Центр художественного производства «Своды»

Своды: А2

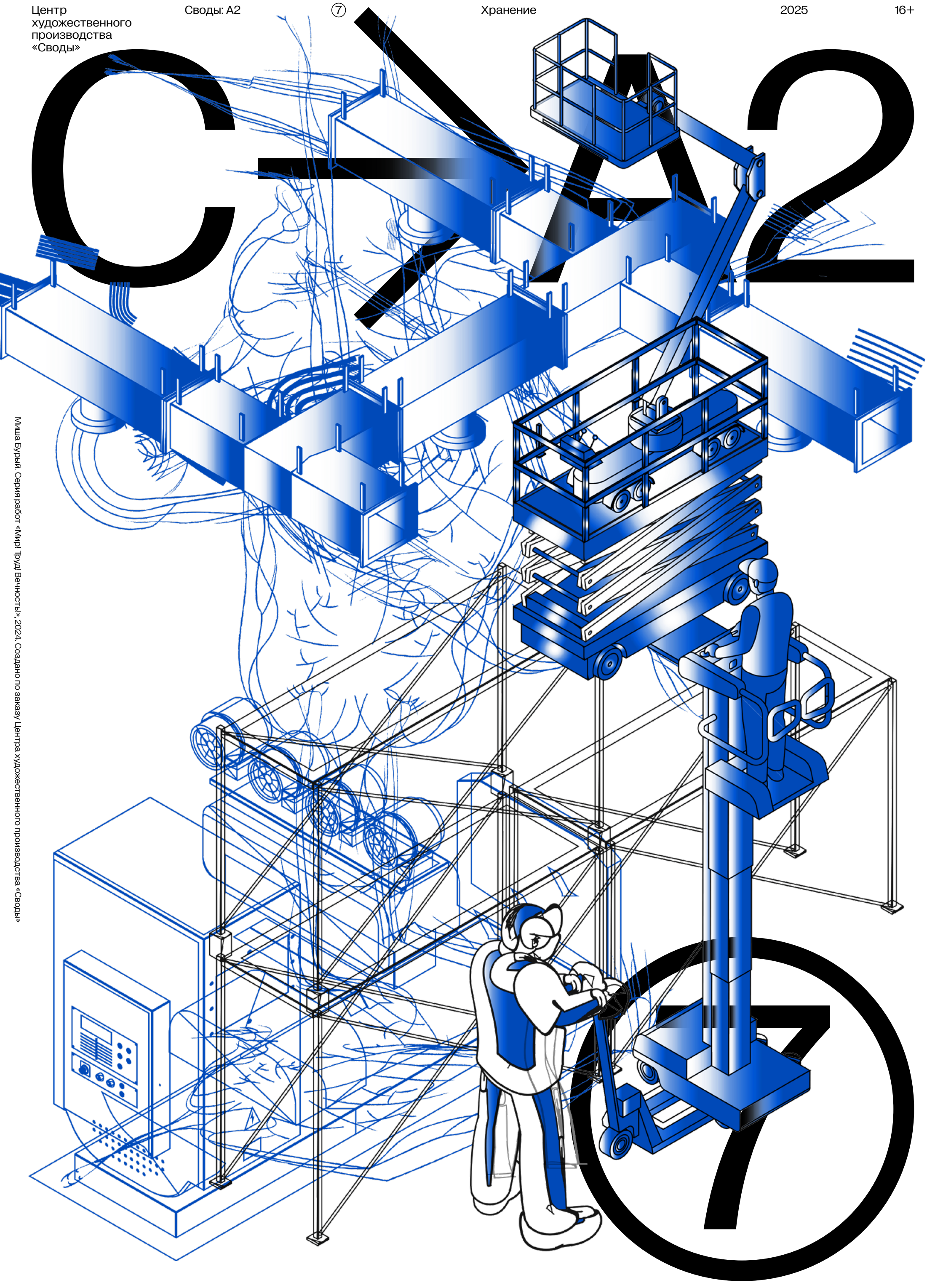
⑦

Хранение

2025

16+

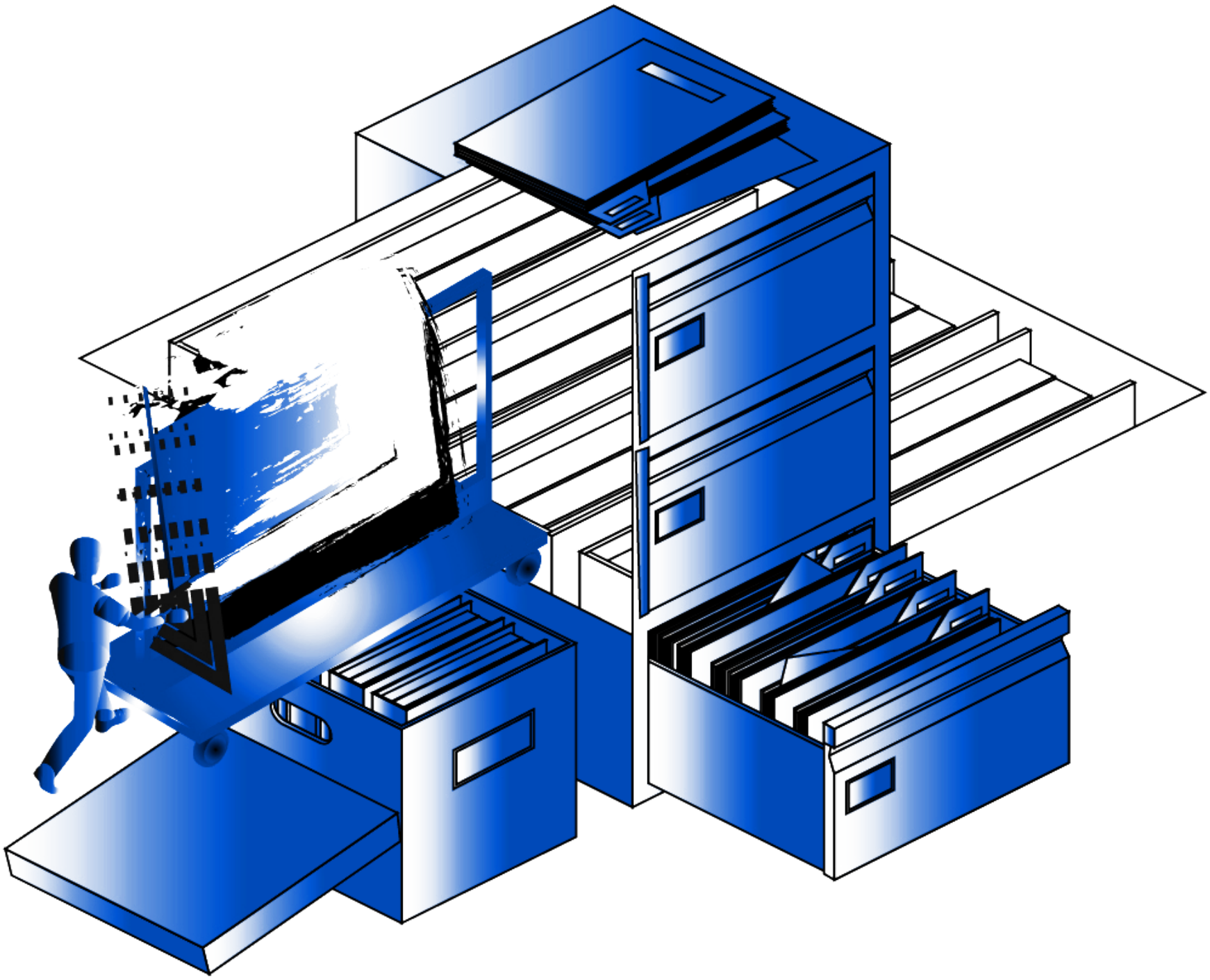
СВОДЫ А2



Миша Бурый. Серия работ «Мир! Труд! Вечность!», 2024. Создано по заказу Центра художественного производства «Своды»

