

Дискусія «Скільки практик сучасного мистецтва для руїн музею?»



Розмова про історію та підстави взаємодії сучасного мистецтва і музейних інституцій відбулася в Національному художньому музеї України 31 березня 2017 року. Учасниці та учасники: Оксана Баршинова, Микола Рідний, Микита Кадан, Євгенія Моляр, Юрій Кручак, Денис Панкратов, Ярослав Футимський. Модератор Ларіон Лозовий.

«Перші згадки про інтервенції сучасного мистецтва в музейне поле датуються раннім періодом незалежності України. Вони від початку мали інтердисциплінарний характер – суб'єктами взаємодії та критики ставали не лише художні, але й історичні, краєзнавчі, літературно-меморіальні музеї. Хоча ця діяльність не виділилася в художній напрям чи стали тенденцію, прикладів взаємодії більшало, а її глибина зростала. Зокрема через проникнення ряду західних моделей художньої та кураторської діяльності. Ці моделі були відповіддю на кризу європейського музею, який від середини ХХ ст. відчував брак легітимності й необхідність деколонізаційних перетворень. «Історіографічний поворот» у сучасному мистецтві – підвищена увага художників до практик архівування та музейного представлення, а також проблематики історичної пам'яті – став спробою реабілітації/реапропріації західного музею.

В українських умовах художникам довелося мати справу з іншим суб'єктом. Ним є пострадянський музей – утворення, що існує в стані перманентної інфраструктурної та ідентитарної кризи. Криза ідентичності є наслідком радянського музейного проекту, чий риси були успадковані українськими музеями майже без змін. Використання музею як ретранслятора державної ідеології та засобу формування політичної лояльності громадян залишається панівною практикою. Інфраструктурна криза є наслідком багаторічної нестачі базових ресурсів і віднедавна – загрози фізичного руйнування через військову агресію. Вимоги фінансової автономізації та надання пріоритету популярно-просвітницькій діяльності, що їх уряд висуває закладам культури, створюють додаткове напруження в музейному полі. Втім, важко заперечити, що з економічного боку пострадянський музей залишається рудиментом, що складно пристосовується до ринкових умов.

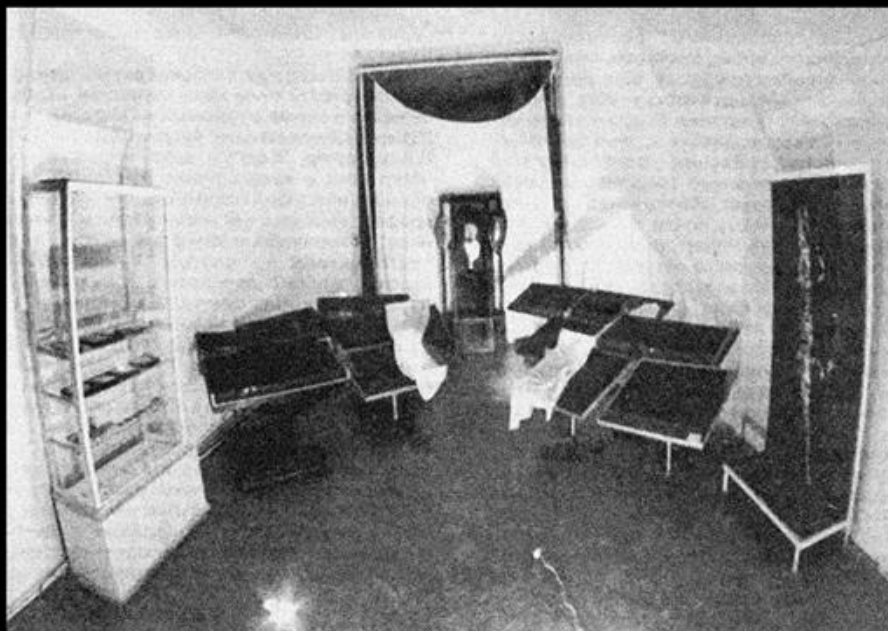
Такий стан музейництва контрастує зі становищем художника й куратора сучасного мистецтва. Останні опиняються в авангарді культурних індустрій, отримуючи не лише безпрецедентний обсяг суспільної уваги, але й усе частіше доступ до перерозподілу економічних благ. За умови належної професіоналізації й бажання долучитись до менеджерської діяльності їм нескладно опанувати канали грантування та субгрантування – в країні, де економіка та культурний сектор традиційно залежать від зовнішньої фінансової допомоги. Музей, зі свого боку, все рідше виступає активним агентом культурної політики, переважно реагуючи на ініціативи, що надходять іззовні. Інституції, що колись формувала свідомість та світогляд, стає все важче виконувати базові функції збереження матеріальних фондів і неперервності наукової роботи. Отже, історичне співвідношення музею та художника як носіїв позиції привілейованої й слабкої відповідно перестає бути чинним». (текст анонсу дискусії Ларіона Лозового)



Ларион Лозовой. В первую очередь хотелось бы объяснить некоторые танатологические моменты в анонсе нашей дискуссии: отсылки к руинам, к мертвому музею. Казалось бы, мы с вами находимся в институции, в которой все хорошо и с профильной деятельностью, и с привлечением современного искусства. «Музейные руины» можно использовать как в буквальном, так и в переносном смысле. Употребляя это словосочетание в буквальном смысле, я держу в уме две истории, столь показательные, что обладают для меня какими-то совершенно мифопоэтическими свойствами. Первая – это история о выставке под названием «Разгерметизация музейного универсума» в Луганске, организованная энтузиастами современного искусства в областном краеведческом музее в 2013 году. А уже в следующем году музей в буквальном смысле «разгерметизировался» при попадании в него крупнокалиберного снаряда. Вторая история – о месте, куда тоже, вероятно, скоро придет современное искусство. В городе Сквире Киевской области одна из стен местного музея попросту рухнула в один прекрасный день, и музей был вынужденно перемещен в помещение, традиционно занимаемое дискотекой. Эти две «руины» – безусловно разного характера, но мне интересно думать о наличии каких-то общих причин у подобных явлений.

Что же до более метафорического понимания смерти музея, его можно использовать в смысле переносном, как метафору состояния этой институции в современном обществе. Причем в это состояние музей приходил как минимум последние полвека. Еще Адорно в эссе «Музей Валери-Пруста» говорит о «музейной смертности». По его мнению, это эффект, неизбежно производимый институтом, который запутался в противоречиях собственной культуры, эффект, который распространяется на каждый объект, хранящийся в музее. В немецком языке есть подобие между словами «музей» и «мавзолей» – т.е. это какое-то

место, которое приглушает то, что в него попадает, при этом пытаюсь его сохранить. Рискну прибегнуть к слишком смелой интерпретации, но, возможно, о чем-то схожем думал художник Александр Ройтбурд, когда в 1994 году использовал для своей инсталляции под названием «Мертвый музей», в Одесском областном краеведческом музее, своеобразный музейный реди-мейд – витрины, которые музейщики не успели убрать к открытию выставки, какие-то пришедшее в негодность чучела. Михаил Рашковецкий, комментируя эту художественную интервенцию, говорит о музее как о каком-то институциональном хранилище, оболочке вечного и, кажется, употребляет слово «саркофаг». Но при этом он говорит и про оживление чего-то мертвого средствами современного искусства – в первую очередь чучел, которые стали из негодного объекта работой художника, но также и самой институции. Это звучит знакомо и резонирует с современными стратегиями ревитализации музея, публичного пространства, театра, чего угодно средствами современного искусства.



Ройтбурд, О. «Мертвый музей», 1994

*Скільки практик
сучасного мистецтва
для руїн музею?*



Могу ошибаться, не будучи историком искусств, но одни из первых примеров взаимодействия современного искусства и традиционного музея имели место именно в Одессе в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Это были такие выставки, как «Новая фигурация», «Свободная зона» и «Синдром Кандинского». Как и в других пионерских проектах, в них в зачаточном состоянии проявлялись многочисленные продуктивные противоречия. Т.е. имела место институциональная критика, удачная или не совсем, ситуации цензурирования, экономические казусы, связанные с приватизацией сферы культуры, когда, например, организаторам предлагали взять музейную картину в аренду. Выставка «Свободная зона» особенно показательна в этом смысле, т.к. она происходила на разных локациях, кажется, на трех одновременно. Среди них был и художественный, и краеведческий музей. В художественном музее подверглись цензуре инсталляции дуэта Кульчицкого-Чекорского.

Это была их ранняя работа, одна из самых важных, «Пространство капитуляции: Сталинград под Берлином». Схожая судьба постигла работу Дюрича и Подольчака. В краеведческом музее, что показательно, работники проявили больше выдержки и сняли только фотографию с нецензурным бранным словом американского фотохудожника, при этом не тронув серию Михайлова «Я – не Я». Эта серия буквально через год будет подвергнута цензуре в Харьковском художественном музее.

