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Kvitkina L (2021) Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: 89-107. DOI: 10.35074/GJ.2021.39.71.005

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.39.71.005>

Published: 12 April 2021

Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience

Linda Kvitkina

This essay documents and analyzes dance practices during the COVID-19 lockdown in Moscow and Saint Petersburg. The aim of the paper is to investigate corporeality in lockdown through dancers' own accounts. The essay uses the concept of 'thinking through the body' to conceptualize the experiences described in the interviews by performers and dance practitioners, including both professional and non-professional dancers. The au-

thor employs anthropological methods, including recorded semi-structured interviews with practitioners in the field, as well as auto-ethnography, to explore practices of dance within dancers' living spaces. The analysis suggests that the lockdown of spring—summer 2020 provoked a bodily rethinking of the living space, and a reconsidering of people's bodily relations with watched choreography and relationships with their bodies in general.

Keywords: contemporary art, contemporary dance, COVID-19, dance anthropology, dance studies, lockdown

One of the most significant changes that the COVID-19 pandemic has brought about is a change in our views about the body: our own and others'. This essay explores how dancers describe their experience of the lockdown of spring—summer 2020 (supplemented by my experience of quarantine in December 2020) and relationships with their bodies. In my research, I focus on performers and practitioners of contemporary dance in Moscow and Saint Petersburg. One of my main questions here is how dancers' relationship to their own body and the bodies of other people has changed. In an attempt to answer these questions, I explore the lockdown through my experience of it in spring—summer 2020 and my experience of COVID-19 and self-isolation in December 2020. As a dance practitioner, I found these to be two entirely different experiences, so I decided to include in the analysis my notes on moving while infected with COVID-19. This essay focuses on dancers, dance practitioners, and choreographers in lockdown conditions: their own personal experiences, bodily practices, and imaginations that helped make sense of what was, or has been,

happening during the lockdown. I am presenting the dancers' accounts and my own as reference points for future discussions of movement at home during the pandemic and the experiences of touching and being touched. The main new features of movement that can be seen throughout the interviews I conducted are a greater gentleness of movement, the bringing of choreography into daily life, and a rethinking of one's living space through kinesthetic means.

I focus on contemporary dance in part because, as a dance practitioner, performer, and researcher, I am simultaneously within the field I am studying (as a practitioner and performer) and outside it (as a researcher). But moreover, I want to look at corporeality in self-isolation, which is also connected to how dancers think and conceive of bodily processes through philosophical and physiological concepts. In other words, contemporary dancers living through lockdowns tend to be attentive not only to the body, but also to the concepts that they think about through the body and otherwise experience, as is evident from the interviews I conducted. I look at dancers' processes of living through the quarantine and self-isolation by relying on the concept of 'thinking through the body' that not only views the body phenomenologically, as Merleau-Ponty did (1968), but also describes a conscious act of experiencing theoretical or philosophical concepts through the body (Shusterman 2012: 4). I draw on contemporary dancers because they are aware of, and observe, their bodies closely and reflect on their experiences using concepts accessible to dance researchers, such as those generated by Maurice Merleau-Ponty, André Lepecki, and other theoreticians. 'Thinking through the body' also helps bridge the gap that separates the mind and the body in Western philosophical thought. Along with these reasons, I make use of the aforementioned concept because, as Richard Shusterman (2012) writes in his collection of essays on thinking through the body, performing arts draw special attention to the ways in which people think through the body, because the body in this case goes beyond being a medium of conceptualizing and becomes a medium of expression and a 'visual end product or art object' (p. 9).

My choice of methods and sources, which was to conduct and analyze semi-structured audio-recorded interviews and to examine my notes taken during the lockdown and quarantine, was driven by a desire to make these stories personal—as close to the body as possible. Another reason for choosing interviews has to do with the nature of oral sources: they may not contribute factual or chronological information about an event, but they let us see the importance of an event, or its meaning (Portelli 1981: 99–100), which is crucial when the focus is on personal experiences within an event. The observations presented here can be used in discussion regarding the space of dance, and in more general considerations of the pandemic's impact on corporeality. Additionally, I conducted ethnographic observations at a dance workshop I participated in during fall–winter 2020. These observations focused on my own and others' interactions with one another, and on how my attitude towards my own body and those of others changed over the course of my self-isolation in December.

The introductory part of the essay explains some of the theoretical background that I draw on throughout the text and elaborates on the

definition of the lockdown, self-isolation, or quarantine, notions that in the Russian context could be used interchangeably, since the language had no fixed, universal name for the COVID-19 prevention measures put in place. The measures themselves were ever-changing and dependent on the place in which they were introduced: for instance, Moscow had much stricter lockdown rules compared to those in Saint Petersburg. Thus, in April 2020, the Russian government announced not a lockdown, but a national holiday for three weeks, advising citizens to stay at home. However, holidays (or days off work) are associated with rest and recreation, and not with the stress of living through a global pandemic, so there was a major contradiction between the period's name and the feelings it evoked. The next section of the essay expands further on the context, mainly focusing on recalling the general atmosphere of spring 2020, and introduces some of the dancers I talked to when working on this research. I provide short portraits of some of the dancers I talked to, including descriptions of their movements that I observed during interviews. This is done partially to create a livelier picture, and partially to avoid some of the limitations of sources like oral history, namely the reduction of speech to letters and words (Portelli 1981: 97–98), inserting punctuation where spoken language has pauses, or breaths, that can work differently than grammar rules. Next, I consider the virtual and physical spaces that dance occupied during the lockdown and continue focusing on bodily experiences of self-isolation caused by the pandemic, including my own. In the conclusion, I offer some final observations and thoughts on bodily experiences of the COVID-19 pandemic for future discussion among performing artists.



Figure 1. Photo by Tatiana Krasekhina, April 2020 (courtesy of Tatiana Krasekhina)

I. Context

I begin my reflections on the changes the pandemic brought to dancers' lives in March 2020, because this is when the restrictions designed to stop the spread of COVID-19 were put in place. Even though the first news about the new virus in China appeared in late 2019, it did not much affect the everyday life and practices of dancers in Moscow and Saint Petersburg (which are the two cities central to my case study). Even in February 2020, when Italy was already in lockdown and the number of new cases showed a noticeable growth, the overall mood in Saint Petersburg, where I am based, was quite carefree. From my observations, only a few people were starting to wear masks in public transport, and people were still traveling abroad.

In March 2020, people began to be diagnosed with COVID-19 in Moscow and other Russian cities, and disease prevention measures were implemented, mainly restrictions on using public transport and instructions to wear masks and gloves, reinforced with fines. After the World Health Organization (WHO) guidelines were released in early spring, there was a certain level of anxiety arising around touching and being touched. The advice mainly involved avoiding touching surfaces in public spaces and using hand sanitizer, rather than wearing masks, which became the focus later in the pandemic.

This brought something that used to be in the background to the foreground: bodily practices. People now had to control gestures and movements to which they were accustomed—touching one's nose, rubbing one's eyes, brushing hair away from one's face. This new danger coming from the virus forced people into being conscious of their mundane—and previously unnoticed—bodily practices. The concept of double touching, that is, when you touch your hand, you are not only actively *touching*, but you also feel *touched* at the moment it is happening (Trigg 2014: 254), rose to the fore in the COVID-19 pandemic. Information regarding the spread of COVID-19 made us immediately alert to the touch we inflict *upon ourselves* once we touch something or someone in a public space. We became generally much more aware of the double nature of touch (Merleau-Ponty 1968), and this came not as a peaceful experience of exploring one's corporeality, but rather as an alarming one, in an atmosphere of heightened anxiety around bodily and medical matters.

By the end of March, in many cities across Russia, employers began to make the switch to remote work, and the event management and live entertainment industries started to suffer, with venue closures and performance cancellations. Some dancers who had been registered as self-employed in 2019 received financial support from the Russian government in the form of a tax return or a payment equal to a monthly minimum wage. However, this amount of money was not enough to help struggling artists: 'Well, I got six thousand [rubles] plus a month's minimum wage for being self-employed, but thank God I work at a state-run company, and they haven't abandoned me' (Aleksei N. 2020, personal communication!). Many people in the creative industries faced difficulties, especially financial ones, since the government did

not implement specific comprehensive measures to support private companies in the arts and entertainment industries. Dancers mostly earned their income by teaching, either in private, or in government institutions. This was the case not only for performing artists in Russia, but elsewhere in the world as well (Tsioulakis and FitzGibbon 2020). Part of the issue is that in performing arts, many artists work at several institutions at the same time or are not strictly affiliated with any organization at all.

The reflections above are meant to highlight the feeling of heightened anxiety among artists during the period in question. Researchers point to this being a factor in difficulties when engaging in creative practices (Tsioulakis and FitzGibbon 2020). This observation of decreased creative potential during the troubled times is supported by my personal experience and by the experience described by my respondents. One of them did not dance because she 'just didn't feel like it' (Violetta Sh., 2020, personal communication²).

Back in March 2020, it was extremely unclear how teaching and other work within the performing arts was to be organized. Some freelance choreographers and performers went online and started live-streaming, for example, Vladimir V., who had a live 'show' on his Instagram (discussed below). Instagram Lives and Instagram Stories, where dancers now appeared more often than before the lockdown, in many cases shaped the quality of movement and its character. Instagram encourages (one could even say, demands) vertical framing of videos or photos posted to Stories or streamed live. Although there is certainly room for experiments (which some performers engaged in), many preferred the default format. This is particularly interesting in relation to contemporary dance, since the latter includes a lot of floor work that would not be shown in the vertical format.

Some dancers, like Aleksei N. and his wife Olga, also a performer and a choreographer, started to teach pay-what-you-can online classes, which became a widespread practice. Prospective students were invited to contact the tutor on social media, for example, through direct messages on Instagram in response to a Story. The teacher would then send a Zoom link and a phone number tied to a bank account that the students could use to transfer money for the class. The pay-what-you-can system became a worldwide phenomenon in the lockdown: instead of being asked for a specific amount of money for a class, as is typical of dance schools, people could set their own price, based on their financial situation or their rating of the class. Consequently, the agency in defining the cost of bodily knowledge also shifted.

Aleksei N. works for a state-run dance company that does not have a permanent theater residence. This allowed the company to be flexible during more stable periods, outside the extraordinary conditions of a global pandemic. During the lockdown, the company produced online content related to nutrition, equipment, and indoor and outdoor training in ballet and contemporary dance techniques, which served to promote the dancers and the company itself. Other institutions organized online classes on Zoom, for children and adults alike, that were led by their regular instructors (Violetta Sh., 2020, personal communication). However, many students would either skip

lessons or drop the class completely, whether because they were overburdened with online activities or because they or their parents took a more relaxed approach towards online classes (Violetta Sh., 2020, personal communication). A situation where dancers earn most of their income through a permanent job in a state-run dance company or educational institution is not new (McRobbie 2011), but it became more visible during the pandemic. For many performers and dancers, just performing or dancing is not enough to make a living: they also have to participate in the education system and thus, in power-imposing structures, even if they believe in sharing knowledge horizontally rather than hierarchically.

In summary, creative industries and the performing arts have suffered significantly from the restrictions introduced to reduce the impact of the COVID-19 pandemic on the public health system. This was the case not exclusively in Russia: the same observations have been made in different countries across the world (Graeber 2021), with governments not always being able to implement adequate measures of support for the creative industries. Many creative professionals had to seek other sources of income to support themselves throughout the pandemic. On the one hand, teaching pay-what-you-can classes can be seen as promoting and implementing the concept of fair pricing as defined by the consumer; on the other hand, it introduces instability in creative professionals' income streams.

2. Introduction to Personal Stories

Dancers used very different descriptions when talking about the period of self-isolation. For instance, Aleksei N. says, 'Put fancily, it was a black swan that came flying in and destroyed everything I had planned, everything I had hoped to do.' He also called the pandemic and the associated lockdown an apocalypse and 'hell' during the interview (Aleksei N., 2020, personal communication). Another dancer, on the contrary, saw it as a positive development. 'It wasn't a tragedy for me—it was an opportunity' (Vladimir V., 2020, personal communication³). There was also no fixed lockdown period in Russia. First of all, there was no 'lockdown,' 'quarantine' or 'state of emergency' announced at the national level. Secondly, the measures introduced in Moscow and Saint Petersburg differed drastically, with Moscow having much more severe rules in place. Thus, the Russian lockdown has had no particular dates or other markers of time. It can be interpreted from the perspective of multiple temporalities, i.e. multiple ways of seeing and thinking about time (Koselleck 2002), and, therefore, experienced in different ways, too. Still, the scale of the disease prevention measures introduced during the COVID-19 pandemic was unprecedented (Loskutova 2020), which made the future of physical interactions look more unstable than before.

I would like to introduce some of the performers with whom I talked when working on this essay. All of them (eight in total) are based in Russia, living either in Moscow or Saint Petersburg. It is important to say here that, along

with professionally trained dancers, I also spoke with non-professional dancers; my own background can also be classified as non-professional dancing. Most of my interviewees' work centers on performing, but most of them also teach dance, so during the lockdowns they either taught independently (usually with a pay-what-you-can system) or within an institution. The ratio of male to female interviewees is unequal, with five being women, which means the perspective on bodily thinking here may be skewed, as our relationships with our bodies tend to be gendered. Another limitation of the sources has to do with the nature of audio recordings. Some conversations were recorded in person; some were video calls, with only the audio recorded; finally, some of the calls were done using only audio. Where possible, I attempted to incorporate my observations of the interviewees' movements during the conversations into the portraits provided below. I felt it was important to include these particular descriptions because they represent the different ways of conducting the interviews; besides, they show that the lockdown context varied for these people depending on their work situations. Maria Sh. is an independent dance artist who teaches classes, Aleksei N. works for a state-run company and teaches dance, and Anastasiia D. is a choreography student, which gives you a glimpse of their different relationships to lockdown.

Maria Sh. is a performer and dance artist with a degree in choreography from the Vaganova Ballet Academy in Saint Petersburg. Maria has, in her own words, 'a haptic personality,' and it is important for her to express sympathy or affection for people through touch. My conversation with Maria took place in person after a performance and dance class in autumn 2020. She was one of the workshop's organizers and instructors, and I was one of the students. During the interview, Maria took her time to think about her responses and gave careful consideration to questions, meanwhile rolling cigarettes and changing her position in the chair. We also kept moving from the dressing room, where most of our conversation took place, to the rehearsal hall, where she would open the window and climb onto the windowsill for a smoke while we continued to talk. During the self-isolation period, she organized and took part in an online performance as part of a festival. She also attended several workshops and courses and completely reevaluated the concept of productivity, culminating in a research-through-practice workshop at the end of the summer.

I spoke with Aleksei N. during the summer of 2020, and we used a video call for this interview. At the time, he was in Moscow and had just moved into a new apartment. This decision to move to a new place was made during the lockdown and implemented in the middle of the pandemic. I did not record the video of the conversation and did not take any screenshots. During the conversation, Aleksei changed his sitting position many times. Sometimes he would move his head, probably to relax his neck muscles. This type of movement is something that I had noticed in summer 2019, when I had a chance to attend his regular contemporary dance classes in Moscow. During the lockdown, he continued teaching, using the pay-what-you-can system for his Zoom classes. During late spring and summer 2020, he participated in organizing and performing an online live event exploring domestic

space in an unusual way. The lockdown led him to reinterpret the space of his and his wife's apartment: he made multiple observations and came up with vibrant metaphors for describing the lack of movement in the lockdown, one of my favorite ones being 'the itching body,' that is, a body that is itching for movement and that always wants more, no matter how much a person moves physically.

I talked to Anastasiia D. on the phone, even though we attended to the same workshop and regular classes, and were living in the same city. In 2020, she was a university student studying to become a choreography teacher. Due to the pandemic, her university classes as well as dance classes outside university moved online. She described her confusion about how the process was organized and the inconveniences that naturally came with it. Some instructors themselves were not sure how to conduct classes online, and were quite skeptical that the medium would work, at least at the beginning. Anastasiia D. published short videos of her dancing or moving within the space of her apartment, including on the balcony and in her room, to her Instagram Stories. She also shared notes on international classes she was taking during the lockdown. After the end of the strict lockdown regulations, Anastasiia went back to offline classes. However, she continued to participate in international classes on Zoom. For her, the lockdown was particularly important because she had a chance to slow down and be gentler and more attentive to her body, especially to a previous knee injury.

Even though I could not provide a portrait of every performer here, I have tried to offer a closer look at the people with whom I talked while preparing this essay. I deliberately did not share any last names in order to prevent readers (as far as possible) from creating a hierarchy between their accounts of self-isolation and quarantine experiences. It is worth noting that some of them have met each other personally and have even worked together on various projects. The performing arts community in Russia is rather small, at least in Moscow and Saint Petersburg, especially when it comes to contemporary dancers and dance artists.

3. The Space of Dance, Practiced and Watched

Lockdown practices of online dance sustained and emphasized the prioritization of the visual side of dance performance, at least as it is understood in the Western tradition of performance (Schechner 2007: 10). Alongside this, the lockdown conditions made dancers renegotiate their relationships with dance spaces, physical practices, and performances. Dance has become more intimate, more experimental, and yet more accessible to everyone involved in a performance, including viewers, because we all face the same condition of being indoors. In my own experience, I started to associate different kinds of dance with different spaces within my apartment. The kitchen was my place to dance to my all-time favorite music or hits from the 1980s, while the bedroom became the place to experiment, a small dance laboratory of my own.

This was partially due to the fact that the floor in my bedroom was warmer, and there was more space.

There are some practical criteria for choosing where in the apartment to dance. This may be determined by the space itself (whether there is room to dance or not) or by the characteristics and purposes of the space. Some practices required a mat, because a dancer did 'not enjoy lying on the parquet [floor]' (Mila V., 2020, personal communication⁴), which meant choosing the room best suited for lying on a mat. With regard to narratives of cleanliness of the living space, some noticed that at the beginning of self-isolation, they started to clean the flat: 'I washed everything I could, organized everything that could be organized, [but] the next week I was totally apathetic... Earlier you would get home late and wouldn't care [about cleaning], but now you find yourself in downward dog looking at these dust balls.' (Violetta Sh., 2020, personal communication). 'Oh, [your question] is interesting, by the way. Nobody feels eager to dance in dirty spaces.' (Mila V., 2020, personal communication). This can partially be attributed to the fact that contemporary dance involves quite a lot of floor work, and it is crucial to have clean surfaces even in a dance class, because otherwise you get dust all over your hands, feet, and clothes, and it stops being a pleasant experience.

For some dancers, the lockdown became an opportunity to experiment and work with the mundane, focusing on routines that would go unnoticed in normal circumstances. For instance, Vladimir V. says, 'I always danced at home and was trying to find the unusual within my home ... [in order] to refract the routine [*prelomlenie bytia*]' (Vladimir V., 2020, personal communication). For others, it turned into an endless workshop on exploring one's living space through dance, a practice that used to take place in the specially designated areas of rehearsal rooms, stages, or dance classes, with necessary equipment provided. Instead, some used a chair as a barre (Violetta Sh., 2020, personal communication) or danced in the bathroom or other rooms that did not have as much space as a dance hall would (Mila V., 2020, personal communication). This is of significance because, unless you pay attention to the surroundings and keep alert, you can injure yourself or break something accidentally (Anastasiia D., 2020, personal communication⁵).

The process of rediscovering one's home in a bodily sense adds to the discussion of Merleau-Ponty's (1964) view on the relationship between body and space. Kinesesthesia as the awareness of the body (not including seeing, hearing, smelling, and the sense of balance) can be interpreted as primordial (Shusterman 2012). However, this sense of the body develops in response to new spatial situations, rather than being preconditioned⁶ (Merleau-Ponty 1981). In the situations of lockdown or quarantine, many either introduced dance into their home environment or, if they had danced at home before self-isolation, started to do it more often (Mila V., 2020, personal communication), thus rediscovering a space that is supposed to be extremely familiar, even from the perspective of thinking through the body. Even if, before self-isolation, they used to dance at home as well as in class, many interviewees said they had to adapt to the 'new' space and be more careful with their movement.

In a way, the home turned out to be best suited for laboratory or research activities, which dancers enjoyed more than regular classes because of their new need to rethink and even re-map the space kinesthetically.

Moreover, the physical space of home was connected to that of the internet. Since all workshops and performances were conducted online, the two spaces became connected not only in terms of being simultaneously in one place, home, and online. On the one hand, dancers explored their homes' physical environments using instruments provided by online platforms, such as video-based classes or practices. On the other hand, these places were dramatically different from one another: home is a private space, while online spaces are open and accessible to everyone with an Internet connection. Regardless of how different the spaces of our homes were, we all—both spectators and performers—used the same platforms and software to interact with one another. For instance, one dancer did not just perform alone in the closed space of his apartment, the 'intersection of rooms'; he held a 'Morning Show' on Instagram Live (Vladimir V., 2020, personal communication), thus making a private event a public one.

One of the most prominent works showing dancers as explorers of their living spaces was the performance *Farewell to the Old World (Proshchai, staryi mir)* by the Ballet Moskva company, which premiered on the 31st of May, 2020 (Ballet Moskva, 2020). This performance explored the space of dancers' apartments by inscribing the body and bodily practices onto surfaces inside and outside the apartment, especially unusual ones: for instance, the kitchen counter or the bathtub. *Farewell to the Old World* fits with the framework of relations between dancers and machines that dance historians have used to analyze modernity in connection to dance (Bryson 1997: 74). This signified a new space for experimenting, as dance moved not into another public space, such as the museum (Lepecki 2006: 69), but into the private space of apartments as well as into stairwell landings (which are communal, yet not quite public). From the point of view of a spectator, the dancers resembled aliens in their own spaces, using the surfaces in highly unconventional ways and renegotiating their place in the apartments.

It was during the lockdown that conditions of watching shifted dramatically: from sitting in a designated seat throughout a performance (say, in a theater), to moving around the flat with your laptop, or even lying down to watch something. At one point, I found myself walking around the house in my pajamas (clothes that are far from what I would be wearing to the theater), watching *Giselle*, choreographed by Akram Khan. As I watched it online with my friend in the United Kingdom, I was moving alongside the performers on the screen, even though my movement was very ordinary and out of synch with the dancers.

This experience of moving as a spectator when watching a dance performance does bring a new perspective to choreography. On some level, the choreography became part of my movement, and I would find myself days later thinking through the choreography with my body and reproducing movements from the performance in situations far from performative, like

cooking or washing the dishes. This is in line with neuroscience research demonstrating that when we look at movement, our brain reacts in the same way as if we were moving ourselves (Shusterman 2012: 213). We react to the movement that we observe with muscles (among other responses). However, I found that it was easier to relate to the observed movement at home than in the public space of the theater or cinema, perhaps due to the cultural rules related to behavior in public. Thus, while we may see little girls after a ballet performance posing in the theater hall pretending to be ballerinas, as if trying a particular movement on to see if it suits them, we would not expect the same kind of behavior from adult spectators. Perhaps if we thought about the bodily dimension of choreography when our physiological response to the performance was still fresh, we would be able to perceive dance in a different way. During the lockdowns, this could be explored freely, with no etiquette constraints imposed on the viewers, through rehearsing the movement and thus imprinting it onto the body in a more efficient way (Shusterman 2012: 213–215).

Having considered video-based practices and performance spectatorship, I would like to dwell briefly on another medium for learning and conveying dance, namely, sound. 'I used sound-based practices. I did that even in the bathroom or while washing dishes, because I was tired of my laptop and started to hate it, since I had online courses at the time as well.' (Mila V., 2020, personal communication). If dancers did use video-based platforms (like Zoom), they could switch their camera off during the class, and not be fully engaged, choosing to participate only partially, or not to dance at all (Maria Sh., 2020, personal communication⁶).

Some dancers experienced an ability to make an imagined picture reality. Maria Sh. talks about an episode during one of her online courses:

'And she [the instructor] says this phrase: "Imagine yourself somewhere you want to be right now, maybe at the beach or in the mountains," and I'm sitting there, and I realize clearly that right now I want to be on the balcony with a coffee and a cigarette. And I did it. And she is saying "and dance," and I begin to dance, like, my hand is dancing because it is stirring the coffee and I am taking such pleasure in sitting down on the balcony, lighting up a cigarette, and I have a screen [in front of me] where people are dancing, beautifully, and they are enjoying dancing, and me, my mind dancing by observing other people in accordance with the will of the non-dancers' (Maria Sh., 2020, personal communication).

In the conditions and space of a regular dance class, this situation would not have been possible: it could only be imagined, never made into reality at the moment of thinking. The lockdown, however, allowed exactly that.

4. The Dancer's Body within Four Walls

The nature of self-isolating required a lot of dance to become solo work, which some interpret as a glorification of individuality and personal virtuosity (Burt 2017: 118). In the same vein, the struggles of not only performing alone, but



Figure 2. Photo by Tatiana Krasekhina, April 2020 (courtesy of Tatiana Krasekhina)

practicing dance alone, contribute to the broader discussion of living with oneself (Burt 2017: 119) and living with one's body. Many difficulties faced by those I spoke to for this research took the form of a lack of practice or major shifts in how people practiced and performed dance in lockdown conditions. However, not only the private nature of dance troubled and drastically altered attitudes towards one's body; so did the inability to dance with/alongside others. As one of the interviewees has put it, 'I thought our first in-person class would turn into an orgy because we would all want to touch each other... which is exactly what happened' (Maria Sh., 2020, personal communication).

I would like to refer here to the nostalgia for touch expressed by many dancers: 'You got used to the energy in class, [where] you can touch someone, and it was really strange for me seeing them, and it was cool, but I couldn't touch anyone' (Anastasia D., 2020, personal communication). Most of the respondents noted that they missed touching someone, and called themselves haptic personalities, so self-isolation turned out to be quite difficult. Some noted that they had different feelings towards people they knew and strangers (Anastasia D., 2020, personal communication): you could touch and hug your friends, but get suspicious of interactions with people you encounter in a shop or on public transport. Apparently, we tend to perceive touching and being touched as extremely connected with other people, while noticing self-touch only in situations where we are paying express attention, exploring it, or focusing on it for other purposes. Some of the respondents pointed out the otherness embedded in the feeling of touching one's own body. It also raises questions such as 'What is *touch*?'. Thus, when we consider touching

in terms of physics, especially if we look into quantum theories, we are never touching anything in the cultural sense; there is always a space between objects, subjects, or between one part of one's body and another (Barad 2012: 206).

One is never properly alone when one finds oneself in front of a computer camera that, unless turned off, functions as a mirror (Landay 2012: 129). Even during an online class, one sees not only the other participants, but oneself, too, breaking the loneliness of the experience. Interaction with the camera made the process of dancing quite unusual for those working in the field of contemporary dance, since in most classes, contemporary dancers rely on an internal sensation of movement rather than the way it looks, unlike in ballet, for example (Landay 2012: 130). For some, the camera came to be associated with surveillance (Maria Sh., 2020, personal communication), and thus, the feeling of interaction with it can hardly be called enjoyable.

Seeing (or not seeing) oneself during the class has a lot to do with perceiving and objectifying the body. Ever since modern dance emerged as a distinct style, it has developed away from the objectivization of the body and towards increased freedom (Cvejić 2015: 22). During the lockdown, some dancers noted that their principles for working with the body had shifted to de-objectivizing it:

'... Being able to engage with your body without objectifying it as much, without evaluating it as much, and without limiting it with rigid criteria—that's what got me results. For me, these results were my students discovering things, coming to know their own bodies better, through the flow [the students] were existing in, through observing themselves' (Aleksi N., 2020, personal communication).

However, dancers' intentions can clash with audience perceptions. This was the case for Vladimir V., who said in the interview that his 'Morning Show,' mentioned earlier, required a costume, and he chose 'shirtless' as his costume (Vladimir V., 2020, personal communication). While this caused some comments regarding Vladimir's appearance and physical shape (Aleksi N., 2020, personal communication), his motivation was to emphasize how 'the ribs, hips, everything [moves], which I'm always trying to explain in my classes... The absence of a costume was the costume' (Vladimir V., 2020, personal communication).

Some dancers, including me, found themselves not dancing at all, or much less than usual: 'I just didn't feel like it... I did classical dance, but it was more like exercise, I didn't really see it as dance. The exercise went fine for me, but as far as dancing or improvisation goes, coming up with new ideas, I didn't have any inspiration. I wanted to dance, but not in that space, not in those conditions' (Violetta Sh., 2020, personal communication). Some did not attend any regular classes but took part in workshops, finding that their preferred format (Mila V., 2020, personal communication).

My personal experience involved trying to build a physical activity routine including ballet workouts and back and leg muscle exercises, but I found it too boring to sustain without the external motivation of a trainer giving me encouragement in-class or correcting me. Instead, I repeated some warm-ups

used in workshops that involved elements of improvisation. This was drastically different from my experience of moving inside my flat when I had COVID-19. During the spring-summer lockdown, the flat felt like too small of a space for movement, while during the illness, it felt too big. The struggle to get out of bed and get to the kitchen was, without any exaggeration, overwhelming. I could not focus on analyzing what was going on, nor could I do any creative work. My hands felt as if the fasciae (the body-wide collagenous web that connects muscles [Myers 2009: 282]) had shortened overnight, and my fingers moved as if I had taken an extremely strong sedative that influenced my coordination and movement.

Even when I got better, my movement still felt extremely unstable. On some days, moving would make me downright overjoyed and I would feel much better, and on other days, I could not drag myself from one room to another without thinking that, perhaps, food was unnecessary after all, and I did not need anything in the other room and had better stay put. All the memes from the first lockdown, about traveling in 2020 (Figure 3), felt like less of a joke and more of an accurate depiction of reality. One day, during my second week in quarantine, I decided to do a little floor work. I tried moving on the floor with as little movement as possible, and still got extremely tired after 30 seconds.

COMMUTING IN CORONA TIMES

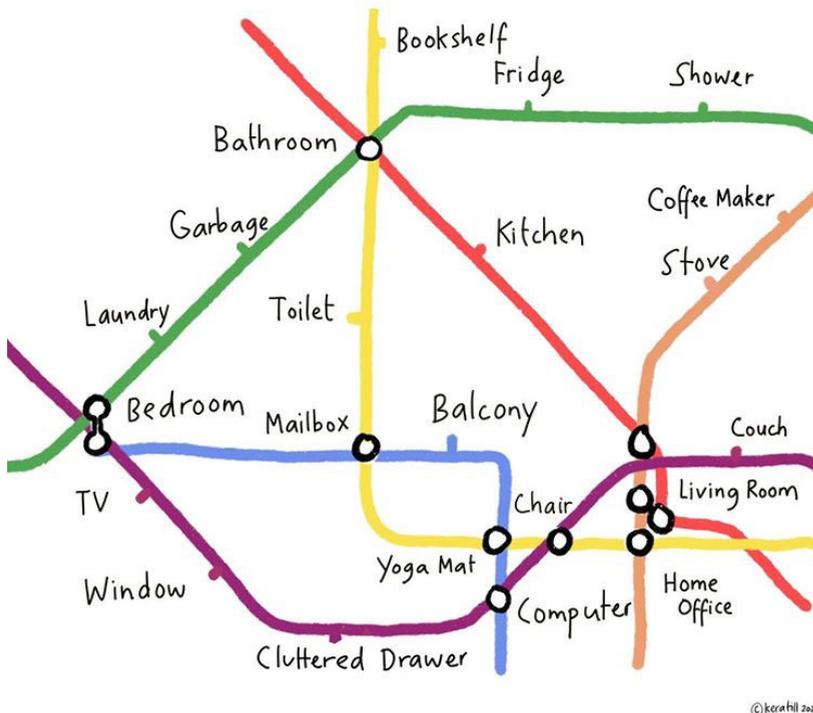


Figure 3. Kera Hill, *Commuting in Corona Times*, 2020 (courtesy of Kera Hill)

Interestingly enough, among people who asked me about my experience of the illness, only dancers who were sick at the same time inquired about the way my moving patterns had changed. My parents, for example, who had already had COVID-19 by the time I got infected, did not ask me about it and could recall their experience of moving only when I asked them about it. With COVID-19, along with the general condition of my body and mind, my capability and willingness to move would fluctuate as if in waves: on some days, I would feel that I needed a stretch, even though I would get incredibly tired from doing it within minutes or seconds; on other days, I would be willing to stay put as much as I could.

My observations in both lockdowns differed drastically, from constant searching for new ways to engage in movement to seeking to move as little as possible. Our experiences of the lockdown and its relationship to movement will be quite different depending on whether we have had COVID-19 or not, and if so, how severe the symptoms were and the extent to which they affected our capacity to move and the quality of movement. It is still too early to draw conclusions as to how post-COVID movement will intersect with thinking about the body and dance, and into thinking through the body.

5. Concluding Remarks

Throughout my observations during the lockdowns and while conducting the interviews, I noticed that digital, or virtual, space strongly stimulated all sorts of workshop activities. These entailed reinhabiting familiar spaces through bodily practices that were drastically different from the ones previously practiced there. During the lockdown, both dancers and spectators (even when they were the same person) were driven by a sense of exploration, as well as the power of imagination. This is seen through one of the uses of the word 'virtual' in dance literature, as something with potential for being imagined, for coming into being (Burt 2017: 212). Living with choreography and being able to incorporate it straight into bodily practices unrestricted led people to reconsider, and pay more attention to, their kinesthetic perception of choreography and its role in thinking through the body. It is easier to incorporate gestures and choreography when they are lived through right after seeing the performance, which shows how mirror neurons allow us to mimic or repeat and memorize choreography bodily, and which demonstrates that staged choreography can, in certain cases, be embedded into the everyday, blurring the lines between practices and performances of dance and movement.

Dancing at home, however, is not just about renegotiating the space available for dance and performance. It is also about a general trend in dance as a field towards being 'the visible action of life' (Cunningham 2012: 28). Dance has become more honest, moving away from virtuosity and objectifying the body towards treating it gently and prioritizing what is best for the dancer. At least, this is the intention expressed by many of those who had time to themselves during the quarantine and had to rethink their approach

to injuries (Anastasiia D., 2020, personal communication) and bodily practices in general. Since, for many dancers, it has been rather difficult to create under the conditions of heightened anxiety and stress, and more enriching to explore dance in the format of workshops, we observe a movement away from narratives in dance. The rejection of narrative, already prominent in contemporary dance, now opens a path to dance as life itself (Sirotkina 2021: 57).

Another noticeable trend has been a shift towards the gentleness of moving that some of the dancers I interviewed were going to bring into post-pandemic conditions, including being kinder to their body, paying more attention to work-life balance, and eating healthier. Moving with minimal effort, going even further away from displays of virtuosity (Rainer 1974), has grown in importance for those returning to training and rehabilitating their bodies after COVID-19. Many dancers stated that they would like to preserve and maintain this caring attitude to their bodies. Thus, I propose that we can expect to see more happenings and fewer performances in Russian contemporary dance (which is still highly influenced by requirements for strict training and bodily prowess, since many artists come to the contemporary dance field from a ballet background, with its rigorous training to ensure results). This movement towards paying more attention to the body and rediscovering bodily thinking can be attributed to an increased awareness of touch, both exercised and received, that appeared during the COVID-19 pandemic. This took place in the context of heightened anxiety around touch and public health campaigns promoting a change in gestural and movement habits.

1. AN (2020, July 30) Personal communication, FaceTime audio-recorded interview, dance during the lockdown.
2. VSh (2020, August 2) Personal communication, face to face audio-recorded interview, dance during the lockdown.
3. VV (2020, July 29) Personal communication, audio-recorded interview via phone call, dance during the lockdown.
4. MV (2020, September 8) Personal communication, face to face audio-recorded interview, dance during the lockdown.
5. AD (2020, September 11) Personal communication, audio-recorded interview via phone call, dance during the lockdown.
6. This primarily refers to non-disabled bodies.
7. MSh (2020, October 24) Personal communication, face to face audio-recorded interview, dance during the lockdown.

Acknowledgements

I would like to express my gratitude to *The Garage Journal's* editorial board, who are publishing a journal that is everything I believe an academic journal should

be: peer-reviewed and open-access. I am extremely grateful to the reviewers who helped me develop this essay and make it more focused and precise. Their commentary was encouraging and stimulating, and it allowed me to improve the text a lot. I would also like to say thank you to Dress and Body Association codirectors Professors Heather Akou and Theresa M. Winge for accepting my presentation for the 2020 Dress and Body Association Conference. The presentation was partially based on the interviews conducted for this research, and it was extremely important for me to be able to talk about dancers' stories and make the voice of those who are usually only seen heard. Last but not least, my thanks go to my friends, who never turn me down when I ask to discuss my research; this includes the dancers who entrusted their stories to me.

Bibliography

1. Balet Moskva (2020, May 27) Prem'era onlain spektaklia 'Proshchai, staryi mir! [Premiere of the online performance 'Farewell to the Old World!']. baletmoskva.ru/farewell-old-world (31.07.2020).
2. Barad K (2012) On Touching—The Inhuman that Therefore I Am. *differences*, 23(3): 206–223.
3. Bryson N (1997) Cultural Studies and Dance History. In: Desmond JC (ed), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham, NC, Duke University Press: 55–77.
4. Burt R (2017) *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford, Oxford University Press.
5. Cunningham M (2012) Space, Time and Dance. In: Lepecki A (ed), *Dance: Documents of Contemporary Art*. London, Whitechapel Gallery: 26–28.
6. Cvejić B (2015) *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. London, Palgrave Macmillan.
7. Graeber D (2021) After the Pandemic, We Can't Go Back to Sleep. *Jacobin*, jacobinmag.com/2021/03/david-graeber-posthumous-essay-pandemic (04.03.2021).
8. Koselleck R (2002) *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts* (Presner TS and others, trans). Stanford, CA, Stanford University Press.
9. Landay L (2012) The Mirror of Performance: Kinaesthetics, Subjectivity, and the Body in Film, Television and Virtual Worlds. *Cinema Journal*, 51(3): 129–136.
10. Lepecki A (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London, Routledge.
11. Loskutova M (2020, June 18) Vebinar 'Istoriia epidemii i pandemii', 16 iunija 2020 [The History of epidemics and pandemics webinar, June 16, 2020]. *Kochubei-tsentr*, youtube.com/watch?v=HbYhH9bj70I (20.06.2020).
12. McRobbie A (2011, Spring) Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise. Variant 41: 32–33. variant.org.uk/pdfs/issue41/amcrobbe41.pdf (11.10.2020).

13. Merleau-Ponty M (1964) *Signs* (McCleary R, trans). Evanston, IL, Northwestern University Press.
14. Merleau-Ponty M (1968) *The Visible and the Invisible* (Lingis A, trans). Evanston, IL, Northwestern University Press.
15. Merleau-Ponty M (1981). *Phenomenology of Perception*. London, Routledge.
16. Myers TW (2009). *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists*. Edinburgh, Churchill Livingstone/Elsevier.
17. Portelli A (1981) The Peculiarities of Oral History. *History Workshop*, 12: 96–107.
18. Rainer Y (1974) No Manifesto. In: *Work 1961–73*. Halifax, Nova Scotia, Press of the Nova Scotia College of Art and Design: 346.
19. Schechner R (2007) Rasaesthetics. In: Banes S and Lepecki A (eds), *The Senses in Performance*. London, Routledge: 10–28.
20. Shusterman R (2012) *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press.
21. Sirotkina I (2021) [Dvizhenie] V chiom smysl tantsa? [[Movement] What is the meaning of dance?]. In: Liderman I and Zolotukhin V (eds), *Theatrum Mundi: Podvizhnyi leksikon [Theatrum Mundi: A Flexible Lexicon]*. Moscow, Garage: 39–62.
22. Trigg D (2014) The Role of the Earth in Merleau-Ponty's Archeological Phenomenology. *Chiasmi International* 7(1): 249–265.
23. Tsioulakis I and FitzGibbon A (2020, April 9) Performing Artists in the age of COVID-19: A moment of urgent action and potential change. *Queen's Policy Engagement*, qpol.qub.ac.uk/performing-artists-in-the-age-of-COVID-19 (10.08.2020).

Author's bio

Linda Kvitkina is an independent dance researcher, performer, and contemporary dance practitioner based in Saint Petersburg, Russia. She received her MA from the Higher School of Economics in 2019 and has been working on dance history and dance anthropology projects since. In her studies, she focuses on corporeality and personal experiences of dancers and dance practitioners. Her regular contemporary dance practice includes research through practice. Her interests lie in ballet, the corporeality of Soviet and post-Soviet dancers, and dance practices in digital space during the COVID-19 pandemic.