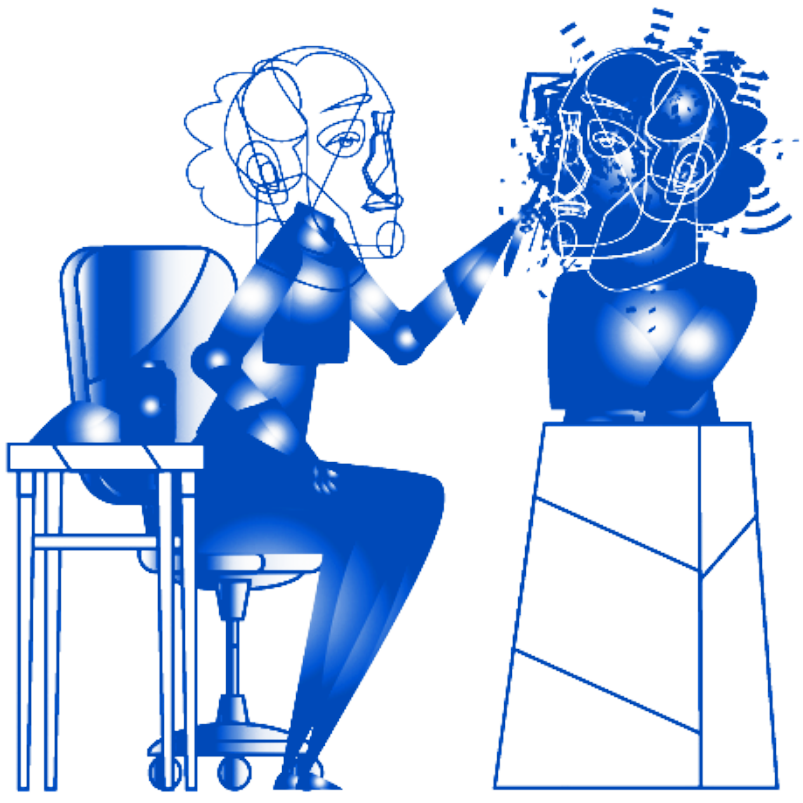
Миша Бурый

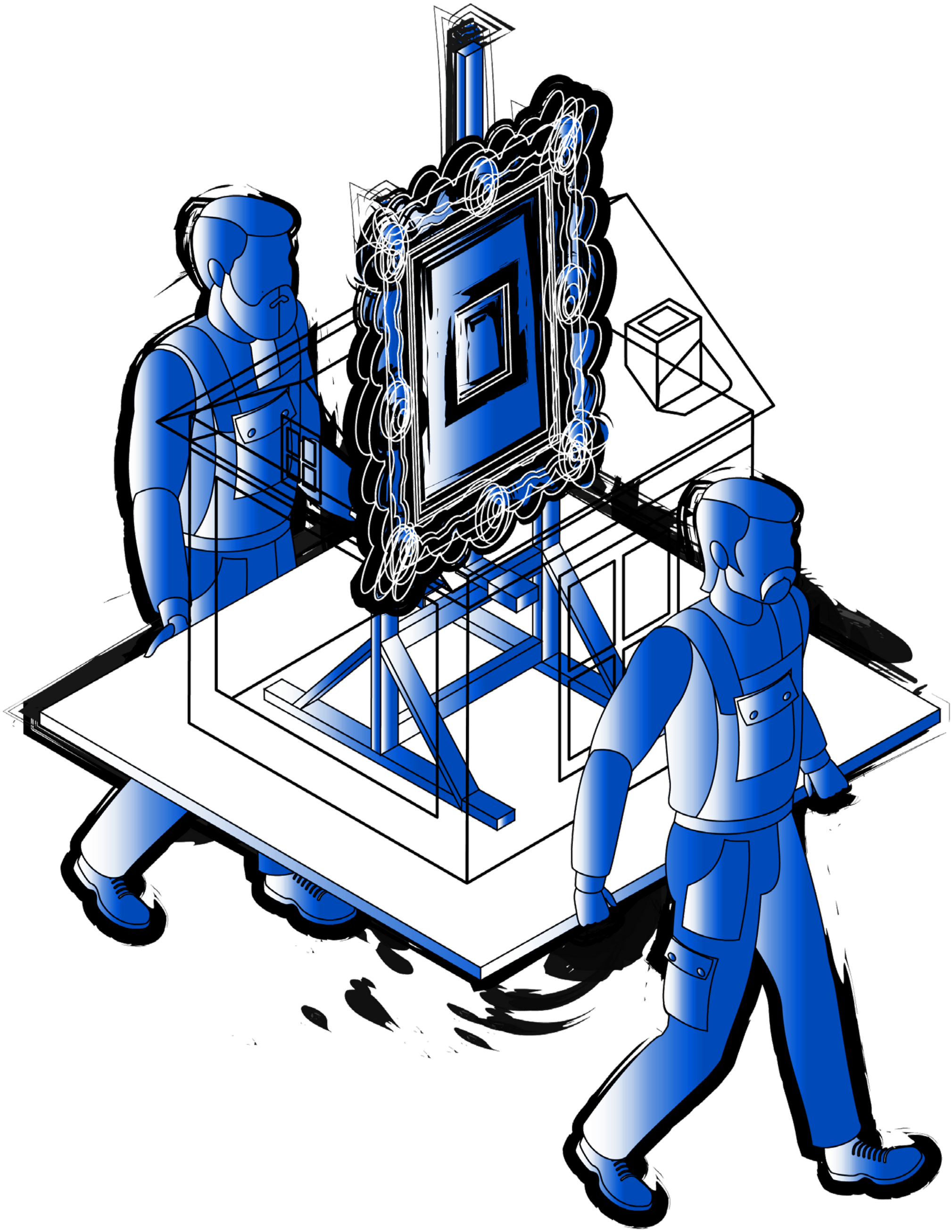
Серия работ «Мир! Труд! Вечность!»