Однако эти весьма инновационные, по украинским меркам, действия, по сути были частью давно и успешно канонизированного жанра – почти полувековой традиции институциональной музейной критики. Наиболее яркими примерами можно считать ранний текст Андре Мальро («Воображаемый музей») или работы Марселя Бротарса («Музей современного искусства. Отдел орлов»). Бротарс был переходной фигурой в дальнейшем развитии жанра – одним из первых художников, который сделал своей стратегией создание самопровозглашенных, воображаемых институций. Он основывает музей в своей мастерской, совмещая место производства искусства и его презентации, и берет на себя роль музейного чиновника, директора музея, отыгрывая ее длительное время. Это был конец 1960-х. А уже на стыке 1970-1980-х происходит то, что Дитер Роелстрат впоследствии назовет «историографическим поворотом в современном искусстве» – повышение внимания художников к практикам архивирования и представления материальных свидетельств, к проблематике исторической памяти. Т.е. искусство обращается уже не к своему прошлому, что свойственно модернистским практикам, а к прошлому вообще, к истории как таковой. Естественно, что при этом в поле зрения искусства попадает музей. Это движение подарило нам много прекрасных художников: можно вспомнить Марка Дайона, примеряющего на себя роль археолога, или Джереми Деллера, который организывает реконструкции исторических событий.



Следует помнить, что эта тенденция связана с кризисом исторической модели европейского колониального музея и ожиданиями, что художник предложит какое-то спасение институции, страдающей от дефицита легитимности. Институциональная критика существующих коллекций была реакцией на ряд сложноскрываемых и неудобных фактов, например того, что они являются следствием экономической эксплуатации и нарушения прав человека. Но это была критика, не разрушающая музейный статус-кво, но лишь выявляющая его противоречия. В итоге большой европейский колониальный музей никуда не исчез и не собирается исчезать в ближайшее время – напротив, он чувствует себя весьма неплохо, в том числе и стараниями художников. Иногда он позволяет себе жесты деколонизационной щедрости, например, размещая бывшего колонизируемого, выходца из колонии, во главе институции, со всем ее рабовладельческим наследием и фондами.

Основной вывод, который мы можем сделать из этого рассказа, – взаимодействие современного искусства и традиционного музея принципиально возможно. Даже наиболее радикальные и на первый взгляд неуместные в музейном поле произведения могут производиться и существовать в нем. Однако эта история развития западноевропейской практики очень мало или практически ничего не говорит нам о том, каким должно быть «музейное искусство» в Украине. Потому что в наших условиях субъект, с которым взаимодействуют художники, принципиально отличается от европейского колониального музея. Я попытался в анонсе его описать как «постсоветский музей». Хотя он и имеет схожие основания с музеем европейским, как наследник буржуазного музея XIX века, его дальнейшее развитие пошло по принципиально иному пути. И сейчас эта структура

чувствует себя очень плохо. Попросту говоря, постсоветский музей дышит на ладан, находясь «между идеологическим молотом и наковальней развлечений». Он пребывает в каком-то перманентном состоянии нескольких кризисов. В кризисе инфраструктурном, с многолетним недофинансированием, отсутствием средств на базовые потребности и с недавних пор – в условиях залетающих в здания снарядов. Это можно назвать кризисом материальности музея. Второй кризис – идентитарный. Ведь постсоветский музей – наследник музея советского, авторитарной просветительской институции, которая ретранслирует идеологию, в которой проходят ритуалы лояльности и в которой работники принимают присягу на верность производству. На два этих кризиса накладывается неолиберальное давление, оформленное первым постмайданным правительством в законодательной форме. Это требования финансовой автономии и самоокупаемости, легализация торговли музейными площадями, влекущие за собой переориентацию музея на конвейер зрелищ.

Такое состояние постсоветского музея позволяет мне предложить два главных тезиса, которые будут непосредственно предварять нашу дискуссию и могут быть оспорены. Первый тезис – о том, что историческое соотношение музея как носителя привилегированной позиции и художника как носителя позиции слабой инвертируется. Сейчас сложно представить двух субъектов настолько различных по экономическому положению, как постсоветский музей и современный художник, особенно периферийный и успешный. Музей оказывается тем, что мы когда-то с Денисом Панкратовым называли «нелюбою донькою в сім'ї шукачів зиску». Т.е. неолиберальное государство попросту не знает, что с ним делать. Это огромный кусок инфраструктуры, полученный в наследство и ежегодно вымывающий немалую часть денег из бюджета. И хотя недавно в глазах власти музей обрел новый смысл, начались попытки встраивания его в стратегии патриотического воспитания, очевидно, что из бедственного материального положения его выводить не спешат.

С другой стороны, художник – некий «успешный сын», ролевая модель постфордистского способа производства, флагман культурных индустрий. Нередко он становится эффективным менеджером, распорядителем финансовых ресурсов, иногда на удивление нескромных. Бывают и такие случаи. При этом он получает возможность быть активным агентом культурной политики, а не только реагировать на какие-то инициативы, предлагаемые институциональным полем. И тот факт, что музеологический семинар, частью которого является наша дискуссия, был организован полуформальным художественным НГО «Метод Фонд», тоже о многом говорит: инициатива исходила не из самого музея. Если немного утрировать, у одного субъекта течет крыша и не хватает денег на отопление, а второй приезжает на культурную периферию с кучей шальных денег и идеей обновления. Безусловно, я допускаю огромные упрощения и мера привилегированности-слабости сильно варьируется. Наш разговор проходит в стенах Национального художественного музея, который является сильным агентом. С него мы и начнем обсуждение, но осмелюсь предположить, что в ходе дискуссии рассматриваемые музеи будут становиться все слабее. И возможно, нашему последнему докладчику, Ярославу Футымскому, я поставлю вопрос, как работать с музеем, которого практически нет.

Второй тезис – о том, что постсоветский музей и современный художник испытывают взаимный дефицит коммуникации. В качестве примера я бы привел цитату из поста Алексея Лебедева, музейщика старой закалки и администратора группы «Лаборатория музейного проектирования», под заголовком «Очень новая музеология»:

«Члены музейного цеха давно обеспокоены тем, что словом «музей» все чаще называют то, что музеем не является и даже отдаленного отношения к музею не имеет. Теперь руки дошли до музеологии. Я всегда придерживался стойкого убеждения, что музеология – это тексты, предназначенные в первую очередь для музейных работников, понятные и полезные им. И чувствую, что был неправ: «В рамках Центра экспериментальной музеологии, совместного проекта Colta.ru и Фонда V-A-C, Арсений Жилев поговорил с теоретиком искусства и культуры Марией Чехонадских... Разговор этот начинался так: «Прежде чем обратиться к вопросу музея, необходимо отметить, что демаркация между фордизмом как формой социальной стабильности и постфордизмом как формой радикальной социальной нестабильности, которую ты обозначил, ставится под сомнение большинством теоретиков прекаритета». Если бросить в бой все мои ученые степени и почти 40-летний опыт работы в отрасли, то я пойму процентов 30 из того, о чем говорят эти ребята. И там, где я их понимаю, они говорят немудреные вещи. Неясно только для кого. Представляю себе директора муниципального краеведческого музея, который это читает, и на душе моей становится тепло и спокойно».

В общем, огромная проблема, с которой мы будем сталкиваться, продолжая работать в этом поле, – в том, что музейщики, в особенности сотрудники научного отдела – преимущественно академики. И как академики они испытывают вполне объяснимое раздражение, сталкиваясь с фривольным использованием художниками терминов и целых методологий,

таких як краєведческая или археологическая. С другой стороны, художественный и кураторский жаргон представляется ему каким-то герметичным языком, который отсылает к абсолютно неясному полю. Тут всплывает старая проблема непереводимости художественного знания на язык науки и несопоставимости методов художественного и академического исследования.

Исходя из этого, я хотел бы поставить полуриторический вопрос, который может быть рассмотрен докладчиками или оставлен как есть. Возможно ли превратить этот коммуникативный дефицит в профицит? Исходя из нашей, художников, привилегированной позиции, рефлексировав ее – что мы можем дать музею, не превратив это в жест надменный, неуместный и незавершенный?

Передам слово Оксане Баршиновой, заведующей отдела искусства XX и XXI века НХМУ, который по праву считается институцией-первопроходцем во взаимодействии с современным искусством.

Оксана Баршинова. Добрий вечір. Ларіон дав ґрунтовний огляд ситуації з музеями в XX ст. у світовому та українському контексті, назвавши наш музей першопрохідцем. Але, як я розумію з його слів, першопрохідцем можна вважати саме Одеський обласний художній музей. Річ у тому, що досвід контактів музею із сучасним мистецтвом не завжди буває простим, і це, як на мене, нормально. Звичайно, це мій погляд як музейного співробітника. Цікаво почути художників, їхній досвід.

