Виктория Плужник

Ангел истории музея
Рецензия на книгу: Бишоп К. (2014) Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: ООО «Ад Маргинем Пресс».

> ...Ведь именно невозвратимый образ прошлого оказывается под угрозой исчезновения с появлением любой современности, не сумевшей угадать себя подразумеваемой в этом образе.
>
> *Вальтер Беньямин «О понятии истории»*

В 2014 г. в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и «Ад Маргинем Пресс» вышла книга Клэр Бишоп «Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства?». В отличие от большинства работ, посвященных музеям и кураторской практике, книга Бишоп состоит не столько из критики музеев и разбора других теоретических концепций, сколько утверждает новый взгляд на их устройство и деятельность. Идеологический и полемический характер этого небольшого текста позволили критикам назвать его «манифестом». Книга охватывает более широкие проблемные области помимо кураторской деятельности, искусствоведения и музеологии. Бишоп удалось связать теоретические работы, в которых концептуализируется отношение к прошлому и проблематизируется понятие «современности», с областью практической деятельности. Это пример того, в каких категориях можно говорить о современных музеях или современном искусстве, используя теоретический и философский аппарат. Одновременно это и демонстрация альтернативных

Плужник Виктория Викторовна — студентка 2-го курса магистерской программы «Культурология XX века», Отделение социокультурных исследований, Российский государственный гуманитарный университет. Научные интересы: критическая теория, интеллектуальная история, визуальные исследования. E-mail: pluviktoriya@yandex.ru

Viktoria Pluzhnik — student of MA in Cultural Studies, Russian State University for the Humanities. Research interests: critical theory, intellectual history, visual studies. E-mail: pluviktoriya@yandex.ru

способов представления музейных коллекций и адаптации интеллектуальных категорий для массовой аудитории (в рамках музея и в рамках конкретной книги).

Книга Бишоп встраивается в ряд других текстов, посвященных концепциям музея и кураторской деятельности, написанных за последние 30 лет. Они посвящены роли куратора и зрителя, взаимодействию между субъектами, включенными в производство значений в пространстве музея, роли архитектуры и политики. Например, в недавно переведенной на русский язык книге Карстена Шуберта [2016]. «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» значительное внимание уделяется истории музея как череде не столько сменяющихся, сколько накапливающихся подходов к пониманию роли музея и способам представления коллекции. Наибольшее значение для него имеет проблема превращения музея в коммерческое предприятие. В работе американского критика Дагласа Кримпа [2015] «На руинах музея» осмысляется ситуация, при которой музей как продукт модернистского мировоззрения уже не существует. Книга Бишоп имеет пересечения с этими и другими текстами, но в ее основе лежит критическое отношение к используемым категориям, в особенности способам говорить о прошлом.

Ключевое понятие в «Радикальной музеологии» Клэр Бишоп — «современность». Автор работает с двумя его определениями. В первом случае современность является горизонтом и целью нашего мышления, то есть настоящим моментом *per se*. На такое понимание современности опирается, по мнению Бишоп, большая часть музеев современного искусства, создающих выставки вокруг тех работ и художников, которые по времени стоят ближе всего к настоящему моменту. Линия начала, нижняя граница в периодизации современного искусства постепенно поднимается, и если первоначально с возникновением понятия «contemporary art» в конце 1940-х годов туда относилось все послевоенное искусство, то сейчас во многих странах современным считается искусство после 1989 г. или с 1990-х. Английское слово *contemporary*, использующееся в названии институций, выставляющих это искусство, служит утверждению власти «настоящего» и стремительной историзации всего предыдущего опыта, непрерывно удаляющегося от «здесь и сейчас». Бишоп спорит с «презентистским» подходом и предлагает рассматривать «современность» как специфический способ взаимодействия с любыми произведениями искусства. Новый подход она называет «диалектической современностью», главными категориями которого «становятся время и ценность, так как это понятие указывает не столько на стиль или период создания самих произведений, сколько на подход к ним» [Бишоп, 2014, с. 10].

Давая такое определение современности, Бишоп опирается на работы философов и историков искусства и делит их подходы на два лагеря: понимание современности как застоя (настоящее как единое текущее состояние) и представление о множественных темпоральностях и асинхрониях, присутствующих в современном. Последнее дает, по мнению автора книги, возможность уйти от модернизма, разрывающего с прошлым, и постмодернизма, деконструировавшего прошлое и застрявшего в настоящем, чтобы проблематизировать культурные, социальные и политические условия, в которых мы сейчас находимся. Несмотря на обращение к разным концепциям, сама книга не сильна в теоретической части. Выбор подхода обусловлен скорее политической позицией автора, находящего в таком понимании «современности» решение не только институциональных и кураторских задач, но и главным образом возможности конструирования социального воображения общества. Тем не менее книга может быть интересна теми идеями, которые в ней актуализируются, и примерами их (предположительно удачного) воплощения. Рассмотрим подробнее те теоретические основания, на которые опирается Клэр Бишоп, а также ключевые положения ее критики музейных институций.