E-mail: kvitk.linda@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-9370-2033.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись

Валерий Леденёв

Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Леденёв В (2021) Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 108-131.

DOI: 10.35074/GJ.2021.73.38.006

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.73.38.006>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Логика отмены: пять выставок русского искусства, которые не состоялись

Валерий Леденёв

В визуальном эссе разбираются пять выставочных проектов времен послевоенного СССР и постперестроечной России, которые были задуманы, но не были реализованы. На примере их истории прослеживаются логика и условия, в которых осуществляется производство и дистрибуция произведений искусства, рассматриваемых

сквозь призму парадигмы производства, предложенной Ричардом Петерсоном. Ситуация выставки рассматривается не только как набор условий, определяющих смысл и восприятие произведений, но как лакмусовая бумага, делающая видимыми более широкий контекст и социальную структуру культурной индустрии.

Ключевые слова: история выставок, культурная индустрия, неофициальное советское искусство, производство культуры, социология искусства

История искусства XX и XXI веков, как и предыдущих, сегодня все чаще пишется по мотивам истории выставок, на которых искусство непосредственно демонстрировалось, для которых создавались те или иные знаковые произведения и благодаря которым заявляли о себе целые художественные направления (Altshuler 2008; Altshuler 2013). В поле зрения историков — за редким исключением¹ — попадают выставки, которые состоялись и были открыты для публики. Вниманию исследователя оказываются доступны как сами произведения, так и обширный комплекс документов, критических текстов и зрительских свидетельств. В совокупности они способны расширить диапазон исторического анализа художественных событий и практик, пролить свет на условия и причины их возникновения, а также дополнить и изменить существующие представления о мире искусства, в механике функционирования которого кристаллизуются отдельные произведения и художественные практики.

Механизмы отмены выставки — по контрасту с причинами, сделавшими ее возможной, — часто представляются как более линейные и менее дифференцированные и нередко сводятся к цензуре, неблагоприятной политической конъюнктуре, недостатку финансирования или форс-мажорным обстоятельствам вроде тех, что порождены пандемией коронавируса 2020 года во всем мире. Тем не менее, причины,

в силу которых та или иная выставка не состоялась, не просто важны, но способны оттенить и вынести на поверхность те условия производства культуры и функционирования поля искусства, которые неочевидны, а в некоторых случаях (при «благополучном исходе» организации того или иного выставочного проекта) и вовсе не видны, и которые самым существенным образом определяют процессы, происходящие в нем.

Публикация этого эссе хронологически совпала с открытием проекта «Настоящее время, несовершенный вид» в Музее современного искусства «Гараж»². Этот проект посвящен нереализованным выставкам советских времен и постперестроечной России; его кураторская концепция опирается не только на исторический анализ причин и логики отмены несостоявшихся выставок, но и возможность увидеть их связь с современным контекстом. Как повлияли бы несостоявшиеся выставки на местный культурный ландшафт, будь они реализованы? Как ситуация прошлого помогает понять настоящее, в котором отмены запланированных выставок стали общим местом в 2020 году в связи с пандемией коронавируса³?

Ряд материалов из архива Музея «Гараж» был предварительно отобран для будущей экспозиции, но в итоге в проект включен не был. Как сотрудникам научного отдела, занимающегося хранением и описанием архивной коллекции, нам хотелось придать эти материалы публичности — уже не в рамках выставки, но в формате визуального эссе, — и поразмышлять об исследовательских перспективах, возникающих при их анализе.

Для эссе мы отобрали документы, относящиеся к пяти выставочным проектам конца 1960-х — конца 2010-х годов, которые по разным причинам остались нереализованными. Речь идет о задуманной Оскаром Рабиным и описанной Леонидом Талочкиным в своих дневниках⁴ «Подзаборной выставке» (1969) на дачном заборе; выставке Марка Шагала, которую в 1995–1996 годах готовила в Москве парижская галерея Энрико Наварра и галерея «Московская палитра» и которая привела к закрытию последней. Помимо этого, мы включили в эссе два проекта Андрея Ерофеева: «Музей современного искусства. Российское искусство 1980–1990 годов» (1999) и совместную с Елизаветой Коноваловой выставку «Область субъективных представлений» (2017). В подборку попал также каталог экспозиции «Живопись. Графика», которая должна была пройти в 1989 году в Москве с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова, напечатанный как та и не открывшейся выставке.

Детальная реконструкция истории проектов не входила в наши задачи. Поскольку речь шла о проектах отмененных, нашей целью было выявить логику и причины их отмены и на примере несостоявшихся выставок «подсветить» механизмы функционирования отечественного мира искусства⁵, которые, если проект оказывается удачно реализован, остаются за пределами внимания художников, исследователей и других участников художественной системы.

Причины, сделавшие тот или иной проект невозможным для реализации, по нашему мнению, помогают понять те проекты, которые,

по контрасту, оказались возможными и реализованными. Выбранная нами оптика обращения к неоткрывшимся выставкам проливает свет на условия функционирования мира искусства и способы производства культуры в рамках выбранных временных промежутков. Эти условия, в свою очередь, характеризуют не только внешнюю по отношению к искусству среду, но влияют на восприятие смысла произведений.

Работа, проделанная в этом эссе, созвучна существующему исследовательскому направлению *exhibition history* (история выставок), которое за последние двадцать лет превратилось в развитую область академического знания и поле кураторских экспериментов⁶. Выставка в контексте *exhibition history* понимается не просто как специфический исторически обусловленный феномен (Myers 2011), но как механизм, посредством которого заявляют о себе отдельные направления, группы и индивиды в искусстве, формируются новые институты, а произведения, представленные сквозь призму кураторской концепции, предстают в новой интерпретации и обрастают новыми значениями, а не воспринимаются в раз и навсегда заданных «творцом» смысловых рамках (Гройс 2012; Altshuler 2008; Hoffmann 2014). Если вспомнить современные практики *special commissions* (заказ произведений специально для выставок) и *site-specific art* (произведения, создаваемые для конкретного выставочного ландшафта), то здесь выставки в буквальном смысле становятся местами производства искусства.

Как подчеркивает Брюс Альтшулер (Altshuler 2008), один из ключевых представителей *exhibition history*, разговор в случае истории выставок хоть и фокусируется на индивидуальных художественных практиках, но не может ограничиваться единственно ими и вестись исключительно на уровне эстетического содержания работ:

«[На выставке] сходятся воедино социальные, политические и экономические силы, определяющие художественное производство и оказывающие влияние на художников, критиков, коллекционеров, дилеров, институциональных игроков и зрителей. Роль индивидуального художника остается центральной для понимания развития искусства, но [...] социальный мир, в котором работают авторы, и межличностные отношения, в которые они вступают, оказываются не менее важны» (Altshuler 2008: 11).

В этом пассаже Альтшулер (Altshuler 2008) затрагивает производственную оптику применительно к искусству, которая к 2008 году, на момент публикации книги, оформилась в трудах социологов искусства как развитая парадигма исследований. Но нас, в первую очередь, интересует парадигма производства культуры, предложенная американским социологом Ричардом Петерсоном (Peterson 1976; Peterson and Anand 2004) и подхваченная в ряде других публикаций (Schmutz and Miller 2015; Фархатдинов 2008). Если культуру, по Петерсону (Peterson 1976), можно понимать как совокупность символов, обладающую внутренней целостностью и скрепляющую социальную структуру, то анализ символических констелляций — произведений⁷ — в рамках производственной

парадигмы предполагает смещение внимания от их непосредственного содержания к условиям и факторам, благодаря которым они производятся, распространяются и потребляются. Таких факторов Петерсон (Peterson and Anand 2004: 313) выделяет шесть: технологии; право и законодательное регулирование; структура индустрии; организационная структура; система профессиональной занятости; рынок. Каждый из них, согласно Петерсону (Peterson and Anand 2004: 314), применительно к той или иной области производства культуры может быть проанализирован отдельно.

В случае нереализованных выставочных проектов, относящихся к советскому периоду, мы говорим скорее об организационной структуре и особенностях художественного производства, свойственных конкретному историческому периоду и влиявших на расклад сил в поле искусства не только в социальном, но и в эстетическом отношении. Вопросы права и законодательного регулирования, как мы демонстрируем ниже, неожиданным образом решат судьбу проекта Андрея Ерофеева и Елизаветы Коноваловой «Область субъективных представлений» в Калининграде. Выставка Марка Шагала, задуманная, но не осуществленная в 1996 году, стала жертвой бюрократических перипетий и оказалась вплетена в сложную сеть финансово-рыночных договоренностей.

Близкой к описанной Петерсоном парадигме производства представляется концепция культурной индустрии Пола Хирша (Schmutz and Miller 2015), фокусирующая внимание не на деятельности отдельных продуцентов культуры (писателей, художников, актеров и пр.), но на той роли, которую играют организации, вовлеченные в индустрию и задействованные во всем цикле создания и распространения произведений. Эти организации — в случае искусства речь о художественных музеях, галереях и фондах, ярмарках и фестивалях современного искусства и пр. — выполняют функцию дистрибьюторов и первичных потребителей произведений, выступая в роли «привратника» (*gatekeeper*) между искусством и зрителем. От них зависит интенсивность культурного производства, символическая и материальная ценность его конечного результата (Schmutz and Miller 2015). Социальная и институциональная структура культурного производства и потребления, как отмечает Пол Димаджо (DiMaggio 1987), определяет систему классификации произведений и их жанры, для каждого из которых складываются свои признаки и каноны. «Законы жанра» могут влиять как на художников и их работу, так и на решения тех, кто задействован в индустрии и осуществляет отбор произведений для их дальнейшей дистрибуции (Schmutz and Miller 2015).

В центре внимания упомянутых выше авторов зачастую оказываются сами произведения и художественные практики, рассматриваемые через оптику производства. Предметом этого эссе стали выставки, которые не тождественны произведениям, но, по нашему мнению, вписываются в производственную парадигму двояким способом.

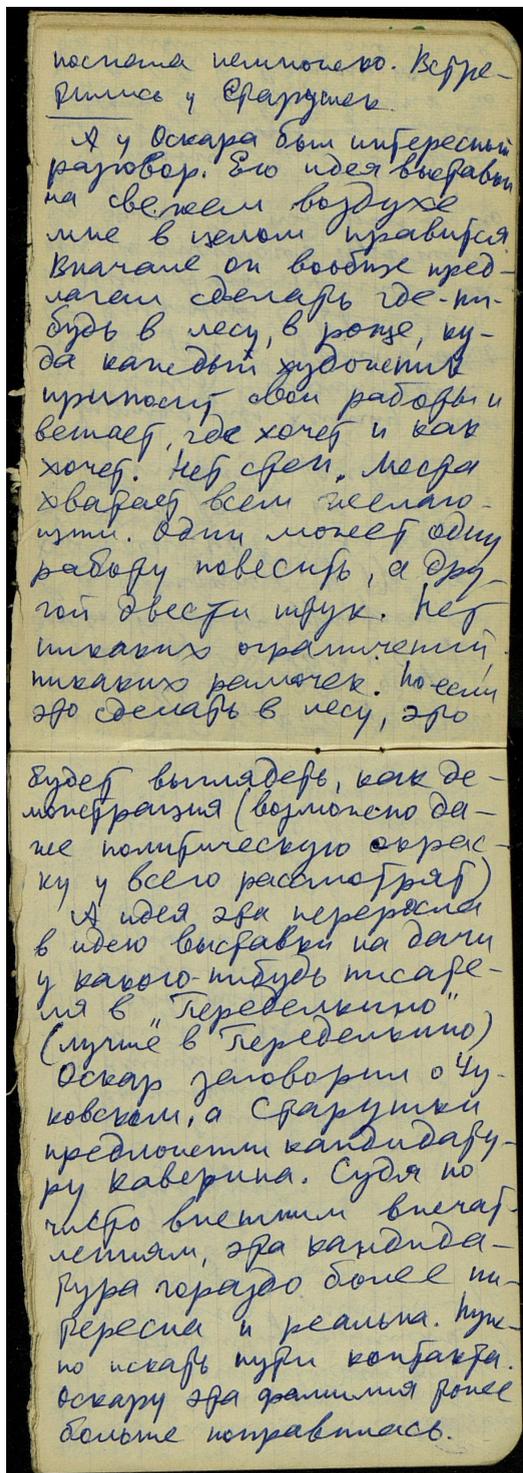
С одной стороны, в отношении выставляемых работ ситуация выставки предстает как набор условий, возможностей и ограничений, влияющих на характер экспонируемых вещей через «продакшн»⁸ и спо-

соб их показа, а также кураторские концепции и решения. Благодаря ним работы могут приобретать новый смысл, например, в зависимости от того, рядом с какими работами они выставлены, на каких носителях показаны и из каких материалов изготовлены. С открытием самой экспозиции они могут манифестировать новые течения или темы внутри художественного процесса⁹. С другой стороны, сама выставка неизбежно зависит от ряда факторов, влияющих на ее состав и выбор произведений в зависимости, например, от того, какой объем финансирования выделен проекту, какие организационные хитросплетения ему предшествуют и насколько сильна в обществе политическая цензура. Именно эти факторы, не всегда очевидные непосредственным продуцентам (художники) и реципиентам (посетители выставок) культуры, определяют «состав» произведений искусства, циркулирующих во всем поле, а нередко — и их смысл, кристаллизующийся в динамике сопутствующих искусству социальных процессов

Последний тезис прекрасно иллюстрирует «Подзаборная выставка», задуманная Оскаром Рабиным в 1969 году. Как сообщает в своем дневнике Леонид Талочкин¹⁰, работы планировалось развесить в Переделькино на заборе одной из дач, но еще на стадии задумки от идеи отказались из-за возможных проблем с властями.

Рабин принадлежал к неофициальным художникам в СССР (Бобринская 2012; Флорковская 2014), отказывавшимся следовать канонам социалистического реализма и госзаказа, вне которых художественная деятельность — участие в официально проводимых выставках и членство в профессиональных организациях — было невозможным, а принадлежность к кругам художественного андеграунда могла обернуться проблемами с законом (Герчук 2008). Работы неофициальных художников при этом не всегда критиковали советскую власть и идеологию (не факт, что такая критика прозвучала бы на «Подзаборной выставке»), и не все художники стремились «порвать с системой» и не быть ее частью¹¹. Тем не менее, в рамках советского «канона жанра» работы Рабина и участников Лианозовской группы, к которой принадлежал художник, а также представители московской концептуальной школы и «новой волны» 1970—1980 годов вытеснялись на периферию, маркировались как «запрещенные» и «анти-советские», а то и вовсе не признавались искусством. Подобное значение не было зашито, к примеру, в абстрактной живописи Владимира Немухина или Льва Кропивницкого, но приписывалось ей, хотя подобная трактовка этих работ — далеко не очевидный ход в контексте триумфа модернистских течений не только в современном искусстве Западной Европы и Северной Америки, но и ряде стран социалистического блока¹².

Подобный конфликт интерпретаций определенного круга произведений искусства непосредственными их производителями (художниками) с одной стороны, и «привратниками» советской художественной системы — с другой, наделял эти работы статусом авангарда¹³. ореол запретности придавал им дополнительную символическую ценность и провоцировал к ним интерес¹⁴. Сами неофициальные художники осознали



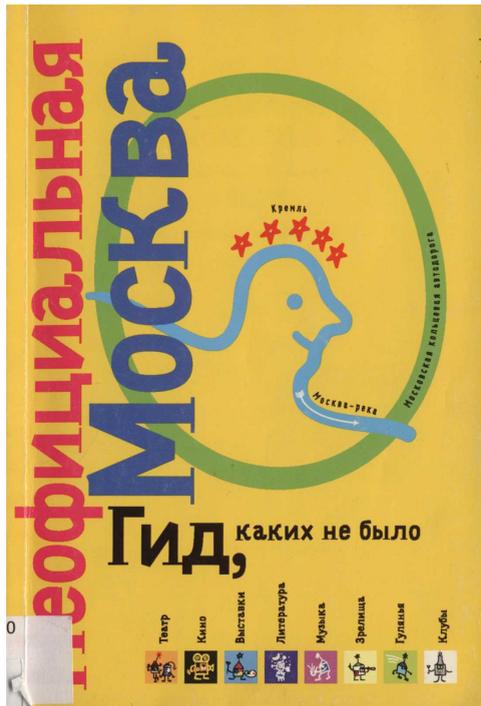
← Ил. 1. Страница из дневника Леонида Талочкина. Запись от 21 марта 1969 года про «Подзаборную выставку». Фонд Леонида Талочкина, архив Музея современного искусства «Гараж».

↓ Ил. 2. Игорь Холин-Мастерков, Оскар Рабин и неизвестный вешают картину Оскара Рабина «Правда» на монтаже выставки в Институте мировой экономики и международных отношений в Москве. Сразу после вернисажа выставка была закрыта властями. Фонд Игоря Пальмина, Архив Музея современного искусства «Гараж» (фото Игоря Пальмина, 9 марта 1969 года).

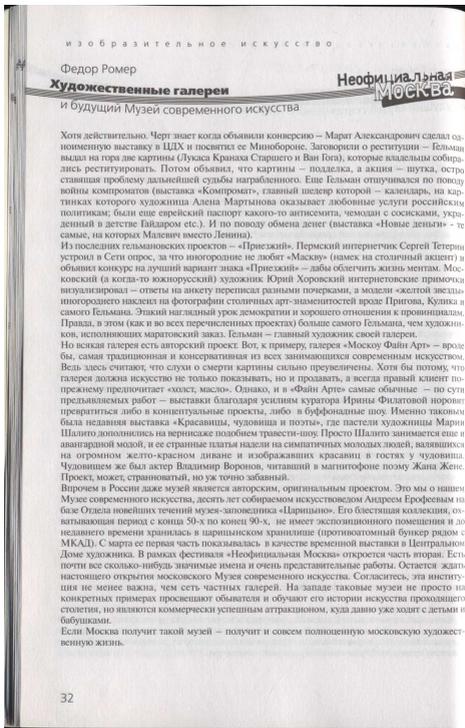


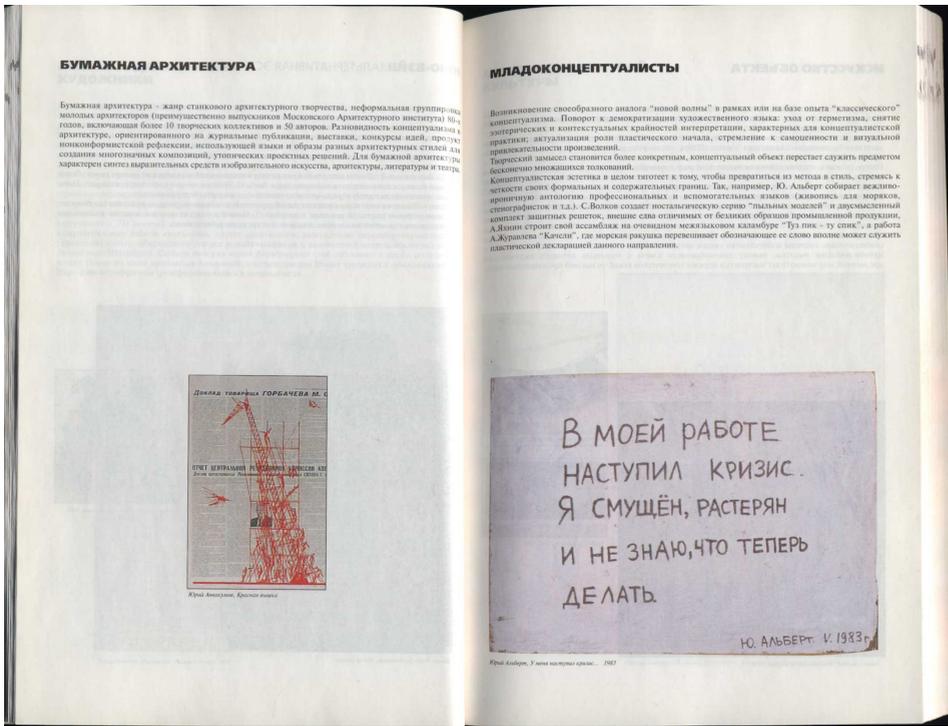
себя как альтернативное сообщество со своей структурой, раскладом сил и «привратниками». Граница между официальным и неофициальным искусством проходила не только на эстетическом, но и на социальном уровне¹⁵.

Искусство неофициальных художников, по выражению куратора архива «Гаража» Александры Обуховой (2021, личная коммуникация¹⁶), для советской системы было «феноменом отмененным» и не обладало легитимным статусом и правом на существование и воспроизводство¹⁷. Но именно оно в первое перестроечное десятилетие не без успеха оспаривало в публичном поле право на историческое и моральное первенство и статус современного. В марте 1999 года в московском Центральном доме художника (ЦДХ) прошла выставка «Музей современного искусства. Русское искусство конца 1950-х — начала 1980-х годов. От абстракции до концептуализма», а на сентябрь там же была запланирована вторая ее часть — «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990 годов» (Ромер 1999). В кураторскую команду обоих проектов входили Андрей Ерофеев, Евгения Кикодзе, Сергей Епихин, Ирина Коротких и Наталья Фомичёва (Курицын 1999). Обе экспозиции задумывались как предпоказ будущего музея современного искусства, основой которого должна была стать коллекция, собранная Ерофеевым на базе отдела новейших течений Музея-заповедника «Царицыно», —относительно его открытия уже существовали договоренности. Будущему музею, по свидетельству Ерофеева, было выделено здание на Фрунзенской набережной в Москве, а его архитектурным проектированием занимался Евгений Асс (2021, личная коммуникация¹⁸).



Ил. 3. Обложка издания «Неофициальная Москва 1999. Гид, каких не было». Библиотека Музея современного искусства «Гараж».





Ил. 4–7. Разворот гйда по фестивалю «Неофициальная Москва 1999», посвященный выставке «Музей современного искусства. Российское искусство 1980–1990 годов». Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

Вторая часть «Музея современного искусства» проходила в рамках фестиваля «Неофициальная Москва», организованного в рамках избирательной кампании Сергея Кириенко на пост мэра Москвы¹⁹. Выставка отменилась неожиданно для самих организаторов. По свидетельству Андрея Ерофеева²⁰, «буквально накануне открытия нам объявили, что в этих залах ЦДХ начался срочный непланный ремонт паркета и, соответственно, выставка состояться не сможет», в чем куратор видит «подножку фестивалю — от команды Юрия Лужкова, с кем тогда пытался конкурировать Сергей Кириенко»²¹. И хотя это утверждение касательно «подножки фестивалю» не имеет прямых подтверждений и остается одной из частных версий произошедшего, отмена выставки повлияла на расклад институциональных сил в поле культурного производства тогдашней России. Пальма первенства в открытии Музея современного искусства в Москве была перехвачена другими акторами системы²². Коллекция из музея-заповедника «Царицыно» не обрела самостоятельного статуса и в 2001 году была передана Государственной Третьяковской галерее, в которой специально для нее был создан отдел новейших течений («Государственная Третьяковская галерея...» 2014).

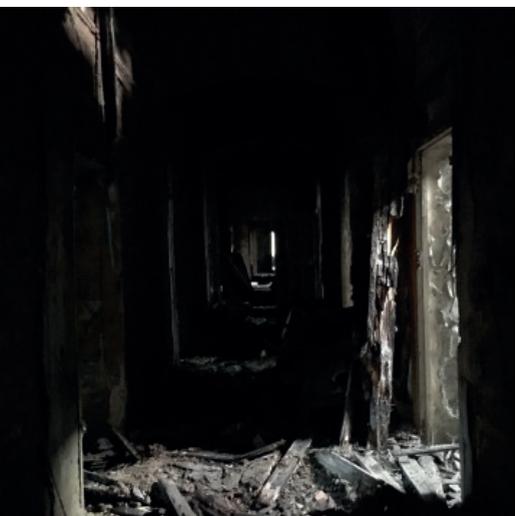
Хотя проект «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990 годов» не открылся, работы из него, а также сопроводительные тексты к ним были воспроизведены в каталоге «Неофициальной Москвы» («Неофициальная Москва...» 1999). Можно предположить, что эта публикация повлияла на критическую перспективу и терминологию относительно неофициального искусства, отраженных в той публикации.

Если в 1969 году вероятный «конфликт интерпретаций» не позволил открыться «Подзаборной выставке», эта ситуация частично воспроизвела себя спустя шестьдесят лет во время подготовки другой экспозиции — совместного проекта «Область субъективных представлений»²³, которую в 2017 году куратор Андрей Ерофеев и художница Елизавета Коновалова делали для Балтийского филиала Государственного центра современного искусства (на тот момент ставшего частью РОСИЗО) (Дикович 2020).

В течение четырех лет Ерофеев и Коновалова приезжали в Калининград и исследовали местную среду и пейзаж — и в итоге собрали внушительный архив, отражавший социокультурную картографию города. Будущая экспозиция предполагала междисциплинарный подход и при всей ее близости к архивной и краеведческой выставке не мыслилась организаторами как таковая (Дикович 2020).

Выставке не суждено было состояться по ряду причин. Помещение Балтийского филиала ГЦСИ в составе РОСИЗО, где предполагалась экспозиция, на момент запланированного открытия не было отремонтировано, и куратору и художнику, по свидетельству Андрея Ерофеева (2021, личная коммуникация), предложили снять другое помещение, что оказалось невозможно по финансовым соображениям. Директор Балтийского филиала ГЦСИ Елена Цветаева обратилась в Калининградский областной историко-художественный музей с предложением провести выставку там, на что получила ответ, что концепция проекта «не соответствует нашим представлениям об истории восстановления и развития городской среды Калининграда»²⁴.



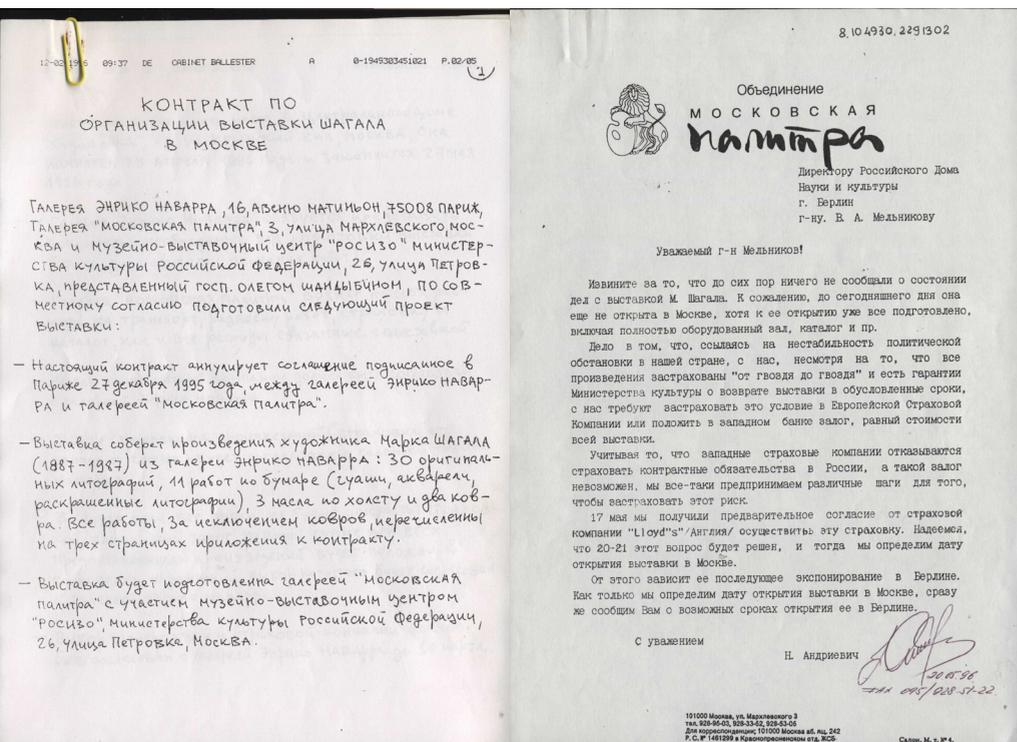


Проект, в отличие от «Подзаборной выставки», не был напрямую отменен системой, которая в случае выставки Ерофеева и Коноваловой не осуществляла насильственных репрессий по отношению к неконформистскому искусству, но просто отказала художникам в сотрудничестве. Проект «Область субъективных представлений» при этом оказался вплетен в густую сеть административных преобразований и реструктуризации самого поля культурного производства: Балтийский филиал ГЦСИ изменил структуру подчинения²⁵, став частью РОСИЗО, в его здании был ремонт, усиливший цепь бюрократических проволочек и согласований, а мотивы и механизмы принятия решений в организации с многоуровневой структурой управления (одна институция в составе другой в составе

Ил. 8–12. Фрагменты презентации проекта Андрея Ерофеева и Елизаветы Коноваловой «Область субъективных представлений», 2017. Фонд Андрея Ерофеева, архив Музея современного искусства «Гараж».

Министерства культуры страны) едва ли были прозрачны для наблюдателей и участников процесса. Постсоветская система, казавшаяся более автономной²⁶ по сравнению с советскими десятилетиями, обнаружила границы этой автономии.

Весь комплекс административных регулирований, финансовых и юридических договоренностей, организационных перипетий наиболее ярко выходит на авансцену в случае четвертой выбранной нами выставки — экспозиции работ Марка Шагала, которая готовилась в 1996 году в ЦДХ галереей «Московская палитра» и парижской галереей Энрико Наварра²⁷. Проект не просто обернулся для «Московской палитры» долгой катастрофой, но и привел к закрытию площадки в 1997 году²⁸.

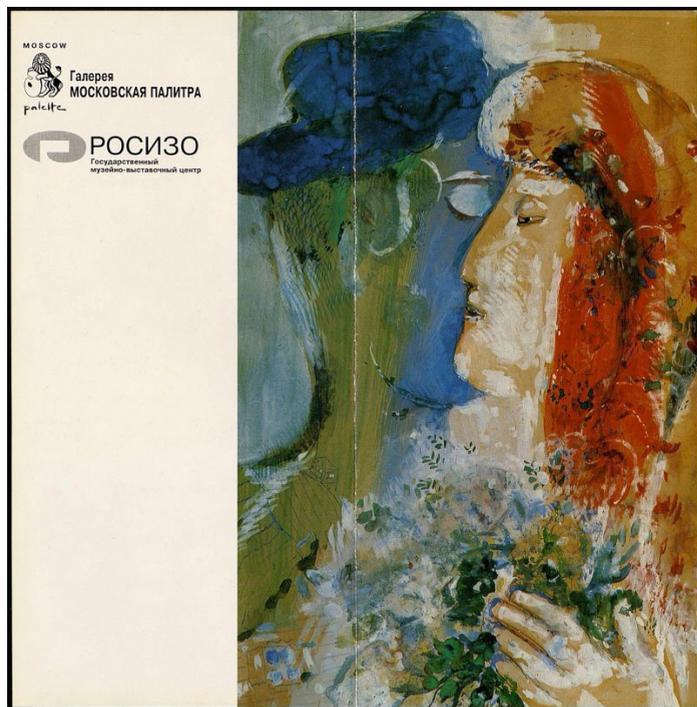


Ил. 13. Первая страница контракта по организации выставки Шагала в Москве от 12 февраля 1996 года. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

Ил. 14. Письмо Н. Андриевича директору Российского дома науки и культуры в Берлине В.А. Мельникову от 20 мая 1996 года. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

В имеющей в фондах архива «Гаража» версии контакта между галереями-организаторами выставки от 12 февраля 1996 года²⁹ уточняется состав произведений, даты проведения, финансовые условия, согласно которым «Московская палитра» «обязуется купить не менее 30% произведений на бумаге, которые ей будут доверены» и оговариваются их стоимость, сроки платежа, а также возможность для «Московской палитры» продать иные «доверенные ей произведения» с последующим перечислением Энрико Наварра их стоимости согласно контракту и не позже условленной даты.

Помимо этого, подробно оговаривается выбор компании-страховщика, который, как выяснится впоследствии, станет камнем прет-



Ил. 15. Пригласительный билет на выставку Шагала. Фонд галереи «Московская палитра», архив Музея современного искусства «Гараж».

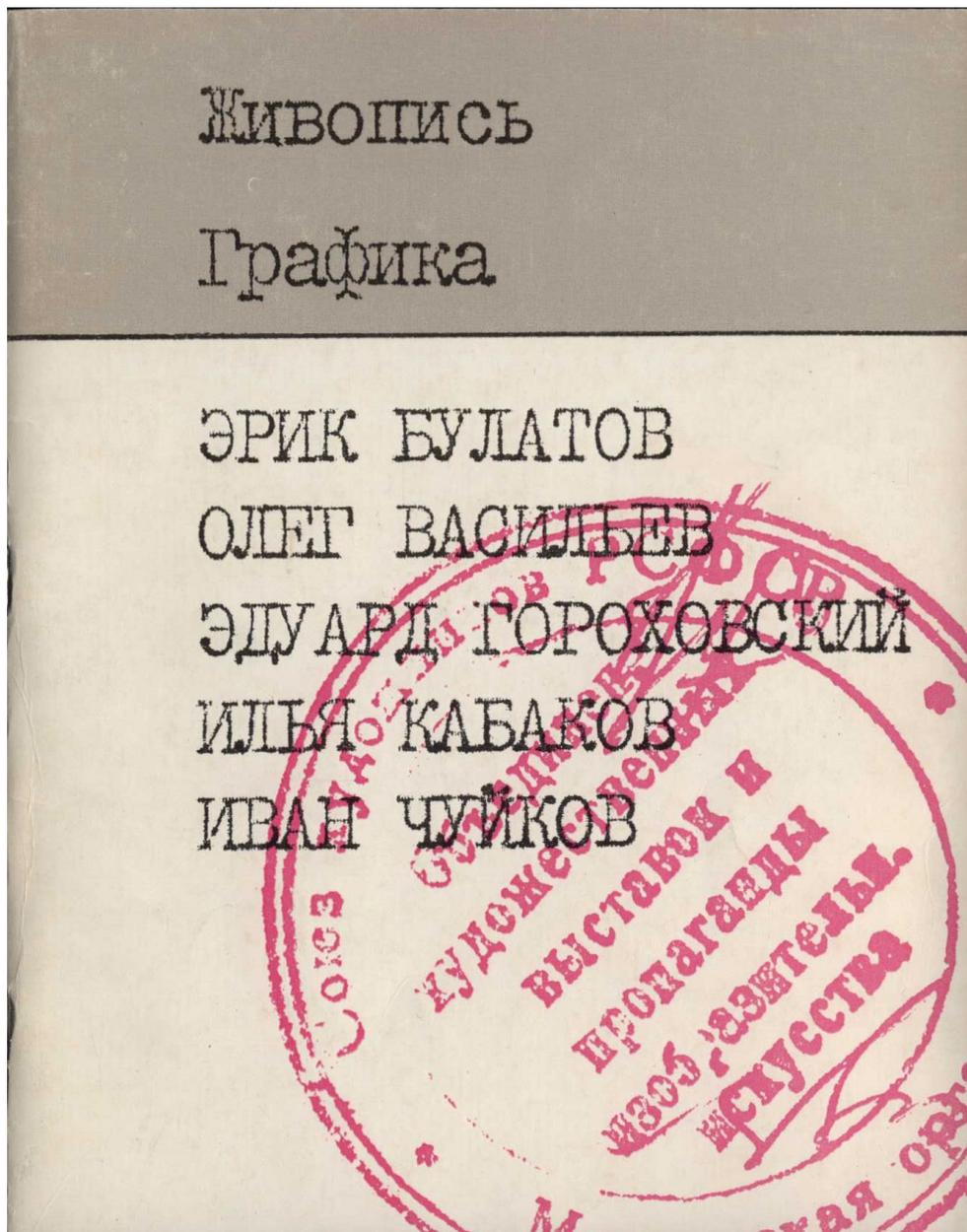
кновения для организаторов выставки. Хотя ее вернисаж, согласно упомянутой выше версии договора, был запланирован на 29 апреля 1996 года, директор «Московской палитры» Николай Андриевич в письме³⁰ директору Российского дома науки и культуры в Берлине Владимиру Мельникову от 20 мая 1996 года сообщает, что

выставка Шагала «еще не открыта в Москве» по той причине, что парижская сторона требует, «ссылаясь на нестабильность политической обстановки в нашей стране [...] застраховать [...] [возврат выставки в условленные сроки] в Европейской Страховой Компании или положить в западном банке залог, равный стоимости всей выставки, [...] западные страховые компании отказываются страховать контрактные обязательства в России, а такой залог невозможен».

Приведенные выдержки из документации подготовки проекта почти буквально иллюстрируют шестифакторную модель культурного производства, описанную Петерсоном, включая рынок, финансовые и юридические особенности и организационную структуру проведения выставки (Peterson and Anand 2004). В случае экспозиции работ Шагала, похоже, именно они, а не кураторский взгляд на произведения, становятся основным содержанием подготовки проекта.

Как и в случае выставки Ерофеева и Коноваловой, в несостоявшейся выставке Шагала нам явлена вся многоуровневая архитектура условий культурной индустрии, которая на примере обсуждаемого кейса простирается от условий экспонирования работ на выставке-продаже

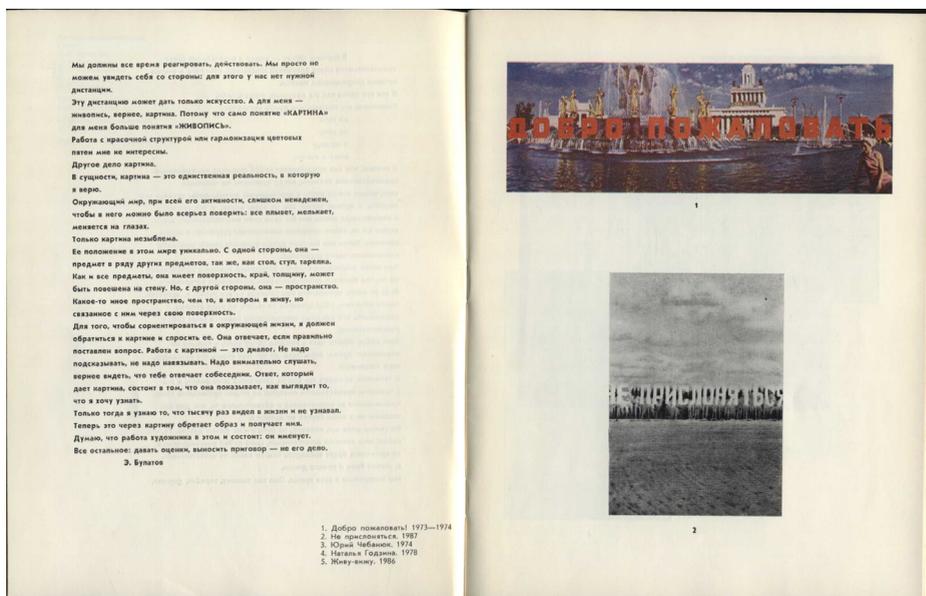
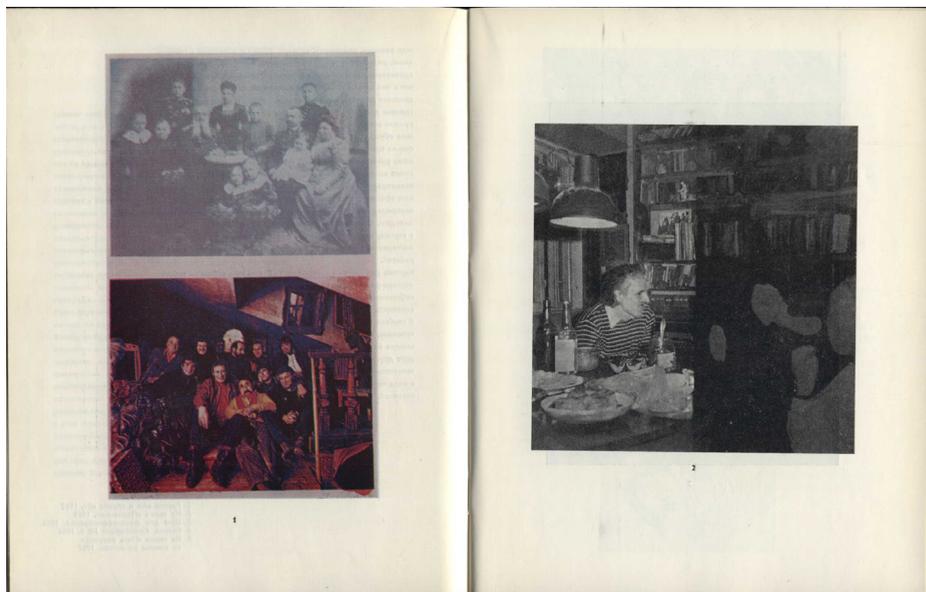
до политической ситуации в стране на фоне проведения президентских выборов. Примечательно, что такое обстоятельство, как выбор компании-страховщика, — естественный этап подготовки любого выставочного проекта — оказывается здесь настолько запутанным и сложным, что превращается едва ли не в решающий фактор, приведший к выбыванию одного из акторов из поля производства культуры вообще.