Сучасне мистецтво приходить у музей – навіщо? Музею це створює велику кількість проблем: це погляд іншого, це необхідність змінювати експозицію, це потреба зовсім по-іншому підходити до виставок; сучасні виставки бувають різними й вимагають чогось більшого, ніж просто розвішувати картини на стінах. Це викликає дискомфорт – у тому сенсі, що музей – це щось пов'язане передусім зі стабільністю, пам'яттю, традицією, збереженням, а сучасне мистецтво – це щось невизначене, непевне, що весь час вислизає з будь-яких меж. Ба більше, для музейного співробітника найбільша проблема – в тому, що сучасне мистецтво, яке приходить у музей, може викликати поляризацію, адже в будь-якому колективі існують і новатори, і консерватори. Часто складається напружена ситуація. Хоча й можна сказати, що сучасне мистецтво руйнує звичне життя музею, музей не має іншого шляху, ніж відкрити двері для сучасного мистецтва. Адже будь-який музей сьогодні хоче бути сучасним. Одне слово в нас є спільним, не кажучи вже, що всі ми маємо справу з мистецтвом, просто по-різному розуміємо цей термін. Якщо музей хоче бути сучасним – він не хоче бути радянським, ідеологічним, а хоче бути дружнім, відкритим до глядача; хоче пропонувати більше ніж одну історію, показувати неоднозначність, розгалуженість. Власне, це те, чому нас вчить сучасне мистецтво – не бути догматичними, не бути авторитарними у своїх заявах. Радянський музей відзначався двома типовими характеристиками: там завжди було представлено єдине трактування історії мистецтва, того, що є добре і що погано – це те, що ми сьогодні намагаємося зруйнувати, замінити на множинність поглядів.

Що стосується співпраці музею і сучасного мистецтва, то з досвіду НХМУ я можу сказати, що

форми присутності сучасного мистецтва можуть бути найрізноманітнішими. Це може бути виставка сучасного мистецтва – як найбільш прийнятна форма для музею. Наступним, більш радикальним кроком, є інтервенції в постійну експозицію – усталена і звична для західного музею практика, відпрацьована епохою постмодерну. Лінійне розуміння розвитку часу й лінійності історії порушується якраз такими зіткненнями. Але найцікавішими, на мій погляд, і найбільш продуктивними для музею (а ми, музейні співробітники, можемо бути дуже прагматичними в ставленні до сучасного мистецтва) є переосмислення простору музею чи його колекції. Проблема музею – активізація колекції. Я можу сказати, що в нашій постійній експозиції (а це поняття є дуже умовним, адже вона постійно змінюється) ми постійно проводимо ротацію творів, але так чи інакше показується тільки 2% колекції. Це абсолютно трагічна ситуація. І тому активізація колекції в найрізноманітніших проектах є переосмисленням її самої або ж історії мистецтва за її допомогою. Що стосується переосмислення простору, то особисто для мене й для музею етапним був проект «Велика несподіванка». Група Р.Е.П. під кураторством О. Островської-Лютої організувала надзвичайно цікавий проект, на перший погляд майже ефемерний. Це не був показ творів художників, це була інвазія, інтервенція в сам простір музею. Проект складався з двох частин. У фальш-стінах музею (а далеко не кожному відомо, скільки у нас фальш-стін) були прорубані вікна. Друга частина проекту складалася з невеликих мідних пластин, які наслідували форму типових музейних табличок, але текст був абсолютно не музейний. Складова з прорубаними вікнами здається мені особливо важливою, адже вона дає зрозуміти, що простір музею не є звичним, однозначним, таким, як ми його уявляємо; він набагато складніший, розгалуженіший. Крім того, за іронією долі, за новими «вікнами» виявилися фонди з роботами радянської доби, соцреалізмом. Соцреалістичні твори були вилучені з історії мистецтва, і хоча й не були цензуровані, залишались десь поза увагою. Цей проект показав, як у лаконічній формі виявити і ускладнити ситуацію. Адже ми знаємо, що мистецтво не прояснює світ, воно його ускладнює, і в цьому сенсі мистецтво як інструмент може прислужитися музею, показати складність простору і розгалуженість історії мистецтва. Показати, що центральний наратив не є єдиноможливим, що є багато того, що залишається поза нашою увагою.

Нарешті я повертаюсь до початку виступу – до семінарів, подібних до організованого Метод Фондом у нас і Хмельницькому художньому музеї. Такі семінари, такі зустрічі сучасного мистецтва і музеїв є важливими для вироблення методології дослідження, методології розуміння сучасності й мистецтва. Адже між сучасним і т. зв. класичним мистецтвом немає прірви, сучасне мистецтво є логічним продовженням класичного. Власне, найбільш продуктивною формою співпраці сучасного мистецтва і музею мені видається не тільки формування цієї методології, але і спільне дослідження історії мистецтва. Це те, про що я говорила на початку – ми одностудії, ми працюємо на одному полі, і на території музею в нас є спільне завдання – дослідження історії мистецтва.

Зрештою, коли ми говоримо про модернізацію музею засобами сучасного мистецтва, то ми говоримо про те, як музей взагалі може бути сучасним. Звісно, це і дружність, і відкритість, і експериментальне ставлення до експозиції. Але найважливіший момент – це автономія музею, момент, коли він перестає бути ідеологічною вітриною. Автономія музею проявляється в тому, як ми вибудовуємо стосунки з усіма агентами сучасності, зокрема із сучасним мистецтвом.

Кожен музей має вибудовувати власні стосунки. Я знаю, що тут ітиметься і про цензуру, і про непорозуміння, що виникали в музеях. Я думаю, що музеям потрібно вчитися вмінню комунікувати. Комунікація, впевненість у собі як в автономній одиниці, не задіяній у вертикалях (а, на щастя, у нас для цього є можливість) – це кроки до впевненості, що наші стосунки із сучасним мистецтвом будуть іти на користь обом сторонам.

Л.Л. Хотел бы отметить, что Ваша систематизация иерархии взаимодействий – от выставки к интервенции, переосмыслению пространства и коллекции и, наконец, к совместному исследованию – мне кажется весьма удачной. И то, что вы полагаете исследование наверху этой условной пирамиды, тоже крайне интересно. Мне кажется, что художественные исследования – в принципе довольно смелое, еще не устоявшееся с точки зрения методологии, начинание. Принципиальным тут, учитывая методологические нестыковки художественных и академических исследований, мог бы быть следующий вопрос: как сделать так, чтобы результаты исследования, которые художник делает вместе с музейной институцией, воспринимались всерьез? В особенности если это не художественная музейная институция. То есть чтобы эти результаты были не просто примером возможности такого взаимодействия, но и как-то включались в дальнейшую работу институции как равноправная часть знаний.

О.Б. Мені здається, що будь-який проект сучасного мистецтва завжди є продуктивним для музею. І щодо методологічних розбіжностей – мабуть, тут у Вас надто поляризований погляд. Що таке академічні дослідження в дійсності, наскільки музей втягнутий в академічні дослідження? У музею є можливість займатися практичною діяльністю, яка дає змогу фокусуватися не тільки на теоретичних дослідженнях. Цей практичний досвід є дуже важливим, тому, думаю, тут протиріччя не буде.

Л.Л. Передам слово Николаю Ридному, члену группы «SOSка» и куратору выставки «Новая история» в Харьковском художественном музее.



Николай Ридный. Я расскажу о случае выставки «Новая история», о нашем опыте ее создания и последующего закрытия. Все началось с того, что частный фонд «Эйдос» в 2009 году устроил конкурс на проект выставки современного искусства в традиционном музее. Наш проект прошел конкурс, получил финансирование, и мы разработали выставку для Харьковского художественного музея, которая строилась по принципу интервенций современных работ в постоянную экспозицию. Естественно, мы знали тот факт, что 10 лет назад в музее была цензурирована выставка Бориса Михайлова из-за его работы «Я – не Я». Михайлов повлиял на нас как на художников и мы этот случай обсуждали с ним. Для нас случай этой выставки был своеобразным тестом – проверить, изменилась ли ситуация в музее за более чем 10 лет. Директором музея была и до сих пор является В. Мизгина. Подготовка выставки и обсуждение с директором и другими сотрудниками длились полгода, за это время мы выяснили все концептуальные и технические особенности выставки, поэтому тот факт, что она была впоследствии запрещена, был для нас неожиданным.

Расскажу о принципах и задачах нашего проекта. Во-первых, была идея выстроить связи между современными работами и работами из коллекции, с работами, которые находятся в постоянной экспозиции; выстроить их таким образом, чтобы подчеркнуть социально-критический характер работ в коллекции. Ведь в музее много работ художников-передвижников, а передвижничество по сути являлось социально-критическим искусством