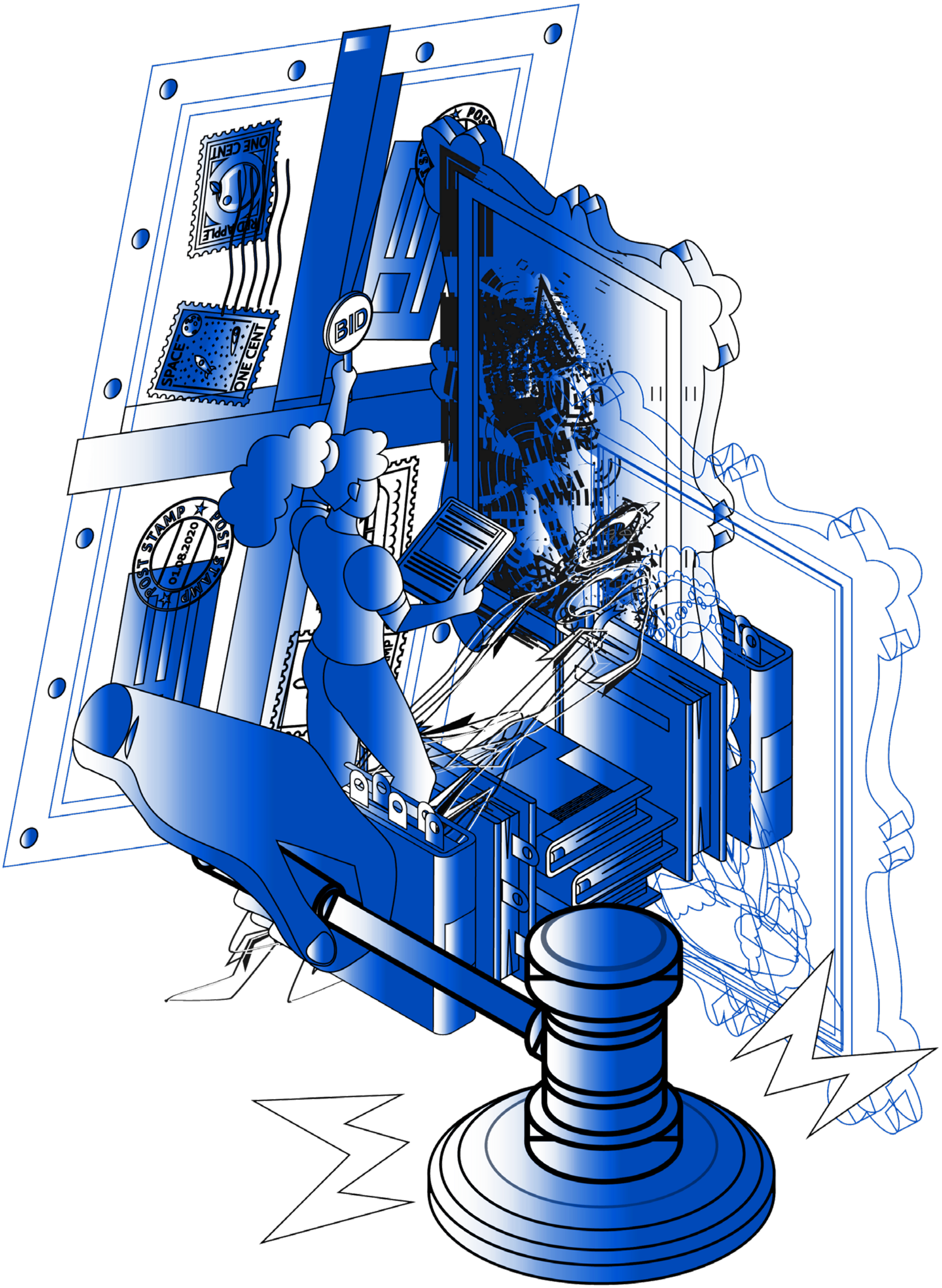


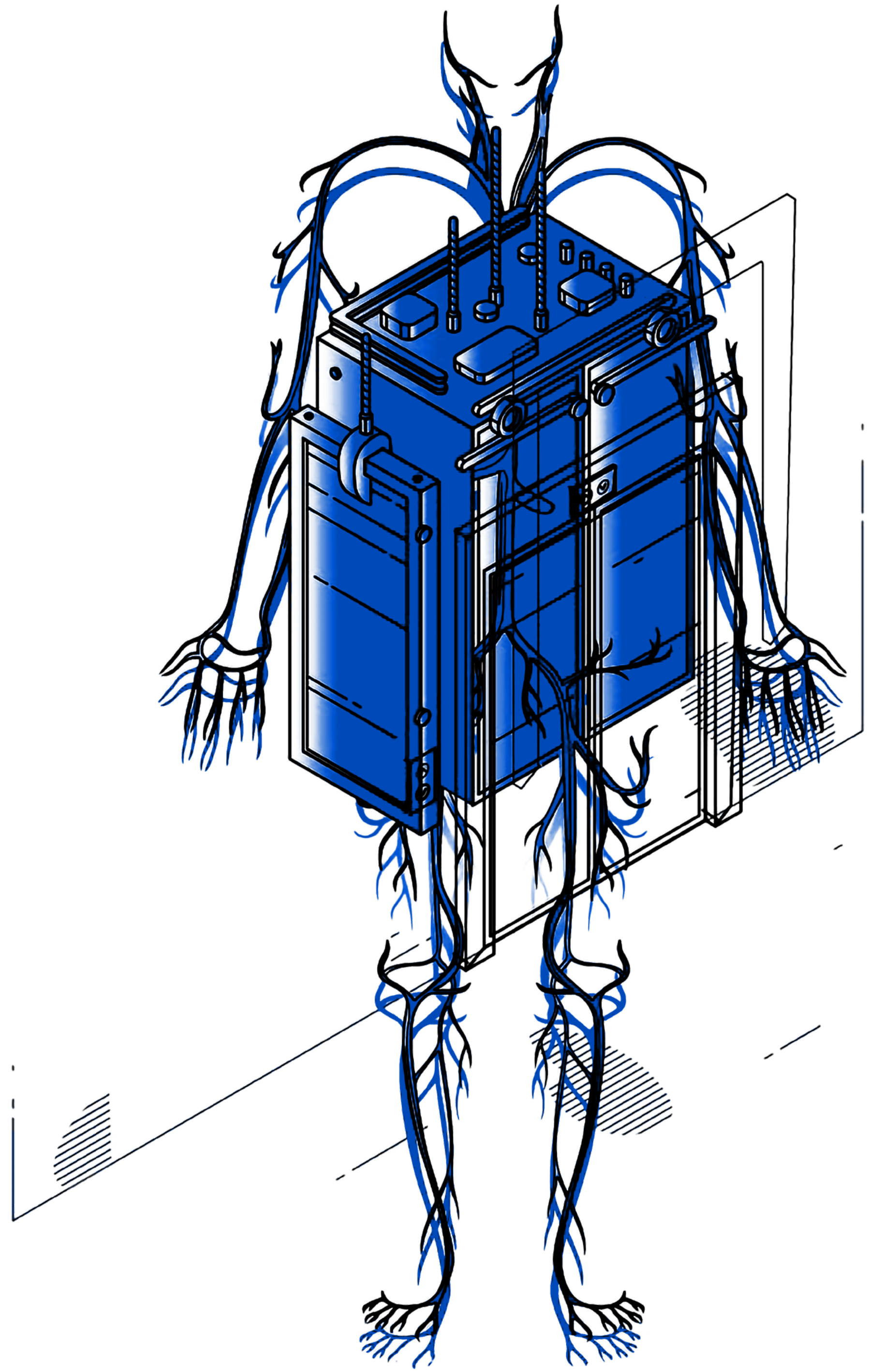
Миша Бурый создает концептуальные скульптуры, ассамбляжи, картины и инсталляции из «недооцененных активов» — отходов рекламной и художественной индустрии. Его объекты демонстрируют, как нестабильные, низколиквидные ресурсы благодаря переработке обретают новую значимость. Эти работы становятся метафорой экономической нестабильности, в которой ранее отвергнутые элементы через реорганизацию и синергию приобретают культурный капитал, становятся своего рода токенизированными активами и провоцируют дискуссию о ценности и перераспределении ресурсов.

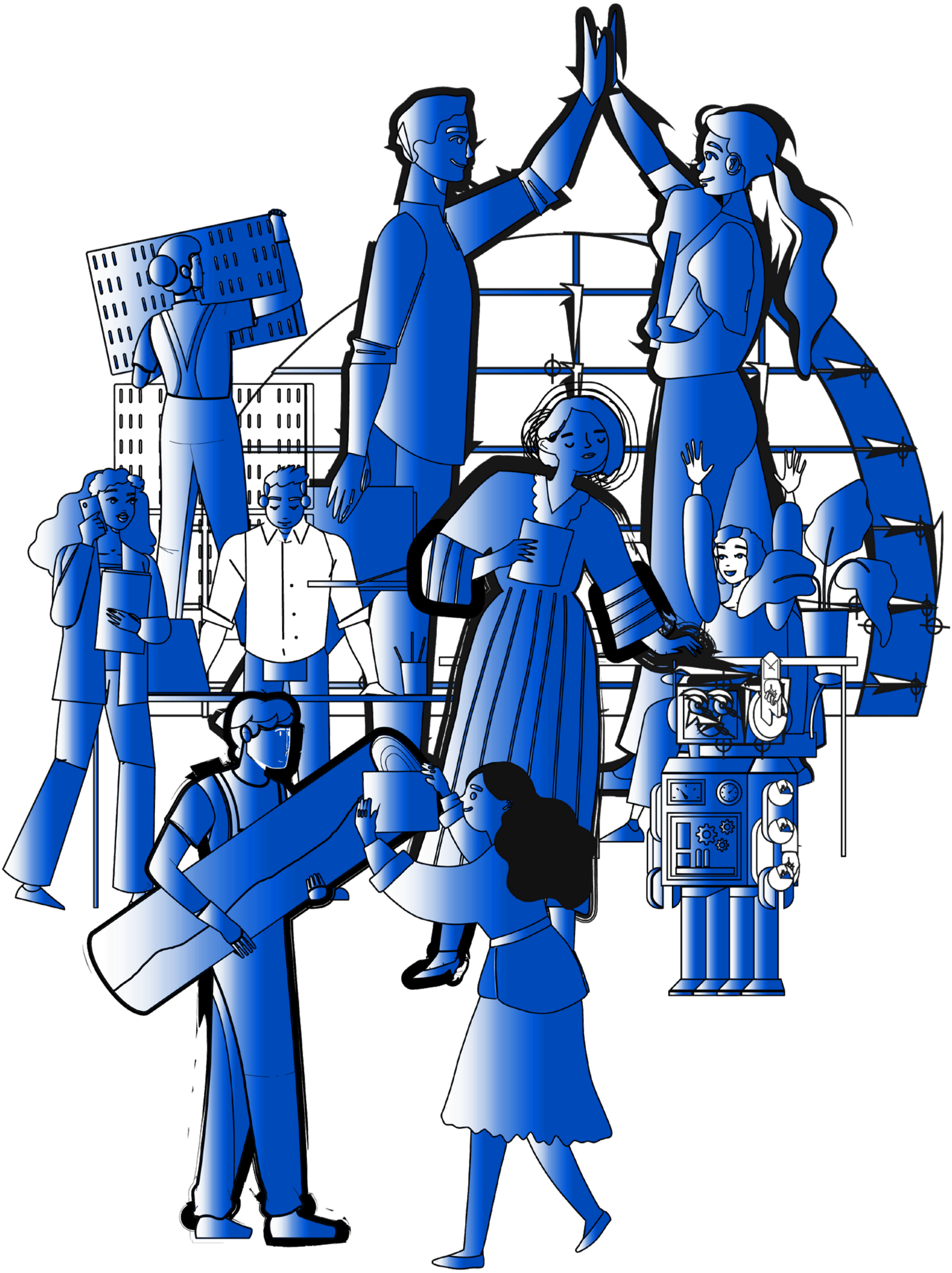
Миша — резидент «Открытых студий» Центра современного искусства «Винзавод» (2019), программы Мастерских и арт-резиденций Музея современного искусства «Гараж» (2020), финалист программы *ColLab* Центра художественного производства «Своды» (2023). Персональные выставки художника проходили в галереях Центра современного искусства «Винзавод» и *RuArts*. Миша участвовал в ряде групповых выставок в России и Европе, в II Биеннале уличного искусства «АРТМОССФЕРА» (2016), II Триеннале российского современного искусства «Красивая ночь всех людей» (Музей современного искусства «Гараж», 2020). Победитель конкурса на грант *Ruinart Art Patronat* (ярмарка *Cosmoscow*, 2021).