Ил. 16—17. Обложка каталога несостоявшейся выставки «Живопись, графика» (1989) с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова. Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

Одним из наиболее загадочных артефактов, отражающих историю неоткрывшихся выставок, стал каталог³¹ экспозиции с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Гороховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова с простым названием «Живопись. Графика», которая должна была пройти в 1989 году в Москве. Место проведения выставки в каталоге не указано. В его выходных данных фигурируют Московская организация Союза художников РСФСР, а также упоминавшаяся выше галерея «Московская палитра». Но понять, какую конкретно роль каждая из них играла в организации



Ил. 18—19. Разворот каталога несостоявшейся выставки «Живопись, графика» (1989) с участием Эрика Булатова, Олега Васильева, Эдуарда Горюховского, Ильи Кабакова и Ивана Чуйкова. Библиотека Музея современного искусства «Гараж».

проекта, к сожалению, невозможно, как невозможно установить причины отмены проекта³², которые не смог вспомнить никто из опрошенных нами респондентов.

Если в случае ерофеевского «Музея современного искусства» публикация материалов в каталоге «Неофициальной Москвы» можно считать документацией проекта, который позже, пусть в сильно измененном виде, реализовался как постоянная экспозиция отдела новейших течений

Третьяковской галереи, то в случае настоящего каталога мы имеем дело с фантомом, след которого явлен отчетливо, а причины, его породившие, не подлежат восстановлению. Каталог этой несостоявшейся выставки своим наличием отсылает ко всему комплексу условий функционирования системы искусства, в данном случае явленной как фигура умолчания, но без которой невозможно понять логику производства и бытования искусства вообще.

1. Публикация в журнале *Frieze* о биеннале *Manifesta 6* в Никосии, которая не состоялась, будучи запланированной на 2006 год. См. *School's out* (2006, September 6) *Frieze* 101, <https://www.frieze.com/article/school%E2%80%99s-out> (21.03.2021).
2. Выставка «Настоящее время, несовершенный вид» прошла в Музее современного искусства «Гараж» с 26 марта по 8 августа 2021 года. Кураторы: Екатерина Иноземцева и Саша Обухова при участии Тони Трубицыной. <https://garagemca.org/ru/exhibition/i-present-continuous-i> (21.03.2021).
3. В качестве «рифмы» к выставке «Настоящее время, несовершенный вид» можно вспомнить книгу «Unbuilt Roads: 107 Unrealised Projects» (Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz, 1997), подготовленную Хансом Ульрихом Обристом и Ги Тортоза, а также онлайн-базу данных *Agency of Unrealized Projects* (AUP), идею которой предложили Обрист, Антон Видокле и Хульета Аранда, доступную по адресу <https://aur.e-flux.com/> (21.03.2021). В обоих случаях речь шла скорее о нереализованных художественных проектах, а не выставках. С 1994 года онлайн-базу данных художественных проектов, подвергшихся цензуре (под названием *The File Room*) ведет испанский художник Антони Мунтадас. Проект доступен по адресу <https://sites.rhizome.org/anthology/thefileroom.html> (21.03.2021).
4. Дневники и записные книжки коллекционера и архивариуса неофициального советского Леонида Прохоровича Талочкина (1936–2002), датируемые концом 1950-х — концом 1980-х годов, хранятся в архиве Музея современного искусства «Гараж» и на момент выхода второго номера *The Garage Journal* ни разу не публиковались.
5. Термин Артура Данто (2017).
6. Об этом свидетельствует не только издание двухтомника Брюса Альтшулера об истории ключевых для истории искусства выставок (Altshuler 2008; Altshuler 2013), но и запуск в 2010 году лондонским исследовательским центром *Afterall* книжной серии под названием *Exhibition Histories*. В доказательство значимости этого направления можно также привести примеры реконструкции крупных выставок вроде «When Attitudes Become Form» (первоначально прошла в 1969 году в Кунстхалле Берна, реконструирована в Фонде Прада в Вене-

- ции в 2013 году) или «Magiciens de la Terre» (оригинальная версия — 1989 год, Центр Помпиду в Париже, реконструкция — 2014 год там же). Обзор публикаций по проблеме истории выставок см. Myers and Szupinska 2017.
7. Петерсон не фокусируется исключительно на искусстве, распространяя оптику парадигмы производства на науку, религию, образование и пр. Поскольку темой нашего эссе стали художественные выставки и представленные на них работы, мы используем термин «произведение» для обозначения итогового «продукта» производства культуры.
 8. Физическое производство самих работ на выставке, а также материальные носители, делающие возможным их экспонирование.
 9. Направление «бедное искусство», выкристаллизовавшееся в кураторских проектах Джермано Челанты. Выставка куратора Жан-Юбера Мартена «Magiciens de la Terre» (1989), посвященная постколониальной оптике в современном искусстве.
 10. Запись следующего содержания:
«21 марта 1969 года.
...у Оскара [Рабина] был интересный разговор. Его идея выставки на свежем воздухе мне в целом нравится. Вначале он вообще предлагал сделать где-нибудь в лесу, в роще, куда каждый художник приносит свои работы и вешает, где хочет и как хочет. Нет стен. Места хватает всем желающим. Один может одну работу повесить, а другой двести штук. Нет никаких ограничений, никаких рамок. Но если это делать в лесу, это будет выглядеть, как демонстрация (возможно даже политическую окраску у всего рассмотрят). А идея эта переросла в идею выставки на даче у какого-нибудь писателя в "Переделкино" <...>. Оскар заговорил о Чуковском, а старушки предложили кандидатуру Каверина. Судя по чисто внешним впечатлениям, эта кандидатура гораздо более интересна и реальна. Нужно искать пути контакта. Оскару эта фамилия тоже больше понравилась.
12 мая 1969 года.
8-го Оскар [Рабин] с Володей [Немухиным] <...> ездили в Переделкино и смотрели там забор для выставки. Забор вроде бы ничего попался, но вот хозяин только особого доверия не внушает. Оскару он не понравился: "Позвонят ему, и он тут же ворота на засов"».
 11. Рабин и Немухин, напротив, активно стремились отвоевать себе место в существующей системе и добиться разрешения на проведение выставок (Рабин 1986). Символическим итогом их трудов стал открытие в мае 1976 года секции живописи Московского объединения комитета художников-графиков, в залах которого до конца 1980-х годов выставлялись Владимир Немухин, Илья Кабаков, Франциско Инфанте и другие (Флорковская 2009).
 12. Например, в Югославии (Zabel 2012).
 13. Термин «второй авангард» был предложен художником-нонконформистом Михаилом Гробманом в одноименной статье-манифесте, написанной в Тель-Авиве в 2007 году. Среди представителей «второго

- авангарда» перечислены имена Оскара Рабина, Владимира Немухина, Николая Вечтомова и других (Гробман 2007).
14. Работа неофициальных советских художников неоднократно выставлялись за рубежом и были представлены, среди прочего, в рамках Венецианской биеннале современного искусства в 1977 году на выставке «La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale» (кураторы Энрико Криспольти и Габриэлла Монкада). История выставок неофициального искусства, прошедших в советское время за пределами СССР, частично отражена в публикации «Открытие России. Десятилетие нового интернационала: 1986—1996» (под редакцией Кейт Фаул и Рут Эддисон) (Москва, ООО «Артгид», 2016). Более полный список событий и материалов, отражающий историю выставок неофициальных советских художников за рубежом, см.: <https://russianartarchive.net/ru/search?keywords=0d4c5bc4-bb6c-47af-8103-b238cfeed21f%2C40285df2-483d-4dde-93b1-720b9a3eb771&query=%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%BC> (21.03.2021).
 15. Это подтверждается, в частности, художником Эриком Булатовым в интервью, данном автору этого эссе в 2014 году: «...когда я знакомился с кем-либо уже в более позднем возрасте, взгляды и отношение к искусству становились очень важны. И если они оказывались противоположными моим, вступить в нормальное человеческое общение было невозможно. С третьей стороны, я на собственном опыте все время ощущал границу, причем очень жестко. То есть люди просто избегали встречаться со мной. Я был книжным иллюстратором, часто приходил в издательство и хорошо знал многих моих коллег. С кем-то мы вместе учились в художественной школе, с кем-то в институте. Однако все они не стремились общаться и взаимодействовать, если дело не касалось работы» (Педенёв 2014).
 16. Обухова А (2021) Личная коммуникация, очный разговор о проекте «Настоящее время, несовершенный вид».
 17. Об одном из наиболее известных примеров отмененных выставок неофициальных советских художников см.: Агамов-Тупицын 2014.
 18. Ерофеев А (2021) Личная коммуникация, очный разговор о проекте «Музей современного искусства. Российское искусство 1980—1990-х годов».
 19. Этот факт отражен в выходных данных каталога (Курицын 1999).
 20. Комментарий Андрея Ерофеева полностью см. в электронном каталоге фонда Андрея Ерофеева в архиве «Гаража» по адресу <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EBNXY> (21.03.2021). Комментарий был записан сотрудниками архива в рамках каталогизации фондов архива.
 21. Там же.
 22. Московский музей современного искусства (ММОМА), основанный Зурабом Церетели, открыл свои двери 15 декабря 1999 года, спустя несколько месяцев после завершения фестиваля «Неофициальная Москва». См. историю музея на сайте ММОМА по адресу <https://mmoma.ru/about/> (21.03.2021).

23. Здесь и далее рассказ о концепции выставки будет основываться на рукописи Анны Дикович, посвященной исследованию этого несостоявшегося проекта (Дикович 2020).
24. Официальное письмо директора Балтийского филиала Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО» Елены Цветаевой на имя директора ГБУК Калининградский областной историко-художественный музей Сергея Якимова. Фотокопия письма была прислана автору настоящей статьи Елизаветой Коноваловой по электронной почте 5 марта 2021 года.
25. Сообщение об объединении Музейно-выставочного центра РОСИЗО и Государственного центра современного искусства в единую структуру была опубликовано на сайте Министерства культуры РФ 6 октября 2017 года. См.: <https://culture.gov.ru/press/news/muzejno-vystavochnyy-tsentr-rosizo-budet-obedinen20171006163516/> (21.03.2021).
26. Автономия поля культурного производства понимается в рамках концепции Пьера Бурдьё как степень, «в какой мере ему [полю] удается навязать свои законы и санкции всему ансамблю производителей культурной продукции, включая и тех, кто, занимая политически и экономически доминантную позицию в поле культурного производства» (Бурдьё 2014).
27. Описание проекта см. в электронном каталоге фонда галереи «Московская палитра» в архиве «Гаража» по адресу <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EBJDG> (21.03.2021).
28. Историю галереи «Московская палитра» см. <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/moscow-pallete-gallery-archive> (21.03.2021).
29. Контракт по организации выставки Шагала в Москве. Машинопись, датированная 12 февраля 1996 года. Источник: Архив Музея современного искусства «Гараж», фонд галереи Московская палитра, МР.ИХ.2.1 листы 1–4.
30. Письмо Николая Андриевича директору Российского дома науки и культуры в Берлине Владимиру Мельникову от 20 мая 1996 года. Машинопись, МР.ИХ.13_лист.1.
31. Живопись, графика (1989). Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Иван Чуйков. Москва, Московская организация Союза художников РСФСР.
32. Факт отмены проекта подтвердил в телефонном интервью автору статьи Дмитрий Мачабели, занимавшийся в 1989 году финансами кооператива «Московская палитра» (2021, личная коммуникация). Роль «Московской палитры» в организации выставки, а также причины, по которым она не состоялась, выяснить не удалось. Мачабели Д (2021) Личная коммуникация. Разговор о выставке «Эрик Булатов, Олег Васильев, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Иван Чуйков. Живопись, графика».

Благодарности

Автор благодарит Александру Обухову, Татьяну Волкову, Андрея Ерофеева, Елизавету Коновалову, Маргариту Кулёву, Дмитрия Мачабели, Антонину Трубицыну и Марту Цайх за помощь в подготовке материала.

Библиография

1. Агамов-Тупицын В (2014) *Бульдозерная выставка*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
2. Алпатова И (ред) (2003) *«Другое искусство»*. Москва, 1956—1988. Москва, Галарт, ГЦСИ.
3. Бобринская Е (2012) *Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции*. Москва, Breus.
4. Бурдые П (2014) *Поле литературы. В: Социальное пространство: поля и практики*. СПб, Алетейя: 365—472.
5. Герчук Ю (2008) *«Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года*. Москва, Новое литературное обозрение.
6. Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. *Искусство XX века*. (2014) Путеводитель. Москва, Paulsen.
7. Гробман М (2007) Второй русский авангард. *Зеркало №29*, <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (21.03.2021).
8. Гройс Б (2012) Почему — музей? *Художественный журнал №88*, <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/114> (21.03.2021).
9. Данто А (2017) *Мир искусства*. Москва, Ад Маргинем Пресс.
10. Дикович А (2020) *Экспонирующая роль архива на примере выставки «Область субъективных представлений», не состоявшейся в Калинин-граде в 2017 году*. Рукопись.
11. Курицын В (ред) (1999) *Неофициальная Москва. Гид каких не было*. Москва, GIF.RU.
12. Леденёв В (2014, 9 сентября). Эрик Булатов: «В "неофициальных" выставках я не участвовал из принципа». Интервью. *Aroundart.org*, <http://aroundart.org/2014/09/09/erik-bulatov/> (21.03.2021).
13. Рабин О (1986) Три жизни. Париж — Нью-Йорк, Третья волна.
14. Ромер Ф (1999) *Художественные галереи и будущий Музей современного искусства*. В: Курицын В (ред), *Неофициальная Москва. Гид, каких не было*: 29—32.
15. Фархатдинов Н (2008) Социология искусства без искусства. *Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства. Социологическое обозрение*, 7(3): 55—69.
16. Флорковская А (2009) *Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединения комитета художников-графиков. 1976—1988*. Москва, Памятники исторической мысли.
17. Флорковская А (ред) (2014) *Неофициальное искусство в СССР*:

- 1950—1980-е годы. Москва, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств.
18. Altshuler B (2008) *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863—1959*. New York, London, Phaidon Press.
 19. Altshuler B (2013) *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History. Volume II: 1962—2002*. New York, London, Phaidon Press.
 20. DiMaggio P (1987) Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4): 440—455.
 21. Hoffmann J (2014) *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. New York, Distributed Art Publishers, Inc..
 22. Myers J (2011) On the value of a history of exhibitions. *Exhibitionist* №4: 24—28.
 23. Myers J; Szupinska J (2017) The Prehistory of Exhibition History: An Annotated Bibliography. *Art Journal*, (76)1: 206—209.
 24. Schmutz V; Miller C (2015) Production of culture. In: Scott R; Kosslyn S (eds), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. Hoboken, John Wiley & Sons: 1—14.
 25. Peterson RA (1976) The Production of Culture: A Prolegomenon. *American Behavioral Scientist*, 19(6): 669—684.
 26. Peterson RA; Anand N (2004) The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, vol. 30: 311—334.
 27. Zabel I (2012) Art and the state: from modernism to the retroavantgarde. In: Španjol I (ed), *Contemporary art theory*. Zurich, JRP-Ringier; Dijon, Les presses du réel.

Об авторе

Валерий Леденёв — художественный критик, старший библиотекарь Музея «Гараж». Автор многочисленных публикаций о современном российском и зарубежном искусстве в периодической прессе («Искусствознание», «Художественный журнал», «Диалог искусств» и др.). В составе рабочей группы участвовал в подготовке выставочных проектов «Древо современного русского искусства» (2014), «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000—2015» (московская версия, 2015) в Музее «Гараж». С 2017 года — инициатор и координатор проекта «В единственном экземпляре» в «Гараже», посвященного книге художника как жанру. Автор книг стихов «Запах полиграфии» (2008) и «Слаще присутствия» (2019).

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

E-mail: v.ledenev@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-4481-2989.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



This House Is Not a Home: Producing Encounter-Based Collective Formats in the Time of COVID-19

Isabel Bredenbröker
Goethe University Frankfurt

Angela Stiegler
Academy of Fine Arts, Nuremberg

Lennart Boyd Schürmann
Otto Falckenberg Schule/Münchener Kammerspiele, Munich

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Bredenbröker I; Stiegler A; Schürmann LB (2021) *This house is not a home: Producing encounter-based collective formats in the time of COVID-19. The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture, 02: 132-151.* DOI: 10.35074/GJ.2021.79.74.007

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.79.74.007>

Published: 12 April 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

This House Is Not a Home: Producing Encounter-Based Collective Formats in the Time of COVID-19

Isabel Bredenbröker, Angela Stiegler, Lennart Boyd Schürmann

In the summer of 2020, the a-disciplinary platform K moved into the exhibition space of Lothringer 13 Halle in Munich. The event *This House Is Not a Home* that K organized there functioned both as an exhibition space for gallery visitors and also as a social format for meeting and sharing. Over the course of the intervention, more than 50 participants came together to inhabit the space, share their skills in art and other disciplines, eat together, and use the infrastructure. The space was

furnished with artistic contributions that represented individual participants and were also functional. In this practice-based, autoethnographic essay, three organizers reflect on how the event was planned and unfolded in the light of the institutional regulations and demands that arose due to the COVID-19 pandemic. They discuss the dynamics of social, nonrepresentational formats in art institutions and processes for negotiating them.

Keywords: a-disciplinary, artistic labor, collective practice, conflict, contemporary art, COVID-19, housing, K, self-organized, utopian

Isabel

From the 15th of June through the 20th of September 2020, the a-disciplinary platform K temporarily moved into the exhibition space of Lothringer 13 Halle, a kunsthalle run by the city of Munich. The space bears a vague resemblance to what we imagined Andy Warhol's Studio 54 looked like back in the day. This former engine factory from the 1930s is tucked away in a back building, and surprises visitors with its vast space, bright skylights, shiny concrete floors, and a creaky, winding wooden staircase leading to the offices. It is located just off pretty (read: bourgeois) Lothringer Street in Munich's tasteful French Quarter and can be found by following the smell coming from the Japanese patisserie next door, which makes excellent brioche. En route, one passes through a courtyard under the watchful gaze of a giant Virgin Mary statue. Mary, the imaginary guardian of Bavarian law, order and tradition, inhabits a niche in the wall of a neighboring house, the ground floor of which is used to host visiting

artists, such as ourselves. This atelier apartment became one of the houses and homes that we, the five core K organizers, as well as other K collaborators, got to inhabit over the course of these three months, together with the homes of private hosts and family members, hotel rooms and vacation apartments.

K is an open initiative that experiments with a-disciplinary forms of exchange in the fields of artistic practices and research. Since 2013, various people associated with K, whether temporarily or on a more long-term basis, have contributed to symposia, exhibitions, and workshops. These serve as a platform for young researchers and artists to test their own (un)contemporaneity by means of recurrent personal encounters. By now, K has established itself as an intimate laboratory and a public forum for transnational cooperation. Previous meetings were organized in Karlsruhe, Berlin, Athens, Hydra, Munich, and Karlsthal in Brandenburg. Each time, we found different funding sources, including the ifa, the DAAD, and Erasmus, as well as various other international arts and research foundations. What started out as a K organizing meeting in a studio migrated through different temporary spaces, such as artist residencies, studios, self-organized project spaces, art school guesthouses, Airbnb apartments, and a repurposed barn. Thus, the theme of home had always resonated with K's practice, while never becoming permanently manifest.

Our thematic emphases emerge out of individual participants' contributions in response to the respective location and changing interpersonal constellations. This makes K a constantly changing body of multiple possibilities. It assembles current topics of artistic and research practice, as well as things that are of personal relevance for us, and brings them into new formats, again and again. The ever-changing group of people involved in different iterations of K came from a network of friendship ties built around shared interests, shared courses of study, or long-standing friendships. While the initial organizers, Angela Stiegler and Matthias Numberger, as well as the subsequent core team are all German, international participants came to K via encounters at academic exchanges, conferences, or through an extended international circle of friends. As such, K is very much the product of a purposeful cultivation of friendships based on shared interests, as well as of a new international level of academic training, paired with the accelerated possibilities of cheap travel and digital communication. For young people from their mid-20s to mid-to-late-30s, these influences come to represent the entire generation now growing up with a mesmerizing multitude of possibilities and a commensurate amount of exhaustion. British economist Noreena Hertz (2016) has named the generation after us Millennials 'Generation K': teens who are 'coming of age in the shadow of economic decline, job insecurity, increasing inequality, and a lack of financial optimism.' Things will only become more complicated moving forward. K wanted to offer an alternative way of being and working together in the face of these developments, whilst unavoidably being shaped by them.

This House Is Not a Home was organized by Isabel Bredenbröcker, Sarah Lehnerer, Lennart Boyd Schürmann, Angela Stiegler, and Felix Leon Westner. K's intervention at Lothringer 13 functioned as an exhibition for gallery

visitors and also as a platform for participants. But we labelled it a 'platform,' rather than an exhibition, because it was first and foremost designed as a social format for meeting and sharing. In contrast to an exhibition format, which is focused on installed work with an optional side program of events and performances, the core elements of *This House Is Not a Home* were its many contributions and contributors. The space and its setup formed the 'home base' for meetings, talks, workshops, physical exercises, a live radio studio, and other kinds of direct interaction in the space. These took place over the course of the entire project phase and, in their most condensed and intensified form, during three activation periods. On these three long weekends, up to 30 invited participants and additional guests from the public came together to 'inhabit' the space, share artistic and other skills, eat together, and use the infrastructure. The 'house' was essentially furnished by artistic contributions that represented individual participants, but which were also meant to be functional.

The title *This House Is Not a Home* alludes to the fantasy of turning Lothringer 13's vast, loft-like into a place that can be inhabited. Yet, while we did not actually live in the loft-like space, it was furnished and used extensively. Our vision was not to recreate a communal living space like those of the 1960s and 70s. As time, capitalism, cities, and the art world have moved on, such a scenario has become both impossible and inappropriate. Most places which may formerly have been the ideal 'empty loft,' cheap and available places for partying and making art, can now only be accessed through institutions. Otherwise, they are in private hands and often unaffordable. In this sense, *This House Is Not a Home* was essentially a collaboration with an art institution that conceptually aimed to go beyond the limitations of institutional frameworks, where, as the slightly disquieting title suggests, one can never be truly at home. Rather, we wanted to inhabit the Halle by means of constant encounters and activities in the space. Having functional and hands-on artworks in the space acting as 'the furniture' aided in turning processes of exchange between participants into means of production, jointly bringing forth what was being experienced, shown, and made here.

So there we were in January 2020, looking at the beautiful space of Lothringer 13 Halle during our first meeting with the Lothringer team, planning towards what would be our biggest collective effort as of yet and our first collaboration with an 'art institution' that offered us a space, a budget to work with and a small team to help with planning and production. The connection to the Lothringer 13 Halle emerged when the new curatorial team arrived and reached out to different Munich-based artists who were working with issues of encounters and collectivity. The team—Lisa Britzger, Luzi Gross, and Anna Lena von Helldorff—announced a curatorial concept (Lothringer 13 Halle 2020: 'About') that

'focuses on collaborative, context-specific and transdisciplinary positions. Fostering enduring alliances and new temporary spaces, the site becomes activated for different uses. Artistic practice, its mediation and reflection become temporally and spatially intensified and serve as impulses for a joint negotiation of the contemporary.'

As is evident, K's practice and the curatorial concept for Lothringer 13 overlap in a number of aspects, making K a perfect fit for their program. When Angela, one of the K organizers and an artist living in Munich, was contacted by the team in late 2019 to see if a collaboration was possible, the COVID-19 pandemic was not yet a reality and K was a (temporarily dormant) loose structure with an organizational 'core' that had seven years of self-organized practice to its name. In various previous contexts and formats, K has enabled collective moments of encounter, circling the epicentre of the art world on its planetary outer rings. The difference between these two universes became apparent on several occasions. For instance, when we were in Athens, just before documenta 14, a project which was accompanied by criticisms of German art funding and presence in the city, these criticisms were projected onto K, producing uncomfortable frictions. Yet we were in fact unrelated and completely irrelevant to documenta, and only had a small budget which we spent on accommodating and feeding participants. While our meetings took place, participants took care of the temporary collective structure. When we went our separate ways, K went into hibernation mode—until the next time someone made an effort, organized new funds, gathered people together, and took the lead on communication.

In February 2020, a few weeks after our first initial meeting with the Lothringer team, all members of the core team were back in their respective homes across Germany, locked down and paralyzed as cancellation emails for all kinds of academic, cultural, and art events kept popping into our inboxes. Watching the course of events carefully as winter turned to spring, we communicated via Skype every other week. Yet, we had no clearer vision of how to proceed, let alone think of a scenario in which it would be possible to *get together*, actual physical bodies and all, in a physical space, *and* enjoy it. We decided not to cancel early on and instead waited for a bit. We postponed the event for a month and were lucky enough that, as it turned out, our chosen timeframe fit exactly into the summer months when art spaces were allowed to open in Munich, and 'meetings in professional contexts,' a title we could claim for ourselves, were allowed to happen. Plus, borders reopened. In fact, one week after we vacated the space in September, Munich's city administration went back to limiting get-togethers to 20 people. So, we were really lucky! Still, these summer months brought about many experiences that were quite unexpected.

K: Krisis/Korona

Given the simple fact that collective structures seem to fall apart if no one takes partial ownership of them and maintains them, our 'core group' of five people had crystallized around the wish to maintain and organize a practice that would correspond to a common desire—perhaps a mixture of responsibility, enthusiasm, and involvement. In a paradoxical way, the 'house that was not a home' was a haven of sociality for us that summer, with a multitude of positive and

productive experiences which will remain in the participants' memories and live on in the connections created between them. Yet, as persons producing, organizing, and participating during all three meetings that summer, we were also left with a lot of impressions and memories that remain unresolved.

While the work of making encounters and togetherness possible was more important than ever in the summer of 2020, the overall circumstances were even more difficult than they usually are when facilitating a meeting of many practitioners with their own projects and personal preferences. Usually, these encounters are just as exciting as they are intimidating. The new status quo under COVID-19 required us to constantly negotiate over what was safe, appropriate, and allowed, and, most importantly, over who got to make those calls. These processes were taking place in a setting ripe for vulnerability and conflict on several structural and personal levels. The public art institution could, unsurprisingly, have been much better funded, and would very much profit from additional staff and support systems; interacting with a self-organized collective was an additional challenge.

There had, of course, been multiple conflicts during previous K events, related to questions about where funding comes from, how it is administered and distributed, who is an enemy or a friend, how solidarity is enacted, what labor is worth and who does the work, and what the group represents to the outside world, as well as how to be aware of and deal with one's own privileges. There was also heartbreak. Those, among other things, had been issues discussed over the course of our meeting in Athens that took place just before documenta 14. Two years later, we dedicated a self-published zine (*K Hybrid 2018*) to these conflicts, in an attempt to work through what had actually happened, beyond all the personal stuff and emotions. Then as now, the problems that arose seemed to be largely related to systemic vulnerability and the anger that comes with it.

As is often the case within self-organized structures that depend on the mercy of arts and culture funding, things are never easy or very plannable, and it is usually expected that people work for free. That was already the case before COVID-19. The system of art professionalism, with its insides and outsides, claims to offer rewards through the opportunities it creates. One can get access through meeting people, showing your art, talking about your work, going places—activities that are part and parcel of cultural labor. Those who are in a position to invest their time and energy are inevitably aware of this, and may be assumed to have consciously signed off on this deal. Obviously, the structures that are created are circumstantially fragile, driven by high levels of affectivity which can go both ways very quickly, and are thus prone to breaking down under all kinds of interpersonal and systemic pressure at any point.

Adding COVID-19 to the mix felt like shifting the delicate balance of the system. It served as an additional agent, an agitator, which, like an aggressive solvent, had the potential to attack the barriers usually in place to divide the personal and the public, the zone of friendship and the sphere of professionalism. Discussions about the attribution of 'leisure' or 'private' time as defined by the state in response to COVID-19 show that there seems to be

a confusion of terms. According to the logic of the state, those activities that may be economized by labelling them as 'non-commercial' or 'leisure time' seem to be identical with those activities that enable cultural labor to gain value in the first place. Hence, the limitations that cultural institutions and cultural labor were now put under reduced the already fragile system even further in its ability to be a self-supporting economic sphere, a source of income and value. This in turn just comes to show that these labels do not work for artistic labor, as they are far too generalizing. Put in place by non-experts, they do not allow for negotiation—a process which is essential for cultural production. K's participants share the conviction that working outside of the sphere of defined institutions and professional roles in the arts is of crucial importance for enabling fruitful collaborative processes. Therefore, it has been a central concern for K to understand how relations within our fluctuating group are shaped and negotiated.

In self-organized contexts, since professional roles are not put in place by an institution, they are subject to a continuous process of articulation, enaction, and negotiation. There is no established infrastructure which creates a barrier between the private and the public. This increases the risk of things 'going wrong.' Or, in more positive words, it requires effort, energy, and willingness on all sides to do the work of communication. The same was true for the institutional and even political side of our negotiations with the Halle and the city. We were mostly in a position of having to rapidly adjust to new rules and regulations which, quite arbitrarily and with no room for discussion, dictated the terms under which we were allowed to meet, when to wear masks, when to let the public in, when to close, how to announce the events, what to call them, etc. At one point, the program was only being communicated to people who had pre-registered and was not even made public. At another point, we had to adjust to ever-changing public opening hours and throw masks on whenever a non-member of the group entered the space, just as we had to hide all foods and drinks on such occasions. And these things kept happening. While the rules were coming from above, from the city's board of the arts, they had to be enforced by representatives of the Halle, who also had to walk a tightrope, weighing their own judgement against the dangers of being closed down, risking people's health, or being held personally and financially accountable—an explosive mix. In that respect, COVID-19 and the drastic and often arbitrary limitations to social and cultural life that it introduced brought out the frailty in the system of artistic labor and of attempts to provide a different kind of environment in the face of political agents who consider artistic practices to be 'systemically irrelevant' exercises of leisure time and private consumption.

K: Coming together

For once, we learned that what we had been doing all along—bringing people together and attempting to spend funds on financing their trip, food,

and accommodation—was actually much more important given the current circumstances of increased isolation, the fear of meeting other people, and a general sense of despair in the face of a reduced social life paired with existential anxieties. Now, the sheer infrastructural possibility of encounter offered a much-needed outlet to those who could make it. Others, who were holding off on travelling and seeing people, or stuck in some part of the world for lack of transportation and open borders, were sadly not able to join. For myself, the meetings in Lothringer 13 were my only opportunities to meet people and be social that summer (besides the occasional dog walk with a friend). I think I can safely assume that it may have been the same for a lot of others who were there. So, finally, our precarious labor of love, of investing time and energy into a self-organized project that offered a decidedly different approach to the competitive professionalism of academia and the art world, seemed to be paying off.

The process of trying to find out what was safe, acceptable, and consensual gave us moments of great joy and pleasure: a wealth of contributions, experiences, and efforts. There were joint lunches and dinners, sharing the food cooked in the space on a long modular table including a set of dishes shaped like nerve cross sections. There were physical exercises, ecstatic headbanging dance workshops, spoken word performances, a secret bar, a spectacular dinner with electric daisies that made our mouths foam and spread hot gossip, numerous intimate talk rounds about health and feminism, screenings of films and video works, collective drawing sessions, tech investigations, audio walks led by migrant voices, tea from a samovar, a disguise session, theatre rehearsals and an exhibition in the exhibition, reading and writing sessions with and about Jewish antique books, heartbreak, fireflies, and friendship; a free-floating Hermès belt, queer nesting and dance experiments, a workshop for building clitoral reading chairs, a letter with questions from afar and a horoscope created long-distance, a set of chairs incorporating a bar, a pillow singing lullabies in a fantasy language, an army of crying onions and a makeshift tent commemorating collective living experiences in a London housing cooperative, a decorative hermit and angry songs about work, automated birds, a mobile sauna including an open-air shower, and the voices of a choir recorded over distance during lockdown.²

In the middle of the large space, if the tables or stage had not temporarily taken its place, sat a massive painting—Philipp Schwalb's 2016 *Pfüße des FlüchtlingsSog (Blues-Soul)*, *Tod-Bild-Generator*, *Mefamorph-Instrumentz (Bildschatten)*, *FleckSchlag als erstes virtuelles Farblicht (RÄPs)*, *planetarische Spannung (Orangen und violette)*—a kind of puddle on which devotional objects could be deposited. Positioned on the floor, in a somewhat precarious position, this puddle served as the center of gravity. It was the first thing to arrive in the space and still remains there in my mind. It served as the bonfire to gather around, the TV replacement, the collective center. It represented a source of chaos and adoration, all of which needed an anchor to tie them to the group and the 'house that was not a home'—but was almost something more.



Figure 1. Soft headbanging session guided by Emma Waltraud Howes during a performance by Felix Leon Westner with participants on the 11th of September 2020 (courtesy of Constanza Meléndez)



Figure 1a. Painting by Philipp Schwalb with radio from Cashmere Radio and drawings by Anaïs Bloch (courtesy of Isabel Bredenbröker)

Angela

Before the pandemic arrived at our doors, we wanted to create a 'house that was not a home.' Once we were all affected and mostly restricted to the four walls of our very own houses and homes, we realized that this house at Lothringer 13 Halle in some ways felt almost like a home—with a massive living room.

Home is, ideally, a place where we take care of each other, no matter what. As we look at the pandemic now, in late fall 2020, we realize that actually the most dangerous places, the places where we are at high risk, are those of family, of closeness, of friendship. The places where control is lost and emotions move in. The home is one of these high-risk places, serving paradoxically as a refuge from infection and also simultaneously as a place where it is much more likely to get infected. *This House Is Not a Home* made it possible to escape those homes, empowering each other but also ending up in other kinds of troublesome situations. It turned out there were several risks to think about that were not strictly COVID-related.

As the people making up the core team, the organizational heart of the project, so to say, we knew that, in order to create this home/not home, we needed to physically come together. Did that also mean that we had to make ourselves at home in Lothringer 13 Halle? Making ourselves feel at home—what does that actually mean? Firstly, it meant talking about who takes care of what and how. They say home is where the heart is. Like the heart, home is actually a very fragile place. Maintenance is more than just housework; being a host is more than just saying ‘hello’ and opening a door. We all shed sweat and tears to make an exhibition space ‘almost a home’ (Brunnmeier 2020), quite contrary to what our title claimed. This is why our experiences together often hit close to home.

After knowing and working with some of the K collaborators for nearly eight years, our relationships can neither be appropriately described as strictly professional, nor as strictly private and affinity-driven. Just like in families, there are patterns that repeat and become habits. Within such a friendship economy, the price of working together is sometimes just as high as the risk of losing control. Claiming, as we discussed, to practice and exercise togetherness is a very idealized way of talking about an encounter between 50 people in an art space. One of the consequences of such an idealistic perspective is that, in some ways, everything that is hard and not soft feels about fifty times harder. The COVID-19 crisis became a ‘contrast agent,’³ a substance that makes existing, but overlooked, things visible. The fantasies and expectations around the creation of a different kind of exhibition space grew and grew because everything else was collapsing and one longed to leave the house at some point, to escape those circumstances. What was there to encounter outside? Other stressed individuals, groups and families with needs and worries, personal and professional.

Our encounter was based on ‘decent’ production circumstances, indeed ‘better’ than for any of our hybrid meetings the years before, but when all is said and done, what seems to be a lot of money in the budget is never enough to pay everyone a wage for their work. Some of us were lucky and, thanks to COVID-19, received a 5000 Euro support payment from the state of Berlin. Those in Bavaria did not really receive much support from the Bavarian government and had to find other solutions. But what about those who did not end up that lucky? Instead of slowing us down, the restrictions created in response to COVID-19 actually meant a speeding up. In a moment

of crisis, even the established ways of slowing down and counterbalancing the ever-increasing speed of productivity become a battleground where diverging interests intersect. If there was someone who did manage to slow down at Lothringer 13, it was the security guard, comfortably at home behind their mask and plexiglass barrier, using their phone, consuming endless hours of twitch streams, vaping and drinking energy drinks, neither recording the visitors' contact data as required due to COVID-19, nor performing the welcoming gesture needed to make someone enter into the home/not-home that we had created. How could such a disconnect between the inclusive social format and the front desk representing it have emerged?

While preparing the concept of the exhibition, we had repeatedly discussed the role of the janitor—the housekeeper, caretaker or concierge (*Hausmeister*), the one at the door, the one who was there by default, at least during the opening hours of the exhibition space, maintaining and taking care. The caretaker, the way we had imagined it, was the person who would be responsible for the exhibition in terms of security and technical upkeep. But rather than having one concrete caretaker, our idea was to make this a fluid concept that everyone participating could share and embody, making responsibility a collective thing. One concrete aspect was intended to be a person at the entrance who could welcome people, clearly marking the format as an exhibition within a homely context. Conceptually, the Lothringer 13 team and the K organizers were on the same page here, wanting to create an environment where vulnerabilities are given appropriate consideration, labor is acknowledged on both sides, and people in and around the project are encouraged to interact.

Reality proved to be very different. At Lothringer 13, the first person visitors encountered when walking into the space was the security guard: someone working for an external security firm who was appointed by the city, making them weirdly deaf to the dialogue initiated by K and the Lothringer team. We were troubled to find them at the front desk, yet actively not welcoming people. But what were the alternatives? It was clear that this job could not be done by us, as we could not really live in the Halle and would also not be paid for it—in short, we had no capacity for this. Nor did the system allow us to employ anyone else or return to the previous practice of having art students as guardians in the space. The position had been outsourced, and this strategy of exploitative neoliberal labor organization had produced a moment of disconnect. Here was someone who did not actually care, but depended on the money from the job, merely sitting it out until it was time to go home. Under COVID-19 conditions, we could sense this divide even more strongly. Things became more and more uncomfortable and all attempts to talk to each other proved fruitless. We felt that a t-shirt of a right-wing rock band was the straw that broke the camel's back. With a lot of effort, we liaised between the city's office for cultural affairs and the security firm until we were given a replacement, this time someone who was very engaged and interested in the project. A welcome change, but, as much as the first person, completely up to chance.

Another instance in which we experienced unexpected resistance was in response to a mobile sauna and the presence of people in the courtyard. Along the white wall behind the front desk was a pile of firewood that we were using for the sauna in the yard. A tried and tested tool for relaxation, the sauna was the first 'piece of furniture' that visitors saw before entering the house/not-home. We only got to use it twice before one of the neighbors complained about it, in particular about smoke from the fire that would drift into their apartment. After we used it a third time, they succeeded in getting a chimney sweep to confirm that the sauna itself did not pose any hazards in its construction, but that it was hazardous to their health, as the smoke could enter their apartments. We stopped using the sauna and put a lock on the door, as overcoming their resistance felt beyond our power. Although we were told that the previous team of Lothringer 13 had already received a variety of complaints from neighbors, implying that the complaints were not directed personally against the group, the events that followed made it hard to remember this.