своего времени. Кроме того, было важно поработать с пространством музея, его нормами и правилами. Следовательно, часть работ предполагала диалог не с какими-то конкретными произведениями из коллекции, а с самим пространством музея. Вообще этот проект был не только о диалоге с искусством прошлого и институцией, которая хранит и показывает это искусство. Он также выяснял отношения и предлагал какую-то альтернативу искусству современному, учитывая ситуацию, в котором оно находилось в Украине на тот момент, учитывая то, что было мейнстримом на тот момент. Мы можем вспомнить выставки в Пинчук Арт Центре, которые в основном фокусировались на показе западных звезд, коммерческих мыльных пузырей, таких как Херст и Кунс. Наш проект строился на обратном принципе, он был международным, в нем участвовали в основном художники соседних стран – как восточного соседства, т.е. из России, так и западного, были художники из Словакии, Румынии, был шведский художник с украинскими корнями. На слайде один из примеров: картина И. Репина «Казачи пишуть лист турецькому султану», а рядом – работа шведского художника Александра Вайндорфа о современных нелегальных эмигрантах. И хотя эта работа вызвала недовольство директора музея, нам удалось открыть выставку. Пришло довольно большое количество людей, мы сделали для них экскурсию, но на момент открытия уже пару работ было удалено из экспозиции. Одной из них была работа московского художника Давида Тер-Оганьяна «Девушка без одежды»: когда я говорил о работе с пространством, я имел ввиду и ее тоже. Она представляет собой реди-мейд – это женские вещи, лежащие на полу музея, вещи некой невидимой посетительницы музея, которая их сбросила и отправилась на просмотр выставки, но ее саму мы никогда не увидим. Эта работа вызвала возмущение директора, в интернете можно найти видео, где она собственноручно удаляет, сдирает эти вещи с паркета. В последующие дни были запланированы экскурсии для студентов Харьковской академии дизайна и искусств, но они не состоялись. Нам попросту сказали, что выставку нужно демонтировать, что она закрыта. Мы столкнулись с цензурой, которая исходила единолично от директора музея; это не было цензурой в виде какого-то постановления или «звонка сверху». Это было решение директора, мотивированное тем, что музей – это почти что ее собственность, это ее территория, на которой она может делать все, что ей хочется, в зависимости от личных предпочтений. Это в корне противоречит пониманию того, что музей – это общественная территория, публичное пространство. По-хорошему нужно было подать в суд, но поскольку все делалось без документации, по устной договоренности и под честное слово – это было невозможно. Нам, с одной стороны, было обидно, что все сфокусировалось на случае запрета, на факте цензуры, мало говорили, о чем, собственно, была эта выставка. Но с другой стороны, проект перерос из плоскости искусства в плоскость социального прецедента, а последующая реакция и поддержка многих деятелей культуры Украины и других стран вывела проблему цензуры в более широкое общественное поле.



Євгенія Моляр. Ви від початку якось намагалися узгоджувати роботу з дирекцією, вони якось були включені в процес підготовки цієї виставки?

Н.Р. Конечно. Я говорил о том, что процесс занял полгода, мы все детально обсудили, начиная от концептуальных, эстетических аспектов проекта и заканчивая техническими...

Л.Л. У меня тоже будет комментарий. Я читал ответное письмо директора Харьковского художественного музея, это прекрасный документ эпохи и своеобразной музейной психологии. Из множества приведенных аргументов один выделялся как наиболее повторяемый в подобных ситуациях цензурирования. Это был аргумент, что она якобы не видела заранее готовых работ. Понятное дело, что это игнорирует особенности художественного производства, и не только особенности забавные – якобы современный художник все делает в последний день, но и в том плане, что производство может иметь перформативный характер или характер работы в процессе, когда финальный продукт невозможно рассмотреть заранее. Это важный урок для нас всех, кто будет взаимодействовать с музеем или современными художниками. Любые планы зиждутся на взаимном доверии, на взаимодействии в условиях, когда многое может до конца оставаться неясным. Это взаимное доверие художник может трактовать очень широко и даже манипулировать им в своей художественной стратегии. Приведу пример, когда художник

Михаил Толмачев сумел реализовать в музее Российской армии проект, критичный по отношению к российскому милитаризму, – что он сделает, было не до конца ясным музейным сотрудникам, носителям определенных воззрений и идеологий. Именно благодаря недосказанности и совершился этот важный художественный проект. Такие взаимодействия похожи на танцы вокруг линии дозволенного – музейных запретов, пространственных, концептуальных. Как взаимодействовать обеим сторонам в условиях, когда полной прозрачности обоюдных намерений не может быть в принципе? Это вопрос скорее риторический. Но кажется, что кредит доверия в случае с инициативными группами художников должен быть большим, чем во взаимодействиях музея с более формализованными институциями.

О.Б. Я, звичайно, думала про ці випадки, про них відомо давно, і зсередини музейних стін. Скажу, що проект Михайлова – це прекрасний проект, який ми, до речі, думали включити до виставки «Міф: українське бароко», організованої спільно з Г. Складенко. Але я не впевнена, що ми могли б показати його в музеї без певної підготовки, без коментування на належному рівні. Я досі не знаю, як би ми його показали. Що стосується проекту в рамках співпраці з фондом «Ейдос», то з нашої точки зору тут не було нічого скандального – це нормальний діалог з творами, цілком вмотивована, розумна інтервенція. Та маючи справу з консервативним музейним середовищем, слід зважати, що воно орієнтується не лише на органи контролю, але й на свого постійного глядача, боїться втратити його прихильність. Можливо, такий ризик був, і це було аргументом для директора. Здається, що співпраця тут може бути у формуванні одностороннього погляду всередині музею. Це була ситуація, коли не виявилось жодної людини, що могла б захистити проект зсередини. Художники і музей виявилися протиставленими одне одному буквально з двох боків окопу. Я сподіваюсь, що такі ситуації вже в минулому.

Коментар із залу. Если вы предлагаете музею что-то перформативное, с чем музей раньше не сталкивался, – для него это может быть непонятно. А потом, в конце концов, директор добавил перформанса, когда собственноручно все это сдирал, это было завершение перформанса...

Н.Р. Прокоментую относительно перформативности – все-таки нельзя это так называть. Многие случаи цензуры, которые случились позже, например, закрашивание работы Кузнецова Натальей Заболотной в Мыстецком Арсенале или недавний случай нападения на выставку Давида Чичкана – есть распространенная точка зрения, что это перформанс, продолжение работы художника. Но тут, мне кажется, нужно называть все своими именами, что это было и остается цензурой.

Л.Л. Передам слово Никите Кадану, художнику, члену кураторского объединения Худсовет, автору многих проектов, релевантных для нашего сегодняшнего разговора.