ONE CENT
RED APPLE
SPACE
ONE CENT
BID
POST STAMP
01.08.2020
POST STAMP





Искусство движения и покоя

Андрей Белов и Дмитрий Елчин
арт-хендлеры фонда V–A–C
и Дома культуры «ГЭС-2»

О работе арт-хендлеров и хранителей

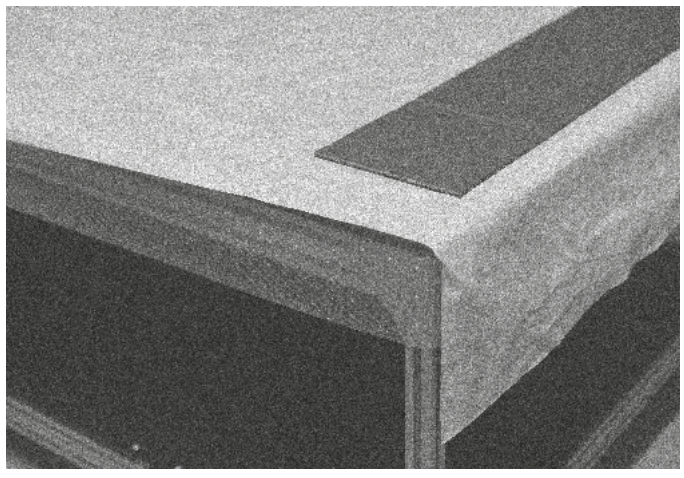
Хранители и арт-хендлеры — это специалисты, которые непосредственно работают с произведениями искусства. Хранители следят за состоянием работ, ведут учет, готовят их к выставкам и документируют все передвижения объектов. В обязанности арт-хендлеров входят упаковка и распаковка работ, их подготовка к монтажу, сам монтаж и демонтаж в экспозиции, а также подготовка к транспортировке и многое другое. На всех этих этапах главное, о чем заботятся и арт-хендлеры, и хранители,— это безопасность и сохранность доверенных им работ.

Куратор Центра художественного производства «Своды» Ольга Дружинина поговорила о специфике работы с произведениями современного искусства с главным хранителем и арт-хендлерами Дома культуры.

Как вы сами определяете суть профессии арт-хендлера?
Это собирательная профессия, представители которой должны разбираться во многих аспектах. В первую очередь знать, какие материалы и как именно могут применяться при работе с произведениями искусства. Уметь работать руками, потому что мы, например, подкрашиваем, подкручиваем, пересобираем конструкции. Арт-хендлеры разбираются в электрике, ведь в объектах современного искусства могут использоваться электродвигатели и устройства, генерирующие или воспроизводящие звук. Другими словами, мы поддерживаем и продлеваем жизнь произведений искусства.

Вообще арт-хендлер — это человек, который и в душе художник, и руками художник. Он так же творит, как творят художники. У автора есть определенная художественная задача, а мы помогаем ее решать, принимая непосредственное, буквально руками, участие в работе художника. Еще нас можно сравнить с врачами: очень аккуратные руки, много терпения и, как правило, плохой почерк.

Получают ли арт-хендлеры специальное образование?
В России школы арт-хендлеров пока нет. Есть двухнедельные курсы, но за столь короткий срок невозможно понять и полюбить это направление. Некоторые учились в Финляндии или в России у финских специалистов, которые приезжали и проводили курсы. Но самое главное познается на практике, и многие специалисты просто передают навыки из рук в руки. Большинство арт-хендлеров Дома культуры «ГЭС-2» раньше работали в музеях, что дало им опыт обращения с самыми разными объектами — от античной скульптуры до ювелирных изделий Фаберже. По большому счету принципиальной разницы в работе с классическим и современным искусством нет: каждый арт-хендлер имеет дело с самыми разными материалами и решает самые разные задачи. Кто-то вообще пришел в профессию из компаний, занимающихся производством и размещением рекламных носителей, то есть умеет работать руками с масштабными и сложными конструкциями.



Пространство и оборудование хранилища Дома культуры «ГЭС-2», 2024.
Фото: Вадим Штейн

Как упаковывают произведения искусства?
Для упаковки используют особые бескислотные материалы, которые не выделяют никаких химических соединений и потому не воздействуют на сам объект. Их очень сложно купить. Раньше они поставлялись в основном из Европы, теперь есть и российского производства. Обычные материалы (например, воздушно-пузырьковая пленка и гофрокартон, которые используются при переезде) тоже применяются, но в этом случае для полной безопасности работы ее могут сначала упаковать специальным образом. Для упаковки больших предметов и инсталляций предварительно составляют почти архитектурно-инженерный план: делают замеры и расчеты, в которых учитывают самые опасные для объекта моменты, собирают деревянные или металлические каркасы, которые изнутри могут быть выложены вспененными материалами. К выбору материалов подходят очень внимательно. Например, дерево должно быть определенной влажности — не сухим, но и не сырым, обработанным защитными растворами, чтобы не появился грибок и насекомые. Недавно мы упаковывали работу, состоящую из множества хрупких и подвижных элементов. Бывает, что нужно заполнить пустоты специальным материалом, а затем зафиксировать объект так, чтобы его отдельные части не двигались. При этом толщину этого материала мы подбирали так, чтобы не было лишнего давления и риска деформации.

Работа по упаковке проводится индивидуально для каждого произведения, регламентирующих стандартов и ГОСТов не существует — все делается исходя из опыта, строгих расчетов и здравого смысла. Например, керамика боится лишнего давления, поэтому под каждый предмет вырезается ложемент — специальный вкладыш, закрепляющий объект в ящике при хранении или перевозке. Чтобы ложемент максимально повторял форму предмета, а значит, надежно защищал его без лишнего давления, его собирают послойно. Упаковка любой работы — тоже арт-проект, который требует креативного подхода.

Что самое сложное в транспортировке?
Прежде чем готовить экспонат к транспортировке, мы изучаем ее условия: какой транспорт, какой маршрут, на какое расстояние. На основе проведенного анализа вместе с хранителем предлагаем оптимальное решение. Конечно, невозможно обезопасить произведение искусства полностью, но можно уменьшить риски. Например, сделать двойные ящики: в такой конструкции внутренний ящик находится на демпферах, которые гасят колебания. Кроме того, ящики оснащены приборами, позволяющими контролировать состояние произведения искусства: датчиками переворота, удара, наклона. Очень сложно транспортировать крупногабаритные и тяжелые предметы. Нужно тщательно рассчитать нагрузки, определить центр тяжести, чтобы выбрать правильное положение при перевозке.

Кроме упаковки, распаковки и подготовки к транспортировке вы еще занимаетесь непосредственно монтажом произведений в выставочном пространстве. Какие есть тонкости в развеске графики, живописи, текстиля?
Графические работы нельзя переворачивать, их нужно всегда располагать лицевой стороной вверх. Можно поднимать строго вертикально только в случае крайней необходимости, например когда нужно снять замеры с оборотной стороны работы. С живописью также есть множество нюансов: красочный слой, лепнина на раме, натяжение холста и т.д. Кроме того, такие картины, как правило, крупноформатные, поэтому с ними труднее работать. Когда полотно невозможно пронести в дверной проем, производятся работы по раскантовке: снимают с подрамника, наматывают на вал и в таком виде заносят в выставочное пространство. Затем все происходит в обратном порядке: натягиваем на подрамник, вставляем в раму и вешаем. Как правило, это происходит в присутствии хранителя и реставраторов, которые обозначают уязвимые места, где может осыпаться красочный слой, перегнуться холст. Мы предлагаем варианты, как этого избежать.