Figure 2. Yard with Virgin Mary statue during a writing workshop with Stefan Janitzky and Laura Ziegler and a parallel session in Zeno Legner's sauna (courtesy of Constanza Meléndez)

After the sauna complaints, the outdoors had become contested ground. Given stricter COVID-19 regulations for indoor spaces, the yard had become very precious to us as a place where we could breathe, relax, and work together without masks while keeping the required distance. It was here where, on an afternoon in June, we sang workers' songs with lyrics that members of the group had written the day before. During the second activation phase in July, someone—we are left guessing if it was the same neighbor who had complained about the sauna or someone else—started attacking the group with stink bombs. Small glass vials with a stinky-yellow liquid came flying out of an open window which we could not locate, and suddenly, the whole courtyard stank. When whoever it was kept on throwing these tiny stinky things, we called the police, since we felt threatened by the fact that

we were unable to use the yard anymore. When the police finally arrived, they did not do much, or, in their own words, they were not able to do anything. Left to our own devices to defend our recreational area, instead of slowing down, we had to take rapid action. After another vial came flying, we rang several doorbells to investigate, without clear results. In any case, the attacks stopped. Our common precarity and the increasing heat of summer made us forget the animosities within our own lines. 'Enemies'⁴ outside our group also really helped. But similar dynamics were fated to repeat themselves. In the last activation phase, the struggle to find collective moments shifted once more, and the common enemy was yet to be found.

Lennart

On an August morning, in the sweltering heat of a gallery space, a group of people sat on yoga mats. They listened to a voice which performed a journey through a linguistic cartography of the body, accompanied by the recurring question 'Is that ok with you?' As the mantra of consensual agreement was repeated for the fifth time, one of the participants collapsed. Regardless of the careful intonation of the voice and the proposed logic of consent, something seemed to be not ok. Was it the pervasive hypnotic penetration of the body/mind that incited this collapse, or just a lack of oxygen? We didn't have the chance to delve into the causes of this little incident. Quick and effective assistance in the form of fanning and administering fresh water seemed more essential than analytical clarifications. It seems that practice has its own rules that are not only fairly unconcerned with discursive elaboration, but indeed operate as a set of tacit schemes that are best not spelled out in detail. Is it a tendency of rational language to be sharper than collective practices can endure?

K: Rehearsing socialisms of distances

As the omnipresence of the 'manifesto' in twentieth-century collective practices shows, common endeavors are often accompanied by a desire for group consensus and a unitary vision, e.g., a shared intellectual horizon. K has searched for ways to abandon these modernist reprises of the group catechism. Instead, we have sought to establish a framework and set of practices that is more about acting out the right degrees of distance and proximity, thereby allowing for a variety of positions to coexist as different within a shared time and space. 'Sich aushalten' ('enduring/bearing one another') served as our agreed-on formula, our minimal 'consensus of dissent,' a project that loosely resembles Roland Barthes' (2002) phantasm of 'idiorhythmic' co-living, as elaborated in his seminar held in 1977 under the title 'Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens.' Drawing on the organizational modes of monastic life, Barthes assembles

patterns of togetherness that would allow for individual rhythms to co-exist, envisioning the paradoxical utopia of a 'socialism of distances.' At first glance, our aim to gather practical evidence of fruitful alternatives to the status quo (the myth of atomized non-relations or commodified forms of interaction) seems rather humble. Yet, trying to build reliable relationships outside of the trope of 'higher aims' or 'die dritte Sache' ('the third thing,' as Bertolt Brecht liked to call the communist project, presupposing a rational 'common denominator,' the 'tertium comparationis' around which people would unite [1992]) has turned out to be quite an ambitious project.



Figure 3. *Ikebana (de Maistre/Jünger/Dustan)* by Lennart Boyd Schürmann. In the background: a writing workshop with Jenifer Becker (courtesy of Constanza Meléndez)

K has aimed to jointly enact procedures of relating within an environment that develops along with each participant's contribution. Our scepticism towards a shared rational ideology as well as the absence of larger narratives prevented us from using the category of 'failure' that accompanies revolutionary longings for utopian renewals. This was probably also a result of having experienced, in different ways, the practical contradictions of more heroic agendas. Instead of a positive thematic account of what we sought to attain, we tried to bring into operation certain open-ended procedures that would bring potentially quite heterogeneous agendas into contact. Using the rather elastic term 'a-disciplinary,' we tried to locate our position as a drifting one, aiming to keep our distance from established disciplinary segmentations of knowledge production as well as from the corresponding institutions that reproduce said professional delimitations. Since every experience presupposes institutionalized forms, our more cautious approach to collective experimentations can in retrospect be described as unintentionally adapting and translating premodern societal models of kinship, such as tradition, friendship, and the family. While some of these terms have a rather regressive appeal, which usually incites protest under the banner of emancipation, they might serve here as heuristic abbreviations outlining the implicit parameters that shaped K's practice.

Ks implicit models of self-regulation

Tradition in K

Sharing a practice through time allows for shared experiences to unfold in the form of enacted memories. A variety of common situations can serve as examples and points of reference. The singling out of particularly noteworthy moments can ground a common horizon in the form of festive repetitions. The implicit patterns that become crystallized and habituated enable a certain independence from explicit rules. Example: The K core group, the five people organizing K, has assembled as a result of enduring commitment, instead of being appointed by election or conscious deliberation.

Friendship in K

The way people were invited to K was by way of friendly association with one of the K core group members—that is, emotional affinity and mutual respect—whether as the result of a spontaneous intuition, of shared interests (political or thematic), or of an already established relationship. This procedure has, in contrast to what our self-concept would imply, led to our group being rather homogeneous in terms of its socio-economic and ethnic profile. Most people had an academic background and were already experienced in collective practices within the fields of art or cultural production, as well as accustomed to institutional critique.

Family in K

Within bourgeois society, the family serves as a unit of economic cooperation and affective investments, enabling social reproduction. The CSU (the Christian Social Union in Bavaria) used COVID-19 as an opportunity to pave the way for a renaissance of the infamous notion of the 'nuclear family' as the supposedly primordial and primary unit of social interaction and contact. Far from any association with the ideology of the *Kernfamilie*, the dynamics of K's practice, at times, resembled those of the family. Instead of biological features, elective affinities and contingent biographical paths gave the group coherence. Assembled under the common name 'K,' its various temporary members belong to a virtual framework of perceived kinship yet to be actualized, extended, reaffirmed, or renewed. K2020 was composed of an impressive number of couples and other types of partners who cultivate intensified affective, intellectual, and corporeal forms of exchange. These already existing bonds now potentially also expanded towards other people in the group and contributed to a 'familiar' atmosphere, including forms of excessive behavior which normally would not appear under the formalized and disciplined masks of friendly socio-political exchange.

COVID-19 regulations and the metalanguage of state authority

These aspects of K's practice (as I have tried to extrapolate them ex post facto) were faced with an endurance test as we tried to adapt our practice for

a public art institution under COVID-19 conditions. The required health and safety measures helped to take the pressure off in relation to some problems which accompanied our project. It seemed less urgent to communicate the relevance of our platform to external visitors and the 'general public,' since even a few people from outside joining us put the space near capacity. Yet COVID-19 regulations also forced us into a mode which required a meta-language and a centralized position of authority and control—aspects contradictory to the key parameters which had shaped our practice until then.

The set of rules to be applied was dictated by state authority and largely not open for negotiation by the participants. Even in situations where it would have been possible and necessary to reclaim the competence of decentralized and horizontal decision-making and agency, and to critically consider the relation between interdictions and virus prevention, none of those who were politically responsible wanted to take risks. The question of how seriously and compliantly these ever-changing hygienic measures were performed suddenly became a moral issue, a matter of solidarity and responsibility. The administrative meta-language of biopolitical security and protection always already suggested that advocating for the most extensive precautions was morally superior to potential doubts regarding the appropriateness and effectiveness of certain limitations.

The dynamic negotiation of the relation between rules and rule-breaking, between obedience and disobedience, between anticipation and spontaneity, between form and formlessness—a process crucial not only to self-organized practices, but to every vital relationship—was suddenly rendered fragile. Different stances appeared mutually exclusive instead of dialectically interwoven. The logic of top-down regulations required definite decisions rather than provisional responses. Although we had tried to suspend the need for radical or clear decisions, the dualist discourse accompanying the COVID-19 virus reintroduced dichotomies on a broad scale, such as the distinction between friend and enemy, security and danger, health and disease.

Reflecting on the past months, I wonder which of the experiences and tools developed within eight years of K's existence are still applicable once things get 'serious,' once we shift from a marginal position to a position of institutionalized cultural production, however minimal its political and economic power may be. Is there, more broadly speaking, a potential for insecure, non-decisive agency within larger organizational structures, or is that a privilege of smaller, self-organized frameworks outside public institutions? Confusingly, groups who have traditionally considered themselves underground or oppositional are risking adapting discourses of security and surveillance with their centralizing political implications as they request safe spaces and the monitoring of social routines. Conversely, agents perceived as established have advocated keeping room for deliberation on state control open even in exceptional scenarios. Let's hope that this is not a sign of a world turned upside down, but rather an indication that heretical and defiant behavior is not a determinable gesture, but something highly situational—as were the manifold constantly shifting attitudes coexisting within K's temporary biotope.



Figure 4. Food with 'gossip herbs' for a dinner hosted by Amelia Groom, tables and ceramics by Achinoam Alon (courtesy of Constanza Meléndez)

1. The exhibition title comes from the 1964 Dionne Warwick song of the same name:

A chair is still a chair
Even when there's no one sittin' there
But a chair is not a house
And a house is not a home
When there's no one there to hold you tight
And no one there you can kiss goodnight'

2. A list of all participants and contributions can be found on the Halle's website (Lothringer 13 Halle 2020: 'This House Is...').
3. The phrase 'contrast agent' was used by filmmaker and K2020 participant Yulia Lokshina (Creutzer 2020) in relation to the circumstances of Eastern European migrant workers in the German meat industry: the sudden spread of COVID in meat processing plants put their vulnerable working conditions in the media spotlight.
4. Lennart Boyd Schürmann (K Hybrid 2018) had previously discussed the concept of 'the enemy' as a provocative metaphorical figure in email exchange relating to the Athens meeting: 'Personally, I was wondering if there are K-enemies? We have been reflecting on community in terms of softness and hybridity, we have actually practiced a very gentle and warm mode of interaction. [...] "The enemy" is the political formulation of this question. Can we offer an alternative to Carl Schmitt's definition of politics as the "distinction between friend and enemy"? Can we get rid of the enemy, break up the simplifying binary code? If we would get there, is it just the concept that is eliminated or the phenomenon? Is hostility possible within the group as it is within oneself? How to face within K the sort of schizophrenic behavior one has to adapt as a contemporary cultural worker?'

Bibliography

1. Barthes R (2002) *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*. Paris, Seuil.
2. Brecht B (1992) Die Mutter. In: *Die Stücke von Berthold Brecht in einem Band*. Berlin, Suhrkamp: 313.
3. Brunmeier Q (August–September 2020) Fast ein Zuhause. *Münchner Feuilleton*: 6.
4. Creutzer J (2019, October) Kino aktuell: Regeln am Band, bei hoher Geschwindigkeit. konkret, konkret-magazin.de/aktuell/kino-aktuell/523-regeln-am-band-bei-hoher-geschwindigkeit (03.29.2021).
5. Hertz N (2016, March 19) Think millennials have it tough? For 'Generation K', life is even harsher. *The Guardian*, theguardian.com/world/2016/mar/19/think-millennials-have-it-tough-for-generation-k-life-is-even-harsher (03.15.2021).
6. K Hybrid (2018). Bredenbröker I; Lehnerer S; Schürmann L[B]; Stiegler A; Westner F (eds). Self-published, khybrid.com/k/kublikation_small.pdf (03.15.2021).
7. Lothringer 13 Halle (2020) About. lothringer13.com/en/information/about (03.15.2021).
8. Lothringer 13 Halle (2020) This house is not a home. lothringer13.com/en/program/archive/k2020 (03.15.2021).
9. Warwick D, David H (lyrics), Bacharach B (composition) (1964) A house is not a home. In: *Make way for Dionne Warwick*. New York, Scepter Records.

Funding acknowledgements

This House Is Not a Home was realized with support and funds from the City of Munich, Lothringer13 Halle, and the Bavarian Ministry for Research and Art.

Authors' bios

Isabel Bredenbröcker is a researcher and art practitioner based in Berlin. She completed a PhD in anthropology at Goethe University Frankfurt in 2020 and currently holds a lecturer position there. Isabel's work looks at issues around materiality, death, West Africa, the ethnographic encounter, political economy, cleanliness, and public space. She also works with film as an ethnographic and artistic medium.

Address: Institut für Ethnologie Goethe-Universität | Campus Westend | IG-Farben-Haus Norbert-Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt, Germany.

E-mail: isabelb@posteo.de.

ORCID: 0000-0002-9610-8918.

Angela Stiegler is a visual artist working in various media including video and performance, as well as in collaborative contexts with shared authorship. Angela currently holds a teaching position at the Academy of Fine Arts in Nuremberg where she held an interdisciplinary workshop on 'visualizing monsters' last summer. Her most recent exhibition, titled *I Treat My Friends as Sculptures*, was on view at Françoise Heitsch Gallery in Munich from November 2020 through February 2021.

Address: Academy of Fine Arts Nuremberg/Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, Bingstr. 60, 90480 Nuremberg, Germany.

E-mail: info@angelastiegler.de.

ORCID: 0000-0002-8765-6816.

Lennart Boyd Schürmann works in the fields of theatre, philology, and contemporary art. In his research, he investigates gestural repertoires of togetherness and histories of their implicit ontological models. He has studied philosophy, science of religion, history, art theory, and law in Berlin, Karlsruhe and Paris and teaches in and outside of the academy. He is currently focusing on his theatrical practice within the directing program at the Otto Falckenberg Schule/Münchener Kammerspiele.

Address: Otto Falckenberg Schule/Münchener Kammerspiele, Falckenbergstraße 2, 80539 Munich, Germany.

E-mail: lennart.boyd.schuermann@gmail.com.

ORCID: 0000-0003-1001-146X.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org



**The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture**

Art Markets without Art, Art without Objects

Jeffrey Taylor

Western Colorado University, Gunnison, Colorado

Kelsey Sloane

Art Omi, Ghent, New York

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Taylor J; Sloane K (2021) Art Markets without Art, Art without Objects. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: 152-175. DOI: 10.35074/GJ.2021.97.81.008

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.97.81.008>

Published: 12 April 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Art Markets without Art, Art without Objects

Jeffrey Taylor, Kelsey Sloane

The art world was already experiencing a profound crisis before the COVID-19 pandemic, but the discourse until that point had largely focused more on the hopelessness of the situation, rather than the possibility for meaningful change. The massive market disruption caused by the virus outbreak created an immediate shift away from consumption of physical objects both into the digital realm of social media and virtual, participatory art experiences and beyond traditional gallery walls into outdoor art venues. A liquid consumption model has emerged in new models such as NFTs that function like unique objects for digital

artworks. Successful strategies have become part of a paradigm shift in art consumption by prioritizing the non-ownership of non-canonical non-objects. Certain organizations' methodologies, such as sculpture parks and public art, have been in practice for decades, but have come into focus during this time of change. This study seeks to reveal the surging growth of this new model through an analysis of the new valuation of non-objects over the last year especially, from liquid consumption and the surge of NFTs to experiential consumption and the value of space.

Keywords: art market, sculpture parks, contemporary art, COVID-19, experiential consumption, NFTs, ownership consumption

Until very recently, the driving force in the consumption of art was objects. These objects were prioritized based on their closely correlated valuation in both cultural and financial capital. If there is one thing COVID-19 has done to the art world, it has broken the connection between objects and their financial capital. The art world was already experiencing a profound crisis before COVID-19 hit it in late February 2020, but the discourse, up until that point, had largely focused more on the hopelessness of the situation than the possibility for meaningful change. That art fairs were destroying the struggling contemporary gallery was well-known, and auctions were cannibalizing the secondary gallery sector, so much so that it disappeared before our eyes. These changes, however, did nothing to challenge the basic commodification of art objects.

Even museums maintain a privileged ownership of highly monetized artworks fetishized as holy relic—like attractions. Only COVID-19 created enough disruption to the entrenched powers' business models to make alternative visions conceivable in this brief moment. The neoliberal structure of the distribution, exhibition, and canonization of artworks is now being challenged from all sides. In response to an abrupt cessation in dominant forms of aesthetic commodification, audiences instead began to confound these pre-existing structures and establish new paradigms in art consumption. These new models in one way or another undo the formulas of exchange, whether by taking the form of an art market without art or of the non-ownership of non-canonical non-objects.

The very concept of art collecting began with a new type of fetishization of objects based on authorship, which represents a pronounced change from earlier times, when objects might have been prized as treasure for their input materials. In the Hellenistic period in the West and the Later Eastern Han Dynasty in China, objects began to be valued based on a knowledge of who made them—in other words, as artworks made by artists (Alsop 1982: 1–49; Pliny the Elder 1991: 1–21). Very often, these objects acquire symbolic meaning different from other, more mundane objects (Schultheis 2020). This valorization of the objects that collectors prized evolved into a sophisticated system of symbolic goods that acquire cultural capital and can be converted into numeric denominations of financial capital (Bourdieu 1979). Class distinctions brought on by industrialization further emphasized the need for prestige goods and their conspicuous consumption (Veblen 1899). Despite advancing innovations in printing and photography allowing for a wider, more egalitarian dissemination of artistic images, the art world continued to fetishize the one-of-a-kind object as holding some very specific 'aura' (Benjamin 1969). Furthermore, the prices achieved by these unique objects reflect not just their holder's position within social networks, such as rank and status, but also 'webs of meaning' (Velthuis 2005: 11). By the late twentieth century, a highly professionalized art business had taken on the characteristics of the wider neoliberal order, particularly its ethos of competitiveness (Davies 2014).

Art has been, until recently, consumed in two dichotomous formats, experiential consumption and ownership consumption. Let us consider the art world to be a series of concentric circles, with the largest being the 'art world' as such, which contains everything that has to do with art: art production, commerce, exhibitions, and conversations (written and spoken). Inside of that circle would be the 'art business.' That term would encompass all of the professional activities and institutions involved with art, including the experiential economy, that is, entities offering an art experience (first and foremost, the museum and public collections sectors). The innermost circle of the art business would be those people and entities involved in the commercial exchange in art products: in other words, the 'art market' (Taylor 2019: 1–2).

Within the art market, though, exist many further subdivisions between primary and secondary markets. The primary market of new, never-sold pieces can also be termed the contemporary art market, while the secondary market (commerce in older, pre-owned goods) can be further

subdivided into fine art and the resale trade in applied arts (the antiques market). An ever-expanding auction sector competes with both these retail sectors and has increasingly succeeded in cannibalizing that commerce. This is only one of many examples of an area of the art business that was already in crisis well before COVID-19. The structural weaknesses of an art economy based around a market in the ownership of objects and a parallel commerce in experiences purchased with objects that are owned by someone else had become glaringly clear by March 2020. In response to the lockdown and the absence of offline in-person consumption of art in the form of ownership or experiences, a different mode of consuming art has become ascendant: that of liquid consumption, which supersedes the solid consumption of material objects (Bardhi and Eckhardt 2017). The concept of liquid consumption emphasizes the dematerialization of goods and experiences. Ownership may still be possible, but tends to be replaced with purchased access. Liquid consumption emphasizes solutions that allow for a commerce in cultural goods that trade like objects, but are not objects. Even though it prioritizes ephemerality and access over outright ownership, those distinctions continue to blur and are even beginning to reach a point of convergence.

The stress on the market in ownership of objects had already been apparent for over a decade before the COVID-19 pandemic. Back in 2006, the market in antique furniture went into severe decline in something we call the Brown Furniture Market Collapse (McKeough 2018). The loss of interest in 18th- and 19th-century European furniture was caused partially by a reaction to an Antiques Roadshow—driven boom that had preceded it, as well as New York interior designers shifting their interest to the mid-century modern style ('Out with the old...' 2015). Similarly, the galleries that work in secondary market sales have also begun to disappear. Their disappearance, however, has everything to do with the ever-greater transparency brought on by an internet-charged auction sector (Moore 2018). The resulting shortage of discreetly-sourced good secondary market material provides the best explanation for what drove the Knoedler gallery to begin buying poorly-provenanced Abstract Expressionist works from a little-known Long Island dealer in the 1990s, causing New York's most shocking forgery scandal in a generation (Miller 2016).

The graduate program at Western Colorado University recently completed a National Endowment for the Arts—funded study of the U.S. art and design market and COVID-19's impact on it (Cardenas et al. 2021). After surveying art galleries across the country, one observation became clear: there were two types of contemporary commercial galleries. One we find in Chelsea and a few other elite art centers like Los Angeles; then there are the galleries found everywhere else. The authors of the study termed these Chelsea-type galleries and regional-type galleries. The small and mid-size New York galleries of Chelsea have been in crisis for some time already (Douglas 2018). The Chelsea-type model, first of all, can be distinguished from the Alpha galleries located on the ground floor of prime retail buildings in the area between 10th and 11th Avenues. The juggernaut success of Alphas like David Zwirner and Larry Gagosian is one of the core causes of the crisis among the small and

medium Chelsea galleries, which occupy above-street spaces in what formerly were warehouses and office buildings. They frequently pay \$10,000–20,000 a month in rent for what might seem like an office converted to a gallery ('What it costs...' 2017). The most defining feature of their business model is its emphasis on a white cube interior gallery space that is primarily employed for month-long solo shows. Paintings are hung on the line, with significant amounts of white wall space to separate them.

Outside of New York, the regional gallery model establishes itself in towns with a profile in tourism and outdoor recreation. These galleries are often founded by an artist who needs a place to show, and they invite other artists to also show at the gallery. Each artist receives ten to 20 square feet of wall space, and they hang their artworks salon-style. Interior spaces will hold 3D pieces, and handmade jewelry will be on display in vitrines. The difference in business models has much to do with the difference in collector bases. The Chelsea-type gallery has a local collector base for which they must put on new exhibitions each month to get them to come back. The regional gallery relies on a transient collector base (tourists) and so must put its whole stable of artists out at the same time.

The Chelsea-type model is obviously vastly more expensive to operate. Even if they do not offer their artists a stipend as the Alpha galleries do, Chelsea-type galleries do usually expect exclusivity, but such an arrangement also predicates that the gallery plans to produce sales adequate to sustain their artists. Regional galleries do not offer any such arrangements, and artists in the U.S. West generally expect much less from their gallery in terms of career promotion. In fact, the (understandable) cause of the crisis in the small and mid-size New York galleries is their inability to sustain their business model, in particular, their inability to afford the rent. There is nothing surprising in this statement. The constant quest for cheaper rents is a relentless force in the evolution of the physical landscape of an art market. This is what drove the migration of galleries from 57th Street to SoHo and eventually to Chelsea. The problem lies in the recurring question in New York: what is the next Chelsea? The problem here is that the recipe for art market-driven gentrification is too well-known by everyone, especially developers. Every emerging art center, whether Williamsburg, Bushwick, Long Island City, or even Jersey City, has been so quickly gentrified that any corresponding cost-benefit analysis of rent savings quickly evaporated (Lakin 2018). For better or worse, Chelsea remains, even in the time of COVID-19, the center of the global contemporary art market. In some ways, we must understand that the Chelsea-type model is built to fail. With rents in the \$10,000 to \$20,000 a month range, galleries can only survive if they sell at least \$40,000 worth of artwork each month, given a 40–60 percent cut going to the artist. COVID-19 has ensured, if anything, that this model will definitely fail.

The most notable symptom of the art market's ability to push this fetishization of conspicuous consumption to its ultimate crisis is art fairs. They also explain the other reason why the Chelsea-type model is unsustainable: the cost of their other rent, paid to attend art fairs, which have again proven to ben-

efit elite galleries and not the masses of galleries who make up most stands (Single 2020). Jerry Salz (2018) wrote on this three years ago, indicating that galleries routinely spend \$150,000 to attend a major fair like Art Basel Miami Beach. These costs necessitate sales of at least \$400,000 in order to make the fair profitable. Such staggering costs mandate that artworks be in the \$20,000 to \$100,000 price range in order to provide adequate revenues. The problem with such a price point is that, for that much money, collectors are expecting to be purchasing art that is on its way to canonical status. Of course, not all these artworks or their artists can be on a trajectory to the MoMA.

Such aspirations, however, lead to the production and promotion of art that is intended to be museum-worthy, but may not be living room-worthy. This is a peace that regional gallery artists have made with their career: their works are meant to be more beautiful and less provocative, because they are designed for domestic interiors. New York galleries are frequently creating a second exhibition space to show their full stable, whereas regional galleries are creating rotating exhibition areas to provide something like a solo show (Corbett 2018). Both models, however, have been equally crushed by the COVID-19 shutdown of public events such as art walks and tourism, and have had to resort instead to further virtualizing the gallery visiting experience (Jebb 2020).

The art market, structured around a visibly conspicuous ownership consumption model, therefore, has been in crisis for some time already. The museum sector, like the art fairs, has seen spectacular but ultimately unsustainable growth in recent decades. The Art Basel art fair model relied on a hybrid income from stand rentals and ticket-buying commoners. In a similar way, the museum model relies on a hybrid revenue stream of monetized experiential consumption (ticket sales), together with social and cultural capital prestige exchanged with high-net-worth individuals for their financial capital (donations). In recent years, that model had reached its maximum expansion (Pogrebin 2016), and further growth has become impossible.

Whatever the art business's prior structural weaknesses before COVID-19, the lockdowns crushed its models. Museums shut. Art fairs were cancelled. Galleries closed. The responses of each of these sectors have been telling as regards their ability to survive the crisis. The internet had played an important role in the functioning of the art world since its inception, but this role had been still peripheral to the core role played by objects. The rising significance of Instagram, however, already meant the creeping displacement of objects, though generally still in the service of their ultimate commercial transaction (Siegel 2015).

While some museums have managed to partially reopen and have been able to return to reduced visitor numbers, art fairs continue to be able to offer little more than online viewing rooms. One dealer put it as follows: 'Eventually, it's all the same: just a list of works for sale, with images, info, and increasingly now, pricing. It's not as if the online viewing room is some other kind of experience' (Schneider 2020). The collapse of an art business predicated on monetized consumption, either of experiences with artworks or exclusive

ownership of them, gave the art consumer pause. It also moved consumers to consider new possibilities, because demand for art did not disappear with the virus. Paul Valéry predicted in 1928 that:

'Works of art will acquire a kind of ubiquity. We shall only have to summon them and there they will be, either in their living actuality or restored from the past. They will not merely exist in themselves but will exist wherever someone with a certain apparatus happens to be. A work of art will cease to be anything more than a kind of source or point of origin whose benefit will be available, and quite fully so, wherever we wish. Just as water, gas, and electricity are brought into our houses from far off to satisfy our needs in response to a minimal effort, so we shall be supplied with visual- or auditory images, which will appear and disappear at a simple movement of the hand, hardly more than a sign' (Valéry 1964: 225).

The crisis ensuing from the elimination of opportunities for conspicuous consumption like art fairs was finally making Valéry's prediction a reality, one where works of art increasingly resided on the Internet. The role of the digitized artwork was transforming. The signifier was becoming the signified.

The Brooklyn Rail, a long-time staple of the New York art scene that provides an independent and free forum for the arts, took advantage of the lockdown to highlight their New Social Environment lunchtime artist conversations. The essential intellectual stimulation that may have come from a major retrospective at a MoMA-type museum was now replaced by access to the artist speaking directly into their audiences' minds. All art was becoming just concepts. Conceptual art was, in some ways, too successful, in that it was becoming all art, as the process of consuming art was quickly being replaced by the consumption of its concepts. The very problematic inherent in fitting conceptual art into market functions based around objects was now rendered irrelevant by concepts without any objects. Most importantly, participation in these conversations is entirely un-commodified and completely free. Here at these New Social Environment conversations, art was being disengaged from objects.

Arts organizations and museums took to creating similar programming: conversational video conferences that discuss their collections or highlight exhibitions impacted by the lockdowns. The Katonah Museum of Art, whose vivid solo exhibition *Bisa Butler: Portraits* had been closed to physical visitation, began a series of Docent Dialogues, weekly virtual conversations that would highlight different aspects of the show (KMA 2020). A skilled docent would discuss the background of the artist and her work, provide greater context, and utilize high-quality images captured from the exhibition, magnified for the audience. These conversations were truly participatory and interactive, and free with registration.

Art Omi, a contemporary arts center and sculpture park in Ghent, New York, normally hosts dozens of programs that center art as a common good. Similar to the programming of *The Brooklyn Rail*, Art Omi created new virtual programming such as Curatorial Conversations, which featured curated groupings of work on their grounds. These recurring, free online lectures focus on three works on view and their artists or architects, providing rich curatorial

and art historical context for each piece and its significance within the greater landscape. Conversation topics have included discussions on renowned sculptors and architects, who sometimes would be in attendance themselves, providing their own insight at the end of the session. These examples of lectures reached hundreds of viewers across the world and provided them with a greater, more personal understanding of the work on view by coming to them where they were, in their own homes.

Arts education clearly had to shift as well, with on-site instruction and classes being cancelled across the country. During the spring of 2020, Art Omi would normally be preparing weekly children's programming and a robust seasonal camp. The organization created another virtual program, *Creative Momentum*, a weekly series of art projects for children focused on contemporary artists who were either alumni or exhibitors at Art Omi, or had exhibitions directly impacted by COVID-19. This program aimed to connect their young participants, disconnected from in-person art experiences, to contemporary art, and promote critical thinking and social awareness. Sasha Sicurella, director of Art Omi: Education, expressed that the program was a successful foray into this new realm, saying, 'The projects became shared amongst teachers so we really did create some kind of momentum, maybe more than we anticipated doing' (Leigh 2020).

The creation of virtual programming and digital conversations took off immediately, and they have continued to be provided by many organizations, even with art spaces reopening at various capacities. The prevalence of user-made, individual content has expanded greatly, too, from standard social media platforms to newcomers, such as Clubhouse. The audio-only platform became the new social media star of the COVID-19 world, with its invite-only membership and the extreme simplicity of its architecture. Its usefulness lies in replicating human interactions that had made the market's venues platforms for intellectual stimulation, especially exchanges that took place at art fairs (Brown 2021). The fact that Clubhouse rooms cannot be recorded or transcribed becomes its strength, as that should encourage a higher level of forthright discourse (Finkel 2021). One topic in particular—Non-Fungible Tokens (NFTs)—has proven to be the platform's most recurring focus, so much so that there is nearly always a room devoted to conversing about their function, usefulness, and how they may transform not just art, but nearly all fields of cultural production (Maneker 2021). The confluence of Clubhouse and NFTs, more than anything else, represents the single most significant challenge to previous paradigms of the art market as it adjusts to a post-COVID-19 reality.

This axial pivot from physical to virtual had, of course, been occurring already for some time. What had quite suddenly changed only in the early months of 2021 was the sudden popularization of the disruptive technology of NFTs, which are 'crypto collectibles,' existing exclusively in code, not connected to a tangible object, that have taken the market by storm (Brown 2021). Digital art itself had already existed for decades, but the consumption of such media and non-objects has been inconspicuous, performed simply by scrolling, and 'the ease of duplication traditionally made it near-impossible

to assign provenance and value to the medium,' (Christie's 2021). It is blockchain technology and ever advancing algorithms that now enable artists and their collectors to verify the rightful owner and authenticity of digital artworks. While NFTs had been traded recently in various virtual marketplaces, such as Nifty Marketplace, where Grimes sold over \$6 million in digital art, they have now entered the mainstream art market (Fu 2021). Auction giant Christie's has taken a firm step into the NFT frontier through the first ever 'purely digital NFT-based work of art offered by a major auction house,' Beeple's *Everydays: The First 5000 Days*, sold at auction for \$69 million (Kastrenakes 2021; Stanley 2021). The monetary value assigned to NFTs reflects this shift the market has taken, away from the physical, towards the commodification of the exclusively virtual and experiential. An optimistic interpretation of their rise could be that they mark a transformation from ownership consumption of objects to liquid consumption of the non-material.

Almost immediately following the Christie's Beeple auction, however, closer scrutiny began to reveal the many inherent flaws with NFTs. While their ability to verify a piece's rarity and title and provide for artist resale royalties had been trumpeted, a great part of the medium's popularity lies in its perceived speculative investment value. Trading sites provide immediate, real-time market data on artists and the valuations of their NFTs, much like the information that art finance firms would generate for the latest Chelsea stars. The buyer of *Everydays: The First 5000 Days* was revealed to be Metakovan, a Singapore-based crypto trader (who battled another crypto trader to the \$69 million price) who was himself launching a new cryptoart fund, Metapurse.eth (Gottsegen 2021). In other words, this record price for an NFT of a digital artwork was achieved through speculative bidding by parties who each have every interest in splashy effervescent valuations. In fact, wash trading, a fraudulent technique wherein linked parties systematically bid up assets, is a practice banned in most mature securities markets. A recent article in Bloomberg shows some of the auction platforms selling NFTs to be rife with the practice (Kochkodin 2021). These sorts of abuses have frequently plagued emerging brick-and-mortar, object-based art auction markets, where similar forms of manipulation would have been known as 'chandelier bidding,' 'hidden reserve' (Li & Tan, 2000), or otherwise giving the false appearance of completed sales transactions (Barboza, Bowley, Cox 2013). The NFT market appears to be awash with data on valuations that lack any meaningful relationship to money redeemable in legal, clean denominations of convertible state-backed currencies.

Furthermore, it must be most clearly emphasized that the NFT is unique, not the artwork, unless the artist has agreed to limiting their edition. In other words, the Token is Non-Fungible. The artwork remains very much Fungible. Even if the NFT acts as guarantor of an 'aura' of uniqueness, the work of art will still be digitally and mechanically reproducible. More troubling and perplexing would be concepts of copyright and title. For example, digital artwork created years ago under work-for-hire contracts might be sold by the artist or the copyright holder with no clear concept of how such disputes over title should be resolved, let alone what court on the planet would entertain

NFT-related legal actions. Even if the NFT guarantees good title once it has been minted, there is no guarantee that the minter had good title to the artwork in the first place. In recent days, numerous cases have already emerged of artists believing their artwork to have been inappropriately lifted and sold as an NFT by another party (Dodds 2021). In some instances, the appropriation may be quite difficult to prove, such as with the controversy whether Twisted Vacancy was stealing or simply referencing the works of Ardnaks (NFT Once 2021). NFTs have been appended not just to artworks, but also to things more reminiscent of memorabilia, such as Jack Dorsey's first Tweet (Peters 2021) or NBA highlights (Hayward 2021). They are often referred to as collectables since, like coins, stamps, and baseball cards, they have little display value as compared to, for example, oil on canvas paintings. These collectible NFTs, however, still trade on the principles of the art market, prioritizing rarity and especially primacy. One of the first groups of NFTs was created in 2015, for real estate in a virtual reality land with Minecraft-quality graphics called Etheria. Most of the tiles went unpurchased until March of 2021: when collectors identified these as some of the earliest NFTs minted on the ERC-721 blockchain standard, their valuations rose into the tens of thousands of dollars (in theory) in Ether, a currency used for most NFT purchases (Hakki 2021). Without a means to enjoy the artwork that might be attached to an NFT, it becomes a secondary consideration relative to the NFT's exchange potential. In this way, cryptoart represents something that resembles an art market without much consideration for the art itself, or, quite simply, an art market without art.

Continuing this trend away from the object towards emphasizing the value of the non-object, many organizations in the physical realm are favoring spatial experiences. A successful approach during COVID-19 is for objects to be blended into their surroundings and landscape, so much so that the boundaries of the object become imperceivable. Experiential consumption of the arts exists in many different forms physically and organizationally. The classical assumption of an arts experience is an indoor museum or gallery. Increasingly, this is changing, and exhibitions and installations can be found in a myriad of venues and nontraditional, sometimes unexpected, spaces. Art in public has never seemed more important (Yerebakan 2021). Before the realities of the pandemic, exhibition development and surrounding education had been shifting for years, with further advances into the virtual realm made possible by social media and new technological modalities. We have seen an additional shift beyond the traditional museum setting, with some institutions going past their own walls and venturing outdoors. The pandemic has proven a power strong enough to force rapid change, and some organizations have seen exponential growth and unexpected success by simply meeting the public where they can safely roam. Some organizational models have been operating in this way for decades, and while they, too, had to shift their strategies to reach those still at home, the encounters between the public and art that they could continue to foster have set the stage for a new future in experiential consumption that furthers the art market's migration towards liquid consumption.

Art Omi is a standout example, as the organization's outdoor exhibitions have remained open to the public throughout the pandemic. Originally founded in 1992 as an international artist residency program, the Art Omi campus has expanded to feature a 120-acre sculpture park, which welcomes the public daily, rain or shine—free of charge (Horvitz, Willows, and Kaghan 2011). While the spring of 2020 brought about countless challenges to daily life, Art Omi found itself in a unique position during the outbreak, as its primary attraction for the public was perhaps one of the safest venues remaining. Though the campus's visitor center and gallery were closed in strict accordance with health guidelines, the local community sought refuge in its rolling hills and spacious fields, which offered safe conditions for art viewing, ample social distancing, and a chance to simply enjoy nature (Mishanec 2020).

'As part of an overall strategy for maintaining mental and physical health during this time, authorities have been explicit about the need for people to take time outdoors on a daily basis,' reads the organization's website. 'Art Omi is fortunate to be able to provide a spacious environment for people to walk, breathe deep, and to see other people from a safe distance' (Mishanec 2020). Art Omi exists at the intersection of an arts experience and a stroll through the park and allows for comfortable viewing at one's own pace. Executive director Ruth Adams said to *Spectrum News* (Leigh 2020), 'Even at the worst times of the pandemic, just the idea that you can go somewhere to breathe and relax has been really meaningful. We feel really lucky to be able to offer an experience to the public during a time when a lot of arts organizations can't.'

Art Omi faced its share of local criticism and concern during this time. 'Some Ghent residents are questioning why Art Omi's sculpture park remains open despite the statewide closure of public gathering spaces, but the town says it will not close the private park. Art Omi has drawn a number of complaints, said Ghent Town Supervisor Michael Benvenuto. The Columbia County Health Department sent employees to the park and determined that social-distancing requirements are being met' (Mishanec 2020). Comparisons were made between the organization and state parks and the grounds of historic sites, which were also permitted to stay open, excluding any buildings.

In an otherwise shut-down New York, the need for respite brought many new visitors to Art Omi and outdoor spaces like it. The sculpture park can be used for dog walking and picnicking surrounded by a plethora of modern and contemporary pieces that inspire. Curator and project manager Nicole Hayes says of this unprecedented year in particular, 'Seeing visitors new to art open themselves to the experience was a highlight of the past year and a new frontier for the park. We lost so many planned events and programs, but we also gained an entirely new following of people from our community and further afield.'¹

As a non-collecting institution, Art Omi exhibits sculptures and architectural pavilions that are on loan for various periods, usually ranging from one to four years, with new installations each season. Following proper safety guidelines detailed by New York State and the Department of Health,



Figure 1. Agustina Woodgate, *The Source I, The Source II, The Source III, The Source IV*, 2019. Installed on the 14th of March 2020, Agustina Woodgate's *The Source* is a series of four functional water fountains, which marked the continuation of artwork installation for the Art Omi 2020 season. Two visitors can be seen enjoying the park (courtesy of Art Omi /Bryan Zimmerman)

the 2020 season was able to continue, and produced a robust grouping of new and recontextualized work. Artists and architects were able to install their work both remotely and on-site, and the addition of these new pieces was a source of excitement for visitors—those entirely new to the park, and the Art Omi faithful. 'Being able to engage and work directly with artists, to resume cultural production in the relative safety of the outdoors, was one of the most joyful times in 2020 for me,' Hayes (2020) said in an interview.²

In addition to highlighting the physical resource of the park and offering entirely virtual educational programming, Art Omi seized this opportunity to expand upon and digitize their current wayfinding strategies. Immediately, QR codes for virtual park maps and family-oriented audio tours were made available online and on-site. These supplemental tools could be enjoyed from the comfort of one's own home or on a smart device during one's visit.

Following the creation of entirely remote programs early on in the pandemic and the expansion of supplemental maps and audio resources, Art Omi: Education established a hybrid solution to regional summer camp restrictions. Camp Omi in a Box was an initiative that integrated remote learning with safe, socially distanced programming by providing everything young people needed for specialized art projects in a well-thought-out box, coupled with recorded lessons from the sculpture park, video meetings with teaching artists, and limited on-site interactions. Sicurella said that these thoughtful weekly boxes 'contain the spirit of Omi—art materials, illustrated prompts, and online interaction with Camp Omi instructors and counselors' (Leigh 2020). Each project was based on the work on view, inspiring families to make their own visits and make connections between their projects at home and the physical work before them.