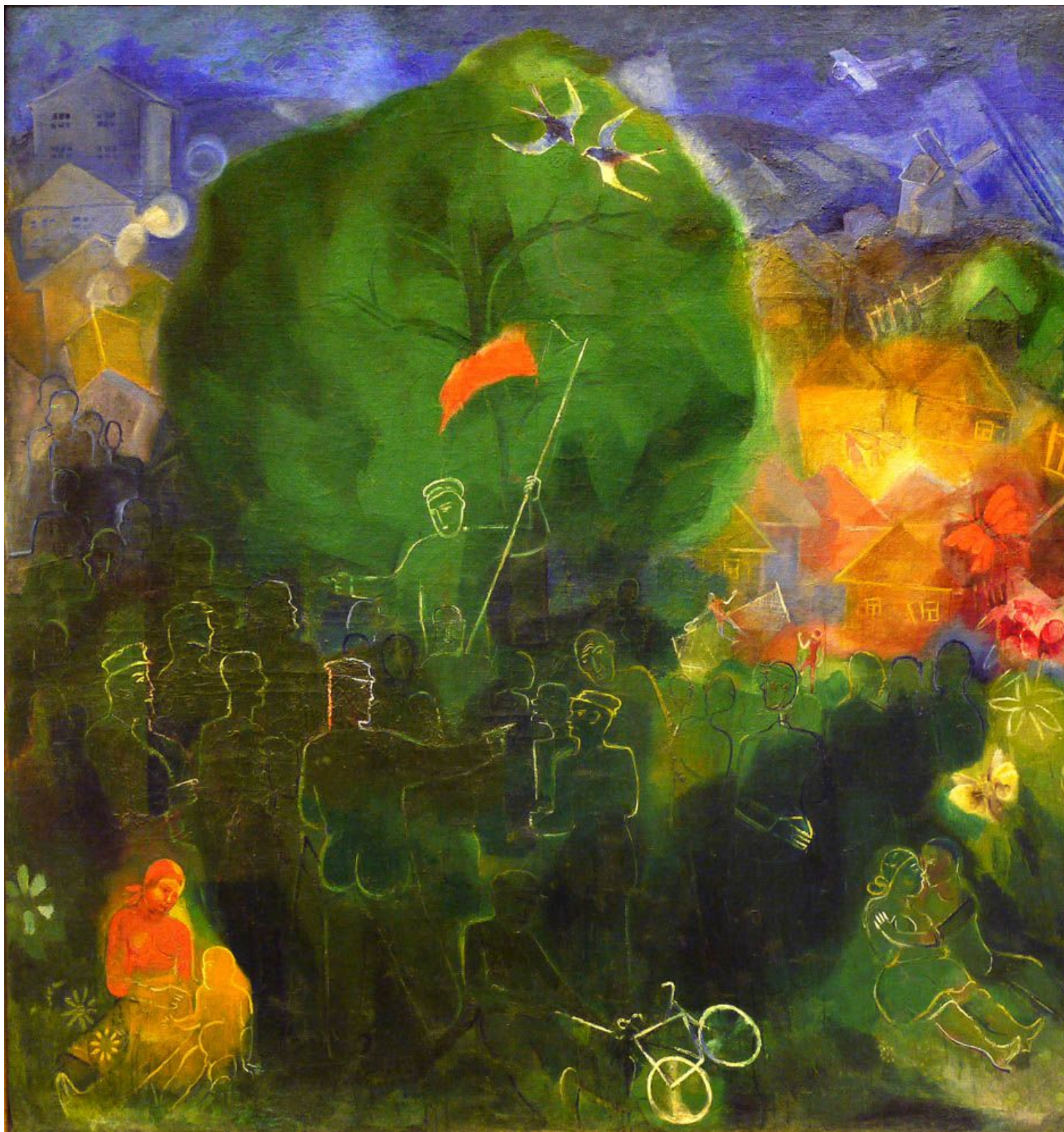


Никита Кадан. Касательно твоего вступления, «историографического поворота»... Уже достаточно долгое время, лет пять, в различных проектах, осуществляющихся в Украине, можно наблюдать определенный «историзм», историзм как стиль, как «архивный» стиль. Эти вещи настало время систематизировать, создать для них собирающие термины. Тут речь идет, например, об архивах социальных, архивах местной модерности, здешнего XX века. На выставке такого искусства может быть много черно-белых фотографий из семейных альбомов, производственных или институциональных архивов, лаконично и строго оформленных материальных свидетельств, рассказывающих через историю тогдашних социальных отношений что-то и про сегодняшний день. Пожалуй, такие экспозиции скоро станут общим местом украинского выставочного дела. А ведь не так давно типичная украинская выставка современного искусства состояла из больших картин юмористического содержания и глупостей про тотальную виртуализацию мира и недоверие к реальности, написанных в экспликации. Новый же тип узнаваемой украинской выставки – это деликатно и сдержанно оформленное собрание различных архивных документов. Само возникновение этих общих мест, этих очень узнаваемых выставочных подходов – знак того, что скоро надо будет искать пути побега от них. Но в то же время думается, что потенциал архивности, потенциал этого поворота к памяти, поворота к истории еще далеко не раскрыт. Обычно сначала высказываются некие мысли – далее они, возможно, пользуются успехом. Сама риторика, сама манера, в которой эти мысли высказаны, начинает повторяться многими и

зажевывается до состояния банальности, еще одного общего места. Но здесь само зажевывание, сама стилизация речи произошли до того, как мысль была договорена.

Я думаю, что важнейший потенциальный вектор этой «новой архивности», «новой музейности», «поворота к памяти», «историографического поворота» состоит в обнаружении внутренней конфликтности исторического рассказа. И в том, что если смотреть на сам рассказ, смотреть на способ рассказывать историю, можно оказаться на территории реальной борьбы, в поле реальных решений. Решений о том, как нам вместе быть в одном мире и не поубивать друг друга. Иначе говоря, оказаться в зоне политики.

Когда речь заходит о нарративе художественного музея, в моем понимании очевидно, что он – подвид музея исторического, а история искусства является подразделением общей истории людей, их общества. Таким образом, рассказ истории искусства может быть осмыслен как рассказ политических конфликтов. Оксана Баршинова говорила о музее советского типа, о музее с четким «коридором», четким направлением повествования, идеологически оформленным, идеологически ограниченным. Вроде бы мы уже давно находимся в музее постсоветском, и вроде бы настолько строгого «коридора» здесь нет: тут висит Виктор Пузырьков, а там Карло Звиринский. Но в то же время особой внутренней конфликтности в рассказе нет. Вижу, что эта внутренняя конфликтность загорается в маленьком красном флажке на картине Пальмова «Первое мая». Небольшой кусочек красного кадмия на зеленом фоне вдруг начинает мощно сигнализировать, как красная лампочка. Ведь мы живем в период так называемой политики декоммунизации, и этот кадмий активизируется в силу контекста и в силу того, что это голос одного из тех художников, которые известны как украинский авангард и Расстрелянное возрождение. Они вдруг обнаруживают потенциал сопротивления по отношению к сегодняшним властным идеологическим повествованиям. Но так или иначе эти замечательные живописные произведения, такие как работа Виктора Пальмова, могут быть экспонированы как страницы уже рассказанной истории искусства – из песни слов не выкинешь. Таким образом, этот конфликт еще недооформлен, его можно дооформить, выявить, рассказать. Участие современного искусства в рассказе истории искусства в т.н. традиционном художественном музее может иметь характер выявления идеологических противоречий. Я не могу сказать, что мы живем в мире постидеологическом, это объективно не так. Собственно, это и есть в моем понимании основным наполнением «новой архивности»: архив ценен не только своим фактом, а и тем, как в нем загорается новое историческое пламя.



Еще коротко хочется ответить на реплики Оксаны Баршиновой о противопоставлении идеологизированного советского музея и открытости современного искусства, которое плюралистично и тем самым создает более современное и демократичное пространство. Вроде бы со всем этим можно только согласиться, но у меня чувство опасности вызывает плотная сбитость этих фраз, что все это выходит такими хорошо оформленными и целостными блоками. И риторика борьбы со стереотипами становится новым стереотипом. «Диалогичность» как таковая, вера в целительный потенциал дискуссии, не является панацеей. Мы находимся на самом деле в монологическом пространстве, в пространстве, я

бы сказал, декоммуникации. Важность имеет ответственность за собственный монолог. И здесь история есть пространство конфликта монологов. Я в «новой архивности» ищу тех проектов, которые выявляют именно конфликт.

Л.Л. Позволь, Никита, задать тебе один вопрос практического характера. Вот эта художественная деятельность в поле истории – есть ли какая разница между тем, когда она реализуется в конвенциональных пространствах современного искусства, условно говоря «белых кубах», и случаями, когда художник имеет смелость входить в пространства, нагретые, как ты говоришь, идеологически, – в сам музей, художественный, природоведческий. Ведь в твоей практике есть проекты и первого, и второго характера.

Н.К. В нашей стране вообще как-то с белыми кубами не сложилось. И в то же время есть довольно активное пространство памяти, есть война памятей, и действуем мы в основном там. Белый куб является частью профессиональной конвенции современного искусства. По факту того, что твоя деятельность кем-то опознана как профессиональная, как современное искусство, которое выставляют в музеях современного искусства и публикуют в журналах, ты, соответственно, имеешь право на белый куб. Как человек имеет право на образование, здравоохранение и т.д. Тут же, по месту жительства, белого куба тебе просто не положено. А те, что есть, недостаточно белые, коррумпированы различными дополнительными контекстами, даже очень активно «окрашены». Белый куб – это не только определенная конфигурация архитектурного пространства, это еще и определенная контекстуальная вычищенность. Произведения заносятся в то пространство, которое не нагружено избытком дополнительных контекстов, поэтому может там быть рассмотрено в некой своей автономности, рассмотрено как таковое.

Здесь же мы заходим в очень наполненное пространство, его можно называть насыщенным или активно регламентированными, а можно – загрязненным, заполненным всяким хламом. Как называть – зависит от отношения к тому, чем и как оно заполнено. Здесь ситуация, когда часто выбирать вообще не приходится. Другое дело, что в этих наполненных местах есть то, что мне интересно, что связано с тем, как мы, миллионы незнакомых друг с другом людей, что-то вместе помним, как у нас вообще получается что-то вместе помнить. Особенно мне интересно, как люди вообще находятся вместе и головы друг другу не поотрывали – это удивляет и восхищает каждый день. Но я признаю существование художников, которым конфликты памятей или не интересны, или болезненны, или они вообще не верят, что это важно. Но я сделал выбор в пользу исторического музея, «расширения» исторического музея с помощью современного искусства. Но дело в том, что в белых кубах, в которых я все же выставляюсь чаще вне Украины, я реконструирую исторический музей, строю странненькие музейчики разных историй.

Л.Л. Спасибо. Тодя перейдем к нашей, скажем так, структуре возможного-невозможного сосуществования, к движению конфликтующих устремлений. Я попрошу рассказать свое видение проблемы Женю Моляр, представительницу движения ДЕНЕДЕ, «внутренне полемического», как оно себя определяет.

Є.М. Всім привіт, я буду говорити як учасниця мистецької ініціативи ДЕНЕДЕ про наше спільне бачення цієї проблеми. По-перше, ми працюємо здебільшого з питаннями, що стосуються процесу «декомунізації» в Україні. В цьому контексті важливим є питання, як позиціонується музей в процесі декомунізації. Особливо – риторика чиновників і авторитетних працівників різних інституцій про те, що музей в цьому процесі потрібен для того, щоб сховати мистецтво від небезпеки або пошкодження в публічному просторі і там його зберігати. Тобто існує розуміння, що музей є безпечним сховищем для об'єктів мистецтва, які потерпають від активізму різних політичних організацій. І це розуміння настільки загальне, поширене й безсумнівне в цих кабінетах, що особисто мене шокує. Тож коли ми намагаємось говорити, що музей – це не спосіб зберігання, а спосіб осмислення, і навіть не зберігання, а радже збереження, такі конотації проходять повз вуха чиновників і ніяким чином не усвідомлюються. Ми потрапили в музей (а якраз сьогодні закінчується «Музей міста Світлоград», один із проектів в місті Лисичанськ) завдяки одній ситуації. Коли ми їздили по регіонах, були на Сході, в Северодонецьку до нас підійшли музейниці, представниці Лисичанського музею і звернулись саме так, як говорив Ларіон, – з уявленнями про успішного художника і нещасний музей. Вони звернулись до художників як до тих, хто створює щось потенційно цікаве, що приваблює людей. А для провінційного краєзнавчого музею відсутність відвідувачів – завжди проблема, бо там зазвичай експозиції вже 40 років і її вже всі давно бачили, три рази сходили, а більше – навіщо? І це в кращому разі, коли хтось із місцевих жителів туди ходив і знає, де музей розташований.