Бишоп не считает продуктивным видеть в понятии «современность» конечную на данный момент точку некоего развития и тем более состояние застоя. Ее главными оппонентами здесь выступают философы и теоретики искусства Питер Осборн и Борис Гройс, противопоставляющие «современности» другую категорию — «модернизм». Бишоп не вступает в спор с их концепциями, но, когда она отрицает актуальность и продуктивность данного подхода, то непроизвольно наступает на хвост важной традиции, укорененной во множестве современных культурных практик, проявляющейся в способах мышления, нормах и ценностях. Эта традиция связана с модернистскими режимами восприятия материальных и ментальных структур, в том числе темпоральных. С ней связано и возникновение современного представления о времени как о движении вперед и соответственно современное понимание истории. Как показал немецкий историк понятий Рейнхарт Козеллек, в конце XVIII века в интеллектуальном дискурсе возникает концепция прогресса — развития, непрерывного движения вперед, которое начинает отстранять, удалять от нас прошлое. В обществе, провозглашающем прогресс, устремленность в будущее и веру в возможность его изменения, история теряет свой прежний статус учительницы жизни, опыт прошлого более не предопределяет дальнейшее развитие.

«Если рассказывание разных историй, их изучение и запись на протяжении более чем двух тысячелетий составляли неотъем-

лемую часть западной средиземноморской культуры, то мысль о способности человека творить историю возникла лишь около 1780 года. Эта формула отражает опыт современного человека, точнее, ожидание, что со временем он все более уверенно сможет планировать будущее и разворачивать историю согласно своему плану» [Козеллек, 2004]. Так, представление о линейном развитии истории и об уникальности происходящих событий является поздним культурным явлением, связанным с понятием *modernity*. Новые понятия, вышедшие из века Просвещения, охватывали не только интеллектуальный дискурс, но входили в языковой обиход социального и политического пространств, а также формировали представление о научном знании и влияли на образовательные практики и культурные институции.

Музей, будучи модернистской институцией, наследует линейное понимание истории и веру в возможность существования объективного знания. Исторический опыт уникален и раскладывается по соответствующим ящичкам в определенной последовательности, представляющей путь развития того или иного явления. В такой логике продолжаем думать и мы сами, берясь описывать историю музеев или историю понятий. Однако во второй половине XX века с появлением новых критических подходов концепция музея претерпевает изменения. Некоторые музеи, реагирующие на социально-политическую и интеллектуальную ситуацию, становятся местом экспериментов. Историки искусства и арт-критики говорят о «постмодернистском» музее, который стремится разрушить прежние каноны. Как пишет Карстен Шуберт, «постмодернизм невозможно определить без его отсылки к модернизму: это обратная сторона модернисткой монеты — зависимость, которую иллюстрирует само его название. Музей же в свою очередь неразрывно связан с модернистскими идеалами и устремлениями. Судьба модернизма с момента его зарождения была связана с музеем: оба разделяли тягу к иерархии, хронологии, порядку и нормативной классификации, тогда как постмодернизм по определению означает антииерархию, антихронологию, антипорядок и антиклассификацию» [Шуберт, 2016, с. 69].

Клэр Бишоп пытается переосмыслить обе концепции, и модернистскую, и постмодернистскую. Во-первых, она обвиняет многие современные институции в релятивизме, и в этом выражается ее стойкая уверенность в том, что музею необходимо занимать четкую идеологическую позицию и открыто ее артикулировать. При этом музей должен говорить не от имени «привилегированного меньшинства» (вероятно, автор имеет в виду интересы культурной элиты), а «рассказывать истории и представлять интересы социальных групп, которые ущемляются в правах и маргинализируются или

страдали от этого в прошлом» [Бишоп, 2014, с. 8]. С этим связана основная общественная функция музея современного искусства для Бишоп.

Во-вторых, Бишоп подчеркивает значение собранных музеями коллекций произведений искусства. По ее мнению, на основе собственной коллекции музей может работать с опытом прошлого, актуализируя те или иные работы в соответствии с идеологическими убеждениями его кураторов. Здесь же возникает проблема представления коллекции. Традиционный модернистский хронологический принцип не отвечает современным запросам (и буквально не отвечает на вопросы, которые мы задаем современной действительности). Он выстраивает «объективную» картину «развития» искусства, скрадывает свои собственные установки за авторитетной нишей знания (формирует канон и не объясняет, почему он такой) и занимает нейтральную позицию по отношению к общественным проблемам. Музеи (Бишоп упоминает, например, Тейт Модерн в Лондоне, Центр Помпиду в Париже, отдельные проекты МоМА) предлагали взамен другой, тематический принцип организации выставок, дающий возможность выстраивать новые, неочевидные связи между художественными работами, авторами и стилями.