Art Omi was in a unique position before this crisis and has utilized this standing of 'sanctuary' for both artists and the public alike, reaffirming the



Figure 2. Will Ryman, *Pac-Lab*, 2017. *Pac-Lab* is a labyrinth, designed to be interacted with, reminiscent of the retro video game *Pac-Man*. The walls are painted in primary colors that recall our childhood associations with art making, as well as the paintings of Piet Mondrian. Visitors can be seen safely traversing Ryman's cast-resin maze (courtesy of Art Omi /Bryan Zimmerman)



Figure 3. *Camp Omi in a Box*. Christine Flood, Assistant Director of Art Omi: Education, is seen displaying the contents of Art Omi's inaugural *Camp Omi in a Box*, a thoughtful solution for remote art-making. Each box contains school-age art supplies such as paints and crayons, project information for the coming week, and a family-oriented map to encourage safe visits to the park (courtesy of Art Omi /Bryan Zimmerman)

transformative quality of art. 'Art enhances people's lives. It comes in during these dark times and gives us meaning again. It can recreate joy when we're having a hard time finding it,' says Nicole Hayes in an interview with *Document Journal* (Blum 2020). Visitors have had countless new experiences at Art Omi since the outbreak, and based on social media activity, the organization has become a popular site for those seeking a unique post for their own feed. This

emphasizes art's experiential and spatial value, and the growing consumption of the whole, beyond the objects on view. 'For so many people, when their life shrank and slowed down, it opened up this space that they immediately filled with creativity,' Ruth Adams said while speaking with the *Times Union* (Weinstein 2020). 'That is such a sign of hope, and a reminder of how much the arts matter.'

Perhaps the best-known example of an outdoor art-viewing experience in this same region is the Storm King Art Center, an expansive, 500-acre property with monumental steel giants and thoughtful earthworks whose grounds are open to the public on a seasonal basis. Access is based on ticketed admission, and with pandemic restrictions and regulations, the art center had to strategize. Much like other art parks and outdoor venues, a day trip to this iconic sculpture park has become incredibly sought after. According to Tessa Solomon (2020), 'the art center has become a bona fide destination—tickets are now selling out weeks in advance, making Storm King one of the hottest New York art spaces right now.'

While Storm King charges an admission fee, and one must act fast to attend, its collection of both the permanent and the ephemeral continues to challenge the traditions of the art world and museum experience. Within its own exhibitions, contrasting values are at play: artworks range from Jeff Goldsworthy's over-two-thousand-foot-long *Storm King Wall* that elegantly flows through the park, seamlessly connecting art, history, and landscape to Maya Lin's seminal *Wave Field*, a former gravel pit, remnants of highway construction, now rolling earthen swells evoking the sea. These thoughtful works can be understood by visitors of varying backgrounds, allowing for a more accessible, inclusive art-viewing experience. Senior curator Nora Lawrence says of their ever-changing collection, 'We all want to continue to present people with what they've always loved about Storm King, but help evolve the idea of what outdoor sculpture can be.' For example, in Lawrence's words, Goldsworthy's *Storm King Wall*, the artist's first museum commission in the United States, 'really illustrated a way in which artists could ask how the art, nature, and the visitor experience could come together' (Solomon 2020). Reflecting on his construction at Storm King, Goldsworthy himself has said, 'Trees, stone, people—these are the ingredients of the place and the work' (Storm King Art Center 2020). Art encounters within these outdoor venues often blur the lines between the objects themselves and the landscape surrounding them, placing value on the spatial experience.

Visitor demographics at Storm King Art Center have changed over time, too, thanks in part to the evolution of social media and the importance of our daily digital lives. Aziz Ansari's Netflix production *Master of None* shows what the power of media can do to a museum's attendance, and is especially interesting for a venue of Storm King's nature and scale. An episode featuring the bright foliage and unique earthworks sparked new interest and increased attendance, and while newcomers 'might not know the name of Maya Lin's sculpture... they know that it's the hills' from *Master of None*, says Anthony Davidowitz, deputy director of operations, administration, and legal affairs for

Storm King Art Center (Indrisek 2017). Davidowitz describes a shift in 'diversity and demographics on site' as well, and it is clear from social media activity and users tagging the museum that the park is a prime location for the perfect eclectic selfie.

Visitors to these venues do not engage in traditional ownership of physical objects; instead, they possess a personal experience, taking home digital memories they create and spread. Nathan Jurgenson (2019) has described the phenomenon of the 'social photo,' brought about by people becoming 'constant tourists, looking for potential photographs,' ways to capture and share their experiences with others through our new most prevalent forms of communication. 'Life is experienced as increasingly documentable, and perhaps also experienced in the service of its documentation, always with the newly accessible audience in mind' (Jurgenson 2019: 31–32)—visitors are flocking to spaces that provide cultural enrichment, as well as engaging and aesthetic experiences, in which to take and share their social photography.

In addition to these sculpture parks, though, whose missions naturally place the public's experiential consumption outside, more traditional museums and galleries have found themselves venturing into alternative exhibition strategies as well. In the fall of 2020, the Clark Art Institute in idyllic Williamstown, Massachusetts found itself at the seemingly perfect time to open its first entirely outdoor exhibition, *Ground/work*. The Clark is a museum and research institution whose collections highlight American painting, masterworks from the Impressionist period, sculpture, works on paper, and decorative arts. Its 140-acre campus, located just down the road from Williams College, harbors fields and forests, with walking paths and wildlife to enjoy. According to the guest curators of *Ground/work*, Molly Epstein and Abigail Ross Goodman, 'the Clark has a unique and varied natural setting—woodland trails, open meadows, expansive vistas, cloistered areas for contemplation—that is open to the public day and night throughout the seasons without fee or mitigation: a highly rare offering to accompany a renowned permanent collection and research institution' (Keh 2020).

While the culmination of this first-ever grouping of outdoor art may seem serendipitous, the exhibition has been in the works for years—its opening during the pandemic was kismet. The show is an ongoing exhibition that deftly utilizes the Clark's sprawling campus of rolling hills and meadows to showcase new works by a cast of women sculptors. Director of the Clark Olivier Meslay says of the show, 'For *Ground/work*, our meadows and woodlands serve as a kind of natural "gallery," offering visitors the opportunity to venture beyond our institutional walls and contemplate vibrant and inspiring contemporary works set amid the remarkable natural beauty that surrounds them' (Keh 2020). *Ground/work* exhibits the work of renowned sculptors Kelly Akashi, Nairy Baghramian, Jennie C. Jones, Eva LeWitt, Analia Saban, and Haegue Yang, whose pieces 'respond to the Clark's unique setting while expressing ideas core to each artist's individual practice' (The Clark Art Institute, 2020). These six new works provide a first glimpse into the Clark's curatorial vision's potential as it ventures farther from its walls and into the landscape.

Cool Hunting describes the exhibition as a 'non-prescriptive, non-hierarchical experience, wherein guests are welcome to explore the sculptures at their own pace' (Graver 2020), emphasizing the varied experience of attendance and consumption.

Much like the uncertainty of the 2020 season at Art Omi, the installation of the Clark's outdoor exhibition was not without its own challenges and delays. Whereas *Ground/work* was intended to be opened at once, initially in the spring, the artwork was installed over a long period of time, with visitors able to experience installation processes at certain points of the summer. In a review in *The Boston Globe*, critic Murray Whyte noted of his own experience that 'one (artist) was still waiting to arrive,' just another trial faced by the art world this past year (Whyte 2020). However, this process went on to further connect the public with the work, tearing down the barriers typically found within the museum space, even in the Clark's own galleries. An indoor installation is barricaded off, hidden from the masses as the work goes up and comes down. With public art, however, especially that which is installed over an entire summer, the occasional passerby can have an entirely new experience of art viewing.

While the indoor galleries of the Clark require standard, paid admission through pre-registration and timed tickets available online, walkers are welcome to enjoy the pastoral landscape free of charge, and can now expect to encounter new, inspired works. Once a near secret known only to fans of the museum and Williamstown locals, the grounds are now drawing in an entirely new audience and growing in popularity much like established sculpture parks such as Storm King and Art Omi. *Ground/work* can be viewed until October of 2021 at any time of the day or night and is sure to entice increased patronage as the need for outdoor experiences continues into this new year and beyond. Additionally, according to *Cool Hunting*, a vehicle dedicated to the exhibition makes the Clark's grounds accessible to visitors with mobility impairments, allowing for an inclusive art-viewing experience (Graver 2020). This exhibition sets the stage for future programming on an impressive, public scale, setting a precedent for all museums whose campuses may not be utilized to their fullest potential and moving us towards a field where art is a free, public good.

Bishop Castle, like these other arts institutions, did not appear recently. It was built largely by hand by one person over the course of fifty years: Jim Bishop, a welder from Colorado Springs who bought a piece of land in the San Isabel Forest and, in 1969, began building a castle for his wife, Phoebe (Bishop Castle 2021). The building is still dedicated to her and now serves as the repository of her ashes.³ In that way, it might be considered Colorado's Taj Mahal. It certainly counts as one of the state's most beloved buildings, and one of the only ones where the building itself is the primary attraction. Like the grounds of the Clark or the sculpture park of Art Omi, it is free and open to the public. Unlike Art Omi, in particular, climbing at Bishop Castle is permitted at one's own risk. That defines the primary ethos of Bishop Castle: you enter it at your own risk, which is not inconsiderable. This is possibly the

least Americans with Disabilities Act—compatible building in the entire United States. There are balconies with no railings where you can just walk off. When you reach one of the upper towers, a hand-painted sign urges you not to shake the structure, as it might fall down.

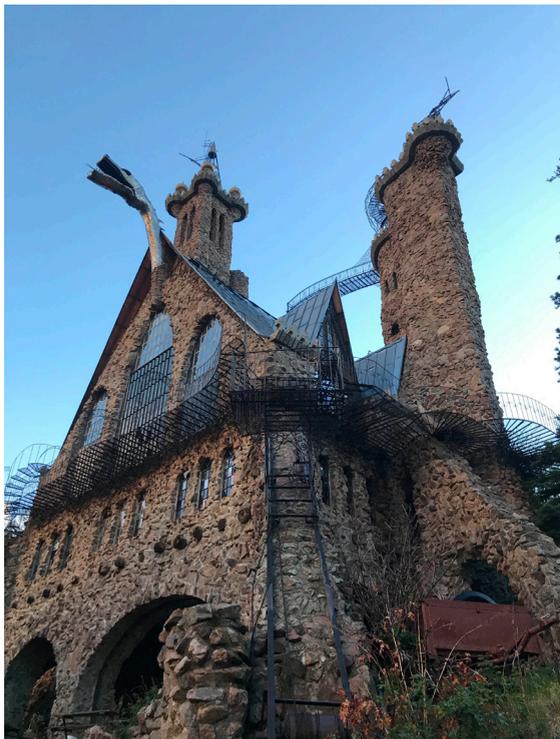


Figure 4. Bishop Castle. The dragon's head can breathe fire (courtesy of Jeffrey Taylor)

There is no entrance fee, no ticket booth, and one can pretty much enter any time of day or night. Rising 16 stories high, or 160 feet (49 meters), Bishop ultimately plans it to reach 250 feet (76 meters) (Calhoun 2015). Constructed with stones gathered on public lands and his own wrought ironwork, it may be the largest building built by a single person in the world—created by a high school dropout (Atlas Obscura 2016). The architecture has been described as a cross between a Tim Burton film and a Dr. Seuss book (Dahlberg 2020) and features a fire-breathing dragon head (Cook 2016).

Throughout the structure, Bishop has placed his hand-painted manifestos on particleboard leaning against the walls. He holds particular contempt for the government, especially when it regulates his activity. For example, one sign argues: 'THE LOCAL GOVT. DON'T WANT YOU PEOPLE TO ENJOY THIS FREE ATTRACTION FOR MANY YEARS THEY TRIED BUT FAILED TO OPPRESS AND CONTROL MY GOD GIVEN TALENT TO HAND BUILD THIS GREAT MONUMENT TO HARD WORKING POOR PEOPLE ALWAYS OPEN FREE!' One sign has this to say about fire bans: 'By what rights can our government strip us of our rights? If we let our government take fire, what freedoms will they



Figure 5. Bishop Castle. Hand-painted sign warning not to shake the structure (courtesy of Jeffrey Taylor)

demand their slaves to sacrifice next?' (Lone Star Drift 2019). Prior to COVID-19, these signs might have simply appeared to visitors as comical elements of local color. Despite the fact that these texts long predate the rise of Q-Anon and COVID skepticism, and that Mr. Bishop never participated in any of the recent incarnations of anti-governmental white nationalism, the discourse they represent has now become significantly more threatening after the assault on the Capitol on the 6th of January 2021.

Preserving its unregulated freedom and openness to the public during the COVID-19 crisis, Bishop Castle became, like Art Omi and the grounds of the Clark, one of the few cultural sites available to the public. The legendary roadside attraction's egalitarian approach of creating wonder for all means that on any given day it will see a caravan of visitors, scores of Subarus of the Mountain West intelligentsia parked alongside the Make America Great Again crowd's Harley Davidsons. Therefore, Bishop Castle may, in its own guerilla DIY ethos, be providing a fertile ground for the reconciliation of an ever more divided nation. In the way Mr. Bishop intended, his creation freely gives itself to a public desperate for aesthetic interaction that defies the hierarchies and silos of the pre-COVID-19 art regimes.

The castle has a pair of towers that each rise nearly 50 meters and are bridged at the top by a walkway of welded wrought iron and wire. As visitors step out onto this fragile, almost invisible lattice, a sign warns them, 'DON'T SHAKE AND RUIN THIS IRON WORK IT COULD COLLAPSE!' At this point, one

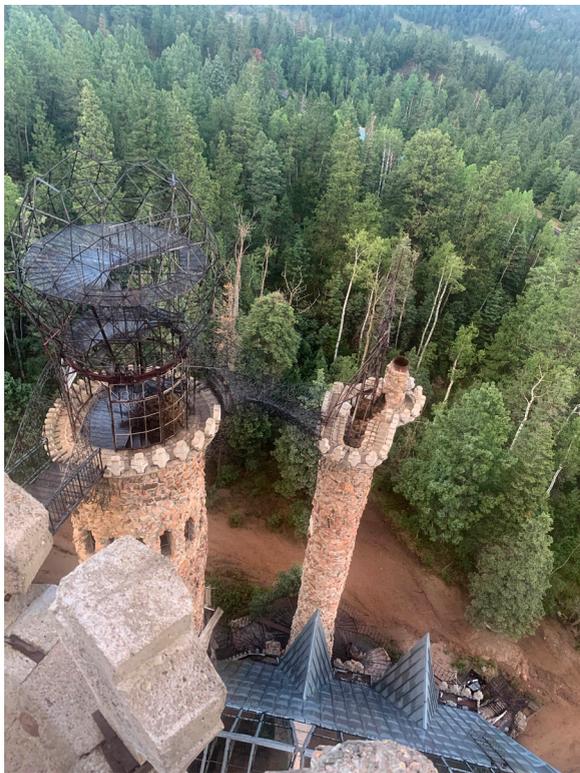


Figure 6. Bishop Castle. View from one of the upper towers at a height of approximately 160 feet (49 meters) (courtesy of Jeffrey Taylor)

is reminded that you are alone with this man's creation, unmediated by the government, regulators, administrators, gallerists, or tastemakers. The smaller tower to which the ironwork crosses over has been designed to be the resting spot for Phoebe Bishop's ashes, and it makes the metaphor of passing over to a new afterlife visible. One's location on this almost ethereal bridge also mirrors the transition point to which the COVID-19 crisis has brought us: one where the inherited relations, long considered immutable, between art, objects, and financial capital have begun to loosen.

The old art world relied on a formula under which objects were imbued with artistic authorship and simultaneously monetary value, and that formula has now reached a series of paradigm shifts so significant it sometimes feels as if quantum physics has been injected into an art market designed for Newtonian physics. In the case of NFTs, the art market remains, but the object, and, for that matter, the work of art, is disappearing. Sites for experiencing art such as Art Omi and Bishop Castle de-commodified access to objects integrated into their environment, allowing for rarified interaction with the dematerialized intentions of the works' creators. Art markets are disengaging from art and art is disengaging from objects.

1. Hayes N (2020, November 2) Personal communication, email interview, Art Omi.
2. Hayes N (2020, November 2) Personal communication, email interview, Art Omi.
3. Bishop J (2020, October 12) Personal communication, interview, Bishop Castle.

Bibliography

1. Alsop J (1982) *The rare art traditions: the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. New York, Harper Collins.
2. Art Omi (2021) Visitor Information & Updates. artomi.org/news/visitor-guidelines (01.03.2021).
3. Atlas Obscura (2016) Bishop Castle. *Atlas Obscura*, atlasobscura.com/places/bishop-castle (12.10.2020).
4. Barboza D; Bowley G; Cox A (2013) A Culture of Bidding: Forging an Art Market in China. *The New York Times*, [nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html](https://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html) (11.28.2013).
5. Benjamin W (1969) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Arendt H (ed), Zohn H (trans), *Illuminations: Essays and Reflections*. New York, Schocken: 218–242.
6. Bishop Castle (2021) Learn & Explore. bishopcastle.org/about (12.10.2020).
7. Bardhi F and Eckhard G (2017) Liquid Consumption. *Journal of Consumer Research*, 44(3), October 2017: 582–597.
8. Blum L and Taber J (2020, August 13) Getting Out: Art Omi, the Sculpture Park That Will Make You Feel Joy Again. *Document Journal*, documentjournal.com/2020/08/let-them-climb-art-inside-the-punk-free-spirited-world-of-art-omi (08.14.2020).
9. Bourdieu P (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Nice R (trans). Cambridge, Harvard University Press.
10. Brown K (2021, February 1) 'I Miss Gossiping!': How the Invite-Only Social-Media App Clubhouse Is Making the Art World Fun Again (Even Without the Parties). *ArtNet News*, news.artnet.com/art-world/clubhouse-app-social-media-1940404 (02.01.2021).
11. Calhoun P (2015, September 3) Renowned Roadside Attraction Bishop Castle Under Siege in Southern Colorado. *Westword*, [westword.com/news/renowned-roadside-attraction-bishop-castle-under-siege-in-southern-colorado-7090379](https://www.westword.com/news/renowned-roadside-attraction-bishop-castle-under-siege-in-southern-colorado-7090379) (11.05.2020).
12. Cardenas M; Edwards S; Grau J; Murphy J; Ruckhaus G; Taylor J (2021, April) *The US Art and Design Market, with COVID-19 Postscript*. Forthcoming from Western Colorado University.
13. Christie's (2021, February 16) RELEASE: Christie's to Offer the First Purely Digital NFT-Based Work of Art Ever Offered by a Major Auction House. Press release, [christies.com/about-us/press-archive/details?PressReleaseID=9948&lid=1](https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?PressReleaseID=9948&lid=1) (02.16.2021).

14. Cook T (2016, March 31) Only in Colorado: Bishop Castle. *5280*, 5280.com/2016/03/only-in-colorado-bishop-castle/ (10.06.2020).
15. Corbett R (2018, July 18) The End of Exhibitions? As Attendance Plumets, New York Dealers Are Scrambling to Secure the Future of the Art Gallery. *ArtNet News*, news.artnet.com/market/foot-traffic-galleries-new-york-1318769 (09.20.2020).
16. Dahlberg BR (2020, April 3) You Can Get Lost While Wandering Through This Whimsical Colorado Castle. *Narcity*, narcity.com/en-us/things-to-do/bishop-castle-in-colorado-is-a-fairytale-castle-you-can-explore (04.03.2020).
17. Davies W (2014) Neoliberalism: A Bibliographic Review. *Theory, Culture & Society* 31(7–8): 309–317.
18. Douglas S (2018, June 28) A Recent History of Small and Mid-Size Galleries Closing [Updated]. *ARTNews*, artnews.com/art-news/market/a-recent-history-of-small-and-mid-size-gallery-closures-8603 (08.28.2020).
19. Finkel J (2021, March 5) Can Clubhouse recreate those art world conversations we are all missing? *The Art Newspaper*, theartnewspaper.com/feature/can-clubhouse-recreate-those-art-world-conversations-we-are-all-missing (03.05.2021).
20. Fu E (2021, March 1) Grimes Releases New Music via Cryptocurrency Art Auction, Rakes in \$6 Million. *Consequence of Sound*, consequenceof-sound.net/2021/03/grimes-releases-new-music-cryptocurrency-art-nft/ (03.01.2021).
21. Graver D (2020, October 29) The Clark Art Institute's Sprawling Outdoor Exhibition, "Ground/work." *Cool Hunting*, coolhunting.com/culture/the-clark-art-institutes-sprawling-outdoor-exhibition-ground-work (11.01.2020).
22. Gottsegen W (2021) \$69 Million Beeple Art Buyer Revealed as NFT Whale Metakovan. *Decrypt*, decrypt.co/61201/metakovan-beeple-purchase (03.12.2021).
23. Hakki T (2021) An NFT Game Almost Old as Ethereum Just Resurfaced—And Players are Cashing Out. *Decrypt*, decrypt.co/61359/an-nft-game-almost-old-as-ethereum-just-resurfaced-and-players-are-cashing-out (03.14.2021).
24. Hayward A (2021) Cristiano Ronaldo NFT Tops LeBron James Dunk, Sells for \$290K. *Decrypt*, decrypt.co/61482/cristiano-ronaldo-nft-lebron-james-dunk-sells-290k (03.21.2021).
25. Indrisek S (2017, October 31) What Having Your Museum Featured on a Hit Netflix Show Does for Attendance. *Artsy*, artsy.net/article/artsy-editorial-museum-featured-hit-netflix-attendance (03.01.2021).
26. Jebb L (2020, October 31) The model challenge: how to capture art in 3D for augmented and virtual reality: As the art world rushes to digitize we look at the different ways to create digital renderings of works. *The Art Newspaper*, theartnewspaper.com/analysis/the-model-challenge-creating-3d-art-for-augmented-reality-and-virtual-reality (10.31.2020).
27. Jurgenson N (2019) *The Social Photo: On Photography and Social Media*. New York, Verso Books.
28. Horvitz LA; Willows R; Kaghan J (2011) *20 @ OMI: Celebrating twenty years of creativity and community*. Ghent, NY, Omi International Arts Center.

29. Keh P (2020, October 28) Natural high: escape to the Clark Art Institute's first-ever outdoor exhibition. *Wallpaper*, wallpaper.com/art/clark-art-institute-outdoor-exhibition-ground-work (10.28.2020).
30. Kastrenakes J (2021) Beeple sold an NFT for \$69 million. *The Verge* theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million (03.11.2021).
31. Katonah Museum of Art (2020) Virtual Docent Dialogue. katonahmuseum.org/programs-and-events/BisaButler-Virtual-DocentDialogue (02.01.2021).
32. Lakin M (2018, November 8) Last Transmission from Bushwick. *Vulture*, vulture.com/2018/11/signal-gallery-in-bushwick-closes.html (10.01.2020).
33. Leigh E (2020, August 10) Trip on a Tankful: Art Omi in Ghent. *Spectrum Local News*, spectrumlocalnews.com/nys/central-ny/news/2020/08/10/trip-on-a-tankful--art-omi-in-ghent (09.10.2020).
34. Li H and Tan G (2000) Hidden Reserve Prices with Risk-Averse Bidders. *Frontiers of Economics in China*, published online first. DOI: 10.3868/s060-006-017-0015-4.
35. Lone Star Drift (2019, March 12) Exploring super sketchy Bishop's Castle in Colorado. *YouTube*, youtube.com/watch?v=VZKI3egDzOU (09.20.2020).
36. Maneker M (2021, February 26) First Rule of Clubhouse: Never Stop Talking About NFTs. *ARTNews*, artnews.com/art-news/market/nfts-on-clubhouse-1234584766 (02.26.2021).
37. McKeough T (2018, March 3) How Low Will Market for Antiques Actually Go? *The New York Times*, nytimes.com/2018/03/03/style/how-low-will-market-for-antiques-actually-go.html (09.20.2020).
38. Miller H M (2016, April 25) The Big Fake: Behind the Scenes of Knoedler Gallery's Downfall. *ARTNews*, artnews.com/art-news/artists/the-big-fake-behind-the-scenes-of-knoedler-gallery-s-downfall-6179 (09.16.2020).
39. Mishanec N (2020, May 2) Art Omi Remains Open despite Criticism. *Hudson Valley 360, Columbia-Greene Media*, hudsonvalley360.com/news/publicservicenews/art-omi-remains-open-despite-criticism/article_fb076f79-2c8e-5d50-8c78-9d19d57145ac.html. (05.05.2020).
40. Mishanec N (2020, May 3) Art Omi Says Visiting Is Safe. *Hudson Valley 360*, hudsonvalley360.com/news/publicservicenews/art-omi-says-visiting-is-safe/article_eb23609c-475f-5b63-9152-1a5032726897.html (05.05.2020).
41. Moore S (2018, December 21) Old Masters — and Mistresses: a review of the year's trends in art. *Financial Times*, ft.com/content/3ad34738-fdfd-11e8-b03f-bc62050f3c4e (12.01.2020).
42. NFT Once (2021) Stolen NFT Art Sells for \$100K+ (Twisted Vacancy Scandal). *YouTube*,youtu.be/NoFxKX7E24A (03.22.2021).
43. Out with the old: Why the bottom has dropped out of the antiques market (2015, December 16) *Economist*, economist.com/christmas-specials/2015/12/16/out-with-the-old (12.01.2020).
44. Pliny the Elder (1991) *Natural history: A selection*, Healy JF (trans). New York, Penguin: 1–21.
45. Pogrebin R (2016, April 21) Metropolitan Museum of Art Plans Job Cuts and Restructuring. *The New York Times*, nytimes.com/2016/04/22/arts/

- design/metropolitan-museum-of-art-plans-job-cuts-andrestructuring.html (04.21.2016).
46. Peters J (2021) Jack Dorsey's first tweet may fetch \$2.5 million, and he'll donate the NFT proceeds to charity. *The Verge*, [theverge.com/2021/3/9/22321464/jack-dorsey-nft-tweet-auction-bitcoin-donate-charity](https://www.theverge.com/2021/3/9/22321464/jack-dorsey-nft-tweet-auction-bitcoin-donate-charity) (03.09.2021).
 47. Salz J (2018, May 1) A Modest Proposal: Break the Art Fair. *Vulture*, [vulture.com/2018/05/jerry-saltz-break-the-art-fair.html](https://www.vulture.com/2018/05/jerry-saltz-break-the-art-fair.html) (05.01.2018).
 48. Schneider T (2020, November 18) Virtual Art Fairs Were Seen as a Lifeline in the Lockdown Era. A New Study Shows They Are Failing New York's Art Market. *ArtNet News*, news.artnet.com/market/new-york-art-market-online-viewing-rooms-1924575 (11.18.2020).
 49. Schultheis F. (2020) The Art, the Market, and Sociology: Concluding Remarks. In: Glauser A; Holder P; Mazzurana T; Moeschler O; Rolle V; Schultheis F (eds), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*. Cambridge, Palgrave Macmillan: 411–419.
 50. Siegel N (2015, August 9) Instagram Takes on Growing Role in the Art Market. *The New York Times*, [nytimes.com/2015/08/10/arts/design/instagram-takes-on-growing-role-in-the-art-market.html](https://www.nytimes.com/2015/08/10/arts/design/instagram-takes-on-growing-role-in-the-art-market.html) (08.15.2020).
 51. Single E (2020) The Art Fair Boom and Its Contradictions. In: Glauser A; Holder P; Mazzurana T; Moeschler O; Rolle V; Schultheis F (eds), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*. Cambridge, Palgrave Macmillan: 365–385.
 52. Solomon T (2020, November 10) Storm King Becomes a Sensation: Why the Upstate New York Sculpture Park Is Now a Destination. *ArtNews*, [artnews.com/feature/storm-king-art-center-most-famous-works-1234576216](https://www.artnews.com/feature/storm-king-art-center-most-famous-works-1234576216) (11.10.2020).
 53. Stanley J (2021, March 4) Is Christie's Beeple Sale Crypto Art's Crossover Moment? *Hypebeast*, [hypebeast.com/2021/3/beeple-christies-crypto-art-nft-everydays-the-first-500-days-interview-whale-shark-superrare/](https://www.hypebeast.com/2021/3/beeple-christies-crypto-art-nft-everydays-the-first-500-days-interview-whale-shark-superrare/) (03.04.2021).
 54. Storm King Art Center (2020) Andy Goldsworthy. Exhibition page, stormking.org/artist/andy-goldsworthy (03.21.2021).
 55. Taylor J (2019) *Visual Arts Management*. London: Routledge.
 56. The Clark Art Institute (2020, September 9) The Clark Art Institute Stages Its First Outdoor Exhibition Featuring Newly Commissioned Works by Six Contemporary Artists. Press Release, [clarkart.edu/about/press-room/press-room-archives/2020-archives/ground-work](https://www.clarkart.edu/about/press-room/press-room-archives/2020-archives/ground-work) (09.09.2020).
 57. Valéry P (1964) The Conquest of Ubiquity. In: *Aesthetics*, Manheim R (trans). New York, Pantheon Books: 225–226.
 58. Veblen T (1899) *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York, MacMillan.
 59. Velthuis (2005) *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, Princeton University Press.
 60. Weinstein T (2020, May 21) Art Omi Perfect for Distancing with Art. *Times Union*, [timesunion.com/entertainment/article/Art-Omi-perfect-for-distancing-with-art-15278155.php](https://www.timesunion.com/entertainment/article/Art-Omi-perfect-for-distancing-with-art-15278155.php) (05.21.2020).

61. What It Costs to Have a Gallery in New York City (2017, March 1) Artsy, artsy.net/article/artsy-editorial-costs-gallery-new-york-city (11.26.2020).
62. Whyte M (2020, October 1) Acres of depth and breath at the Clark's 'Ground/work' show. *The Boston Globe*, bostonglobe.com/2020/10/01/arts/acres-depth-breath-clarks-groundwork-show (10.01.2020).
63. Yerebakan OC (2021, January 22) Has the Pandemic Changed the Experience of Encountering Art in Public? With limited access to indoor galleries and museums, New York's public art commissions seem more important now than ever. *Metropolis*, metropolismag.com/design/arts-culture/has-the-pandemic-changed-the-experience-of-encountering-art-in-public (01.22.2021).

Authors' Bios

Jeffrey Taylor is the director of the Master's in Gallery and Museum Management at Western Colorado University, United States. He received his PhD from the Central European University, writing a dissertation on the history of the Hungarian art market that became his first book. He is also the author of *Visual Arts Management* (Routledge 2017), and is currently leading a National Endowment for the Arts—granted project to measure the U.S. art and design market. He was previously a Leon Levy Fellow at the Frick Collection's Frick Art Reference Library, and is a partner with New York Art Forensics.

Address: Western Colorado University, 1 Western Way, Gunnison, CO 81231 USA.

E-mail: jtaylor@western.edu.

ORCID: 0000-0003-0152-5522.

Kelsey Sloane is an arts professional living and working in Upstate New York. She is currently the curatorial assistant at Art Omi, an international artist residency and sculpture and architecture park in the Hudson Valley, where she has supported a robust exhibition schedule and provided accessible education and art historical context for the work on view since 2018. She received her MA in museum management and exhibition specialization from Western Colorado University in 2020, after being awarded the Grosland Scholarship for Graduate Studies. She completed her BA in both art history and arts management from Purchase College in 2016, where she focused on modern and contemporary art and non-profit management.

E-mail: kelseysloane@gmail.com.

ORCID: 0000-0001-9252-591X.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



The Making of Voids (2021)

Wing Po So
Artist, Hong Kong

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: So WP (2021) *The Making of Voids (2021)*. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: 176-180.
DOI: 10.35074/GJ.2021.60.29.009

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.60.29.009>

Published: 12 April 2021

The Making of Voids (2021)

Wing Po So



As an artist raised in a traditional Chinese medicine store in Hong Kong, I have been surrounded by all kinds of natural ingredients. However, all these ingredients always appeared different when used as medicinal materials than they did in their living forms: they were often dried up, cut into pieces, worm-bitten, burnt, and incomplete. My installation works deal with this unfamiliarity with and alienation from nature and the living environment, investigating notions of altered reality and transformation.

The Making of Voids is a reflection on what has happened since the summer of 2019 in Hong Kong, when large-scale protests against plans to allow extradition to mainland China took place. The coronavirus crisis came shortly after mass arrests shrank the protests. Crisis after crisis has made Hong Kong an altered island for many, much like what the pandemic has done to all parts of the world. *The Making of Voids* is a portal between one world and the other. It is an attempt to break with the past, to imagine a world anew.

The fruits used in this video are myrobalans. This native Hong Kong plant, known as *yau kam chi* in Cantonese, is often considered a 'green dia-

mond' thanks to its healing properties: as it is rich in antioxidants, the plant is believed to contribute to general health and longevity. The plant grows in the countryside and it can be found at local wet markets and Chinese medicine stores. The plant is used to treat infection, to soothe sore throats, and to quench thirst in general. The leaves are used to stuff summer pillows.

Because this fruit is so nutrient-rich and valuable in terms of medicinal use, preservation is important. The most common way of preserving myrobalans is through vegetable fermentation, or, put simply, pickling. The process involves adding salt or sugar, which cultivates fermentative lactic acid bacteria and suppresses the growth of bad microorganisms. The process of pickling is a constant microbial war of good bacteria against bad, resulting in a balanced microbial community that helps prevent the food from going bad.



Wing Po So, photographs of *The Making of Voids* (2021) project (courtesy of Wing Po So, 2021)



On one level, *The Making of Voids* is a demonstration of food preparation. The myrobalans kept in a glass jar appear as if they are going through a non-invasive fermentation process. On another level, the work shows the myrobalans going through an uncontrollable cell discharge process that affects all organic material as cells are expelled from the fruit. As time goes by, the fruit turns into a scaffolding for the tissue, coming to look like a ghost due to its paleness and translucency.

An empty fruit is created by stripping all the living cells from a myrobalan, leaving nothing but the 'empty' matrix that once used to hold the cells in place. The empty shells can be perceived as voids that convey hollowness and also possibilities. The scaffolding provides the necessary conditions to facilitate the growth of something new, be it a new environment for a seed or another host. It resembles decellularization, a technique in tissue engineering and regenerative medicine used for organ or implantation surgery—and decellularization is followed by recellularization. In the face of a series of crises that completely crush our once normal structure, it provides a gateway to regeneration, an empty room prepared to be repopulated by valuable essences.

Artist's bio

Wing Po So (born 1985, Hong Kong) currently lives and works in Hong Kong. She comes from a family of Chinese medicine doctors, and she grew up surrounded by medicinal ingredients, observing how raw materials are transformed into medicines and then into playthings and eventually artworks. Seeing how traditional Chinese medicine is produced helped So practice observation, sensitivity, and imagination when engaging with nature. In her art practice, So applies this same theory of knowledge to her investigation of forms, materiality and relationality. In Hong Kong, So's exhibitions include *Six-part Practice* (Tai Kwun Contemporary, 2018) and *From the Body to the Body Through the Body* (de Sarthe, 2019). She has participated in group shows, including *One Garden Six Seasons* (Para Site, 2020) and *The Palm at the End of the Mind* (Blindspot Gallery, 2020). Her recent work has been covered in *Art Asia Pacific*, *Artomity*, *The Art Newspaper*, *City Magazine*, *Time Out Magazine*, *South China Morning Post*, and *Ming Pao Newspaper*. She holds a BFA from the Sam Fox School of Design and Visual Arts, Washington University in Saint Louis (2007), and an MA in Fine Arts from the Chinese University of Hong Kong (2012).

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу

Борис Чухович

Независимый исследователь, Монреаль

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Чухович Б (2021) Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 181-213. DOI: 10.35074/GJ.2021.53.19.010

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.53.19.010>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу

Борис Чухович

Статья посвящена анализу тематики произведений художников круга Даниила Степанова, встретившихся в Самарканде в начале 1920-х годов и названных автором «прерафаэлитам Самарканда». Поначалу, в 1921 и 1922 годах, в творчестве некоторых членов кружка — самого Степанова, а также Алексея Исупова и Кузьмы Петрова-Водкина — проявился интерес к андрогинии, в среднеазиатском контексте ассоциировавшейся с подростками-танцорами, нередко выступавшими с перформансами в женском обличье.

Затем эта тематика трансформировалась в «Самаркандском цикле» одного из членов художественного кружка, живописца и графика Александра Николаева (Усто Мумина) в связный гомоэротический сюжет, «рассказывающий», сцена за сценой, историю знакомства, любви и брачного союза двух юношей из субкультуры бачей. Согласно гипотезе автора статьи, за этой историей стоял не литературный или религиозный сюжет, а конкретный жизненный опыт.

Ключевые слова: андрогиния, бачи, гомоэротика, прерафаэлиты Самарканда, Усто Мумин, Даниил Степанов, Кузьма Петров-Водкин, Средняя Азия, 1920-е годы

Эсхатологические настроения, осознание конца «железного века», напряженное ожидание «нового мира», космизм и синтетизм, свойственные русской культуре начала XX столетия, сказались на социальном поведении художников. Эпоха усилила их тягу к коллективному поиску и сотворчеству, чему можно найти статистические подтверждения. Так, среди 400 статей справочника «Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932)» (1992) большинство было посвящено обществам и ассоциациям художников первой четверти XX века. Однако группировка, которой посвящена данная статья, не упомянута ни в данном энциклопедическом издании, ни в любом другом перечне художественных сообществ. Речь идет о небольшой группе русских художников, встретившихся в Самарканде в начале 1920-х годов и собиравшихся в саду Даниила Степанова, бывшего медальера Императорского монетного двора, который прибыл в Самарканд в целях организации работ по защите архитектурных памятников. В группу, помимо хозяина

сада, входили Алексей Исупов, Александр Николаев (Усто Мумин), в меньшей степени — примкнувший к ним ненадолго летом и осенью 1921 года Кузьма Петров-Водкин. Начало формирования кружка пришлось на весну 1920 года, а распался коллектив в конце 1924 года, после отъезда Даниила Степанова из Самарканда. Искусство этих художников в период общения со Степановым было отмечено родственной стилистикой и множественными интерференциями, однако при этом они не стремились к публичному афишированию своей эстетической платформы. У группы даже не было своего названия, хотя некоторые из постоянцев степановского сада — то ли в шутку, то ли всерьез — именовали себя «коммуной имени Поля Гогена».

Первое описание кружка Степанова как самостоятельной художественной группировки с собственной эстетической программой я представил более 15 лет назад (Чухович 2004). В этом тексте кружок был назван «Самаркандскими прерафаэлитами», а его наследие было соотнесено с искусством Кватроченто и с английским художественным братством второй половины XIX века. Затем журнал «Ab Imperio» опубликовал другой мой текст (Чухович 2016), во введении которого кратко резюмировалась история кружка и исправлялись фактологические ошибки первой статьи. Первый текст был посвящен стилистическим аспектам эстетической программы группы, но завершался он абзацем, проливавшим свет на тематические предпочтения ее членов:

«В особый ряд в самаркандских произведениях Петрова-Водкина, Самохвалова, Степанова, Исупова и Усто Мумина выстраиваются одиночные и парные портреты самаркандских подростков и юношей: это продавцы посуды и чайханщики, музыканты и так называемые “мальчики-бачи”. Первое объяснение этому выбору лежит на поверхности. В мусульманской стране, где женщины находились за более или менее надежным укрытием на женской половине или хотя бы на крышах домов, гораздо проще было рисовать мужскую натуру. [...] Тем не менее, как показывает наш анализ “эротического цикла” Усто Мумина, были и другие причины, побуждавшие степановский круг отдавать предпочтение театру, в котором главные роли исполнялись актерами, а не актрисами. Но это — тема другого исследования, с которым мы надеемся познакомить читателя в ближайшем будущем» (Чухович 2004: 146).

Именно на тематике произведений, созданных «Самаркандскими прерафаэлитами», и сконцентрирован данный текст. Его гипотеза заключается в следующем:

1. тематические предпочтения «Самаркандских прерафаэлитов» выросли из предыдущих художественных опытов Кузьмы Петрова-Водкина и Даниила Степанова, характеризовавшихся артикулированным интересом к изображению андрогинных подростков;
2. они получили дополнительный импульс в 1921 году в ходе общения Степанова, Петрова-Водкина и Алексея Исупова, когда в творчестве последнего появились схожие образы женственных юношей;
3. в 1922–1923 годах тематические предпочтения названных художников вошли в резонанс с творчеством ключевого художника этого круга —

- Усто Мумина, в произведениях которого они трансформировались в гомоэротический любовный сюжет;
4. хотя образы андрогинных юношей характеризовали произведения всех художников группы, нарратив, представленный Усто Мумином, был почерпнут им из конкретного жизненного опыта.