Отже, ми приїхали і там провели дискусію «Етика та естетика української декомунізації», щоб зрозуміти, як це відбувається в тому чи іншому регіоні. Серед учасників були художники, які мали досвід музейної роботи, зокрема я кілька років працювала в музеї. Художникам взагалі було цікаво працювати з музеєм як із матеріалом. І тут вже в нас виявилась етична дилема, адже ми не мали на меті зробити щось корисне, утилітарне; для нас, художників, це здебільшого була можливість працювати з музеєм. Паралельно відбувався проект «Музей міста Світлоград» в Лисичанську і проект в Слов'янському краєзнавчому музеї, об'єднані однією назвою «Музей відкрито на ремонт». У Слов'янську, де Анна Сорокова і Тарас Ковач робили дослідження місцевого керамічного виробництва, вони зробили виставку в одному із залів, і взагалі ця робота була більш орієнтована на просвітництво. В Лисичанську натомість був експеримент, і нам було важливо від початку працювати спільно з музейниками й музейницями, які нас туди покликали. Ми намагались кожен проект обговорювати і робити так, щоб вони брали активну участь. Але вони згодом відморозились, заявивши, що нічого не розуміють: мовляв, «ви робіть, а ми потім подивимось». Вони нам не заважали, нічого не мали проти, приймали абсолютно всі роботи й ідеї, які з'являлись, але їхньої включеності не було.

Це дивна для нас ситуація, адже ми докладали багато зусиль, щоб їх залучити. Але також це була й унікальна ситуація, адже вони були настільки відкритими до роботи сучасних художників, надали величезне приміщення, щоб художники там працювали і зробили свою

лабораторію, яка в результаті стала експозиційним майданчиком для частини творів. Важливо, що художники могли не тільки брати роботи з фондів, але й перекроювати постійну експозицію, яка в цьому музеї не змінюється вже багато років. Це було не просто порушенням певної лінійності музейного наративу, що існував у Лисичанському краєзнавчому музеї; однак це і не було інтервенцією, вони не включали в неї окремі роботи – вони разом з постійною експозицією створювали нові смисли. Наприклад, велике живописне полотно Ксенії Гнилицької було інстальоване в зал зі скульптурами художників Можаяєвих, які протягом 1980-х років виконували всі державні замовлення на вуличні скульптури. Леніни, Дзержинські, Шевченки і колгоспниці – просто безліч скульптур, що в цьому приміщенні були лісом виставлені. В роботі Ксенії Гнилицької ми повернули їх усіх обличчям до утопічного пейзажу, який вона зобразила. Таким чином ми надали нового прочитання ідеологічній скульптурі радянського періоду. Таких прикладів було кілька, музейники лояльно поставились до цього. Ми хвилювались, що вони відреагують не надто дружньо, коли група DIS/ORDER поставила свою «церкву» на катакомбне поховання. Така собі вітрина зі скелетом, а вони починають монтувати над нею церкву на костях... Однак у процесі обговорення вони прийняли пропозицію і робота була представлена. Але знову ж таки, після того як ми все зробили, вони попросили, щоб ми їм окремо ще кожну роботу пояснили, бо все ж їм здавалося незрозумілим те, що ми показуємо. Але ж ми не хотіли займати позицію, ніби ми такі класні художники, приїхали й будемо навчати, що таке сучасне мистецтво. Ми намагались взаємодіяти.



У мене немає відповіді на те, чому так вийшло, чому ми опинилися в ситуації менторів, якої намагалися уникнути. Адже формат роботи ініціативи ДЕНЕДЕ аж ніяк не сприяє тому, щоб нас сприймали серйозно. Однак це відбулось. Ми плануємо проект у місті Сквирі на Київщині, де зовсім інша ситуація, де музей у критичній ситуації – це те, про що Ларіон говорив на початку. Там є людина, яка ніколи взагалі не працювала ані в мистецькій, ані в музейній сфері – їй, вчительці, просто запропонували очолити музей. Багато років приміщення – колишня дискотека – стояло без діла: прибирай і роби там музей – ось вона його і робить. Те, що ми побачили, не схоже на музей, є хіба табличка й таксидермія. Музейного дуже мало, але вона дуже натхненно працює. Є побоювання, якщо ми приїдемо і якимось чином інтегруємо туди сучасне мистецтво – чи не буде це взагалі колапсом. Там і так все суцільна величезна проблема, а якщо туди ще й додати сучасне мистецтво... Або ж ми можемо приїхати і як ментори розказати, як правильно робити музей – але чи маємо ми на це право, чи це етично і чи взагалі нам потрібно? Ми не ставимо собі за мету їздити по регіонах і маленькі краєзнавчі музеї навчати життю.

Л.Л. Мне тоже очень интересно, почему иногда случается так, что художник со своими инициативами (порой довольно экзотичными и нелепыми), ожидая какого-то сопротивления со стороны консервативной музейной институции, вдруг получает полный карт-бланш. Это

ситуация, противоположная примеру с музеем Российской армии, когда каждый шаг художника контролируется, где он должен лавировать в поле дозволенного. Никита недавно в одном интервью сказал, что музей должен понимать, что показывает. Я добавлю, он должен понимать не только финальный продукт, но и условия его производства, что и как происходит в нем. Если проект имеет характер лабораторный, длительный, становится вдвойне важным, чтобы музей расписывался не только в поддержке того, что было произведено – это не тождественно участию. Насколько бы ни были дискредитированы эти слова – «участие», «партисипация» и «вовлечение», – они сохраняют потенциал для осмысления. Спасибо за рассказ.

Я передаю слово Юрию Кручаку, инициатору общественно-художественной инициативы Open Place. Вероятно, речь пойдет в том числе о его активности в Мелитопольском краеведческом музее.



ОСМОТР ПИЩИ
НАСЛАЖДАЮЩЕЙСЯ ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПИЩИ
ВОЗМУТИВШЕЙСЯ ПРОЦЕССОМ ПРИНЯТИЯ ПИЩИ

РЕКОНСТРУКЦИЯ: ИГОРЬ ПЕДРИЛЬЧАК, ИГОРЬ ДОБРАЧ

Юрий Кручак. Это не был художественный музей, и люди, которые принимали участие в проекте, себя не идентифицируют как художники. Задача заключалась не в том, чтобы сделать произведения, а в создании модели, которая смогла бы изменить представление о музее. И в то же время помогла бы обществу разобраться в том, чем оно есть – локальному обществу города Мелитополя. Я немного опишу ситуацию, чтобы было понятно, как это работало. Идея возникла в 2013 году, я тогда работал над моделью междисциплинарного центра. Мы знали, что произошло в стране в этом году, стало очевидно, что общество

активно распадается и этот процесс может быть очень болезненным. Понятно, что такие междисциплинарные центры, которые бы прорабатывали социальные конфликты, становятся очень важными. Я начал думать, что, где и как это может происходить. У нас достаточно много краеведческих музеев, которые вроде бы рассказывают об идентичности, но по итогу исследования мне показалось, что музеи очень похожи между собой: если говорить о Чугуевском краеведческом музее, то он мало чем отличается от Мелитопольского, а Мелитопольский не будет сильно отличаться от какого-то другого. Оказалось, что это такая советская система, в которой есть определенные связи, и ребенок, начиная с семи лет, приходит в музей и оказывается включенным в определенную программу. По большому счету – нужно менять сам музей. Мы разделили на несколько блоков проект: исследовательский, практический и экспозиционный, имеющий целью показать, что получилось на протяжении этих месяцев. Каждый месяц проходило два семинара, вопросы касались того, что такое Мелитополь, каким он может быть и каким может быть значение музея. Эти вопросы поднимал Николай Скиба. Из людей, которые занимались изобразительным искусством, были медиаартисты, фотодокументалисты, «Театр для диалога». Оказалось, что для нас важны не только сами сотрудники музея, но, может, даже более важно само общество. Хотели, чтобы все эти сессии проходили не с научными сотрудниками, а с жителями города Мелитополя. Проблема в том, что сами научные сотрудники были не совсем готовы к такому диалогу и такой работе. Через месяц мы наладили коммуникацию между жителями, и нужно признаться, что это было нелегко в пограничной ситуации практически военного положения, насилия. Всем нужно было сдерживать свои политические убеждения и решать проблемы, которые существуют в обществе.

Представление, как можно наладить диалог между противоположными по своим убеждениям людьми, нам дал сам музей. Мы начали с исследования его истории, подняли документы и нашли, что сам музей создавался, говоря сегодняшним языком, как некий хаб, где собирались люди с разными интересами. Мы пошли тем же путем, в частности Алексей Радинский начал работать с разными этническими группами, вовлекать их в коммуникацию. Это был переломный момент, когда возник интерес к тому, что происходит в самом музее, кто эти люди. Вторая важная переломная сессия была проведена «Театром для диалога», его участники сразу заявили, что будут работать с вопросами политического характера. На что руководство музея ответило, что нужно подождать и сначала разобраться с культурой. И, надо признаться, мы полмесяца объясняли, что это вещи взаимосвязанные. Руководство переживало, что сейчас снова разгорится конфликт, но, как оказалось, «Театр для диалога» – хорошая платформа, позволяющая разобраться в корне проблем. Я очень благодарен Яне Салаковой, Нине Ходоривской, которые смогли вовлечь противоположные взгляды так, чтобы в итоге получился спектакль.