Но пытаясь уйти от хронологии, эти музеи вынимали произведения искусства из их исторического времени, что приводило к деконтекстуализации работ и художников и смешению прошлого с настоящим: «если прошлое и настоящее объединить в трансисторические и трансгеографические блоки, то как мы сможем понимать различия между разными местами и периодами? Возможно, еще более важный вопрос звучит так: не мешают ли эти блоки музею выразить свое предпочтение одного прочтения истории другому?» [Там же, с. 32]. Бишоп настаивает на важности обращения к историческому опыту и на понимании тех условий, которые формировали его уникальность, не для утверждения объективного исторического нарратива, но для формирования собственного отношения к прошлому и для выбора из прошлого того, что музей считает важным и актуальным.

Значимость этих проблем возрастает на фоне коммерциализации музея (и в принципе сферы современного искусства) и его превращения в пространство досуга и развлечений. Отказываясь формировать коллекцию и организовывать выставки под влиянием рыночных интересов и в соответствии с модными тенденциями (большие «блокбастерные» выставки) музей теряет посетителей. В то же время из-за низкой посещаемости сокращается государственное бюджетирование музея, что делает проблемным организацию следующих проектов. Кроме того, Бишоп обеспокоена тем, что внутреннее пространство музея и его коллекция подчиняются «гиперреальности ар-

хитектуры». Об этом пишет, например, и Карстен Шуберт, замечая, что «здания приобрели автономный характер, разорвав связь, во-первых, между экстерьером и интерьером, а во-вторых, что еще тревожнее, между интерьером и его наполнением» [Шуберт, 2016, с. 191].

Ресурс для пересмотра концепции музеев современного искусства Клэр Бишоп находит в переосмыслении понятия «современности». Как мы уже отмечали, взамен презентистскому подходу, который делает акцент на настоящем времени и релятивизме, она предлагает дискурсивную категорию «диалектической современности». Это означает, что музей интересуется конкретными социальными группами и историческими периодами, а также осознает и артикулирует свою политизированность.

Разбирая это понятие, Бишоп упоминает таких авторов, как Вальтер Беньямин и Джорджо Агамбен, именно они составляют теоретический стержень ее концепции музея. Агамбен в своем эссе «Что такое современность?» предложил понимать современность как сложное взаимодействие субъекта с настоящим, прошлым и будущим временем, находящегося во внешней, дистанцированной позиции по отношению ко всем трем временам. Это не ностальгия к определенным историческим эпохам, которую мы можем ощущать, и не приверженность настоящему дню. Это «уникальное взаимоотношение со своим временем: тесное и вместе с тем отстраненное; выражаясь точнее, это такое взаимоотношение со временем, в котором связь выражает через смещение и анахронизм» [Агамбен, 2014, с. 26]. Современный человек, по Агамбену, способен различать темноту своего времени — архаичные, несвоевременные признаки и черты. «Современный человек — это не тот, кто, воспринимая мрак настоящего, улавливает в нем недоступный для большинства свет, но и тот, кто, разделяя и интерполируя время, в состоянии изменять его и соединять его с другими периодами, по-новому прочитывать историю, цитировать ее по мере необходимости, продиктованной отнюдь не его собственным произволом, а призывом, на который он не может не откликнуться» [Там же, с. 37]. Возможно, эта цитата лучше всего описывает то, что хочет сказать Бишоп, хотя она и не помещает этот отрывок в свой текст. Важно то, что здесь упоминаются все три формы времени в их связи с соответствующими действиями, которые производит субъект: он присутствует в настоящем, разделяет его с другими людьми и реагирует на него; он смотрит в прошлое, переосмысляет его и соединяет настоящее с другими эпохами; он изменяет будущее, предлагая альтернативные версии и формы его осуществления.

Бишоп приводит в пример три музея современного искусства, которые, на ее взгляд, близки к данному пониманию современности: Музей Ван Абе в Эйндховене, Музей королевы Софии в Мадриде и Музей современного искусства Metelkova в Любляне. Пример-

но половина эссе посвящена разбору этих институций. Изложим кратко те их общие характеристики, на которых останавливается Бишоп.