Перед рассмотрением трансформации общей тематики в нарративный сюжет мне кажется важным очертить особенности контекста, в котором оказалось в Самарканде описываемое сообщество.

Средняя Азия, земля изгнания

Исследователи (Espagne et al. 2016; Khalid 2015; Martin 2001; Tolz 2011) неоднократно описывали роль Средней Азии как места осуществления имперских цивилизаторских проектов, колониального администрирования, революционного культуртрегерства, политической ссылки и разнообразных культурных трансфертов. Протагонисты российской и советской художественной сцены также высказывались на этот счет — однако их речь предавалась огласке лишь в тех случаях, когда эстетическая программа согласовывалась с социальной миссией, приведшей художников в регион. Например, Василий Верещагин и Николай Каразин, встав в ряды продвигавшейся вглубь Средней Азии российской армии, отразили в своих литературных и изобразительных опытах имперский колониальный проект в качестве его соучастников и порой даже глашатаев. Представители левых советских художественных группировок также ясно озвучивали свои программные установки — поэтому сегодня можно судить об эстетической и идейной платформе «Ударной школы искусств Востока», ташкентского отделения Ассоциации художников революции (АХР), Ассоциации работников изобразительного искусства (АРИЗО), «Мастеров Нового Востока», самаркандской «Изофабрики».

Группа Степанова представляла собой противоположный пример несовпадения эстетики с политикой. Члены группы работали в Самаркандской комиссии по охране памятников старины и искусства (Самкомстарис), чьим мандатом была защита культурного наследия и исторических памятников Самарканда. Речь ни в коем случае не шла о кружковой самодеятельности: новая власть стремилась инструментализировать защиту культурного наследия «Русского Туркестана» для завоевания симпатий местного населения. Стратегически и тактически работа комиссии вписывалась в общие дискурсы первых постреволюционных лет, а доклады Степанова о производимых работах заслушивались в Москве на самом высоком партийном и правительственном уровне в присутствии, в частности, Феликса Дзержинского, Михаила Калинина, Алексея Рыкова и других (Горшенина 2013). Однако вряд ли официальные речи художников соответствовали их внутренним ценностям и восприятию ими революционных событий.

Отрешившись от романтических описаний деятельности Самкомстариса, характерных для советского времени, можно увидеть, что протаго-



Ил. 1. Даниил Степанов. Мальчик-бача (1923). Собрание Татьяны и Георгия Хаценковых¹

нистов кружка Степанова трудно назвать пламенными революционерами. В Самарканде они собрались волею причудливых судеб, а их положение скорее напоминало вынужденное или добровольное изгнаничество. Сам Степанов, судя по всему, всю жизнь оставался правым монархистом, сокрушавшимся об отмене крепостного права (Starck 2016: 153–154) и отречении Николая II от престола (Socal e Scaglia 2003). После ряда едва не ставших фатальными перипетий художнику удалось сначала выехать из опасных столиц в Пензу, а затем, при посредничестве жены Льва Троцкого (Socal e Scaglia 2003), прибыть с миссией по охране памятников в Самарканд. Здесь, в степановском саду установилась типично изгнанническая атмосфера, и скорый распад группы был предreshен. По воспоминаниям Виктора Уфимцева, «в доме Степановых говорили только об Италии. Я понял, что идут сборы к отъезду» (1973: 54).

Обстоятельствами, сходными с изгнанием, был обусловлен приезд в Самарканд и уроженца Вятки Алексея Исупова. В 1915 году, когда он и его молодая жена Тамара искали способ отправиться в путешествие во Флоренцию и Рим, художника мобилизовали в армию и направили в Туркестан (Nicodemi 1949: 23–24). Климат и культура края пришлись живописцу по душе, однако несмотря на симпатию к среднеазиатской культуре, художник использовал возникавшие возможности для отлучек в Россию. Ненадолго примкнув к группе Степанова в 1920-м году, он покинул Самарканд в конце 1921 года², а в 1926-м, выехав в Италию «для лечения», предпочел жизнь «русского патриота» в муссолиниевской Италии возвращению в сталинский СССР.

Отдельно нужно упомянуть и о мотивах приезда в Среднюю Азию Кузьмы Петрова-Водкина. Вместе с Александром Самохваловым он на протяжении четырех месяцев трудился в экспедиции по охране памятников Самарканда, организованной Академией истории материальной культуры. Формально речь шла о служебной командировке, но подспудно художника подтолкнул к поездке семейный кризис (по позднейшему свидетельству его супруги, «брак наш был под угрозой, и если бы не предложенная мужу командировка в Среднюю Азию, то не знаю, чем бы все завершилось»³). Отстраненность Петрова-Водкина от идеологических и даже профессиональных задач, поставленных перед академической экспедицией, ярко вырисовывается в его воспоминаниях «Самаркандия», где даже намеком не обрисованы работы по обмерам памятников. Поселился Петров-Водкин вдали от своих коллег (Самохвалов 1977: 74), а его эмоции сосредоточились исключительно на встречах с необычным: экзотическим городом, непонятными ритуалами, загадочными персонажами и контрастным ландшафтом долины Зеравшана (Петров-Водкин 1970b).

Скорее всего изгнанныческими были и мотивы приезда в Среднюю Азию наиболее известного в Узбекистане художника группы Степанова: Александра Николаева, принявшего в Самарканде имя Усто Мумин (в переводе с узбекского — «правоверный мастер»). В советское время биографы Усто Мумина, опираясь на отдельные фразы из его автобиографии и публичных выступлений, придерживались легенды об увлеченном революционными идеями художнике, явившемся в Узбекистан по мандату ТуркЦИКа «для укрепления и развития культуры и искусства отдаленной окраины» (Круковская 1973: 14–17; Еремян 1982: 16). Однако прямая речь Николаева, на которой конструировалась легенда, относилась к небезопасной эпохе конца 1930–1940 годов, когда художник был вынужден ретушировать многие факты своей биографии. Между тем, в 2010-е годы было опубликовано замечание Николаева о том, что, направляясь в Туркестан, он мечтал повторить опыт Гогена: «Известен мне был... классический случай с крупным французским художником Полем Гогеном, который 7 лет прожил на острове Таити, живя как туземец, исполняя все их ритуалы и обычаи. У меня явилась мысль повторить этот опыт на себе» (Шафранская 2014: 5). Это замечание полностью соответствует тому, что нам известно о жизни художника в первые годы в Самарканде, когда он, отрешившись от какого бы то ни было культуртрегерства, стремился жить жизнью и исполнять ритуалы мусульман Средней Азии. Поскольку гогеновский побег на Таити стал одним из архетипичных образов изгнания в европейской культуре эпохи модерна, повторение этого опыта в Самарканде, скорее всего, было навеяно схожими изгнанныческими обстоятельствами и интенциями.

В совокупности эти факты демонстрируют, что внутренние мотивации художников, собравшихся в Самарканде под предлогом охраны памятников, не совпадали с публичными дискурсами эпохи (и тем более с идеологемами, которых художники будут придерживаться в 1930-е годы). Возможно, именно поэтому художественная группировка, возникшая

в недрах Самкомстариса и академической экспедиции, обошлась без привычных для того времени манифестов, громких названий и совместных акций.

Андрогинная тематика в творчестве членов кружка

Андрогинная проблематика имеет многомерную традицию в мировой философской и религиозной мысли, явлениях культуры и искусства. Она прошла через определенные метаморфозы и к началу XX века уже не совпадала с античным мифом, представляющим единое мужское и женское существо. На протяжении истории образ и лики андрогина расслаивались, давая материал для культурных, литературных и изобразительных традиций. Для эпохи европейского модерна, как об этом писал Фредерик Монейрон (1996), стал характерным андрогин, представленный, с одной стороны, «женственным юношей», а с другой — «роковой женщиной» (с. 10). Вместе с тем темы и сюжеты, связанные с андрогинном, имели огромное значение для русского Серебряного века, протагонисты которого — от Вячеслава Иванова и Николая Бердяева до Николая Гумилева и Марины Цветаевой — остро переживали дисгармоничность бытия как следствие «ограниченности пола». Суть проблемы многим виделась в том, что человек, желающий удовлетворения естественного стремления к счастью в некоем самобытии, сталкивается с невозможностью реализации этого инстинкта без другого человека. Таким образом, индивидуальное бытие воспринималось дисгармоничным, человек — неполноценным, достижение счастья — невозможным. Выход из этого тупика предполагался, в частности, либо в лишении себя половых признаков вообще — этот феномен получил освещение в ряде работ историка русской культуры Александра Эткинда (1996, 1998), — либо в наделении индивидуума женскими и мужскими половыми признаками одновременно, то есть в порождении андрогина.

Став отличительными приметамы эпохи модерна, андрогинная проблематика и эмансипаторское переосмысление взаимоотношений полов отозвались в произведениях многих художников, литераторов, философов. Чувствительными по отношению к этой проблематике оказались и некоторые члены кружка Степанова еще до того момента, как они встретились в Самарканде. Рассмотрим, каким образом развивался их интерес к изображению мужской андрогинии до того момента, как к группе примкнул Александр Николаев.

Петров-Водкин

Внимательный взгляд на произведения «Самаркандских прерафаэлитов» позволяет выделить из общего круга сюжетов и персонажей ряд произведений, в которых предстают одиночные или парные изображения андрогинных подростков или женственных юношей. Судя по корпусу известных

нам работ, Кузьма Петров-Водкин был первым, подступившимся к этой теме, причем сделал это задолго до поездки в Самарканд. По утверждению Натальи Адаскиной, одной из сквозных тем в творчестве художника стала

«тема обнаженных юношей или мальчиков, из которой легко выделяется мотив мальчиков или юношей у воды. К этой пластической и сюжетно-образной теме можно отнести и «Мальчиков» (1911), и «Купание красного коня» (1912), и известные нам по эскизам и этюдам 1913—1916 годов замыслы картин «Юноша», «Купающиеся мальчики», «Гибель (Ураган)», и более поздние композиции купаний («У серебряного ключа»)» (2014: 73).

Исследовательница не упомянула о гомоэротических коннотациях данных работ, указав, что в творчестве художника было несколько лейтмотивов, включая изображение обнаженного женского тела, а также семейной — неизменно идиллической — любви. В известном смысле она была верна материалу, так как сам Петров-Водкин в текстах часто указывал на приоритет пластического решения картины над формальным сюжетом. Например, анализируя гогеновское наследие, он писал:

«Худшее, что есть у Гогена, — это его сюжеты. Ведь благодаря им для культурной толпы Гоген ценен не как живописец, который среди разгула импрессионистской иллюзионности натуры наметил поворот цвета в его одиночество и цельность, не как великолепный мастер замыкания формы, а как «певец Таити», протестующий против уклада цивилизации, то есть как раз прицепились к самому неважному и слабому в Гогене — «историчности» сюжета, иероглифичности, которые в нем дилетантчны и неубедительны, вроде археологии нашего Рериха» (1970а: 442).

Иносказательно Петров-Водкин здесь, конечно же, говорит и о себе: именно пластическую форму, а не темы полотен он считал главным в своем творчестве.

Тем не менее историки культуры вправе подойти к оценке названного изобразительного мотива иначе. Например, Игорь Кон, анализируя представление обнаженного мужского тела в истории человеческой культуры, пришел к парадоксальному выводу, что такие изображения были более кодифицированы, нежели женские, так как мужская обнаженность всегда рисковала быть воспринята как свидетельство «непристойного» гомосексуального влечения художника к модели (тогда как интимные связи художников с натурщицами рутинно воспринимались само собой разумеющимися). Поэтому с определенного времени изображения мужской обнаженности допускались только в регламентированных режимах условности, как, например, при иллюстрации античных или библейских мифов. При этом изображения фронтальной наготы оставались чрезвычайно редки⁴. Несмотря на перемены, привнесенные в этот сюжет эпохой модерна, художники по-прежнему нуждались в легитимации изображений голых мужчин и подростков, а одним из популярных сюжетов, где такая обнаженность выглядела уместной, стали сцены купания (Кон 2003: 238—246). Не избежал такой кодификации и Петров-Водкин. Более того, самая известная его картина — «Купание красного коня» — стала ярчайшим

воплощением эроса новой эпохи. Замечу также, что как бы художник ни упирал на приоритет пластических свойств живописи над изображаемым предметом, красоту мужского тела он внятно осознавал. В его размышлениях можно прочесть, например, следующее: «Из многих сотен, не считая банных и купальных, а наблюденных через живопись и рисунок, встреч я заметил, что мужская выразительность превалирует над женской, условия груди и бедер женщины, взаимоотношения торса и ног чаще, чем у мужчин, отклоняют от стройности женское тело» (1970b: 532). В этом плане живописец особенно выделял подростковую телесность, о которой писал: «В переходном периоде обычно гармоничнее бывают юноши, чем девушки, зато в последующий период девушки затмевают стройностью начинающих быть кудластыми и неуклюжими юношей» (1970b: 532).

Среди досамаркандских работ Петрова-Водкина фигурирует небольшой этюд «Голова мальчика» (1910, Национальная картинная галерея Армении). Юношеская андрогинность, особый наклон головы и взгляд из-под век ощутимым образом смыкаются с портретами подростков, созданных всеми интересующими нас членами кружка Степанова: таковы «Юноша с книгой» и «Музыкант» Алексея Исупова (1921), «Голова», «Продавец дынь» и один из персонажей «Молитвы» Даниила Степанова (1921–1925), а также многие подростки на работах Усто Мумина середины 1920-х. Стилистически этюд Петрова-Водкина ближе всего смыкается с темперной серией Алексея Исупова 1921 года: им обоим присущи иконическое звучание и родственные приемы светотени. Тематически андрогинное изображение Петрова-Водкина трансформировалось в кругу Степанова в портреты самаркандских подростков, с отчетливым акцентом на эротизацию образа, еще не вполне оформившуюся в исуповских персонажах и затем ясно артикулированную в работах Степанова и Усто Мумина, где те же подростки фигурировали в образах бачей, представителей распространенной в Средней Азии субкультуры танцоров, принимавших женское обличье.

В корпусе самаркандских работ Петрова-Водкина мы также в основном встречаем портреты подростков, в том числе бачей, с характерными косичками на висках («Портрет мальчика-узбека», 1921, из коллекции Русского музея; «Первенец», 1923, иллюстрация к очерку «Самаркандия»). Среди произведений этого периода фигурировала и зарисовка купания самаркандских мальчишек, а также живописное изображение встречи двух подростков («Мальчики на фоне города», 1921). И хотя «любовное свидание» в картине «Самарканд», широко разошедшееся в интернете и включенное в мой первый текст о «Самаркандских праерафаэлитах», следует признать современной фальшивкой⁵, упомянутых изображений достаточно, чтобы подтвердить: Петров-Водкин внес определенный подспудный вклад в разработку интересующей нас андрогинной тематики. Она не была ясно артикулирована: на полях ориентализированных мемуаров «Самаркандия» лишь общим планом появляются суфийские пляски, некий «друг Галей», «развалившийся на подушках Мулла-Лисица», философствующий Садык с розой в руке. Соединить эти мозаичные впе-

чатления в нечто связанное не представляется возможным, однако в качестве антуража они могли бы вписаться в нарративный сюжет, целостно представший в творчестве Усто Мумина в 1923 году.

Исупов

Стремительную трансформацию стиля этого художника при вхождении в кружок Степанова⁶ я уже отмечал в статье о «Самаркандских прерафаэлитках». Однако многие исследования российских искусствоведов последних лет игнорируют очевидную связь темпер Исупова 1921 года с пластическими идеями, циркулировавшими в кругу Степанова. Согласно Ирине Любимовой (2008: 52–63; 2009: 25), резкий переход Исупова от импрессионистских зарисовок к плоскостной темперной живописи был сопряжен с замыслом создания некоего альбома, посвященного Улугбеку. Сведений о таком альбоме нет ни в известных нам документах 1920-х годов, ни в рукописи воспоминаний о Туркестане, набросанной Исуповым в Италии⁷, ни в прижизненной монографии об Исупове, изданной Джорджи Никодemi в Милане (1949), ни в текстах современной российской исследовательницы творчества Исупова Ираиды Кувалдиной (2009, 2011). Первоисточником этой информации, по всей видимости, послужила фраза Олега Апухтина в публикации 1972 года, где говорилось о подготовке Иваном Казаковым и Алексеем Исуповым множества «листов в красках для готовящегося альбома к изданию "Улугбек"» (Апухтин 1972: 48). Однако, скорее всего, предположение Апухтина стало следствием недоразумения и изначально речь шла об издании, посвященном не Улугбеку, а медресе Улугбека, спасение которого от разрушения было одной из главных задач Самкомстариса. В любом случае, ни самаркандские темперы Исупова, ни, тем более, импрессионистские натурные зарисовки Ивана Казакова не восходили к эпохе Улугбека и к историко-мифологическим сюжетам средневековья. Семейные сцены и ритуалы, портреты лавочников, торговцев, музыкантов, запечатленные Исуповым в достоверных и конкретных деталях, вполне соотносимы с началом XX века, и лишь стилиевые отсылки к Кватроченто, русской иконе и, частично, персидской миниатюре привносят в эти изображения мнимую внеисторичность.

Другая современная российская исследовательница творчества Исупова, Ираида Кувалдина, также проигнорировала связь темпер 1921 года с эстетикой круга Степанова. Свообразие этой серии она объяснила дружбой Исупова с директором самаркандской гимназии Лавровым: по ее предположению, друзья «задумали издать книгу, в которой интересно и увлекательно собрать историю Самарканда» (Кувалдина 2009: 183). Эту гипотезу приходится отвергнуть по тем же соображениям, что и предыдущую: темперная серия Исупова не имела привязок к древней и средневековой истории⁸, а ее очевидная стилистическая близость работам остальных «Самаркандских прерафаэлитов» скорее всего была неведома российской исследовательнице ввиду того, что работы Даниила Степанова были впервые показаны в России лишь в 2020 году⁹.



Ил. 2. Алексей Исулов. Продавец фарфора (1921). Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

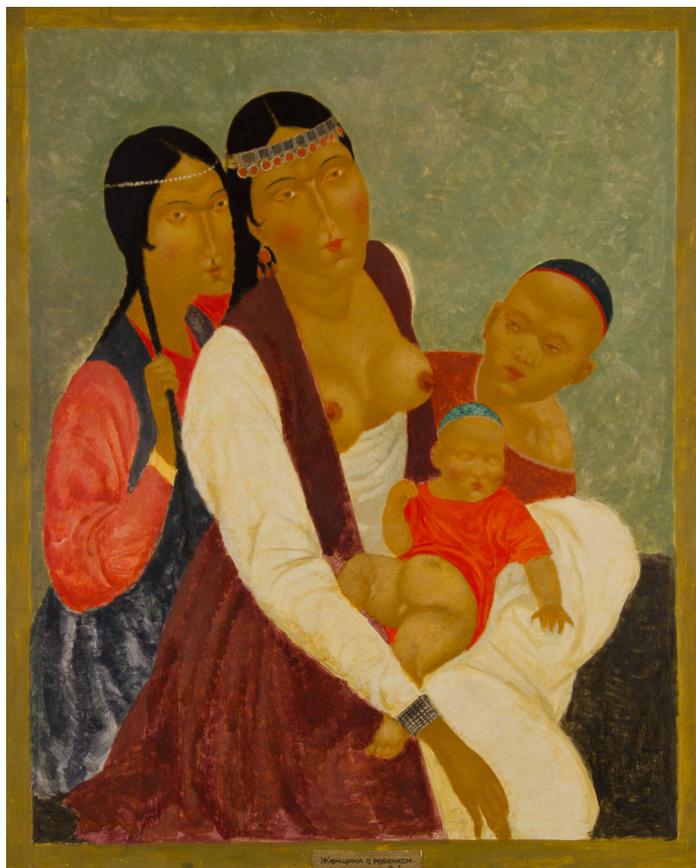
«Прерафаэлитская» серия Исулова в основном посвящена сюжетам текущей жизни, за что творчество художника порой принижали в сопоставлении с символической поэтикой Усто Мумина. Так, узбекистанский критик Римма Еремян писала: «В темперах Исулова явно чувствуется взгляд европейца. Взгляд трезвый, любующийся этнографическими деталями, но не проникший в душу народов Востока» (1982: 21). В противовес этому «у Николаева не просто образы, созданные в Узбекистане, в них полное слияние с новым для него краем» (Еремян 1982: 17). Такие сравнения сегодня кажутся поверхностными не только в свете постколониальной критики понятия «Востока» (ориенталистский дух, характеризующий многие тексты самой Еремян, явственно отразился в этом высказывании, согласно которому у «народов Востока» была схожая или даже общая для всех «душа» — и именно эту презумпцию вменял в вину ориентализму родоначальник постколониальных исследований Эдвард Саид (1978)). Они неправомерны также потому, что исуповский «прерафаэлитский период» предшествовал таджинскому. Саму хронологию событий Еремян (1982: 20) описывала не вполне корректно: «В Самарканде побывали К.С. Петров-Водкин и А.В. Исулов в то время, когда Николаев работал там над теми же образами, которые привлекли их внимание». В действительности Исулов начал работать в Самкомстарисе с мая 1920 года (Любимова 2008: 137), а Николаев — на год позже. Первые работы усто-муминовского «Самаркандского цикла» датированы 1923 годом, тогда

как вся темперная серия Исупова датировалась 1921 годом. Это темперной серии Исупова легко проследить в усто-муминовских работах 1920-х годов, но обратной связи здесь быть не могло, и потому фронтальное сравнение творчества художников вряд ли имело смысл.

В юности Исупов около пяти лет работал в мастерских иконописцев, но затем, желая получить более систематическое художественное образование, четыре года провел в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1908—1912), где приобрел академическую выучку и увлекся импрессионизмом. В дальнейшем его творчество так и эволюционировало между академизмом и импрессионизмом, и лишь однажды в нем случился резкий непредвиденный вираж — «прерафаэлитская» темперная серия 1921 года. Иначе как внешним толчком такую молниеносную метаморфозу не объяснить. Так как именно в это время Исупов приступил к работе в Самкомстарисе, решающим импульсом для него, скорее всего, стало общение со Степановым и Петровым-Водкиным. В одночасье Исупов не только вспомнил принципы построения плоскостного иконического изображения, но и интегрировал в него своеобразную цветовую объемность живописи раннего Ренессанса. Между тем, сюжеты его темперных «икон» в основном оставались бытовыми: на них были изображены лавочники, ремесленники, музыканты, ритуальные сцены и т.д.

В гендерном отношении Алексей Исупов был, возможно, наиболее «ортодоксальным» из «Самаркандских прерафаэлитов»: женщины в его представлении выглядели расслабленными, пассивными и феминными, а мужчины — деятельными, творческими и маскулинными. До и после Самарканда он сочно и с заметным удовольствием писал женские ню, а также жанровые сцены, в которых представала чувственная женская красота. Даже в его темперной серии среди самаркандских аксессуаров появляются уникальные для «Самаркандских прерафаэлитов» изображения полуобнаженных женщин, как, например, «После бани» (1921) и «Мать и дети» (1921). Однако, оказавшись в кружке Степанова, он не избежал интереса к теме женственных юношей. Таков его «Музыкант с дутаром» (1921), чьи едва касающиеся струн изящные руки и изгиб шеи с наклоненной головой заставляют вспомнить «Портрет юноши» Петрова-Водкина (1910) и предвосхищают самые откровенные произведения Усто Мумина 1923—1928 годов. Таков же «Юноша с книгой» (1921), чьи вытянутые эластичные пальцы напоминают раннюю живопись Тосканы, а абрис шеи варьирует устоявшийся эротический мотив в творчестве всех «Самаркандских прерафаэлитов». Не менее женственен и «Продавец льда» с его хрупкой иконической фигурой и округлыми вытянутыми формами (1921). Ничего подобного в творчестве Исупова не было ни до, ни после его сотрудничества со Степановым.

Другой популярный сюжетный мотив «Самаркандских прерафаэлитов» — «сцену встречи» двух юношей — можно увидеть в исуповской «Парикмахерской» (1921). Здесь изображены два подростка с пиалами: один в расшитом бухарском халате, другой в сорочке с повязанным на поясе платком. В компоновке этих персонажей на картинной плоскости явственно сквозит некая связь. Взгляд первого обращен на зрителя, лицо второго



Ил. 3. Алексей Исупов. Мать и дети (1921). Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

обращено к первому, но при этом его глаза закрыты и выдают концентрацию на внутреннем переживании. При этом характер взаимоотношений неясен, они могли бы быть родственными, приятельскими, профессиональными (мастер — ученик), коммерческими (парикмахер — клиент), любовными или какими-то иными.

Пожалуй, наибольшее сходство с работами Петрова-Водкина 1910-х годов и последующими работами Усто Мумина сквозит в исуповском «Старшем брате». Эта необычная темпера выбивается из «прерафаэлитского цикла» Исупова. Тематически она расположилась между двумя небольшими подгруппами работ 1921 года: «семейными портретами», такими как «Мать с детьми», «Киргизская семья», «Отец с детьми», и изображениями «ритуалов перехода», такими как «Киргизская невеста»¹⁰ и «Молодожены». Округлые линии лиц братьев, форма их губ и глаз, безусловно, андрогинны: с лицом матери их рознит лишь прическа. Роза за ухом главного персонажа напоминает протагонистов «Самаркандского цикла» Мумина. Ламентационная поза женщины указывает на то, что это не просто портрет матери с двумя сыновьями, но скорее сюжетная сцена. Об этом говорит и грустная поза склоненного подростка, младшего брата, изображенного на втором плане.

Внутренним наполнением сцены является конфликт между меланхолическим медитативным взором главного персонажа и драматическими жестами его близких. Додумывать смысл сцены не представляется возможным — можно лишь констатировать, что речь идет о какой-то эмоциональной драме, приключившейся с подростком и переживаемой его семьей. Таким вполне мог предстать Иисус на фоне Марии и Иакова, но также и Калвак Махзум из неоконченной повести Абдуллы Кадыри, по мотивам которой ташкентский театр Ильхом поставил спектакль «Белый белый черный аист»: там, напомню, семья заставила вступить в «традиционный брак» юношу, влюбленного в сверстника. Никаких пояснений Исупова по поводу этого изображения не сохранилось, и вписывать эту драму в тот гомозеротический сюжет, который явственно обнаружит себя в «Самаркандском цикле» Усто Мумина, казалось бы, нет иных оснований, кроме интонационного. Вместе с тем эта роднящая темперы Исупова и Усто Мумина интонация ясно различима. Она соединяет напряжение любовной драмы с медитативной сосредоточенностью персонажей, взгляд на зрителя с отстраненным внутренним диалогом.

Степанов

Роль Даниила Степанова в возникновении кружка «Самаркандских префаэлитов» значительна, парадоксальна и чрезвычайно трудна для изучения. В сравнении с гигантским сводом произведений Петрова-Водкина,



Ил. 4. Алексей Исупов. Старший брат (Три лица. Узбеки)¹¹ (1921). Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

внушительным корпусом работ Исупова и даже относительно скромным объемом живописи Усто Мумина наследие Степанова кажется мизерным. Достоверно известны лишь шесть его живописных работ. Между тем именно Степанов был не только хозяином сада, в котором встречались художники, но и посредником, связавшим первый этап существования кружка, когда в Самарканде очутился Петров-Водкин и заканчивал свое пребывание Исупов, со вторым, когда в новой манере заработал Усто Мумин. В подтверждение моей изначальной гипотезы о главенствующей роли этого почти неизвестного живописца в сплотившейся вокруг него группировке сегодня можно сослаться на не публиковавшееся ранее свидетельство Усто Мумина. Его привела в своих мемуарах близко знавшая Николаева Галина Козловская:

«Степанов стал арбитром, много и жестко критиковал, и оценки его чаще всего были негативными. Его "Все не так" наконец вывели молодежь из терпения, они взбунтовались и однажды сказали ему — "Легко критиковать, а вот что Вы имеете, мы не знаем". Мэтр тогда заперся на несколько недель в балахоне своего дома, никого не принимал и не допускал. Через некоторое время он торжественно позвал своих молодых собратьев художников и молча показал им несколько картин, написанных темперой. — "Ну и что же Вы увидели?" — спросили мы у Николаева. Его лицо приняло необыкновенное, несвойственное ему выражение растроганности и волнения. — "Это было прекрасно! Это было самое прекрасное, самое удивительное воплощение Востока, которое я когда-либо видел!"».¹¹

Фундаментальная роль Степанова не ограничивалась, однако, его находками в сложении общей стилистики художественного кружка. Тематика его работ также служила связующим звеном между Петровым-Водкинским и Исуповым, с одной стороны, и Усто Мумином, с другой. Так, степановские «Продавец сюзане» и «Продавец дынь» легко встроить в галерею самаркандских портретов Исупова. Впрочем, в «Продавце дынь» угадывается нечто большее, нежели просто бытовой стилизованный портрет. Взгляд мальчика-продавца, спущенная с плеча сорочка, выразительно написанные тонкие кисти рук ближе персонажам «Самаркандского цикла» Усто Мумина, нежели темперной серии Исупова: здесь ясно ощутимы лирика и эрос. Мотив дыни на данном изображении также выходит за рамки простого декоративного фона, которым в «Торговце сюзане» служил узорчатый текстиль. Он ближе символической поэтике: дыни здесь предстают созревшим плодом и играют образную роль, которая в «Самаркандском цикле» Мумина была уготована плодам граната.

Что касается остальных трех работ Степанова — «Молитва», «Мальчик-бача» и «Голова», — они близки «Самаркандскому циклу» Мумина по стилю, а в тематике фактически сливаются с ним. Так, в «Молитве» двое юношей изображены рядом с почтенным старцем, что воспроизводит несколько изображений Мумина, варьирующих данный мотив: это и две сцены из «Радения с гранатом» (1923), и «Бача-дутарист» (1924), и более поздняя муминовская работа «Бай» из коллекции Музея Востока (1932). «Голова» Степанова кажется живописной версией рисунка Усто Мумина из коллекции Нукусского музея. Здесь также варьируется мотив пронзительного взгляда

искоса, характерного для многих персонажей муминовского «Самаркандского цикла»: достаточно вспомнить центральную фигуру в «Радении с гранатом», «Ученик медресе» из коллекции Нукусского музея, рисунок «Когда я увидел Самарканд». Роза за ухом, наклон головы и изгиб шеи совпадают с излюбленными пластическими темами Усто Мумина 1920-х годов. Что до «встречи двух юношей», холст «Мальчик-бача» Степанова является детальной вариацией сцен «Радения с гранатом», а подчеркнуто эротический характер фигуры на переднем плане не оставляет сомнений в характере отношений двух персонажей.

Пролить свет на предысторию эроса работ Степанова помогают некоторые страницы его биографии. Описаний жизни Степанова существует немного, и они крайне фрагментарны. Некоторые детали биографии художника мне стали известными благодаря Сисси Паравичини, внучке Степанова¹³, лично его не знавшей, но помнившей семейные рассказы в переложении своей матери, Натальи Данииловны Степановой. В этих воспоминаниях Степанов предстал примерным семьянином и отцом, безоглядно любившим своих детей и жену, Ромею Травальини, на которой он женился во время пребывания в Италии. Детей в семье было четверо: Маруся, Наталья, Павел и Елизавета. Тот же безупречный образ отца сохранила в памяти Елизавета Степанова, единственная живая свидетельница встреч шумного кружка Степанова, с которой мне удалось побеседовать¹⁴. Заботливым отцом и семьянином выглядел Степанов и в едких описаниях Михаила Массона, по неизвестной причине невзлюбившего художника: «Он вывез из Рима жену, невысокую толстую итальянку и был почти целиком поглощен заботами о содержании рожденных ею четырех детей» (Массон 1968: 15).

Именно любящим отцом Степанов предстает в одном из наиболее выразительных эпизодов, вынесенных Сисси Паравичини из семейных рассказов о Николаеве. Вообще говоря, образ Николаева в памяти семьи Степанова сохранился смутно. Ее члены гораздо детальнее и охотнее вспоминали «замечательного Петрова-Водкина», Самохвалова и, конечно, Исупова, продолжавшего дружить со степановским семейством в Италии. Николаев запомнился поведением, которое Степановы воспринимали как девиантное («имел склонность к гомосексуальным связям и наркотикам»¹⁵, но также мог навязчиво ухаживать и за девушками — так, по воспоминаниям Павла Степанова, Николаев не вполне корректно вел себя в отношении его старшей сестры Маруси). Согласно рассказу Натальи Степановой, припомненному Сисси Паравичини, Степанов, зная о влечении Николаева к юношам и подросткам, запретил домашним оставлять наедине с ним сына Павла после того, как застиг Николаева с Павлом на коленях. Даже уроки математики, которые до того Николаев давал подростку, семья передоверила старому учителю литературы Сосновскому.

Однако воззрения самого Степанова на гомосексуальность, возможно, не были столь осуждающими, какими они остались в семейных воспоминаниях. Об этом свидетельствует осколок его биографии, внезапно всплывший на полях истории Саши Шрайдера, немецкого художника,

скульптора и книжного иллюстратора. Этот эпизод пришелся на 1909 год — время, о котором ничего не говорится в имеющихся на сегодняшний день биографиях Степанова. Саша Шнайдер (официальное имя — Рудольф Карл Александр Шнайдер) был на 11 лет старше Степанова — он родился в России в 1870 году, и детство провел в Петербурге. В 1881 году семья переехала в Цюрих, а затем — в Дрезден. По окончании школы он поступил в Дрезденскую академию изобразительных искусств, с начала 1900-х годов публично представлял свои произведения, а с 1903 года стал постоянным иллюстратором популярных романов Карла Мая. В 1904 году Шнайдер получил пост профессора в Велико-Саксонской герцогской художественной школе в Веймаре. В этом городе и завязался первый узел криминально-драматического сюжета, который его впоследствии свяжет со Степановым. Все началось с романтической связи Шнайдера с художником Хельмутом Яном, молодым и, судя по всему, меркантильным в любовных делах человеком. Сюжет развивался в соответствии с особенностями эпохи, еще не забывшей недавний скандальный суд над Оскаром Уайльдом. Поскольку гомосексуальность в Германии была уголовно наказуема, Ян стал шантажировать Шнайдера раскрытием их связи, вымогая у партнера деньги. Шнайдер бежал в Италию, чье законодательство не преследовало гомосексуалов. После нескольких новых романтических историй он познакомился во Флоренции с Даниилом Степановым.

Существующие описания отношений Шнайдера и Степанова в основном сводятся к показу заинтересованного участия Степанова в делах нового друга. Когда Хельмут Ян, пытаясь вновь добиться расположения бывшего партнера, явился в июне 1909 году во Флоренцию, Степанов приложил все усилия, включая свои дипломатические связи, чтобы выдворить Яна из Италии. При этом, по описанию биографа Шнайдера Кристианы Штарк, он «эмоционально поддерживал Шнайдера, удержав друга-художника от необдуманных действий» (Starck 2016: 153). Приятели переехали на виллу Демидовфф (Сан Донато), дворец на северо-западе Флоренции, построенный русским послом и промышленником Николаем Демидовым. Там они совместно снимали небольшую мастерскую, где у каждого была площадь в 20 квадратных метров. Дружба, связавшая их, была «интенсивной и открытой» (Starck 2016: 153). Как видно из переписки Шнайдера с графом фон Харденбергом¹⁶, взгляды Степанова на жизнь определялись его положением обедневшего аристократа, чья семья после отмены крепостного права потеряла «четыре тысячи душ», а с ними — и значительную долю состояния. При этом Степанов, судя по всему, не был зашоренным в гендерных вопросах: он не только взял под свою защиту беглеца со «скандальной репутацией», но и без оглядки на досужие толки поселился с ним в одной мастерской. Доверительной дружбой их отношения, по всей видимости, и ограничивались, хотя впоследствии об этой паре порой писали и в более фривольном тоне: Например, Ларс Валднер выразился так: «Саша Шнайдер, опасаясь разоблачения, бежал в Италию, где нашел нового друга в русском художнике Данииле Степанове, с которым провел счастливые годы» (2011: 5). Как бы то ни было, в рамках данного текста важнее отметить творческую

восприимчивость Степанова, в чьем творчестве остались несомненные следы общения со Шнайдером.

Во Флоренции Шнайдер создал гомозротическую серию, в которой ницшеанское алкание сверхчеловека будущего увязывалось с образами древней Эллады (Corwegh 2012). Красота взрослеющих мальчиков и мужаящих юношей здесь представляла с откровенностью, редкой даже для века модерна. По сути, это был один из наиболее эпатажных манифестов гомозротизма начала XX века, дезавуировавший конвенции показа обнаженного мужского тела. В этом Шнайдер был бескомпромиссен — персонажи его картин и скульптур флорентийского периода носили лишь головную повязку или шлем. В его портретах андрогинных подростков обращает на себя внимание застывший прямой взгляд на зрителя, во многом сходный с тем, что полтора десятка лет спустя будет характеризовать персонажей «Самаркандских прерафаэлитов». Что касается мужской наготы, пожалуй, лишь Петров-Водкин в ряду интересующих нас художников осмеливался приблизиться к откровенности работ Шнайдера, но его мужские ню создавались до приезда в Самарканд. В Самарканде же наиболее эротичными оказались работы Усто Мумина и самого Степанова, причем в изнеженном «Мальчике-баче» с его недвусмысленным — подобно спящей Венере Джоржоне — жестом руки Степанов, по обоюдному свидетельству Елизаветы Степановой и Сисси Паравичини, изобразил собственного сына Павла. Сходство образов и некоторых сюжетов Степанова и Мумина несомненны, однако вопрос о том, какие из них были первичны, остается открытым. В воспоминаниях семьи Степанова Усто Мумин остался на заднем плане, как ученик, подражающий мэтру. О том, что именно от Степанова он перенял некоторые секреты темперной живописи, мы узнаем из воспоминаний Виктора Уфимцева (1973: 50). Артикулированная ориентация на Кватроченто и итальянских мастеров также пришла к «прерафаэлитам Самарканда» именно от Степанова. В этом отношении личная переписка Шнайдера сообщает еще одну поразительную и важную биографическую подробность: нуждаясь в деньгах, оба художника во Флоренции жили... изготовлением и последующей продажей фальшивых версий произведений старых итальянских мастеров.

И еще одна шнайдеровская реминисценция узнаваема в творчестве Степанова — впрочем, досамаркандского периода. Бывший медальер императорского двора, Степанов стал автором первой советской медали, посвященной второй годовщине Октябрьской революции. Изображенный на ней обнаженный рабочий своей позой и рельефной мускулатурой чем-то напоминал греческих атлетов из флорентийской серии Саши Шнайдера. Таким образом, обе флорентийские шнайдеровские темы — маскулинные атлеты и андрогинные подростки — получили развитие в последующем творчестве Степанова, трансформируясь в новую советскую эстетику, а затем — в программу русских художников, собиравшихся в загородном саду в Самарканде в начале 1920-х годов.

Однако наиболее необычный сюжет «Самаркандских прерафаэлитов» появился в творчестве Усто Мумина. И нельзя исключить, что какие-то из известных сегодня работ Степанова — например, «Маль-

чик-бача» и «Молитва» — были написаны уже после появления первых работ «Самаркандского цикла» Мумина¹⁸.

Сюжет «Самаркандского цикла» Усто Мумина

Работы Усто Мумина 1920-х годов придали темам и сюжетам «Самаркандских прерафаэлитов» связность единого повествования. После учебы в Свободных мастерских в Москве и участия в выставках филиала УНОВИСа в Оренбурге летом и осенью 1920 года художник прибыл в Среднюю Азию. Художник оказался в Самарканде весной 1921 года, принял ислам в 1922 году и приступил в 1923-м к созданию цикла, который впоследствии будет бурно обсуждаться историками искусства: сначала критически, затем одобрительно и, в конце концов, восторженно. Общим знаменателем этой искусствоведческой эволюции было стыдливое замалчивание сюжета данной серии.