Текстильные произведения очень часто размещаются без подрамника, поэтому их подкалывают, подшивают. Все делается очень аккуратно, чтобы не повредить ткань: например, если прокалываем иглой, то между нитями.

Развеску живописных и графических работ представить проще. А как собирают и разбирают инсталляции?
Инсталляции обычно приезжают в разобранном виде и сопровождаются инструкцией по сборке от автора работы. Часто такие заметки написаны от руки, неразборчивым почерком, и из них не всегда очевидно, как конкретно должно выглядеть произведение в собранном виде. Тогда арт-хендлеры обращаются к своему опыту и навыкам и предлагают решение, которое иногда может даже несколько отличаться от первоначального замысла художника. Безусловно, такие решения согласовывают с автором или его наследниками.

Когда инсталляцию разбирают, фиксируют каждый этап: фотографируют (в том числе то, как работа разложена по слоям в ящике), записывают видео, маркируют каждую деталь с комментариями, каким образом она соединяется с остальными элементами конструкции. Эта информация по окончании выставки отправляется обратно вместе с инсталляцией, чтобы в следующий раз ее было проще собирать. Составление такой инструкции — в большей степени задача хранителя, но мы принимаем непосредственное участие в ее решении.

Вы упомянули, как работаете с художниками. А с какими специалистами внутри институции вы взаимодействуете и каким образом?
В первую очередь с хранителем, который постоянно присутствует при работе с произведениями искусства. Без хранителя мы даже не открываем ящик с предметом. Каждый этап процесса фотографируется: открыли крышку, сняли верхний слой упаковки, достали работу и так далее. Мы вместе обсуждаем все решения, связанные с упаковкой, подготовкой к транспортировке, монтажом. Поэтому так важно взаимопонимание между хранителем и арт-хендлером. Еще мы тесно работаем с кураторами: их присутствие на выставочной площадке во время монтажа тоже обязательно, поскольку именно они, иногда вместе с авторами, принимают решение о расположении объектов в экспозиционном пространстве.

Приходится ли вам заниматься восстановлением произведений искусства?
Да, такие задачи нас тоже не обошли стороной. Более технические проблемы — устранить нарушения в работе двигателей, обновить конструктивные элементы, починить механизмы вращения, движения — мы решаем сами, а более тонкие — реставраторы. Другими словами, подправить раму у картины можем мы, а холст — только реставраторы. Из недавних примеров — работа Вячеслава Колейчука «Двойная спираль», которая была показана на выставке «Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2». Она долгое время хранилась и экспонировалась на улице, неправильно транспортировалась, при ее монтаже на предыдущих выставках вносились конструктивные изменения. В итоге пострадал красочный слой, появились окисления, работа была в некоторых местах повреждена. В течение недели мы возвращали «Двойной спирали» первозданный вид, консультируясь с дочерью художника Анной: чистили, колеровали, заменяли тросики. Анна осталась очень довольна результатом: по ее словам, мы дали работе Вячеслава Колейчука новую жизнь.

Что самое важное в работе арт-хендлера?
Важно найти контакт и взаимопонимание с художником и коллегами, быть со всеми на одной волне. Поэтому одно из главных личностных качеств арт-хендлера — умение сохранять спокойствие, быть терпеливым.

Пространство и оборудование хранилища Дома культуры «ГЭС-2», 2024.
Фото: Вадим Штейн

Дарья Кривцова
главный хранитель, руководитель отдела
коллекции фонда V–A–C и Дома культуры «ГЭС-2»

Как хранится современное искусство?
В традиционном музее живопись хранится в отделе живописи, графика — в отделе графики и так далее. Разделение по медиумам, помимо систематизации и удобства работы с фондом, носит практическую функцию. Условия хранения у разных медиумов варьируются, и в зависимости от технических и финансовых возможностей музея можно адаптировать хранилище под те или иные требования.

В искусстве второй половины XX — начала XXI века жанры и материалы смешались, поэтому крупные коллекции изобразительного искусства разбивают на фонды не только по виду, но и хронологически или, к примеру, по происхождению фонда (собрание, переданное музею каким-либо коллекционером, может быть выделено в отдельный фонд). В большинстве музеев, которые занимаются коллекционированием объектов современного искусства, существует отдельный фонд, посвященный этому периоду. В его состав может входить и традиционная живопись, и что-то менее тривиальное с точки зрения категоризации.

Пространство и оборудование хранилища Дома культуры «ГЭС-2», 2024.
Фото: Вадим Штейн

Как хранить фотографию, цифровые объекты, инсталляции, предметы из пластика?
Фотография бывает разная — диапозитив, цветной или черно-белый негатив, отпечаток (в этом случае возникает огромное количество вариаций в зависимости от техники печати и основы, на которую нанесено изображение), цифровой файл. Аналоговые фото требуют низких температуры и уровня влажности, полного отсутствия света. В их хранении используется прозрачная пленка, которая позволяет просматривать изображение, не доставая объекты из упаковки, либо очищенная бумага без содержания кислот и лигнина, которая со временем не окисляется, не разлагается и не вступает в реакцию с объектом, к которому прикасается.

Видео- и цифровые произведения в идеале хранятся на нескольких носителях одновременно, чтобы при необходимости была возможность восстановить файл: это может быть сервер, облако, жесткий диск, до сих пор широко используются *CD-ROM*.

Кинетическое и технологическое искусство, а также инсталляции так или иначе представляют собой физические объекты, которые хранятся в соответствии с требованиями к материалам, из которых они изготовлены. В ситуации со сложными инсталляциями у нас появляется необходимость в подробном мануале по установке. Нетипичные материалы должны быть снабжены инструкцией по хранению и уходу. Цифровые компоненты работ при наличии также должны быть продублированы на различных носителях.

Пластик — относительно новый медиум, который получает все более широкое распространение в искусстве. Видов его огромное множество, каждый со своими химическими свойствами, характерными уязвимостями и, как следствие, уникальными условиями хранения. К изделиям из пластика применим общий температурный режим: не ниже +20 °C и не более 50–55 % влажности, однако физические свойства и процессы деградации этого материала требуют более подробного изучения.

Кто монтирует работы?
Очень часто сложные инсталляции монтирует сам художник либо его техник или ассистент. Однако в долгосрочной перспективе передавать все функции одному сотруднику — не самая практичная идея. Сложные объекты всегда должна сопровождать исчерпывающая инструкция.

Если объект предполагает интерактивность, становится ли это проблемой в экспонировании и хранении?
Да! Чем больше рук проходит работа, будь то хранитель в перчатках или зритель в галерее, тем сильнее будет ее износ, тем больше рисков для сохранности. Поэтому большинство протоколов хранения направлены в первую очередь на минимизацию манипуляций.

В тех случаях, когда концепция работы предполагает ее физический контакт со зрителем, нужно быть готовым к повреждениям. Важно постараться минимизировать риски при производстве работы, отдавать предпочтение более износостойким материалам. В идеале детали, с которыми взаимодействует посетитель, должны быть расходными, то есть подлежать замене, однако и здесь мы встречаем некоторые сложности: к примеру, кнопка или рычаг из магазина хозтоваров, водруженная на инсталляцию художником, будет считаться более ценной и «подлинной», нежели такая же кнопка, установленная реставратором или техником.

Мне доводилось работать с инсталляцией Пола Маккарти «Пиноккио. Дилемма с носом». Она создана в 1994 году и представляет собой гардероб с десятью костюмами Пиноккио. Владелец работы, частное лицо, допускал перформативную часть на открытии выставок: сотрудник музея надевал маску, всегда одну и ту же. Стоит ли говорить, что она ветшала быстрее других предметов и в 2014 году не составляло никакого труда на глаз определить, какая маска была «интерактивной»?

Есть ли какие-то различия в хранении современной и классической живописи — скажем, недавней работы на дереве и старинной иконы?
Здесь все зависит от материалов, которые использовал художник. Если речь идет об одной и той же технике, различий в условиях хранения не будет. Картины, возраст которых насчитывает сотни лет, реагируют на нарушение температурно-влажностного режима более резко, чем свежая живопись. Однако со временем такие нарушения так или иначе отразятся на внешнем виде любой вещи.