Для меня как для куратора было важно выстроить определенную модель, которую бы понимали потенциальные участники и жители города. И фигура художника в этой модели не является главной. Зритель приобретает более важное значение, он, по сути, запускает механизм. Художник дает импульс, а адресат доводит его до реального значения. Здесь вопрос не столько к самому художнику, сколько к тому, как понять само сообщение. Я мог бы

привести больше примеров того, как выстраивается взаимодействие. Однако просто скажу, что проблема в том, что в действительности у нас отсутствуют методы и практики взаимодействия. Эти практики попросту недостаточно хорошо разработаны. Общество не настолько открыто, чтобы обмениваться важными для себя вещами с другими. Эта работа мне кажется важной, стоящей того, чтобы ею заниматься.

Л.Л. Спасибо, не могу непредвзято относиться к этому проекту, слишком уж он мне близок как человеку, исторически привязанному к этому городу.

Ю.К. Да, сам Мелитополь, удивительно, находится на пересечении различных торговых путей, там большой исторический слой, если дальше копать, то можно сказать, что город до сих пор не раскрыт.

Л.Л. Я хотел бы отреагировать на то, каким образом Юра коснулся одной из ключевых особенностей искусства взаимодействия как такового: отказа художника от роли демиурга, творящего объекты или образы, и ограничения своей роли организацией какой-то ситуации или события. По материалам Вашего проекта, насколько я могу судить, художник в первую очередь рассматривался сотрудниками музея в старом смысле, как творец, и получал соответствующие запросы: помогите нам что-то сделать, реформировать, например, экспозицию. Не говорите ли Вы в таком случае с сотрудниками музея с разных позиций?

Ю.К. Там достаточно хороший уровень научных сотрудников, они понимают, что делают, и они открыты, что важно. Да, действительно мою работу больше воспринимают как работу организатора – ну и хорошо, ну и пусть, это не мешает! Сама работа может содержать и эти функции тоже. Для меня действительно было очень важно перейти от создания образа к, скажем так, созданию действительности, ее развитию. А если кто-то будет думать по тебе как про менеджера или организатора, то это вопрос восприятия. Само произведение в этой ситуации может содержать несколько уровней.

Л.Л. Не могу тут не вспомнить один из объектов в Мелитопольском краеведческом музее, витрину с брендированными чашками, кружками, ручками и флажками, которые были сделаны во время одного из городских фестивальных событий. Мелитополь – это своего рода украинская мультикультурная столица, город образцового плюрализма, где много лет существует традиция это каким-то образом проявлять при поддержке разнообразных фондов. И сотрудники музея решили музеифицировать недавние культурные события, не дальше чем пятилетней давности. Вопрос не в том, нужны ли такие активности, какие цели они преследуют, а в том, не растворится ли художественная деятельность во множестве неправительственных инициатив, в сфере гражданского общества? В чем тогда принципиальный вес и отличие ситуации, которые организуете вы?

Ю.К. Стаканчики с логотипами партии в музее – это проект НПО, сам музей использует довольно странную методологию привлечения денег, вступая в связи с партиями. Для самих горожан это очевидные вещи. Они видят, где кроется обман, в небольших городках скрыть эти вещи невозможно. С другой стороны, существует дефицит здоровых связей без

коррупционных составляющих. Что я заметил, сами жители города нацелены на то, чтобы создавать качественно другие связи для взаимодействия. И это ощутимый дефицит – на установление связей между различными городами и на обмен опытом. Так что если мы способны что-то сделать, то пускай наше «художественное» и растворяется, ведь главное – общество.

Л.Л. Передаю слово Денису Панкратову, молодому куратору и художнику.

Денис Панкратов. Я благодарен за фокус, который ты очертил во вступительном тексте. Я думал в основном о своем опыте работы в Хмельницком областном художественном музее. Точнее о нашем опыте, ведь по большей части это была коллективная работа, но индивидуальная ответственность. Понятно, что вход в художественный музей открыт практически каждому внешнему актору, и здесь нет разницы между современным художником, куратором или патриотом. И поэтому, когда возникает вопрос о привилегиях, он становится и вопросом о задачах, которые ты ставишь перед собой, заходя в музей. И о необходимости что-то в принципе там делать. Я расскажу про небольшой проект «Музей. Підвалини», который мы делали зимой 2016 года. Который формулировался с осознанием того, кем являюсь для музея я – как человек, который принадлежит миру современного искусства, который живет в Киеве. Идея началась с прекрасного подвального помещения, которое отражает физическое состояние музея. Официальное решение об основании ХОХМ утвердили приблизительно в 1986 году. В начале 1990-х его фонды начинают наполнять тем, что называется современной украинской живописью, то есть конца 1980-х и 1990-х. Примечательно, что сотрудницы музея вначале не имели связанного с искусством и музейным делом образования. Они получали образование параллельно тому, как наполнялась коллекция музея, формируя с профанной позиции публичный язык музея. На все эти процессы было интересно смотреть, как и на живопись этого периода, и пробовать представить, как музей в действительности может говорить об истории, например об истории становления капиталистического общества в Украине со всеми его противоречиями, об истории становления постколониального языка.



Я приехал в Хмельницкий за неделю до начала проекта с остальными участниками и участницами проекта и начал работать с музейными фондами, документами. Нашел тематико-экспозиционный план за 1987 год, который был совершенно стандартным, типичным для большинства художественных музеев. Он был разделен на дореволюционный период, послереволюционный, 1920-1930-е, далее шла Великая Отечественная, послевоенный период, лениниана и т.д. Этим планом музейщики уже не пользовались на момент его открытия, они предложили свою альтернативную программу. Но если присмотреться – в итоге оказалось, что она заново формирует какой-то исторический нарратив, уже подчиненный доминирующей парадигме творения нации. С этой интенцией – посмотреть на историю конкретного музея, посмотреть на историю искусства через историю самого музея, я предложил приехать в ХОХМ ряду художников и художниц. Мы сформировали экспозицию, представили эти документы такими, какими их нашли в фондах.

Было несколько индивидуальных высказываний, в частности была работа Лариона Лозового «Відозва», озвучивавшая ситуацию, в которой оказался современный музей в Украине. Она была размещена на красной бегущей строке на фасаде музея, которая обычно транслировала рекламу музейных выставок. В ней звучала такая фраза – «бережімо музей від пильного ока управителів культури». Именно она не понравилась директорке, т.к. мы с ней должны были согласовывать этот текст, перед тем как вывешивать его на бегущую строку. В

целом текст ей понравился, но она настоятельно просила исправить или удалить эту строчку. Она озвучивала, что руководствуется тем, что в областном совете пришел новый глава управления культуры – это была постмайданная смена. Мы с Ларионом пришли к решению убрать эту строку с фасадной бегущей строки, но оставить текст в экспозиции. Этот текст находился в начале выставки, на небольшом клочке бумаги. И эти слова были перечеркнуты. Как куратор, проводивший экскурсию по всей экспозиции, я начинал с этой работы, описывал ситуацию и объяснял, почему строчка перечеркнута. «Управитель культуры» в конце концов так и не появился.

Л.Л. Да, в ожидании начальства... Я немного дополню этот рассказ. Лично мне импонирует в практике Дениса то, что в ней есть уже некий намек на кураторский метод. При том что это метод не наименьшего сопротивления, а скорее наибольшего, с исследовательской точки зрения. Денис обычно начинает с периода углубления в массив источников, музейный архив, который лежит годами, и, возможно, не используется даже самими сотрудниками. Это погружение действительно в какой-то архивный туман, где велики шансы не найти ничего. В любом исследовании такой подход требует большой смелости. Мне в кураторской позиции Дениса всегда и удивляла, и восхищала готовность разбираться в структурах, которые могут вызывать лишь специфический интерес, – например, формирование художественного языка независимой Украины. Эта работа уже была доведена до точки, когда можно сделать некоторые выводы о том, как этот язык формировался. Примеров такого метаанализа я не встречал в академических практиках, исходящих из самого музейного поля. Это действительно очень специфический интерес, который приводит к новым формам знания. А может, и не приводит вообще ни к чему – и готовность идти на такой риск, иницируя исследовательский проект, глубоко копая, вызывает у меня уважение. Что до ситуации цензурирования, я не знаю, можно ли это так назвать, наверное, технически можно. В «Музей. Підвалини», как и в других пионерских проектах, словно в контейнере содержались все возможные ситуации: был намек на цензуру, на институциональную критику, на объектную интервенцию в музейное пространство, на дискуссионную платформу, на кураторское исследование. Это все присутствовало в каком-то протосостоянии. И чем больше таких практик будет – даже если они будут ковылять на обе ноги, а исследовательские потуги не будут вознаграждаться, – хуже не станет никому, а художественной жизни и музейной жизни это очень поспособствует.

Думаю, у музейщиков и музейщиц, участников семинара «Соцреализм. Здаватися іншим» была возможность детальнее пообщаться с Денисом о том, что он делает, ведь этот семинар в значительной мере является следствием его интереса.