В 2003 году в тексте, посвященном картине «Дружба, любовь, вечность», я высказал предположение, что работы Усто Мумина 1920-х годов были не просто различными «вариациями на тему», но связаны сюжетной линией в виде нарративно разворачивающегося рассказа или театральной пьесы. Кодом, в котором представляли отдельные сцены этой пьесы, являлась, на мой взгляд, темпера «Радение с гранатом», композиционно напоминающая иконическое изображение жития святых. Фрагмент моего текста был опубликован на сайте театра «Ильхом», но вскоре сетевая публикация исчезла, и потому представляется корректным поместить здесь ее фрагмент, декодирующий содержание темперы:

«Вот сюжет драмы в десяти действиях, который можно реконструировать:

Сцена 1: Городская площадь. На ней встречаются два юноши. Один, в алой рубашке и темно-терракотовом халате, несет на голове поднос с гранатами, другой, в синем чапане, атласной рубашке и янтарного цвета головной повязке, приостановился на дороге. Продавец гранатов подает гранат юноше в янтарной повязке. За этим жестом осуждающе следит старец в желто-белом полосатом чапане.

Сцена 2: Загородный сад. На зеленой траве расстелены коврики, на которых сидят шесть юношей. Один из них играет на бубне, другие отбивают ритм ладонями. Перед ними исполняет танец танцор.

Сцена 3: Безлюдная зеленая поляна в загородном саду. На коврике сидят двое юношей, в белых халатах. Один, в золотой головной повязке, играет на бубне. Второй, в янтарной повязке его заворожено слушает.

Сцена 4: Сад перед купальным павильоном. Сзади павильона высится зеленый холм с вырастающим над ним куполком. На траве расстелен коврик, на котором спит юноша. Судя по всему, ему снится сон.

Сцена 5. (Сон юноши) В бассейне купального павильона кто-то плещется. Свою золотую повязку он оставил у воды, от которой поднимаются языки пара. На крыше павильона спрятался юноша в янтарной повязке, наблюдающий за купальщиком.

Сцена 6. Безлюдный загородный сад. На траве постелен коврик, на котором сидят два юноши. По синему халату, атласной рубашке и янтарной повязке одного и золотой повязке

другого мы узнаем все тех же героев. Под белым халатом второго виднеются темно-терракотовая накидка и алая рубашка, которая была надета на юноше, несшем поднос с гранатами. Судя по следующей сцене, действие представляет собой своеобразное признание в любви. У каждого юноши есть клетка с птицей. Один из них держит свою клетку в руках, другой опустил ее на землю перед собой. Клетка, находящаяся в руках у юноши пуста, а его собеседник, держа в ладонях ее обитательницу, кажется, хочет показать своему другу, как можно поить птицу при помощи рта. Второй юноша выглядит смущенным.

Сцена 7. Там же, действующие лица те же. Клетки с птицами поставлены на землю. Объятие двух влюбленных.

Сцена 8. Ступени перед мечетью. В центре сидит старый мулла, перед ним раскрытая массивная книга. По бокам два юноши: один в синем халате с янтарной повязкой, другой — с золотой повязкой. Один наклонил голову, не решаясь смотреть на муллу. Второй смотрит прямо и слушает речь старца. Судя по следующей сцене, речь идет о религиозной и социальной легитимации их взаимоотношений.

Сцена 9. Двор частного дома, где разбит праздничный дастархан. В центре дастархана сидят двое юношей, за ними находится символически объединяющая их ниша. Вокруг дастархана — их шестеро товарищей, принимавших участие в “радениях”. За пределами двора стоят с одной стороны старики в длинных чапанах, с другой — женщина в парандже. В их позах читается осуждение и удивление.

Сцена 10. Зеленое кладбище. В центре — двойная могила с фонариком. На заднем плане полукруглый зеленый холм, на нем отчетливо просматривается «лестница грешников» и голубые купола Шах-и Зинды. [...]

Наконец, центральным элементом “Радения” является портрет сидящего юноши в белом халате. Золотая повязка на голове выдает в нем одного из двух героев и побуждает увидеть в действии его фантазию, его грезу о своей жизни, любви и смерти. Однако в руках его — надрезанный гранат. Здесь мы вовлекаемся в любопытную игру реального и воображаемого, и игра эта довольно прихотлива, если вспомнить эпизод “сна во сне” [...]. Смерть и двойная могила является очевидной фантазией, т.к. только в воображении живущий человек может представить себя умершим. Первоначальный же эпизод “дарения граната” может быть как вымыслом, так и реальным воспоминанием, т.к. реален гранат, который только что надрезал юноша. Не исключено также, что, надрезая гранат, юноша восстановил в памяти несколько реальных сцен и домыслил остальное» (Чухович 2006).

Большинство работ Мумина 1920-х годов либо прямо повторяли те или иные сцены «Радения с гранатом», либо встраивались в нарратив как дополнительный эпизод той же истории. Например, рисунок танца бачей «Отдых» (1923, Нукусский музей) являлся вариацией сцены 2 из «Радения», «Весна» (1923, ГМИ Узбекистана) повторял сцену 3, мечтательный «Сон пастуха» (1923) — сцену 4, «Юноша в купальне под сводами» (1923, Нукусский музей) — сцену 5 и т.д. Среди работ, которые могли бы легко встроиться в сюжетный ряд «Радения с гранатом» в качестве дополнительных сцен можно упомянуть рисунок «Когда я увидел Самарканд» (1923), многочисленные изображения бачей рядом с их «хозяевами» («Бача-дударист», 1924; «Бай», 1932; «Учитель», первая половина 1920-х годов). «Дорога жизни» (1923, Нукусский музей) также представляла крупным планом подростка, а в углу — сцену свиданья двух юношей. Труднее найти место в усто-муминовском сюжете,

занимаемое наиболее известной картиной Усто Мумина — темперой «Дружба, любовь, вечность». Ее торжественный и ритуальный характер, а также многочисленные иконографические детали свидетельствуют, что ее смыслом может быть воображаемый религиозный обряд бракосочетания двух протагонистов, и, стало быть, изображение можно было бы встроить между 8-й и 9-й сценами «Радения с гранатом», т.е. между «сценой испрашивания совета/позволения» в мечети и «сценой свадебного тоя».

В качестве контрапунктов основного муминовского сюжета в цикле разрабатывались еще несколько тем. Можно выделить, например, реакцию стариков и женщин на любовную драму подростков, роль архитектуры и природного антуража, мотив птицы в клетке, выпускающая птица на волю, «поцелуя с птицей» и т.д. На все места не хватит — разберу лишь реакцию старцев. В основном это реакция осуждения: ее можно увидеть в жестах стариков в первой и девятой сценах «Радения с гранатом», графических листах «Отдых», «История юноши» (1924, Музей народов Востока) и т.д. Однако в каких-то особенных случаях старцы играли совершенно иную роль. Так роль муллы в сцене 8 «Радения с гранатом» — выслушать двух подростков и вынести справедливый вердикт. Потому поза седовласого служителя культа ритуально нейтральна. Более сложная сюжетная роль, безусловно, отводится старцам на картине «Дружба, любовь, вечность». Здесь они, конечно, не обличители происходящего и не вершители вердикта, но скорее свидетели ритуала. Вернемся к ним чуть позже — пока же сказанного представляется достаточным, чтобы подтвердить наличие в цикле Усто Мумина 1920-х годов устойчивого сюжета, связанного с историей любви и брачного союза двух юношей.

Об эстетическом, литературном и историческом

После идентификации нарративного сюжета следует определить, был ли его источником художественный вымысел, литературный сюжет (скажем, из персидской поэзии, в которой нередко фигурировала гомозротическая тематика) или же реальный жизненный опыт. Если речь идет о жизненном опыте, необходимо понять, был ли он этнографическим или автобиографическим.

До настоящего момента искусствоведение почти не решалось говорить на эту тему. Софья Круковская эвфемистично утверждала, что творчество Усто Мумина 1920-х годов было посвящено «культу прекрасного юноши» (1973: 27). Стремясь реабилитировать полузапретного художника, она фактически встала на путь благоречивого выхолащивания смыслов и сюжетов его работ. В частности, избегая посценной расшифровки сюжета «Радения с гранатом», исследовательница назвала эту ключевую картину отражением наблюдений Усто Мумина «за повседневную жизнь узбекских мальчуганов» (Круковская 1973: 25), а житийные клейма темперы интерпретировала как «отдельные моменты жизни, повседневных занятий и незатейливых радостей» главного персонажа (Круковская 1973: 25–26). Между тем ее текст остался единственной советской публикацией, интерпретировавшей сюжет «Радения с гранатом». Среди последующих попыток

вписать Усто Мумина в «национальное искусство Узбекистана» или в «искусство суфизма» выделялось исследование Элеоноры Шафранской, которая провела параллели с гомоэротическими тенденциями в суфийской поэзии. Подытоживая, можно констатировать, что все эти интерпретации не коснулись основной нарративной канвы «Самаркандского цикла». Между тем история, настойчиво варьируемая Усто Мумином во вполне конкретных повторяющихся деталях, явно выходила за рамки религиозной или иной метафизической абстракции.

В 1920-е годы искусство играло в жизни общества совершенно иную роль в сравнении с началом русского завоевания Средней Азии, когда художники не в меньшей степени, чем фотографы, участвовали в документальном воссоздании наблюдаемых событий. В этой связи можно вспомнить, конечно, творчество Николая Каразина и Василия Верещагина, чьи полотна часто с документальной точностью, не упраздняющей ориенталистской тенденциозности, воспроизводили историю захвата городов, бытовые ситуации, материальную среду колонизованного края. В распространении сведений о Туркестане в мире они сыграли не меньшую, а может быть и существенно большую роль, нежели «Туркестанский альбом», созданный по указанию туркестанского генерал-губернатора Константина фон Кауфмана или фотографии Сергея Прокудина-Горского.

Между тем, изображения бачей, оставленные Петровым-Водкиным, Степановым и Усто Мумином, в чем-то схожи с фотографиями эпохи. Фокусируясь на необычной красоте мальчиков-танцоров, фотографы в них подчеркивали экзотику, а художники — эстетику, но в обоих случаях речь шла именно о реальных, а не фиктивных персонажах. Вспоминая роль, которую в творчестве Степанова играла фотография, можно еще раз убедиться в том, что грань между изысканной стилизацией на темы Кватроченто и прозаической жизнью самаркандского пригорода была чрезвычайно зыбка.

На сегодняшний момент мой поиск литературного источника муминовского нарратива успехом не увенчался. Впрочем, его продуктивность изначально была сомнительной: развитость гомоэротических мотивов в средневековой персидской поэзии и суфийских текстах общеизвестна, но Усто Мумин ко времени создания «Радения с гранатом» (1923) выучился лишь разговорному узбекскому языку и наверняка не мог читать сложные литературные и религиозные тексты на фарси. Поэтому оставалось искать корни представленного им сюжета в реальной жизни, и этот поиск привел к двум еще не публиковавшимся документам.

Первые важные сведения содержались в уже упоминавшихся воспоминаниях Галины Козловской. Вот что она писала:

«Толчком к созданию картины "Дружба, любовь, вечность" послужило одно жизненное впечатление, глубоко поразившее воображение художника, нечто, очень тронувшее эмоциональные и поэтические глубины Николаева как человека.

Около входа в Шахи-Зинда в Самарканде лепилась тогда маленькая чайхана, куда Усто Мумин часто заходил. Приходя туда, он неизменно видел сидящим в углу на циновке седого старика. Старик был совершенно слепой, тихий и безответный. Другой старик — чайханщик

бережно и нежно заботился о нем — поил, кормил, мыл ему руки и лицо. Вместе они совершали намаз и всегда, когда чайханщик подходил к своему другу, они тихо говорили о чем-то своем. Потом Александр Васильевич узнал повесть их жизни. Оба они родились в Бухаре, вместе играли мальчиками, вместе вступили в цветущую пору прекрасной юности. Но дружба внезапно постигла беда. Один из юношей был продан в рабство.

Во времена эмирата не требовалось даже особых ухищрений беззакония — продажа в рабство не была редкостью. Как и многие другие, юноша был уведен в Иран. Друг, не в силах вынести разлуки, пошел следом за караваном. В Персии он нанялся батраком к хозяину, купившему его друга, и несколько лет тяжело работал, пока не выкупил его. Они тронулись наконец вдвоем в обратный путь домой. Это был долгий путь на родину, трудный и полный лишений. И вот, переходя через горные перевалы, среди спящего солнца и высокогорных снегов один из них внезапно ослеп. Второй привел его домой незрячим и беспомощным. Так, до глубокой старости они были всегда вдвоем и картина этой доброты и преданности обрела для Усто Мумина высокое значение и смысл. Их то и воплотил он в своей картине — «Дружба, любовь, вечность».¹⁸

Как можно убедиться, свидетельство, идущее из ближайшего круга художника¹⁹, ясно очерчивало жизненный, а не литературный характер сюжета важнейшей работы Усто Мумина 1920-х годов. И все же какое-то место сомнениям рассказ оставлял, так как, во-первых, он чем-то напоминал историю Руми, направившегося на поиски пропавшего Шамса, и, во-вторых, Козловская, при всей своей феноменальной памяти, пересказывала очень давнюю историю, услышанную в начале 1940-х годов.

Второй первоисточник зафиксировал прямую речь Мумина. Его канва почти в точности совпадает с рассказом Козловской. В 1948 году в Союзе художников Узбекистана состоялся вечер, посвященный юбилею творческой деятельности Николаева. Сохранилась стенограмма этого вечера, главным пунктом повестки которого стала речь самого художника. Судя по структуре этого тщательно подготовленного выступления, Николаев постарался сформулировать в нем наиболее важные для своего творческого пути моменты, содержащие и размышления о своем творческом методе, и реминисценции по поводу полученного образования, и поразительно продуманные отзывы о своих коллегах. Помимо прочего, это речь содержала и рассказ об одном из первых самаркандских впечатлений:

«Однажды мы бродили вдвоем с Варшамом²⁰ близ Шахи-Зинда и усталые забрели в маленькую чайхану, напротив опиокурильни. Мы зашли в эту чайхану выпить чаю. Там находились два старика, мы разговорились с ними, и один из них рассказал нам, что он никогда не бывает в городе, дальше, чем недалеко расположенный базарчик, он не ходит. Мы удивились этому старику, а потому узнали следующее. Эти два старика были очень большими друзьями смолоду. Однажды один из них был захвачен в плен и уведен в Афганистан, где и продан в рабство. Другой — его приятель — решил во что бы то ни стало вырвать своего приятеля из плена. Для осуществления своего плана он три года странствовал, пока не нашел своего друга. Он помог ему устроить побег, и они возвратились в Самарканд. Но во время пути его товарищ заболел и ослеп. С тех пор он не различается с ним, не уходя от него далеко»²⁰.

На упомянутом заседании ни сам Мумин, ни другие выступавшие не увязали данный эпизод с картиной «Дружба, любовь, вечность». Профессор Всеволод Зуммер, заговорив в прениях об этой темпере, высказался совершенно в ином ключе: «Вот картина, которая когда-то называлась “Любовь, дружба, вечность”²², а теперь называется ближе “В старой Бухаре”. Конечно, эти кладбища, которые находятся внутри города (источник заразы, нечистоты), эти кладбищенские гробницы, где покойник лежит на почве и где боковая стенка откидывается, чтобы можно было наблюдать различные стадии человеческого разложения, — конечно, это мерзость, а не символ вечности. Мы говорим — ну что тут особенного, старики любят, какие у них хорошие, красивые сыновья...»²³. Между тем мемуары Козловской не оставляют сомнений: в главном произведении «Самаркандского цикла» отражена история двух живших с молодости вместе старцев, которых Николаев повстречал в чайхане у Шахи-Зинды.

Разумеется, оба рассказа — в устах самого Усто Мумина и в переложении Козловской — содержали определенные умолчания, касавшиеся прежде всего характера отношений стариков: и тут, и там речь шла о преданной и трогательной дружбе. В этом плане произведения художника красноречивее его комментариев: из картины «Дружба, любовь, вечность» невозможно изъять центральную составляющую — любовь, как невозможно замолчать любовные отношения персонажей в любой беспристрастной интерпретации клейм «Радения с гранатом». Мотивы словесных умолчаний становятся более понятными при взгляде на контекст, в котором Усто Мумин и Козловская давали свои комментарии.

В ситуации репрессий 1948 года любая публичная речь известного человека, над которым продолжал висеть дамоклов меч репрессий, была — помимо всего прочего — способом оправдаться или отвести от себя возможные обвинения. В частности, всем участникам юбилейного заседания еще были памяты нападки по поводу «феодалной растленности» и «аморальности», звучавшие по ходу 1930-х годов в обсуждениях творчества Мумина. Рассказ Николаева необходимо рассматривать через эту призму. Конечно, все эротические и гомосексуальные коннотации своего сюжета он должен был выхолостить: именно поэтому, включив рассказ о стариках в юбилейную речь, он не упомянул его связи со своим «Самаркандским циклом». В его подаче это было одним из первых впечатлений от Самарканда, а заинтересовавшие его старцы — «просто дружили».

Умалчивания в рукописи Козловской были схожего, но все же иного рода. Ее недавно опубликованная автобиография, включившая как тщательно подготовленные мемуарные рукописи, так и частную переписку, емко характеризует автора как вдумчивого и глубокого литератора, в чьей личности ясно отпечаталось раскрепощенное отношение Серебряного века к проблемам пола и трезвое понимание человеческой психологии (Козловская 2015). Однако воспоминания об Усто Мумине, написанные весной 1977 года, предназначались для публикации в готовившемся в то время сборнике мемуаров о художнике. Это обуславливало красные линии, за которые Козловская не могла заходить, чтобы не подвергнуть опасности коллективную

работу. Впрочем, предосторожность оказалась напрасной: до публикации дело не дошло, и, к сожалению, рукопись по сей день хранит следы изначальной недосказанности.

Приведенные документы позволяют уточнить некоторые детали интерпретации темперы «Дружба, любовь, вечность». В отличие от «Радения с гранатом», где история развивается хронологически и по этапам, действие темперы «Дружба, любовь, вечность» синхронично: юноши на первом плане картины и двое старцев на втором — одна и та же пара. В написанных в 1923 году «Радении с гранатом» и «Дороге жизни» сюжетные сцены предстают в воображении главного персонажа, грезящего о будущем (обратное невозможно, так как молодой герой мог воображать двойную гробницу в последней сцене «Радения» в будущем, но никак не вспоминать о ней). «Дружба, любовь, вечность» была написана пятью годами позже, и здесь уже перед внутренним взором стариков проходят воспоминания о молодости.

На этом описание необычного усто-муминовского сюжета можно было бы закончить, но мне представляется важным внести ясность еще в один его элемент, а именно — в само название, которое Мумин дал темпере «Радение с гранатом». Оно содержало, казалось бы, очевидные религиозные коннотации: в буквальном смысле, радение представляет собой коллективное богослужение в форме танца или песнопения с целью вхождения в состояние религиозного экстаза. Практиковались радения как христианскими, так и мусульманскими сектами. В частности, они вошли в жизнь суфийских братств, именуясь зикрами. Неудивительно, что название темперы служило для искусствоведов постсоветского времени основанием полагать, что смыслом «Самаркандского цикла» Мумина было выражение неких суфийских мотивов. Особенно популярной такая интерпретация стала во время «консервативного поворота» 2000–2010 годов, когда и в Узбекистане, и в России многие комментаторы вновь стали испытывать моральные неудобства в проговаривании гомоэротического характера муминовской поэтики.

Однако между названием «Радения с гранатом» и представленными на ней изображениями оставался определенный зазор. Единственная сцена, в которой проступало нечто схожее с «радением», фигурировало во втором клейме «Радения с гранатом», представлявшем танец бачей. Очевидно, что речь шла именно о танце бачей, а не о суфийском зикре: это подтверждают не только задокументированные на фотографиях конца XIX — начала XX веков перформансы юных танцоров и музыкантов, но и многочисленные описания танцев бачей и зикров суфиев в краеведческой и мемуарной литературе о «Русском Туркестане».

Тексты историков искусства, писавших об Усто Мумине, усиливают неопределенность. Впервые название темперы появилось в каталоге Риммы Еремян 1982 года, которая не уточнила, идет ли речь об оригинальном названии или названии, присвоенном картине при ее поступлении на музейное хранение. Поскольку темпера находится в коллекции Музея Востока в Москве, особую ценность могли бы иметь издания этой институции, однако они лишь усугубляют проблему. Так, в недавнем каталоге «Туркестанский авангард» фигурируют сразу три названия картины: «Радение с гранатом»

(Хомутова и Ермакова 2009: 70), «История юноши Гранатовые уста» (Хомутова и Ермакова 2009: 69) и «Юноша, гранатовые уста» (Хомутова и Ермакова 2009: 69), и никаких разъяснений по этому поводу читателю не представлено.

К счастью, воспоминания Козловской содержат чрезвычайно полезные сведения на этот счет. Мемуаристка писала:

«Много лет тому назад Усто Мумин рассказал нам про один давний обряд, бытовавший в Узбекистане, называемый “Радение с гранатом”. Когда он его рассказывал, вся поэтическая и пластическая красота этого обряда сразу возникла у меня как завершенная картина хореографического балетного действия.

В темные ночи осени, когда в садах созревали гранаты, собирались юноши и молодые мужчины. Здесь, при свете звезд и горящих светильников, выносили и ставили в середину круга большую серебряную чашу. Другие юноши в белых одеждах наливали в чашу воду из кувшинов. Под особую музыку, пение и пляски срывались с кустов плоды и опускались в воду. Завершалось всё радение тем, что каждый вынимал по гранату и делил его. Затем все обменивались дольками друг с другом, съедали их и с этой минуты считалось, что каждый из них приобщился к единому кругу дружбы».²⁴

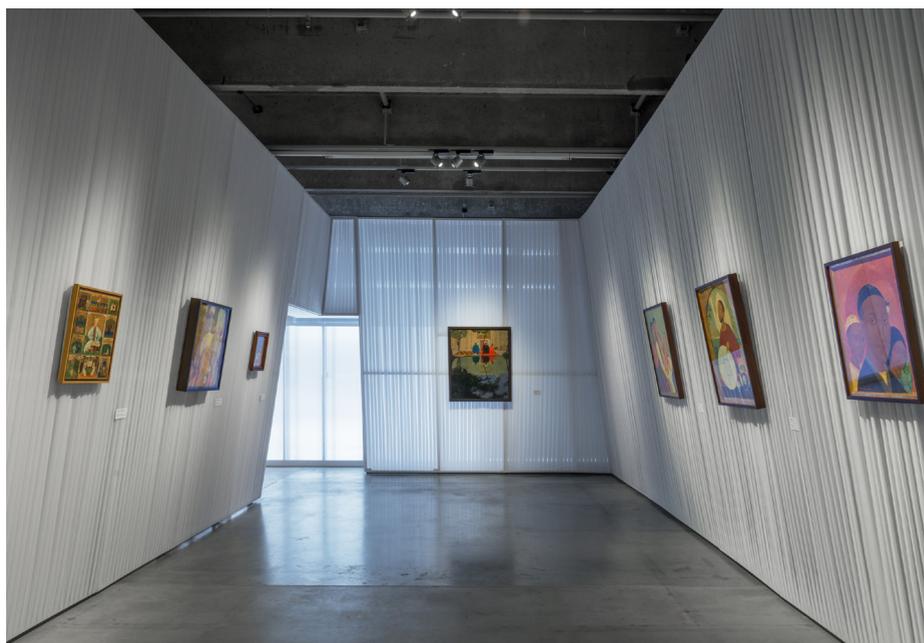
Данное описание позволяет уточнить содержание второй сцены «Радения с гранатом». Мне хотелось бы обратить внимание на деталь, не замеченную ранее. Вторая сцена темперы представляет перформативную часть радения. В ней предстают семь юношей, один из них зажигательно танцует, другие, устроившись на коленях, хлопают в ладоши, а юноша справа — подыгрывает танцору на дойре²⁵. На всех юношах однотипная одежда: головные повязки или тюрбетейки, халаты или длинные сорочки с поясным платком, шаровары. Однако один из них — подросток слева — изображен полуобнаженным, без сорочки и поясного платка, а рядом с ним находится надрезанный плод граната. Обособленность этого персонажа позволяет распознать в представленном действе ритуальный обряд посвящения, то есть введения неофита в круг общества танцоров: как свидетельствуют исследователи обрядов перехода, многочисленные обряды инициаций в тайных обществах нередко включали церемонии обнажения и омоновения, за которыми следовало облачение новообращенного адепта в одежду, свойственную данному сообществу (Van Genner 1909; Eliade 1976).

Две детали сцены 9 — «свадебного тоя» — также напоминают заинтриговавший Усто Мумина ритуал. Юноши, собравшиеся за дастарханом, одеты в белые халаты, а между коленями двух протагонистов можно увидеть разломанный пополам плод граната. На этом сходство заканчивается. Юноши собрались во дворе городского дома, а не посреди загородных садов, а на их дастархане отсутствует серебряная чаша с водой. Раскрытый гранат, объединивший любовников, играет иную символическую роль, нежели собранные членами фратрии дольки гранатов в обряде, описанном Козловской. Можно констатировать, что в темпере Усто Мумин не воспроизвел увиденный им ритуал, но заимствовал отдельные его элементы для собственного нарратива. Автобиографические коннотации, привнесенные художником в этот сюжет, а также постколониальные и гендерные

аспекты его «Самаркандского цикла» будут проанализированы в другом тексте, который я намерен вскоре опубликовать.

Заключение

С конца 1980-х годов творчество художников, входивших в круг «Самаркандских прерафаэлитов», нередко рассматривалось в рамках набирающего силу бренда среднеазиатского или «туркестанского» авангарда. С точки зрения стилистики, подобная классификация сегодня кажется анахроничной. Авангард стремился к созданию нового художественного языка, а «прерафаэлиты» обратили взоры к эпохе Ренессанса; авангардисты стремились к аналитическому расчленению творческих актов, а «прерафаэлиты» предпочитали работу с органическими формами; авангард двигался к реформированию художественного производства и к расширению границ искусства, а «прерафаэлиты» предпочли побег в гогеновском духе, чтобы вжиться в роль тех, кого авангард пытался перековать и наставить на путь истинный. Если бы в бинарных противопоставлениях сегодня сохранялся какой-то смысл, творчество «Самаркандских прерафаэлитов» следовало бы определить как радикальный и программный анти-авангард. Однако при взгляде на гендерные аспекты их произведений оценка может серьезно перемениться. Концептуализация и изображение гомосексуального брачного союза в мусульманской среде уникальны не только для начала XX, но и для XXI века. Поэтому в опыте «Самаркандских прерафаэлитов», при всей ретроспективности их художественного поиска, можно увидеть потенциал социального визионерства.



Ил. 5. Проект «Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969» в Музее современного искусства «Гараж» (2020) (фотография Алексея Народицко-го. Музей современного искусства «Гараж», 2020)

Четыре года, совместно проведенные в Самарканде членами кружка, дали пример синергетики, редкой даже для 1920-х годов с характерным для них коллективным сотворчеством. Встретившись, художники — за исключением, возможно, Петрова-Водкина, — почти в одночасье стали продуцировать нечто, никогда не характеризовавшее их творчество ранее. Так, с формированием «прерафаэлитского» самаркандского сообщества коренным образом творческая манера самого Степанова, Исупова и, конечно, Усто Мумина, прибывшего в Самарканд адептом супрематизма и вскоре апроприировавшего у старших коллег стилистику, вызывавшую в памяти дорафаэлевскую живопись Кватроченто. Их общий поиск чувствительным эхом отдался и в творчестве других завсегдаев степановского сада: Виктора Уфимцева, создавшего в Самарканде несколько стилизаций с мотивами персидской миниатюры, Николая Мамонтова, в чьих бумагах сохранились изображения «свидания двух подростков» в загородном саду, и даже ненадолго оказавшегося в Самарканде Александра Самохвалова, создавшего несколько портретов и композиций, сопоставимых с усто-муминовскими. Вместе с тем важно отметить, что в сюжетном плане каждый член сообщества — возможно, за исключением Исупова — уже имел в художественном и личностном багаже нечто консонирующее с коллективной тематикой, возобладавшей в кружке. Она стала питательной средой для формирования беспрецедентного в своем роде сюжетного «Самаркандского цикла» Усто Мумина, в котором была представлена история любви и брачного союза двух юношей из мусульманской среды, а также, возможно, обряда религиозного празднования и чествования этого союза.

Упор данной статьи на изгнание как фактор, подтолкнувший художников к взаимодействию, во многом объясняется сложившейся в советское время традицией раздельного описания творчества художников круга Степанова и недооценкой самого изгнания как чрезвычайно продуктивного в творческом отношении состояния. Между тем, сложившиеся к настоящему моменту теоретические подходы к описанию и анализу творческих выражений в изгнании (Nuselivici 2013; Said 2000) свидетельствуют о сопоставимости эстетики изгнания как таковой с художественным наследием «Прерафаэлитов Самарканда», с пересекающимися в нем многочисленными художественными мирами и хронотопами. Однако данная оптика, конечно же, не является единственно возможной. В книге об Усто Мумине, которую я в настоящее время готовлю к печати, будут апропрированы и другие теоретические подходы, в том числе свойственные постколониальным исследованиям, эффективным при рассмотрении художественных опытов «русских европейцев» в инокультурном контексте, как и квив-исследованиям, чьи разработки представляют возрастающий интерес желающих осмыслить условия существования и творчества тех советских художников 1920—1950 годов, чьи интересы и жизненный опыт выходили за рамки дозволенной «нормативной» сексуальности.

1. Многие работы «прерафаэлитов Самарканда» находятся в частных собраниях, что создает сложности с получением прав на их воспроизведение. В связи с этим мы вынуждены ограничиться изображениями лишь некоторых из упомянутых в статье работ. — Прим. редакции.
2. В 1923 году, судя по воспоминаниям Виктора Уфимцева, он, впрочем, вновь ненадолго вернулся в Самарканд.
3. Цитируется по фильму «Больше, чем любовь. Кузьма Петров-Водкин, Мария Жозефина Йованович» // Студия Фишка-фильм, © ГТРК «Культура», 2007, 22'19"–22'26".
4. Показательно то, что и тематические выставки, посвященные мужскому, стали реализуемыми в крупных музеях мира лишь в XXI веке, а точнее в начале 2010-х годов, когда два известных европейских музея — Музей Леопольда в Вене и парижский Орсе — представили экспозиции на схожие темы: *Nude Men: from 1800 to the present day* и *Masculin/Masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*.
5. Мои сомнения по этому поводу были подтверждены крупнейшим современным специалистом по творчеству Петрова-Водкина Натальей Адаскиной, уверенно назвавшей данное изображение фальшивкой в состоявшемся между нами кратком эпистолярном обмене.
6. Самаркандская комиссия по охране и реставрации памятников старины и искусства, учреждена 27 мая 1920 года (Горшенина 2013), и именно с этого времени стали появляться первые темперные работы Исупова.
7. Алексей Исупов, Азия, Туркестан, Самарканд (рукопись, черновик, не датирован, на итальянском языке) — Архив Государственной Третьяковской галереи, Ф.128, ед. хр. 11.
8. Возможно, лишь «Воевода» («Il comandante», 1921), одно из наиболее отвлеченных и ориенталистских изображений темперной серии, запечатленное в миланском каталоге Джоджио Никодemi (1949), может с некоторой натяжкой сойти за попытку изображения среднеазиатского средневековья.
9. Московский музей современного искусства «Гараж» на выставке «Мы храним наши белые сны: Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969», прошедшей в 2020 году, представил две картины Даниила Степанова — «Молитва» (1925) и «Мальчик-бача» — из труднодоступных частных коллекций Катара и Монако.
10. Указанная в альбоме Джоржио Никодemi датировка — 1914 год — очевидно ошибочна, так как в это время Исупов еще не приехал в Туркестан. Скорее всего речь также идет о 1921 году.
11. В прижизненном каталоге Исупова, представляющем данную темперу, эта работа дважды фигурирует под названием «Старший брат» (Nicodemi : VII, XXIV) и датирована 1922 годом. Под тем же названием работа была представлена художником на 11-й Международной выставке колониального искусства (Il Mostra internazionale d'arte coloniale, Napoli: 1934–XII—1935–XIII, Catalogo, Ila Edizione (1934). Roma, Fratelli Palombi, p. 90). Название «Три лица. Узбеки» никогда не фигурировало при жизни художника и скорее всего было вольным образом

- присвоено работе Вятским музеем при поступлении на хранение. С этим предположением в нашей переписке согласилась искусствовед Ирина Любимова, автор монографии об Алексее Исупове (2008). Невозможность присвоения такого названия самим художником также вытекает из речевого контекста: в начале 1920-х годов жителей Самарканда чаще всего называли сартами или мусульманами, а национальная идентификация — «узбеки» — стала более характерной для периода, последовавшего за государственным размежеванием в Средней Азии в конце 1924 года, когда Исупов уже покинул регион.
12. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 12.
 13. С дочерью Натальи Данииловны Степановой Сисси Паравичини мы встречались в Риме в июне 2005 года, а также поддерживали эпистолярную переписку в 2004-2008 гг.
 14. Наша телефонная беседа с Елизаветой Данииловной Степановой состоялась 19 июня 2004 года.
 15. Из письма Сисси Паравичини автору, 17 июня 2004 г.
 16. Ознакомиться с несколькими частными письмами Шнайдера графу фон Харденбергу из частного архива в Германии я смог при любезном содействии исследовательницы Кристианы Штарк.
 17. «Мальчик-бача» является более ранней работой: она подписана по-русски и датирована 1923 годом. «Молитва» подписана латинскими буквами и датирована 1925 годом, что скорее всего означает, что Степанов дописал начатый холст уже после отъезда из СССР.
 18. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. Ташкент, 15 мая 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 12-14.
 19. Мужу Галины Козловской, композитору Алексею Козловскому в 1942 году, во время совместной работы над постановкой оперы «Улугбек» Усто Мумин и подарил темперу «Дружба, любовь, вечность».
 20. Речь наверняка идет о Варшаве Еремяне, художнике и графике, также жившем в Самарканде в начале 1920-х годов.
 21. Стенографический отчет творческого вечера художника Узбекской ССР А.В. Николаева (Усто-Мумин), 24 января 1948 года, РГАЛИ, ф.3189, оп.1, 2662, л. 8.
 22. Речь идет о симптоматичной оговорке, ибо порядок слов в официальном названии был другим: «Дружба, любовь, вечность».
 23. Стенографический отчет творческого вечера художника Узбекской ССР А.В. Николаева (Усто-Мумин), 24 января 1948 года, РГАЛИ, ф.3189, оп.1, 2662, л. 26.
 24. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. Ташкент, 15 мая 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 14.
 25. Дойра (бубен) — музыкальный инструмент народов Центральной Азии.

Благодарности

Выражаю искреннюю признательность рецензентам за благожелательное чтение и важные замечания, редактору The Garage Journal Андрею Завадскому за приглашение к участию в данном номере и заинтересованное содействие в доведении текста до публикации, коллективу Музея «Гараж» и в особенности Андрею Мизиано и Ольге Дубицкой за помощь в получении важных документов, Сисси Паравичини и Даниэлю Пини за предоставленные семейные документы, Марине Козаровской, Наталье Сазоновой и Марине Твиритиновой за приобщение к семейным воспоминаниям, Кристиане Штарк, Наталье Адаскиной и Ирине Любимовой за профессиональные консультации. Я также особо благодарен фонду Ицхака Мавашева (Izkhak Mavashev Foundation — Institute of Bukharian Jewish Heritage in Diaspora) и, в частности, Рафаэлю Некталову за помощь при написании первоначальной версии этого текста.

Библиография

1. Адаскина Н (2014) *К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество*. Москва, БуксМАрт.
2. Апухтин О (1972) Материалы к творческой биографии А.В. Исупова. *Искусство*, 3: 47–50.
3. Горшенина С (2013) Туркомстарис — Средазкомстарис — Узкомстарис: формирование институций и этноцентрический раздел культурного наследия Средней Азии. *Этнографическое обозрение*, 1: 52–68.
4. Еремян Р (1982) *Усто Мумин (А. Николаев)*. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма.
5. Северюхин Д; Лейкинд О (ред) (1992) *Золотой век художественных объединений в России и СССР*. Санкт-Петербург, Издательство Чернышева.
6. Козловская Г (2015) *Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание*. Москва, АСТ.
7. Кон И (2003) *Мужское тело в истории культуры*. Москва, Слово.
8. Круковская С (1973) *Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев), 1897–1957. Жизнь и творчество*. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма.
9. Кувалдина И (2009) Об автобиографической рукописи А.В. Исупова «Азия, Туркестан, Самарканд». *Вестник МГХПУ*, 1(1): 178–187.
10. Кувалдина И (2011) *Творчество А.В. Исупова в контексте русского и итальянского искусства первой половины XX века*. Автореферат диссертации, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург.
11. Любимова И (2008) *Алексей Исупов. 1889–1957*. Киров, Дом печати — ВЯТКА.
12. Любимова И (2009) Алексей Исупов: Россия — Италия. К 120-летию со дня рождения художника. *Третьяковская галерея*, 2: 17–29.
13. Массон М (1968) *Падающий минарет (северо-восточный минарет*

- Самаркандского медресе Улугбека). Ташкент, Узбекистан.
14. Петров-Водкин К (1970а) Живопись как ремесло. В: Федоров-Давыдов А и Недошивин Г (ред) *Мастера искусства об искусстве*. Москва, Искусство, т. 7: 438–446.
 15. Петров-Водкин К (1970б) *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия*. Ленинград, Искусство.
 16. Самохвалов А (1977) *Мой творческий путь*. Ленинград, Художник РСФСР.
 17. Уфимцев В (1973) *Говоря о себе: Воспоминания*. Москва, Советский художник.
 18. Хомутова М; Ермакова Е (ред) (2009) *Туркестанский авангард. Каталог выставки*. Москва, Государственный музей Востока.
 19. Чухович Б (2004) Прерафаэлиты Самарканда: «итальянский» кружок Даниила Степанова. *Культурные ценности. Bibliotheca Turkmennica. Международный ежегодник 2002–2003*: 130–146.
 20. Чухович Б (2006, 5 ноября) *Дружба, любовь, вечность Усто Мумина*. Фрагмент рукописи. Сайт театра Ильхом, <https://web.archive.org/web/20061105012031/http://www.ilkhom.com/russian/ischeznov/word> (16.03.2021).
 21. Чухович Б (2016) Sub rosa: от микроистории к «национальному искусству» Узбекистана. *Ab Imperio*, 4: 117–154.
 22. Шафранская Э (2014) *А.В. Николаев — Усто Мумин: судьба в истории и культуре*. СПб, Свое издательство.
 23. Эткинд А (1996) *Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века*. Москва, ИЦ-Гарант.
 24. Эткинд А (1998) *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва, НЛО.
 25. Corweh R (1912) Sascha Schneider, Florenz. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31(13): 224–244.
 26. Eliade M (1976) *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*. Paris, Gallimard.
 27. Espagne M; Gorshenina S; Grenet F, Mustafayev S; Rapin C (eds) (2016) *Asie centrale: transferts culturels le long de la Route de la soie*. Paris, Vendémiaire.
 28. Khalid A (2015) *Making Uzbekistan: Nation, Empire, and Revolution in the Early USSR*. Ithaca, Cornell University Press.
 29. Martin T (2001) *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca, NY and London, Cornell University Press.
 30. Monneyron F (1996) *L'androgyne décadent: Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, ELLUG.
 31. Nicodemi G (1949) *Alessio Issupoff*. Milano, Edizioni de «L'Arte».
 32. Nuselovici A (2013, September 13) Exil et post-exil, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861334/document> (16.03.2021).
 33. Said E (1978) *Orientalism*. NY, Pantheon Books.
 34. Said E (2000) *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Harvard University Press.

35. Socal A e Scaglia P (2003) *Intervista a mia nonna (Prima Parte)*. L'Avocetta, Giugno (Воспоминания младшей дочери Степанова Елизаветы Данииловны, записанные ее правнуками и опубликованные на итальянском веб-портале L'Avocetta, не сохранились в сети и были переданы автору текста сыном Елизаветы Данииловны Даниэлем Пине).
36. Starck C (2016) *Sascha Schneider: ein Künstler des deutschen Symbolismus*. Marburg, Tectum Verlag.
37. Tolz V (2011) *Russia's Own Orient: The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*. Oxford, Oxford University Press.
38. Van Gennep A (1909) *Les rites de passage: étude systématique des rites*. Paris, Librairie critique. Emile Nourry.
39. Waldner L (2011) *Die Kultur-Anekdote: Der schwule Maler Sascha Schneider malt für die Karl May Bücher*. *Fresh. Das Queer-Mag für NRW*, Januar: 5.