Все три музея используют исторические пространства или здания. Музеи в Эйндховене и Мадриде помимо новых зданий имеют старые постройки, а в Любляне музей расположен на месте бывшей военной базы Метелкова. Хотя использование исторических пространств и уже существующих зданий сейчас не является новой и специфической практикой для музеев, эта черта важна для возможности «по-новому прочитывать историю». Эти музеи реагируют на историческое прошлое своей страны и на социально-политическую повестку сегодняшнего дня, обращаются к проблемам исламофобии (Эйндховен), колониальному прошлому (Мадрид) или к национальной травме (Любляна). Другая важная черта — саморефлексия о том, что такое музей и как он рассказывает историю (например, демонстрация того, что было важно для музея в те или иные исторические периоды, какие коллекции собирали прежние директоры, как их показывали). Произведения искусства становятся «документациями» прошлого музея и прошлого страны. Кроме того, для проблематизации исторического контекста эти музеи могут использовать дополнительные материалы: кинофильмы, литературу, плакаты, то есть визуальный и текстовый архив музея. Так происходит «рассказывание историй, которые ведут к альтернативному воображаемому будущему: если вернуться к маргинальным и подавленным ранее историям, можно открыть новые перспективы» [Бишоп, 2014, с. 44-45].

Не все теоретики искусства сегодня разделяют эту точку зрения. Можно согласиться с тем, что все-таки важно воспроизводить канон, по отношению к которому затем могла бы формироваться альтернативная рефлексия. А значит вместе с этим будут сохраняться и все традиционные практики архивирования и представления художественных работ. Конечно, возникает много вопросов с точки зрения институциональной организации и исторической политики. Насколько вероятно то, что такое понимание музея превратит его в поле еще более яростных «боев за историю», чем это было прежде, когда он пытался сохранять видимую нейтральную позицию? Возможна ли автономия такого музея от государственных и корпоративных структур?

Однако эти вопросы и раньше присутствовали, а существование подобного музея зависит скорее от осуществляющейся в нем саморефлексии и производства позиции ответственного зрителя. Дискурсивные теории показали, что мы не способны уйти от ангажированности наших высказываний, но должны как можно более открыто и честно раскрывать их основания и прагматику. Поэтому эссе Бишоп может стать действенным руководством для современных музеев, у которых есть желание и возможности (финансовые,

организационные, интеллектуальные) работать со зрителем, учить его быть «современным» человеком.

«Радикальная музеология» интересна как подход к осмыслению исторического опыта. Она утверждает на примере деятельности музеев, что история до сих пор возможна не в модернистском или постмодернистском смысле, а как дискурсивная категория современности. Важно также то, что недавно был издан сборник «Авангардная музеология», состоящий из текстов, авторы которых пытались переопределить концепцию музея в России и СССР в конце XIX — первой трети XX века. [Авангардная музеология, 2015]. Если мы обратимся к этим работам, написанным век назад, возможно, мы сможем поставить новые проблемы перед музеями современного искусства.

Библиография

Авангардная музеология (2015). А. Жиляев (ред.), М.: V-A-C press.

Агамбен Дж. (2014) *Нагота*, М.: Грюндриссе.

Бишоп К. (2014) *Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства?* М.: ООО «Ад Маргинем Пресс».

Козеллек Р. (2004) *Можем ли мы распоряжаться историей?* (Из книги «Прошедшее будущее. К вопросу о семантике исторического времени»), (http://www.strana-oz.ru/2004/5/mozhem-li-my-rasporyazhatsya-istoriey-iz-knigi-proshedshee-budushchee-k-voprosu-o-semantike-istoricheskogo-vremeni)

Кримп Д. (2015) *На руинах музея*, М.: V-A-C press.

Шуберт К. (2016) *Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней*, М.: Ад Маргинем Пресс.

References

Avangardnaya muzeologiya (2015). A. Zhilyaeva (red.), M.: V-A-C press.

Agamben G. (2014) *Nagota. [Nudities]*, M.: Grundrisse.

Bishop C. (2014) *Radikalnaya muzeologiya, ili Tak li uzh sovremenny muzei sovremennogo iskusstva? [Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?]*, M.: OOO «Ad Marginem Press».

Crimp D. (2015) *Na ruinah muzeya. [On The Museum's Ruins]*, M.: V-A-C press.

Koselleck R. (2004) *Mozhem li my rasporyazhatsya istoriej?* (Iz knigi «Proshedshee buduyushhee. K voprosu o semantike istoricheskogo vremeni"), (http://www.strana-oz.ru/2004/5/mozhem-li-my-rasporyazhatsya-istoriey-iz-knigi-proshedshee-budushchee-k-voprosu-o-semantike-istoricheskogo-vremeni)

Schubert K. (2016) *Udel kuratora. Koncepciya muzeya ot Velikoj francuzskoj revolyucii do nashih dnej. [The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day]*, M.: Ad Marginem Press.