Какие самые необычные вещи у вас хранятся?
Хороший пример — инсталляция «Случай в музее, или Музыка на воде» Ильи и Эмилии Кабаковых, которая экспонируется у нас на выставке «Квадрат и пространство». Она представляет собой целый выставочный зал с экспозицией картин вымышленного художника Кошелева. В этом зале прорвало трубы, и тазики и кастрюльки, в которые собирают воду, становятся действующими лицами в пространстве наравне с холстами. Предметами хранения здесь являются и картины, и кастрюльки (каждая пронумерована), и не являющиеся частью экспозиции довольно подробные авторские эскизы, где разъясняется, как должен выглядеть выставочный зал, как в пространстве циркулирует вода и так далее.

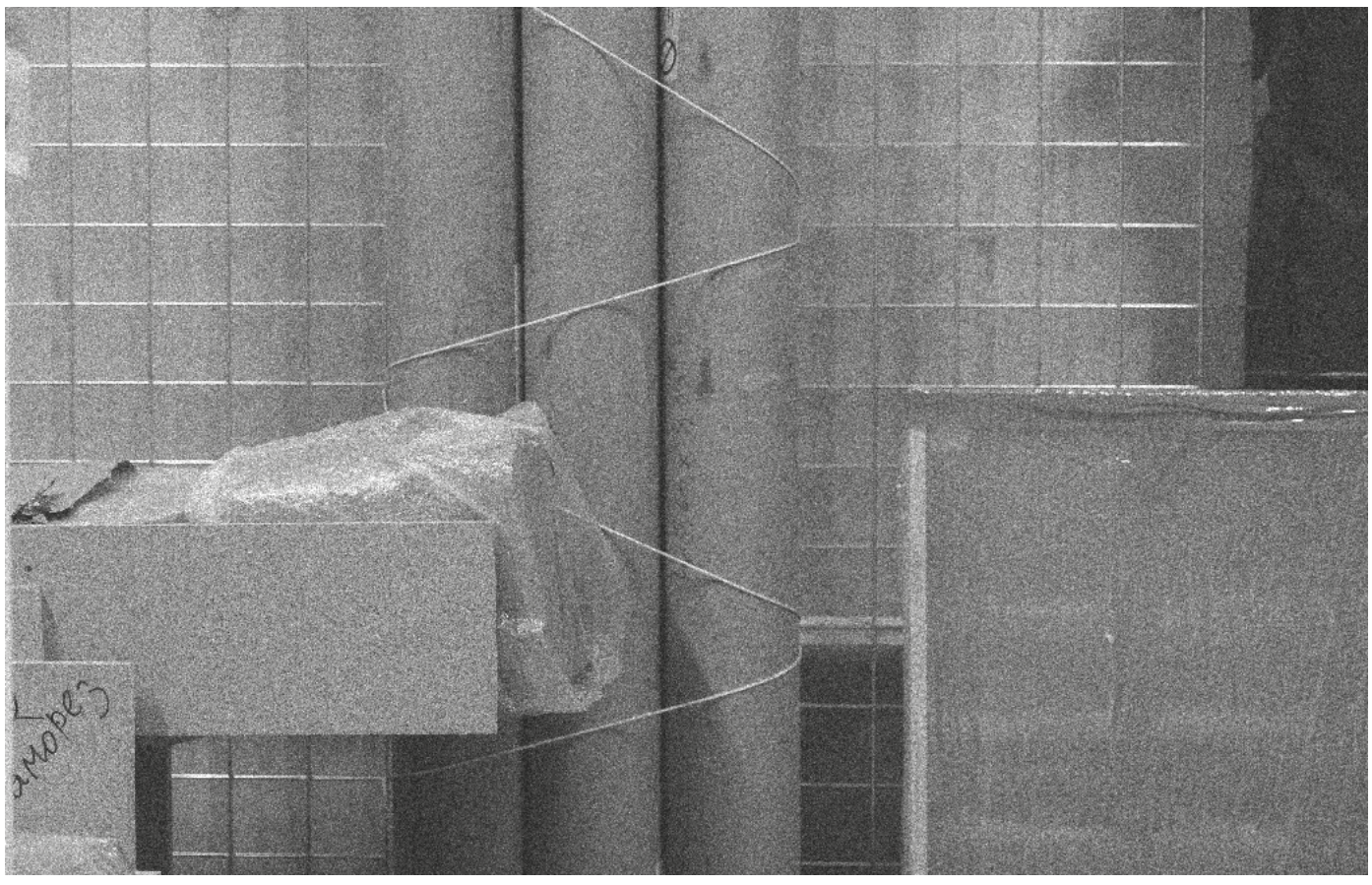
Как экспонировать и хранить объекты из «живых» материалов?
Речь идет, вероятно, о материалах, некогда бывших живыми. Они также классифицируются по типу: зоологические, ботанические, антропологические. Жизни ни в каком виде на момент поступления в фонд в них остаться не должно. Растения полностью высушивают и в виде гербариев хранят в папках, предметы таксидермии — в коробах, зоологические материалы — в емкостях с консервирующей жидкостью. Все нормы хранения и предпочтительные способы взаимодействия с различными материалами закреплены в Единых правилах организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций, утвержденных Министерством культуры.

Пространство и оборудование хранилища Дома культуры «ГЭС-2», 2024.
Фото: Вадим Штейн

Каковы особенности хранения на временных выставках?
Временные проекты, как правило, предполагают привлечение внешних коллекций, государственных и частных. Возникает необходимость в упаковке, транспортировке и монтаже/демонтаже произведений искусства. Эти процессы также строго регламентированы и требуют контроля для обеспечения сохранности. На выставке должен соблюдаться стабильный общий температурно-влажностный режим, отвечающий требованиям всех задействованных произведений, особый порядок доступа в выставочные залы, регулярный мониторинг состояния экспонатов. Также, поскольку архитектура и застройка выставки создаются индивидуально под каждый проект, хранитель контролирует соответствие используемого оборудования музейным стандартам еще на этапе планирования выставки.

Есть ли какие-то особенности приема в коллекцию произведений современного искусства (в отличие от классических, выполненных в традиционных медиумах)?
Общие стандарты описания предметов при поступлении в коллекцию как раз не предполагают особых различий в протоколе приема и актировании. Так, для включения произведения в Музейный фонд РФ проводится экспертиза, определяющая культурную или историческую ценность объекта.

При поступлении в коллекцию каждый предмет должен получить номер, а все его данные, включая размеры, различные пометки и отличительные особенности, фиксируются в сопутствующих документах. Предполагаю, что описать по этим параметрам картину — менее кропотливое дело, нежели инсталляцию, состоящую из нескольких десятков или даже сотен фрагментов.


Пространство и оборудование хранилища Дома культуры «ГЭС-2», 2024.
Фото: Вадим Штейн

Каковы главные факторы риска для сохранности объектов современного искусства?
Такие же, как и для традиционных: колебания температуры, солнечный свет, биологические заражения, человеческий фактор, в том числе тактильный интерес, который может вызвать работа. Например, если в инсталляции есть телефон, можно быть уверенным, что кто-то попытается поднять трубку. Помимо оценки физической чувствительности материалов, хранителю необходимо предвидеть проблемы, связанные с реакцией зрителей на содержание или сюжет работы: провокационные или острые вопросы могут также создать дополнительные риски для сохранности.

Если в инсталляции есть телефон, можно быть уверенным, что кто-то попытается поднять трубку

Современное искусство для вечности: документация, хранение, реставрация

Марина Шульц
хранитель коллекции, заведующая Отделом современного искусства Государственного Эрмитажа, координатор Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге

Художники нередко экспериментируют, применяя в своей работе новейшие материалы и техники. Иногда это приводит к непрогнозируемому и скорому саморазрушению произведений искусства. Необратимые химические реакции, естественные процессы деградации материалов, их чувствительность к определенным факторам окружающей среды могут в короткие сроки значительно изменять внешний вид и характеристики арт-объектов вопреки авторскому замыслу.

Эта проблема характерна не только для произведений искусства, созданных в последние десятилетия. Во все времена художники быстро и охотно апроприировали последние достижения науки для развития собственных художественных практик, экспериментировали с составами красок, материалами основы, техническими инструментами, добиваясь новых, ранее никем не достигнутых визуальных эффектов. Быстро и необратимо темнеющие краски некоторых картин импрессионистов[1] или «запекшаяся» поверхность полотен мастеров Северного Возрождения могут послужить здесь наглядными примерами.