Об авторе

Борис Чухович (род. в Ташкенте в 1962 году) — искусствовед, специализирующийся на истории искусства и архитектуры Средней Азии XX–XXI веков, независимый куратор современного искусства, ассоциированный исследователь Монреальского университета, а также президент международной Обсерватории *Alerte Héritage*, занимающейся изучением и сохранением культурного наследия Центральной Азии. До 1998 года работал в отделе социологии искусства Института искусствознания имени Хамзы в Ташкенте. После иммиграции в Канаду сотрудничал с исследовательскими центрами и группами ряда университетов Монреаля, Квебека и Торонто, был приглашенным исследователем в Доме наук о человеке (Париж), а также курировал множество выставок художников из Центральной Азии и Квебека в Монреале, Оттаве, Венеции, Бишкеке, Душанбе и Алматы. Автор множества текстов о современном искусстве и архитектуре Центральной Азии. Живет и работает в Монреале.

Почтовый адрес: 5185 Victoria Ave, #3, Montreal (Qc) H3W2N7 Canada.

E-mail: boris@colba.net.

ORCID: 0000-0001-6777-2759.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Let's Forget about Oshima

Michelle Lim

Nanyang Technological University, Singapore

This item has been published in Issue 02 'After Crises: Art, Museums, and New Socialities,' edited by Vlad Strukov.

To cite this item: Lim M (2021) Let's forget about Oshima. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 02: 214-228. DOI: 10.35074/GJ.2021.97.14.011

To link to this item: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.97.14.011>

Published: 12 April 2021

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Let's Forget about Oshima

Michelle Lim

This visual essay looks at the conditions of art-making and exhibition on Oshima, one of Setouchi Triennale's anchor islands. Up until 1996, when Japan's Leprosy Prevention Law that required the lifetime segregation of Hansen's disease patients from society was finally repealed, Oshima had been a leprosarium. Unlike other art islands in the Setouchi region, Oshima is a special place where art does not quite fit in with conventional notions the international contem-

porary. Residents, local volunteers, and artists stay in touch after the Triennale. But what happens to the island, its museum, and its artworks when the last resident has passed away? The collage of text and image visualizes the transience of the Oshima community as a post-crisis alternative to the museum as an institution, understanding place as a moment in time and memory and interrogating the notion of community as counter-point to society.

Keywords: community, disease, extinction, islands, slow violence, sustainable ecology



Figure 1. A photograph of doctors and nurses taking a walk after lunch (Oshima, October 2016; courtesy of the author). The bright white line on the road is meant to guide those with low light visibility. Music is broadcast from loudspeakers rigged to lampposts and trees. This prevents those blinded from the disease from accidentally falling off the island. In the past, the blind lepers would wear little bells so they could be found if they got lost.

I. A Prelude to the Twenty-First Century

For the afflicted who arrived in Oshima from other parts of Japan, it was a sudden and unexpected exile to an island where most of them would live out the rest of their lives without ever seeing their family and friends again. This cruel deception is recounted in the local history museum's panel text:

'Patients were told, "Once treatment is over, you can return to your hometown again." Residents who believed that came to realize that the purpose of the institution was to contain Hansen's disease and provide mainly palliative care. "Hospital" was just a name.'



Figure 2. A photograph of a telephone booth (Oshima, October 2019; courtesy of the author). A short distance away from the residential dormitories, it remains in situ even though there is no longer a working phone inside. From here, one can see the low hills covered with lush greenery that is Aji, a small neighborhood in north-east Takamatsu. This is the nearest point from mainland Japan that is visible from Oshima.

There are many islands named Oshima surrounding mainland Japan. The name simply means 'Big Island' (大島). This particular Oshima is one of about 3,000 islands in Japan's beautiful but remote Seto Inland Sea. It is here that Japan's first national park, the Setonai-kai National Park, was established in 1934. Ōshima Seishōen, a national sanatorium for leprosy patients, was established in 1909. Patients were not allowed to leave the island after being admitted. All their personal belongings were taken away when they 'checked in' to the leprosarium. The island was forbidden to those who were healthy, and some of the patients were only children when they were separated from their families.

In one of the rare documented visits to Oshima by a foreigner in the 1960s, American writer Donald Richie (1986) mused,

'Lepers are often sent to beautiful places, as if in compensation for the ugliness of their disease. Or perhaps, it is just that, being sent to places far away, they naturally live where the hand of man has not yet completely destroyed natural beauty' (p. 78).

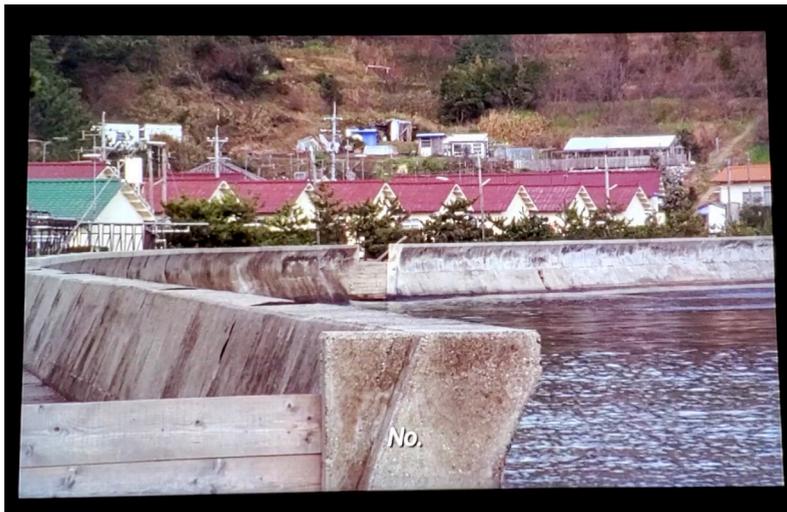


Figure 3. A screenshot of Lucille Carra's documentary film, *The Inland Sea* (1991, color, 56 minutes, USA: PBS; courtesy of Lucille Carra). This is rare footage of Oshima when it was still not accessible to the public. A voice-over in Carra's documentary narrates from Richie's writings in his classic travelogue of the same title, *The Inland Sea* (1971), about his visit to Oshima in the 1960s.

While most of the patients were from the same Shikoku region, the leprosarium's existence, since 1909, was not common knowledge among locals (Sasagawa 2019, personal communication¹). Although leprosy has been curable since the 1940s, many patients were struck off their family register because of the social stigma of such a visible disease (Richie 1986: 81). It was as if they had never existed.



Figure 4. A photograph of a green-roofed columbarium on top of a hill which is visible from the boat as it approaches and leaves the island (Oshima, October 2016; courtesy of the author). It holds the ashes of those who passed away on Oshima, including the babies who were aborted due to the misconception that leprosy could be transmitted through pregnancy (Hirano 2010).²

In 1996, the Leprosy Prevention Act that compelled the forced separation of lepers from the rest of Japanese society was finally repealed. Today, there are 13 remaining national sanatoriums for Hansen's disease in Japan. Following the repeal of the law, the government's question to the survivors was basically, 'What next?' (Vanderbilt 2018). But the question of whether it was possible to re-integrate them into a society that had already abandoned them was not easily answered (McCurry 2016).³ Most of the elderly residents are at least in their 80s; many are disabled and no longer have family to return to. Oshima is the only home where they will live for the rest of their lives.

How does one live in exile within one's own country? When Homi Bhabha (1992) wrote, 'the globe shrinks for those who own it; for the displaced or the dispossessed, the migrant or the refugee, no distance is more awesome than the few feet across borders or frontiers,' he was referring primarily to nation-based, cultural borders. Oshima and the nearest mainland town of Takamatsu are separated by a narrow strait of water, but how do we measure distance for those who are displaced in their own country?

2. Contemporary Art and Oshima

The invitation to participate in the first Setouchi Triennale came at the right time, as national leprosariums were considering possible transitions to ease former patients back into society. The Oshima residents agreed to participate right away. Although the people did not really understand what contemporary art or a triennale was, they nevertheless believed—or *'had to believe'*—that this would give them 'a way forward' and connect them to a future that they could not yet imagine (Sasagawa 2019, personal communication).

Since then, Oshima has participated in four triennales (Setouchi Triennale official website: <https://setouchi-artfest.jp>). With each successive festival, visitor numbers go up (Billa 2019). Oshima now has its own museum to document its tragic history, with a 'proper' curator from Tokyo, hired on the residents' insistence.⁴ During the 2019 Setouchi Triennale, regular school trips were organized. There is even an annual overnight camp for young children, which the elderly island residents look forward to.

At the same time, however, the island's population has been decreasing. By the end of 2019 Setouchi Triennale, there were 53 residents on the island, down from 104 recorded during the 2010 Setouchi Triennale (Billa 2010). What will happen to Oshima and its museum when the last person is gone?

3. Field Notes: First Visit. Impressions. Oshima, October 2016

The music is the first thing I noticed when I arrived on the island by boat during the fall season of the 2016 Setouchi Triennale.⁶ Muzak sounds of *A Maiden's Prayer* by Polish composer Tekla Badarzewska-Baranowska stream endlessly

on a loop from loudspeakers planted on trees and lamp posts. I walk on the small roads that had a thick white line painted down the center, expecting traffic both ways. But there are no cars on this island, only the invisible people whose presence is everywhere.



Figure 5. A photograph of an exhibition space included in the 2016 Setouchi Triennale (Yasashii Bijutsu, Tsunagari no Ie [繋がりの家, A Place of Connection], 2010, found objects, partial installation view; courtesy of the author).² One of the empty dormitory blocks was converted into an exhibition space called Gallery 15. In the back porch of a residential unit, a telescope holder remains. It belonged to a poet who was fond of star-gazing. Originally a permanent exhibit during the first three triennales, it has since been removed as the building is now structurally unstable. The photo was taken the last time this work was shown, during the 2016 Setouchi Triennale.

The boat from Takamatsu runs three times a day during the festival and only a few people are allowed onboard each time. After the guided tour, there was some time to walk around while waiting for the return boat. The entire time, I did not meet any 'locals.' Visitors were not allowed into the residential areas. It was possible to imagine myself back in time, a place in another's memory, on this lonely island.

As I stood outside the former dormitories in the bright afternoon sun, I heard the impatient ring of a bicycle bell behind me and quickly jumped out of the way. But there was no one there when I turned around. In the silence punctuated by insect sounds, I could hear the occasional gentle roll of marbles inside Seizo Tashima's *Blue Aquarium* (2013) installation nearby—whether by wind or something else, I could not be sure.



Figure 6. A photograph of an installation by Seizo Tashima (*Blue Aquarium*, 2013, mixed media installation; courtesy of the author). Tashima's bright naïve style is very popular with both the Oshima residents and the children who come to visit during the summer.

4. The Artists of Oshima

Given the politics of Oshima's history and current political sensitivities, Setouchi Triennale's artistic director Fram Kitagawa has been especially careful in selecting suitable artists for Oshima. Indeed, the assigned artists seem to develop a special attachment to Oshima and stay in touch with the community even during the non-festival periods. Performance artist Fuyuki Yamagawa had gently teased fellow artist and illustrator Seizo Tashima for being like a monk in his devotion to Oshima (2020, personal communication). Yet Yamagawa himself regularly travels from Tokyo to Oshima in the triennales' off-seasons and refers to the Oshima residents as being like his grandparents (2020, personal communication).



Figure 7. A video still by Fuyuki Yamagawa (Straits Songs, 2016, performance and mixed media installation; courtesy of Fuyuki Yamagawa). Artist looking out to Aji from Oshima before his swim. A number of inmates tried to escape from the sanatorium by swimming to Aji. These attempts were usually fatal, given the patients' weakened state and the pain of seawater on their open lesion wounds. In his video, Yamagawa reenacts the swim with the aim of transforming the sea into a connection instead of a barrier. The video footage of the artist's strong healthy body swimming steadily through the warm waters performs its own implicit critique of the historical circumstances that the unprotected Oshima swimmers suffered through.

The process of deciding and developing the artworks is also different. The Oshima residents are generally reluctant to comment directly during discussions with the curator and artists, usually demurring by saying that they do not know anything about art (Sasagawa 2019, personal communication). In that regard, Shoko Sasakawa, Koebi-Tai volunteer coordinator for Oshima, who has known the islanders since the first triennale, plays an active role as 'interpreter' between the artists and the Oshima community.



Figure 8. A photograph of an installation by Seizo Tashima (*The Life of N: 70 Years on Oshima – A Room with a Wooden Pot*, 2019, mixed media installation; courtesy of the author). A series of dioramas depicting the often harrowing scenes and candid quotes from the life of N., the pseudonym for a resident whom Tashima had first met in 2012. This specific diorama depicts the scene when a doctor and a nurse visits N., wearing full personal protective equipment to prevent possible infection. This installation is sited inside the former residential dormitories.

For the art collective Yasashii Bijutsu ('gentle art'), led by artist Nobuyuki Takahashi, their long-time work on Oshima is an extension of their community-based practice with hospitals in Aichi, Nagoya.

Another artist, Tomoko Konoike, is a very successful contemporary painter who has created works in Oshima that are very different from the Nihonga-style paintings that she is best known for. In Oshima, she has created a number of participatory projects and land-based installations.

While participating in the Setouchi Triennale has been therapeutic and beneficial for the Oshima residents who look forward to the visitors, general opinions on the 'quality' of the art diverge. In his *Setouchi Explorer* blog, French expatriate David Billa (2019) wrote candidly:

'If you haven't been to Oshima yet and come to the Setouchi Triennale because you're a contemporary art amateur, please be aware that a lot of the art on the island is not at the "level" of what you can see on other islands, and that's not the point. The art on Oshima is community-based for the most part, almost always linked to the history and identity of the island, and it's better that way. "High art" would be out of place and—in my opinion—is undesirable on this island for the time being.'



Figure 9. A photograph of a cement autopsy table (courtesy of the author). This cracked and barnacle-covered cement autopsy table had been thrown into the sea by the residents and was 'found' by the Yasashii Bijutsu artists when they came to prepare for the 2010 Setouchi Triennale.⁷ After a long and difficult discussion among themselves, the residents agreed to show the found object. Some had objected due to the painful memories of deceased friends who had been subjected to compulsory autopsies. The table is now permanently exhibited outside the former residential dormitories.



Figure 10. A photograph of artwork by Tomoko Konoike (*Storytelling Table Runner in National Sanatorium Oshima Seishoen*, 2019, partial installation view; courtesy of the author).⁸ For this artwork, Konoike collected stories from people on the island, including care givers like nurses and other workers. She then had illustrations of the stories sewn into table mats. These were exhibited across a long table in Café Shiyori, a communal resting area open to the public where the Oshima residents would occasionally put in an appearance.

It is the seemingly naïve and simple artworks that touch Japanese visitors the most.⁹ By comparison, the detailed social histories and even the assembled personal artefacts shown in Oshima's official history museum have a distancing effect on audiences who are already 'trained' to expect such

assembled personal artefacts shown in Oshima's official history museum have a distancing effect on audiences who are already 'trained' to expect such historical retellings. In this case, museum aesthetics contribute to the desensitization of audiences to violence and tragedy, in ways not dissimilar to the effect of news media reporting on global disasters. If in search of an art-historical reading, one may well turn to Hal Foster's (2020) theory of brutal aesthetics, born from Walter Benjamin's notes on modernism and 'how to survive civilization if need be,' to consider how these contemporary Japanese artworks trace their legacy through the nuclear disasters of Fukushima and World War Two. The art on Oshima is at its most powerful when pared down to its barest form.



Figure 11. A photograph of schoolchildren on the return boat to Takamatsu after a day excursion to Oshima, October 2019 (courtesy of the author).

5. Communities and Audiences

The idea of the audience is often discussed in monolithic terms in academic writings but in truth, that is seldom the case in such art and curatorial projects, whether in terms of demographics or audience response. Oshima's immediate community beyond its residents includes the participating artists, the Koebi-Tai volunteers, and school children who come for day excursions. At the same time, its residents are also a part of the larger social action movement in Japan, an extensive network to lobby for rights and reparations for the historically and politically discriminated, such as these leprosy survivors.

Socially-engaged and participatory art projects often focus on participation from the community and the level of audience engagement where a project is sited. In situations such as Oshima's, it is fair to reflect on artists' and curators' level of personal engagement and whether their festival commitments come with long-term intentions. Questions about ethics and social responsibility are critical, especially when dealing with vulnerable

people from at-risk communities. These conversations need to take place and be ongoing—and not just within the framework of biennales and triennales, to be put aside when the exhibition is over.



Figure 12. A photograph of artist Fuyuki Yamakawa (Shibuya café, Tokyo, January 2020; courtesy of the author). The artist is talking about making and exhibiting works on Oshima.

The long-term sustainability of fledgling art ecologies in the Seto Inland Sea has been an open question, with several ongoing experiments in terms of private museums, participatory and community art projects, or farm-to-table enterprises. With the COVID-19 pandemic, however, tourism has dropped significantly. For islands like Oshima, with small aging populations, the pandemic raises the disturbing possibility of an accelerated extinction. As Billa (2020) noted in his blog update about the COVID-19 situation in the Setouchi islands, 'If the virus were to arrive on one island it could wipe out most of its population.'

It would be hard to imagine being shut away from the world again, yet the Oshima residents know better than anyone what it means to live in isolation with the disease. Rob Nixon (2011: 2) has defined 'slow violence' as 'a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all,' with 'long dyings' that are 'underrepresented in strategic planning as well as in human memory.' Oshima already has few visitors

when the triennale is not taking place. For Oshima's remaining survivors, the real tragedy would be to be forgotten again.



Figure 13. A photograph of the sculpture park *Kaze no Mai* (風の舞 [Dance of the Wind], 1992, stone cairns, pebbles, iron fastenings; courtesy of the author). This sculpture park was built by residents and volunteers in 1992 as a memorial to those who had suffered on the island.¹⁰ They intended the monument as a promise of hope for a brighter future.

1. Sasagawa S (2019, September 26) Personal communication, in-person interview.
2. Marriage was initially forbidden among the patients but later permitted on the condition that the couple were sterilized. According to Sasagawa, during the guided tour of Oshima, not even cats or dogs were allowed on Oshima as the entire island was considered hospital grounds.
3. There are ongoing lawsuits and lobbying efforts to demand for reparation from the national government for the former lepers and their families.
4. Yamagawa F (2020, January 7) Personal communication, in-person interview.
5. This was part of the Yasashii Bijutsu project on Oshima in the first Setouchi Triennale. The project was led by artist Nobuyuki Takahashi who came up with the theme 'Old Things, Things We Couldn't Part With' in response to how the residents were not able to leave anything for anyone after they passed away. As Hirano related, 'No family members came to collect their ashes when they died. Instead, the residents made informal agreements with each other to tie up any loose ends, which generally meant disposing of their belongings. Thus, there are few mementos left from the past. When they learnt about what Takahashi wanted to do, the residents began bringing things they had kept, including the belongings of people who had passed away and things that they themselves treasured, each one with a story.'
6. It is a short 15 minutes' boat ride from the nearest town Takamatsu in Kagawa Prefecture.
7. The residents and the artists had long debates about whether to include this 'found object' in the exhibition. For some residents, it was a painful reminder as many of their friends had been subject to an autopsy. For others, it was an important testimony to what they had suffered through and a reclamation of their personal narratives from Japan's medical history.
8. The scene in this table mat, made by Kumiko Sato, depicts the opening of a new road on Oshima as recollected by Kiyoshi Wakibayashi: *Mutual Love Road (Soai no Road, 相愛の道)* was created in the North Mountain in 1933. But I think it was a great thing at that time that the road was built only by the residents themselves. It was not only about looking at beautiful scenery. There was also a thought that it would open the road on its own from the island's enclosed and restrained area. I thought a blind person would not be able to climb to the top of the mountain. However, when they tried to climb, 5 to 6 people are in the front, and they walk by swinging a cane. The blind climbed very well even though it was a difficult mountain path to walk for me who can see it. I was surprised to see how fun they were when walking. I was happy to see the residents healthy and vitalized.'
9. Based on informal conversations with Japanese visitors to Oshima.
10. Nobue Miyazaki made a documentary film of the same title, *Kaze no Mai* (2003), about the life of Kazuko To (1930-2013), an Oshima resident and a famous woman poet who wrote about the discrimination against leprosy sufferers. To developed leprosy in 1942, was separated from her family when she was 14 years old and lived out her life on Oshima. The National Hansen's Disease Museum held a special screening of the film in 2013 to commemorate

To's passing. Also see museum's official website for history of leprosy in Japan: <http://www.hansen-dis.jp/english/01int/history> (12.01.2020).

Bibliography

1. Bhabha HK (1992, January) Double visions: "Circa 1492". *Artforum*; 88, 30(5). <https://www.artforum.com/print/199201/double-visions-circa-1492-33648>
2. Billa D (2010, November 5; updated 2015, December 29) Ōshima, the forbidden island. *Setouchi Explorer*, <https://www.setouchiexplorer.com/oshima-forbidden-island> (01.12.2020).
3. Billa D (2020, June 20, 2020; updated 2020, June 30) Setouchi islands and COVID-19 — An update. *Setouchi Explorer*, <https://www.setouchiexplorer.com/oshima-forbidden-island> (01.12.2020).
4. Billa D. (2019, October 2) Setouchi Triennale 2019 — Part eleven — Oshima. *Setouchi Explorer*, <https://www.setouchiexplorer.com/setouchi-triennale-2019-part-eleven-oshima> (01.12.2020)
5. Carra L (1991) *The Inland Sea*. Documentary film, color, 56 min. USA: PBS.
6. Foster, H. (2020) *Brutal Aesthetics: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
7. Hirano C. (2010, October 27) The gentle art project revisited. *Cultural anthropologist Cathy Hirano's blog*, <https://cathy.ashita-sanuki.jp/e335742.html> (01.12.2020).
8. Map and list of Oshima artworks. *Setouchi Triennale official website*, <https://setouchi-artfest.jp/en/artworks-artists/artworks/oshima/61.html> (01.12.2020).
9. McCurry J (2016, April 13) "Like entering a prison": Japan's leprosy sufferers reflect on decades of pain. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/14/like-entering-a-prison-japans-leprosy-sufferers-sue-government-for-decades-of-pain> (01.12.2020).
10. Nixon R (2011) *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
11. Richie D (1986) *The Inland Sea*. London: Century.
12. Vanderbilt G (2018) Hansen's disease and human rights activism in postwar Japan: The life of Usami Osamu (1926-2018). *The Asia—Pacific Journal: Japan Focus*, 16(12), published online first. Article ID 5156: <https://apjif.org/2018/12/Vanderbilt.html>.

Acknowledgments

The author would like to thank: the Japan Foundation Asia Center, the Setouchi Koebi-Tai Network, the Sumitomo Foundation, and the Tokyo University of the Arts. She is grateful for the time shared by the interviewees: Sasagawa Shoko, Oshima volunteer coordinator, Setouchi Koebi-Tai Network; and Yamagawa Fuyuki, artist. Finally, she appreciates the support of Kajiya Takeo, interpreter, Saito Tomoko, translator, as well as Goh Wei Hao and Andrew Ng for their research assistance.

Author's bio

Michelle Lim is a writer and curator based in New York and Singapore. She holds a PhD in art history from Princeton University and was a Curatorial Fellow in the Whitney Independent Study Program 2009-10. Michelle's research interests are varied, from spectacle and audience-related issues to socially-engaged art practices, exhibition histories, sustainable ecologies and performance-based projects. Michelle is a member of the AICA-USA. She is currently co-editing an anthology on American art from Asia (Routledge, 2021) and working on a research project about the Setouchi art islands in Japan, supported by the Japan Foundation and the Sumitomo Foundation.

Address: Nanyang Technological University, Singapore.

E-mail: m_lim@ntu.edu.sg.

ORCID: 0000-0002-5878-2573.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org



The Garage Journal:
Studies in Art,
Museums & Culture

Demos TJ (2020) Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing. Durham and London, Duke University Press. ISBN 9781478008668

Алексей Улько

Независимый исследователь, Ташкент

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Улько А (2021) Рец. на: Demos TJ (2020). Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing. Durham and London, Duke University Press. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 229-233. DOI: 10.35074/GJ.2021.30.16.013

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.30.16.013>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org

18+

Demos TJ (2020) *Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing*. Durham and London, Duke University Press. ISBN 9781478008668

Алексей Улько

Первыми словами своей книги «По ту сторону конца света. Искусство жизни на перепутье» Т. Дж. Демос ясно очерчивает позицию, с которой собирается говорить о современном мире: «Мы вступаем в заключительную стадию... мира, который знаем». Здесь удивительна не только редкая для нашего времени категоричность, но и начало книги — с того, чем многие другие заканчиваются. Этим автор обозначает направление своего размышления о потенциальных мирах, лежащих за пределами мира сегодняшнего. Он не тратит время на постепенное обоснование своей фундаментальной позиции и сразу определяет как своих союзников, так и противников. Главным противником Демос видит современный капиталистический мир, о неизбежном и скором конце которого он ничуть не скорбит, а, напротив, призывает его приблизить. К числу своих основных союзников он причисляет малознакомую русскоязычному читателю радикальную философскую традицию темнокожих мыслителей и активистов США и Великобритании, международное антиколониальное освободительное движение, современных художников и кураторов — героев настоящей книги.

Одним из несомненных достоинств данной работы является отказ автора от эсхатологических нарративов и искушения погрузить читателя в бесконечный ряд фактоидов (по терминологии Тимоти Мортон), описывающих ужасы антропоцена. В значительной степени это относится и к критическому анализу современного капитализма: Демос предпочитает говорить об этом устами своих героев. Однако на первых же страницах введения он раскрывает свой методологический подход к осмыслению политической экологии как художественной практики. Концептуальным ключом этого подхода является сложная модальность взаимодействия со смежными школами левой мысли и экологической критики. Мастерски отмечая односторонность и ограниченность популярных школ мысли, автор проявляет себя вдумчивым и тактичным интерпретатором их идей в интердисциплинарном контексте.

Большое внимание в тексте уделяется критическому анализу различных форм неолиберальной экологии: от «апокалиптического популизма», ведущего к редуccionистскому фатализму, до технократических доктрин, сосредотачивающих все внимание на поверхностных решениях, не затрагивающих социально-культурные основы общества. Тем не менее автор с самого начала дает понять, что не собирается помещать эту критику в центр своего внимания и фокусируется на различных кон-

структивных моделях общественного устройства и действия, радикально порывающих с западной неолиберальной традицией. Художественные практики в этом случае предстают не столько как средства эстетизации политического действия в рамках этих жизнеспособных моделей, сколько в качестве манифестации способности человеческого сознания вообразить альтернативные модусы своего существования.

Анализируя виртуальные миры, воплощенные на физическом уровне в работах Джона Акомффа, Тедди Круза, группы Public Studio, Терике Хаапоя, Артура Джейфа и других художников, Демос выстраивает новую метаонтологию, в которой «злой триаде» материализма, милитаризма и расизма противостоят не «левацкие» утопии, псевдоэгалитаристские движения, бесстрастные научные выкладки, «хипстерские» добродетели устойчивого потребления или компании, занимающиеся экотуризмом, а мощные структуры, связывающие воедино проблемы изменения климата, расовой дискриминации и политического доминирования. Автор называет эти структуры (понимаемые как процессы, а не объекты) «творческими экологиями», характеризующимися тремя основополагающими трансформациями художественных практик: уходом из колониального мира товарно-денежных отношений, экологичным развитием критического искусства в контексте социальной справедливости и выходом художественных практик за пределы конвенциональных арт-институций. Эти трансформации образуют зоны сдвига в «тектонических плитах» антропоцена — и в возникающих трещинах зарождаются новые альтернативные миры.

В семи главах своей книги Демос выстраивает неочевидную цепочку, ведущую от критического взгляда на сегодняшний мир и постановки вопроса о возможных альтернативах к весьма убедительным попыткам ответа на него. Он последовательно рассматривает различные коллизии между политиками климата и онтологией социального и колониального доминирования — и с удовольствием прокладывает курс своей аналитической мысли между различными концепциями и гиперобъектами, которые приобретают в его главах различные роли. Так, в анализе трехканальной видеоинсталляции Джона Акомффа «Vertigo Sea» [Vertigo Sea, 2015] мировой океан предстает в трактовке Демоса зоной геологического времени и памяти, сценой экологического насилия. В последующих главах он рассматривает связь между сырьевой экономикой, глобальным изменением климата, повышением уровня воды в океане и ущербом, который это наносит прежде всего незащищенным жителям беднейших стран Глобального Юга, и заканчивает размышлениями о судьбах мигрантов, для которых море оказывается «непреодолимым препятствием и братской могилой».

Книга Т. Дж. Демоса рассчитана прежде всего на американскую или, шире, «западную» аудиторию, что объясняет его настойчивую, подробную и убедительную аргументацию, которая сплетает западный капитализм, расизм, колониализм и текущую экологическую катастрофу в один клубок проблем. При этом, следуя устоявшейся левой традиции, он почти не касается соучастия в создании этих проблем политически и культурно противостоящих Глобальному Западу государств. В силу этого предлагаемое им

радикальное решение — перераспределение мировых власти и богатства, до сих пор сосредоточенных в руках США и Европы, — выглядит излишне метафизичным. Реифицируя бинарную оппозицию между расовыми категориями «белости» и «черности», Демос приводит ряд примеров успешной реализации альтернативных экономических программ за пределами глобальной системы капитализма, но критически относится почти ко всем экономическим и эстетическим начинаниям внутри этой системы, объединяя их в одну категорию неолиберального «зеленого» капитализма, заведомо поверхностного и неспособного к радикальным реформам. Тем не менее уже то, что авторство текста принадлежит образованному белому американцу, профессору Калифорнийского университета, убедительно показывает, что ни раса, ни относительно привилегированное социальное положение, ни принадлежность к Глобальному Западу сами по себе не являются препятствием для творческого переосмысления современного миропорядка.

Более того, именно эта интеллектуальная честность и совесть, отказ от попытки оправдания своего собственного культурного основания, глубокая и тонкая критическая рефлексия являются главными качествами книги, которые могут быть очень полезны современному русскоязычному читателю. Блестящая эрудиция автора, его личная вовлеченность в работу в мире современного искусства и его осмысление, цельная и вместе с тем аналитически выверенная позиция доставляют удовольствие от текста. И, наконец, та исключительная роль, которую Т. Дж. Демос отводит художественному воображению в деле преобразования нынешнего мира во множество альтернативных, показывает, что он представляет собой не просто высокопрофессионального автора, но и личность с глубоким и ясным видением стоящих перед человечеством проблем. Написанные таким автором тексты заслуживают безусловного внимания.

Об авторе

Алексей Улько — лингвист, писатель, художник. Сотрудничает с такими изданиями, как «Художественный журнал» и «Курак», с издательствами Hertfordshire Press и Kuperard Publishing и различными онлайн-ресурсами. Автор более сорока статей, (со)автор нескольких книг, в том числе «Culture Smart! Uzbekistan» и «Censoring Art: Silencing the Artwork» (2018). В 2007–2014 годах был участником и членом жюри нескольких центрально-азиатских фестивалей литературы и экспериментального кино. Член Ассоциации историков искусства (Великобритания), Европейского общества по изучению Центральной Азии и Общества по изучению Центральной Евразии (США). Живет и работает в Самарканде и Ташкенте.

E-mail: alexulko@yahoo.co.uk.

ORCID: 0000-0002-4115-380X.

ISSN-2633-4534
thegaragejournal.org



**Трубицына АЮ (ред.-сост.) (2020)
Открытые системы. Опыты художественной
самоорганизации в России. 2000–2020.
Москва, Музей современного искусства
«Гараж». ISBN 978-5-9909717-5-2**

Марина Исраилова
Независимая исследовательница, Санкт-Петербург

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Исраилова М (2021) Рец. на: Трубицына АЮ (ред.-сост.) (2020) Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000–2020. Москва, Музей современного искусства «Гараж». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 234-238. DOI: 10.35074/GJ.2021.53.67.014

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.53.67.014>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Трубицына АЮ (ред.-сост.) (2020) Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000—2020. Москва, Музей современного искусства «Гараж». ISBN 978-5-9909717-5-2

Марина Исраилова

Книга «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000—2020» — итог длительной исследовательской работы научного отдела и, в частности, архива Музея современного искусства «Гараж». Это исследование предшествовало и сопровождало одноименный (за исключением указанной хронологии) выставочный проект¹, а затем было продолжено и расширено специально для выхода в формате книги. Оно посвящено самоорганизованным инициативам: фестивалям, выставкам, квартирным галереям и другим формам деятельности, реализуемым вне институционального контекста.

Книга содержит историю собственного создания и рефлексии над ней, включающую институциональный, организационный, терминологический, методологический и другие аспекты. Укорененность в практике — экспозиционной, архивной, научной — принципиально важна для понимания как структуры издания, так и способа представления материала и непосредственно содержания. Так, статьи сотрудниц архива («Вступительное слово» Шаши Обуховой и «Опыт проекта» Антонины Трубицыной) позволяют проследить историю проекта от идеи до финальной публикации через множество промежуточных этапов: пересмотры ключевых терминов и методологий, сомнения и их разрешения, изменения состава команды, организационные трудности и радости. Еще две статьи — «От самоорганизации к самоэксплуатации и обратно» Елены Ищенко и «Self-organizing, или Пересобирая самоорганизацию» Руслана Поланина (Баландина) — написаны исходя из их опыта художественных и кураторских практик в составе самоорганизаций. Внешний взгляд на проект представлен текстом «Социологические открытия "Открытых систем"» Маргариты Кулевой, который написан с позиции социологии культуры и посвящен поиску закономерностей в развитии независимой российской художественной сцены по нескольким параметрам, например таким, как география, длительность работы инициатив, гендер и возраст их организаторов(к) и участников(ниц).

Основной раздел книги состоит из анкет самоорганизованных инициатив, структурированных по двум параметрам: географическому и хронологическому. Города, представленные в проекте, даются в алфавитном порядке, самоорганизации каждого города — по дате возникновения: от ранних к более поздним. От слишком большого внешнего сходства с энциклопедий книгу спасает наличие альтернативной логики

упорядочивания материалов — хэштегов, позволяющей проложить другие маршруты-тропы, пересекающие формальную упорядоченность. Среди хэштегов, к примеру, — #гендер, #artriot, #создаваясреду, #одиндень, #долгожитель, #частныепространства, #чужиеместа.

Анкеты содержат стандартизированную информацию о составе самоорганизации, периоде активности, ключевых событиях, принципах организации, финансировании (или его отсутствии) и т.д. Кроме того, в них представлена прямая речь организаторов — манифестарные, критические, ироничные, вдумчивые, поэтические, академические и квази-академические, историзирующие собственный опыт, ретроспективные, ностальгические, футуристические и утопические высказывания. Здесь слышна множественность голосов, несводимая к единству, и видна ее ценность. Крайне разнообразны и художественные/кураторские практики: от создания галерей в шкафу, собственной квартире, гараже или общественном туалете до крупных однодневных фестивалей или длительных и регулярных ридинг-групп.

Драматургия книги несмотря на ее разнородность, как кажется, строится на нескольких потенциально конфликтных сюжетных линиях. Она интересна как раз тем, что не пытается прийти к какому-либо разрешению этих конфликтов, но предоставляет пространство для их проявления. Один из них — напряжение между уникальностью каждой частной истории или инициативы и необходимостью писать общую историю, архивной тягой. Другой — сложность определений, поиск постоянно ускользающей и переопределяющейся границы между институцией и самоорганизацией, общего признака внутри последней. Структурный бинаризм (деление на самоорганизации и институции), как и поиски четких критериев, по которым может быть определена самоорганизация, является одновременно и следствием работы с собранным материалом, и условием, задающим критерии самой этой работы. Этим продиктована необходимость уточнения методологии на каждом этапе проекта.

Именно сложность выделения определенных критериев обернулась методологическими открытиями. Невозможность проведения четкой границы свидетельствует о том, что исследуемая множественность сопротивляется бинарным разделением и может быть описана скорее в терминах и через оптику прагматического поворота, множественных онтологий, критической теории или нового материализма, что и делают статьи Ищенко и Поланина (Баландина), о которых говорилось выше. Практики оказываются гораздо разнообразнее и пластичнее готовых языков описания, и главной удачей книги видится чуткость к этой сложности и нахождение симметричного ей аналитического языка. Перипетии этой сюжетной линии захватывающе изложены в статье Трубицыной, описывающей опыт проекта, архивирующей в том числе отброшенные в процессе работы идеи и терминологию, демонстрирующей поиск собственного метода.

Полнота представленности внеинституциональной художественной жизни страны — вероятно, самый проблематичный для проекта

вопрос. Включение в работу над различными фазами проекта «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000— 2015» кураторов(к) и исследователей(ниц) из нескольких городов, принимавших у себя выставки², частично нивелировало этот вопрос, но наличие лакун и белых пятен на получившейся карте безусловно. Уязвимость представленного издания к подобного рода критике неизбежна и, ввиду специфики материала, кажется неустранимой. Выходом может быть наличие электронного сателлита печатной версии «Открытых систем...» на базе RAAN в виде доступного к постоянному обновлению ресурса.

Важно отметить, что, строго говоря, установки на всеохватность представленного знания у его авторов(к) нет: оно скорее открывает взгляду инфраструктуры, а также потоки знания в художественной среде, аккумулируемого архивом «Гаража» через налаженные и появляющиеся связи, профессиональные и дружеские. Часто эти связи строятся на взаимном распознавании как принадлежащих к одному полю — поэтому в издании мы не встретим самоорганизованных объединений, которые занимаются искусством, но не распознаются при этом как принадлежащие к полю современного искусства (которые работают в традиционных медиа традиционными способами, к примеру). Логично также предположить наличие инициатив, для которых принципиальным станет непопадание на карту, невидимость для внешнего взгляда, необходимая или желанная по политическим причинам. В книге есть и важный редакторский жест невключения в список представленных в книге самоорганизаций симферопольской галереи «Неправильный прикус», при наличии ее в составе архивной базы и онлайн-каталоге проекта «Открытые системы».

Книга будет интересна всем, кто так или иначе занят в сфере искусства, интересуется социологией культуры, принципами самоорганизации в различных сферах, современной архивной работой, методологией сбора и анализа архивных материалов.

1. Выставочная часть проекта ограничивалась периодом с 2000 по 2015 год. Выставка «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России 2000—2015». Garagemca.org, <https://garagemca.org/ru/exhibition/open-systems-stories-of-self-organized-art-initiatives-in-russia-2000-2015> (12.03.2021).
2. Екатеринбург, Краснодар, Красноярск, Самара, Архангельск, Саратов, Казань, Владивосток.

Об авторе

Марина Исраилова — искусствовед, критик, независимая исследовательница и кураторка. Родилась в 1987 году в городе Чирчик Ташкентской области. Окончила филологический факультет Кемеровского государственного университета (2009) и магистратуру по истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге (2016). Сокураторка проекта по исследованиям звука «Вслух», лектория «Теории и практики перформанса» (Открытый лекторий Новой Голландии), «Критического семинара». Входит в редсовет журнала о современном искусстве «К.Р.А.П.И.В.А», кураторскую группу проекта «Ассамблея». Преподает теорию и историю перформанса в Лаборатории нового театра при Санкт-Петербургской школе нового кино. В сфере интересов — феминистские эпистемологии, качественные методы в исследованиях применительно к искусству, самоорганизованные инициативы и производство знания в художественной среде, политическое как повседневное, перформативные практики, письмо как инструмент субъективации, возможности необязательности и радости в исследовательской работе. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

E-mail: marinairailovaspb@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-1218-2222.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org

The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture

The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture is an independent interdisciplinary academic platform that advances critical discussions about contemporary art, culture, and museum practice in the Russian and global contexts. It publishes original empirical, theoretical, and speculative research in a variety of genres, celebrating innovative ways of presentation. Fully peer-reviewed, *The Garage Journal* provides a source book of ideas for an international audience.