У нас остается не больше 10 минут, поэтому я просто повторю вопрос Ярославу Футымскому: Как взаимодействовать с субъектом, которого практически нет? Ярослав, художник, организатор выставки в музее Понинковской картонно-бумажной фабрики.

Ярослав Футимський. Добрий вечір усім. У мене, Ларіоне, також залишилось набагато більше питань після цієї моєї нещодавньої практики. Можливо, буде доцільно озвучити хоча б

декілька. Я не знаю, чи потрібно тут озвучувати, що було пророблене мною та всіма, хто допомагав проекту відбутися. Все почалося з банального зацікавлення фотографічним архівом, представленим у цьому музеї, що не діє вже 25 років. Чи радше в кімнаті-музеї, бо Понінка – це невеличке робітниче селище, в якому працює та проживає 7 тисяч мешканців. І питання в мене були приблизно такого змісту: чи можливо відкрити наново політично заангажований момент, коли політичне ангажування набуває нового змісту? Чи можливо музей, що був наповнений пропагандистським змістом і залишився незмінним, відкрити тепер без будь-яких втручань? Чи можливо цілому поколінню, яке виросло в пострадянський час, прочитати зміст цього музею? Він нікуди не дівся, залишився там само, просто будівля дещо осипалася, вікна розбилися. У мене виникло питання, чи можливо мистецтво принести в простір без будь-якого в нього втручання. І чи може мистецтво в цьому просторі бути альтернативою чи доповненням провідному наративу, який там вже є? Чи буде мистецтво розповідати нам історію ширше, ніж історія, там представлена? Як буде прочитуватись візуальне мистецтво, що ніколи не було представлене на цій території? Для мене це спірні питання, що стосуються історії та її тяглості: як буде прочитуватись мистецтво в контексті, в якому воно було відсутнє? Про що буде говорити мистецтво, чи буде прочитуватись мешканцями селища, які ніколи не стикалися з ним? І чим буде візуальне мистецтво в контексті, де витіснені навіть низові практики? Ось деякі з питань, які досі продовжую собі ставити. Я народився в Понінці і вперто туди повертаюся, мене цей контекст формував, разом з міфологією про наявний недоступний музей. І коли я туди повертаюся, завжди маю змогу йти і дивитися на цю незмінну експозицію.



Це радше був мій прокураторський досвід, язик не повертається назвати його кураторським. Він не мав характеру агресивної інвазії, я не піддався таким спокусам. Пан директор, який достатньо посприяв тому, щоб ця виставка відбулася, підштовхував мене, часом навіть в агресивній формі, до того, щоб спробувати відредагувати візуальність музею. Мовляв, давай тут приберемо один червоний прапорець, а там бюст Леніна, ще декілька фотографій якихось тематичних маніфестацій. Натомість у цій експозиції все склалось як логічне продовження вже наявної ситуації, різновекторність історії відбулася в цьому просторі. Я страшенно радий, дякую всім товаришам, друзям, знайомим, що погодилися дати роботи, що приїхали. А також мешканцям, які зацікавились і з упертістю навіть по декілька разів відвідували цей відносно короткотривалий проект.

Л.Л. Ти трохи змінив моє бачення твого проекту розповіддю про особистісне ставлення до цього простору, до кімнати, в яку ти маєш змогу зайти, коли буваєш у селищі.

Я.Ф. Це останнім часом, до цього я 28 років не мав змоги туди потрапити.

Л.Л. Я просто не хочу скеровувати твій процес осмислення кудись, навіть запитаннями, які його можуть завести в той чи інший бік. Моє бачення того, що цей музей все ж є суб'єктом взаємодії, інституцією, з якою ти входиш в контакт та формуєш свої вимоги й пропозиції до неї... Думаю, воно розсипалось би, якби я побачив директора музею, який може бути єдиним

співробітником, поруч із тобою – вірогідно, єдиною людиною, що хоче в цьому музеї щось зробити.

Дякую всім присутнім за цікавість до теми взаємодії практик сучасного мистецтва й музейних установ, якими б вони не були та в якому б стані не перебували.

Опубліковано в:

Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 1 / За редакцією Катерини Бадянової, Лади Наконечної, Дениса Панкратова. – К. : АДЕФ, 2017.

Оксана Баршинова, історикиня мистецтва, кураторка. Завідувачка науково-дослідницького відділу мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. в Національному художньому музеї України (НХМУ), викладачка курсу історії сучасного мистецтва в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. Кураторка виставок в НХМУ: «Українська Нова хвиля» (2009), «Крик» Олега Чорного та Геннадія Хмарука (2009), «Гнилицький. Cadavre exquis» (разом з Лесею Заяць, 2011), «Міф «Українське Бароко» (разом із Галиною Скляренко, 2012), «Спляча Красуня» Тараса Полатайка (2012), «Перегони з часом» (2013), «Тетяна Яблонська: і спогади, і мрії» (2017) та ін. Учасниця кураторської групи виставки «Герої. Спроба інвентаризації» (куратор Міхаель Фер, Німеччина, 2014–2015). Співавторка концепції нової експозиції мистецтва ХХ століття в НХМУ (2015–2016).

Нікіта Кадан, художник, член групи «Р.Е.П.» та кураторського об'єднання «Худрада». У 2015 р. в Національному музеї історії України (НМІУ) реалізував роботу «Одержимий може свідчити у суді», яка базувалась на матеріалах з колекції музею. Також там був реалізований ряд оновлень постійної експозиції музею, зроблений спільно зі співробітниками НМІУ. Його робота «Запам'ятати момент, коли оповідь було перервано» (2014) була спровокована руйнуванням музею у Донецьку артилерійськими снарядами. У 2010 р. групою «Р.Е.П.» (Ксенія Гнилицька, Нікіта Кадан, Володимир Кузнецов, Лада Наконечна, Леся Хоменко) у співпраці з Національним художнім музеєм України була реалізована робота «Велика несподіванка» – серія майже невидимих вторгнень у постійну експозицію музею.

Юрій Кручак, художник, куратор, співзасновник Відкритого Простору (Open Place) – ініціативи художників, спрямованої на розвиток художньої рефлексії, творчого дослідження та активізацію зв'язків між художнім процесом і різними прошарками сучасного суспільства. «В центрі спільноти» (2014–2015) – проект, ініційований Відкритим Простором, Мелітопольським краєзнавчим музеєм і Музеєм сучасного мистецтва у Варшаві. Мета проекту – розробка пропозицій щодо ефективної моделі соціально орієнтованої інституції, яка могла б активізувати і трансформувати культурну сферу в Україні. Дослідники разом з мешканцями Мелітополя вивчали формування громадської пам'яті і роль невеликого музею в житті суспільства.

Ларіон Лозовий – художник та незалежний дослідник, що живе та працює в Києві. Сфери художньо-дослідницького зацікавлення – сучасна музеологія, дослідження матеріальної культури та нових медіа.

Євгенія Моляр, мистецтвознавиця, кураторка, учасниця самоорганізованої в 2015 році ініціативи ДЕ НЕ ДЕ. Одним із напрямків роботи ініціативи є співпраця з регіональними краєзнавчими музеями. Об'єднавши регулярні експедиції під хештегами #люби та знай свій рідний край #denede #денеде, учасники працюють над популяризацією музею як важливої культурної інституції та шукають способи залучення ширшого кола відвідувачів. У співпраці з Лисичанським міським краєзнавчим музеєм була створена тимчасова виставка «Музей міста Світлоград» (2017), де художники розмірковували над урбаністичною утопією, працюючи з експозицією та експонатами музею. З Лисичанським міським краєзнавчим музеєм художник Володимир Воротньов за підтримки ініціативи ДЕ НЕ ДЕ реалізував проект ЗА/С ХІД (2017).

Денис Панкратов, художник, учасник Метод Фонду. Куратор проекту та виставки «Музей. Підвалини» (2016), семінару «Хліб. Соціалістичний реалізм» (2016), низки інших проектів у Хмельницькому обласному художньому музеї; учасник семінару «Соцреалізм. Здаватися іншим» (2017).

Олексій Радинський, публіцист, документаліст, редактор української версії журналу «Політична критика», учасник Центру візуальної культури. Автор фільму «Випадок у музеї» (2013): «Фільм, створений в межах дослідницького проекту про художню цензуру в Україні, є документацією випадку, що стався з дослідницькою групою під час зйомок у Харківському обласному художньому музеї». Учасник проекту «В центрі спільноти» в Мелітопольському краєзнавчому музеї (2015).

Микола Рідний, художник. Учасник групи SOSка (Микола Рідний, Ганна Кривенцова, Сергій Попов), заснованої у 2005 році. 21–25.05.2009 – курували проект «Нова історія» в Харківському художньому музеї (в межах міжнародного конкурсу кураторських проектів Фонду розвитку сучасного мистецтва «Ейдос» «Мистецтво a-priori: актуальні історії»).

Ярослав Футимський, художник, куратор виставки «Історія про певні історії» у музеї-кімнаті Понінківського картонно-паперового комбінату при будинку культури фабрики (2016). Ця виставка відкрила доступ до закритого впродовж 25 років музею й завдяки інкорпорованим в експозицію роботам сучасних художників дала можливість по-новому подивитись на її політично ангажовану експозицію радянського часу.