В этой статье мы обратим внимание на роль правильного и своевременного описания произведений искусства, выявим несколько подходов к составлению инструкций к инсталляциям, а также обозначим основные инструменты идентификации современных материалов в составе арт-объектов. Затем мы перейдем к вопросам консервации произведений из различных видов пластиков — самой распространенной группы «современных» материалов. В заключении речь пойдет об этике реставрации объектов из недолговечных материалов и методике принятия решений по их восстановлению.

рис. 1 Модель принятия решений в вопросах консервации и реставрации произведений современного искусства. *Cologne Institute of Conservation Sciences*, 2021

Документация — почему это важно?

Любые профессиональные обсуждения превентивных мер к сохранению произведения искусства или его реставрации начинаются с главного вопроса: из каких материалов сделан объект? Для того чтобы определить, какие факторы играют критическую роль в процессе «старения» и разрушения арт-объекта (воздействие ультрафиолета, влаги, кислорода, микроорганизмов и т.п.), необходимо знать его химический состав и перечень использованных художником техник. Сделать это, основываясь только на внешнем осмотре, не всегда возможно. Сложные сочетания материалов, многослойность, экспериментальные авторские приемы часто получают в документах к произведению искусства формальное обозначение «смешанная техника». Этот заменитель настоящего технического описания арт-объекта широко используется не только самими художниками, галеристами, кураторами и коллекционерами, но и музейщиками. В краткосрочной перспективе такое описание не позволяет без дополнительных усилий определить оптимальные для сохранности предмета условия, а в долгосрочной может привести к непредвиденным расходам на его техническое исследование и реставрацию.

Неверно было бы перекладывать всю ответственность за точное и подробное техническое описание объекта целиком на автора — скорее, эту задачу следовало бы выполнять работающим с ним институциям. Однако привычка художника делать первичное описание использованных материалов и техник прямо в мастерской не только облегчает дальнейшую работу всех участников арт-рынка, но и снижает риски непреднамеренного разрушения произведения искусства в будущем. Если художник использует продукты промышленного производства (например, товары из пластика, хозяйственные краски, пасты, вспененные материалы и т.д.), следует переносить в документацию полный химический состав материалов с упаковки производителя или хотя бы фиксировать в описании торговую марку и названия использованных материалов.

Документация сложносоставных инсталляций, помимо описания материалов и техник, по понятным причинам должна включать в себя инструкцию по их монтажу. Как правило, такая инструкция содержит подробное описание не только самих объектов, но и их положения в пространстве, а также самого этого пространства — его габаритов, оформления, технического оснащения, освещения и т.п. Чем подробнее составлена инструкция, тем больше шансов, что произведение будет храниться и экспонироваться в состоянии, максимально близком к первоначальному. Практика показывает, что вариативность, разделение технических требований к инсталляциям на группы (обязательные, желательные, возможные) повышают шансы на сохранение авторский работы во всей целостности, а жесткие, безальтернативные критерии в инструкции, наоборот, создают бóльшие риски полной или частичной утраты произведения.

Можно выделить два основных принципиально различных подхода к авторскому документированию инсталляций. Первый — точное техническое описание с перечнем необходимых марок и моделей оборудования, схемами размещения объектов в пространстве, образцами материалов (напольных покрытий, текстиля, красок и т.п.). В краткосрочной перспективе такой подход позволяет нивелировать разницу в профессиональной подготовке специалистов из разных институций и снизить уровень ответственности и влияния на произведение конкретного куратора, выставочного менеджера или технического специалиста, который непосредственно работает с инсталляцией на площадке. Тем самым повышаются шансы на предсказуемый, стабильный, воспроизводимый результат. Однако в долгосрочной перспективе, в условиях быстрых изменений техники и технологий, точное соблюдение такой инструкции будет становиться все менее возможным. Методика поиска решений в этих условиях (о ней мы подробнее поговорим в заключительной части статьи) неизбежно приведет к двум основным вопросам: 1. Какой визуальный (тактильный, аудиальный, пространственный) эффект изначально задумывал художник? 2. Какими доступными средствами этот эффект можно воссоздать?

К сожалению, многие художники пренебрегают этой «лирической» частью описания своих инсталляций, ограничиваясь лишь перечнем технических требований к оборудованию и материалам. Тем самым они оставляют за скобками всю полноту тех эффектов, которые должны в конечном итоге воздействовать на зрителя (например, звук работающего аналогового кинопроектора, игравший важную роль в некоторых видеоинсталляциях Брюса Наумана, неизбежно исчезает при современном воспроизведении видео с цифровых файлов).

На противоположном полюсе находится другой подход к документированию инсталляций: он основан в первую очередь на описании идеи, концепции, впечатлений и ощущений, которые работа должна вызывать в зрителе. Как правило, в этом случае художники допускают бóльшую вариативность в использовании материалов, оборудования, способах его монтажа. Автор описывает желаемый результат, оставляя конкретные протоколы его достижения на совести музейного хранителя, куратора, менеджера или ассистента.

Этот подход имеет очевидные слабые места и в краткосрочной, и в долгосрочной перспективе: возникновение множества вариаций и версий одной работы с неясными критериями оценки оригинальности ее исполнения (трудно отделить авторскую вариацию от непрофессионального менеджмента на конкретной площадке), высокая роль субъективного восприятия куратора или менеджера, которому придется самостоятельно интерпретировать инструкцию к инсталляции и, по сути, принимать на себя роль ее соавтора. Однако в условиях быстрого развития технологий и появления все новых материалов такая инструкция позволит успешнее адаптировать инсталляции к существующим реалиям, а значит, сохранять авторский замысел даже в очень отдаленном будущем.

Что делать, если описания нет? Инструменты идентификации

Если произведение искусства без надлежащего описания и/или инструкции оказалось по каким-либо причинам отделенным от автора, обязанность по его документированию обычно ложится на текущего владельца объекта или его «оператора».

Как правило, наибольшие сложности вызывает идентификация различных видов пластиков. Являясь одновременно одними из самых разнообразных по типам и часто используемых современными художниками материалов, разные виды пластиков существенно различаются по требованиям к условиям хранения и экспонирования.

Одним из самых простых способов установить относительно точный химический состав использованных в произведении материалов — а значит, подобрать оптимальные условия — является спектрометрия. Последние модели спектрометров все более доступны для непрофессиональных пользователей: наравне с лабораторными приборами появляются портативные, для моментального первичного анализа[2].

[1] См. например: *Monico L., Van der Snickt G., Janssens K.* Degradation Process of Lead Chromate in Paintings by Vincent van Gogh Studied by Means of Synchrotron X-ray Spectromicroscopy and Related Methods. 2. Original Paint Layer Samples // Analytical Chemistry, 2011, vol. 83, iss. 4. P. 1224–1231.

[2] https://polyprofi.ru/news/armannyy_skaner_dlya_opredeleniya_tipa_plastika.html

Если спектральный анализ недоступен, можно провести визуальное и тактильное обследование для первичного определения материалов. Среди самых простых и доступных методик внелабораторной идентификации выделяется проект *Plastic Identification Tool*[3], созданный Фондом сохранения современного искусства (*SBMK*) при поддержке Агентства по культурному наследию Министерства образования, культуры и науки Королевства Нидерландов. В открытой онлайн-базе *SBMK* содержится информация о ключевых характеристиках всех основных групп пластиков[4], а также руководство по их идентификации без привлечения дополнительных приборов или специалистов. Этот инструмент позволяет даже новичку с высокой вероятностью определить тип использованного материала, чтобы составить надлежащую документацию и подобрать необходимые условия хранения и экспонирования арт-объекта[5].

В случае сложносоставных инсталляций, по какой-либо причине оставшихся без авторских инструкций, ответственность за их составление остается на владельцах или временных операторах. В документации следует максимально подробно описать существующую авторскую версию, в том числе используя фото- и видеофиксацию всех доступных версий объекта на разных выставках, по возможности собрать воспоминания очевидцев (зрителей, ассистентов художников и т.д.), а также записать интервью с автором, уточнив у него нюансы исполнения и вариативность воплощения первоначального замысла. В случае обращения к автору за уточнениями следует помнить, что спустя время у художника может существенно измениться восприятие собственного творчества: это часто выражается в стремлении «отредактировать», усовершенствовать произведения искусства задним числом. По сути, в таких случаях создается новая авторская версия произведения, что с точки зрения классического музейного дела недопустимо или должно отдельно оговариваться и фиксироваться в инструкции (например, «первоначальная версия 1990 года выглядела так… В 2006 году автор внес следующие корректировки…»).

Консервация и хранение современных материалов

Для традиционных художественных материалов и техник давно выявлены и описаны критические факторы окружающей среды и условия их нейтрализации. В случае современных материалов протоколы консервации находятся в постоянной доработке или вообще пока не существуют. Многообразие разновидностей пластиков, недостаточная изученность процессов и механизмов их деградации и возможностей восстановления, обусловленные относительно коротким сроком их существования, нередко приводят к самым печальным последствиям: разрушению, полной или частичной утрате произведений искусства, созданных менее пятидесяти лет назад.

Выше обсуждалось, что первоочередной задачей на пути сохранения и консервации произведений искусства является составление перечня использованных материалов. Следующим шагом должно стать определение актуального состояния объекта, прогнозирование рисков и обеспечение соответствующих условий для его долгосрочного хранения. Не имея возможности описать здесь все многообразие материалов, остановимся на нескольких наиболее распространенных видах пластиков, опишем признаки их деградации, отметим чувствительность к различным факторам среды и перечислим рекомендации по их долгосрочному хранению.

Поролон[6]. Основными факторами его разрушения являются ультрафиолет и кислород, однако наличие поверхностного защитного слоя замедляет процесс деградации. На ранних этапах она выражается в изменении цвета, появлении трещин, разрывов, «морщин»; на поздних стадиях поролон твердеет, теряет эластичность, крошится. Минимальные меры консервации: соблюдение светового режима (установка защитных UV-фильтров в местах экспонирования), хранение в герметичных боксах.

Каучук также наиболее чувствителен к ультрафиолету и кислороду. Деградация материала проявляется в потере цвета, утрате эластичности, отвердевании, появлении трещин и разрывов, а также образовании на поверхности липкого слоя (последнее может приводить к необратимому склеиванию разных частей объекта, если хранить его в сложенном виде). Необходимые меры консервации: минимизация воздействия ультрафиолета, хранение в среде с низкой циркуляцией воздуха. Кроме того, следует защищать объект от поверхностных загрязнений и пыли, а также избегать регулярной механической чистки, так как липкая пленка на поверхности каучука способствует образованию трудновыводимых пятен и потемнений.

Скотч-лента чувствительна к фотоокислению, которое существенно ускоряется при высоких температурах. В процессе деградации материал желтеет, с течением времени липкий слой теряет свои свойства и улетучивается с целлофановой или полиэфирной основы. Меры консервации: использование *UV*-фильтров, холодное хранение (+3–5 °C) в негерметичной среде.

Эпоксидная смола высокочувствительна к ультрафиолетовому излучению. Со временем материал обесцвечивается, поверхность утрачивает характерный глянец, возможна деформация по типу «апельсиновой корки». Меры консервации: использование *UV*-фильтров; исключение хранения или экспонирования при естественном свете.

Кино- и фотопленка (ацетилцеллюлоза) в процессе деградации желтеет, коробится, склонна к появлению кракелюра на поверхности. Характерный признак разрушения материала — появление ярко выраженного запаха уксусной кислоты и влажного налета на поверхности. Чтобы избежать механической деформации пленки в кассетах, их следует хранить вертикально (как книги на полке) при низкой температуре (+3–5 °C) в хорошо вентилируемом помещении.

[3] https://plastic-en.tool.cultureelerfgoed.nl

[4] Выделяются четыре основные группы: вспененные полимеры, эластомеры, пленки и твердые пластики (https://plastic-en.tool.cultureelerfgoed.nl/tool).

[5] Приведем также подборку других материалов по теме: *Grattan D. W. (ed.)* Saving the Twentieth Century: the Conservation of Modern Materials: Proceedings of a Conference Symposium '91: Saving the Twentieth Century, Ottawa, Canada, 15 to 20 September 1991. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1993.
Hummelen Ijsbrand M. C., Sillé Dionne. Modern Art—Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Michigan, 2005. POPART: Preservation of Plastics ARTefacts research project (https://popart-highlights.mnhn.fr).

[6] Бытовое название одной из распространенных разновидностей пенополиуретана, происходящее от названия известной норвежской компании-поставщика *Porolon AS*.

Произведения искусства, включающие в себя разные типы пластиков, представляют особую сложность в долгосрочном хранении и реставрации. В процессе разложения материалы могут вступать между собой в нежелательные химические реакции с непредвиденными последствиями. Например, не рекомендуется механически соединять натуральный каучук, серебро и медь, так как последняя катализирует окисление каучука, а каучук, в свою очередь, в процессе деградации выделяет серу, которая может привести к почернению серебра.

Не ставя перед собой невыполнимую задачу описать все возможные риски, отметим, что уже при создании произведения художники должны учитывать факторы взаимного негативного влияния различных материалов и их чувствительность к определенным условиям окружающей среды (если разрушение объекта не является частью авторского замысла).

Методика принятия решений при реставрации

Обсудив вопросы документирования арт-объектов из современных материалов и их превентивной консервации, мы неизбежно подходим к теме реставрации. И если для традиционных материалов и техник методики глубоко проработаны и проверены временем, то почти каждый случай реставрации произведений из новых материалов требует специальных исследований, всесторонних обсуждений и разрешения этических дилемм. Если арт-объект частично или полностью разрушился за короткий срок из-за естественной деградации использованных художником материалов, то каким способом можно восстановить его так, чтобы процесс не повторился в обозримом будущем? Необходимо ли восстанавливать являющиеся частью произведения объекты промышленного производства реставрационными методами, или можно заменить их такими же новыми?

Отсутствие в нашей стране сложившейся школы по реставрации современных материалов, а также малое количество прецедентов и публикаций об успешных кейсах не способствуют разработке протоколов принятия решений и верифицированных методик в этой области. В мире есть несколько институций, последние три десятилетия системно занимающихся этими вопросами. Среди них можно выделить упомянутый выше голландский Фонд сохранения современного искусства (*SBMK*) и Технический университет прикладных наук Кёльна (*TH Köln*), совместно разработавшие модель принятия решений в вопросах консервации и реставрации современного искусства [7].

На первом этапе модель предполагает формулирование конкретных целей и задач, стоящих перед исследователем или рабочей группой, а также их мотивацию (например, объект запрошен в качестве займа на выставку и должен быть подготовлен к экспонированию).

Второй этап предполагает генерацию и сбор данных об объекте: существующие описания, инструкции, устные и письменные свидетельства автора, его ассистентов, предыдущих владельцев, история бытования предмета, фото- и видеофиксация состояния произведения в разные периоды его существования. Также важно определить, предполагалось ли авторской концепцией разрушение произведения, несут ли использованные материалы сами по себе символическую, концептуальную нагрузку внутри авторского замысла и т.д.

На третьем этапе необходимо подробно проанализировать и описать текущее состояние сохранности объекта и соотнести его с зафиксированной на предыдущем этапе динамикой изменений.

Четвертый этап включает описание желаемого состояния объекта и формирование ответов на вопрос, какие из свойств произведения являются существенными и определяющими его идентичность с точки зрения авторского замысла, а какие второстепенны.

На пятом этапе необходимо выяснить, в чем именно проявляется несоответствие текущего состояния объекта и желаемого (первоначального) состояния, а также предусматривалась ли автором вариативность, допускающая такие несоответствия.

Шестой этап — разработка плана реставрации, поиски подходящих методик, обращение к релевантным примерам. Он предусматривает и вариант бездействия, если очевидно, что вмешательство в объект не принесет значимых результатов.

На седьмом этапе предложенные варианты и методики реставрации должны быть всесторонне обсуждены и оценены (или одобрены автором, если он жив), в том числе с точки зрения соответствия авторскому замыслу, сохранения подлинности и функциональности произведения.

Восьмой этап предполагает презентацию избранной стратегии, формулирование аргументов в ее пользу, описание ее слабых сторон и возможных негативных последствий.

На завершающем, девятом этапе проводится мониторинг всего процесса реставрации, позволяющий своевременно скорректировать избранную методику и оценить соответствие получаемых результатов заявленным целям.

Безусловно, эта модель не может полностью предусмотреть все многообразие возникающих вопросов и задач. Абсолютно каждый случай реставрации произведений из современных материалов должен рассматриваться индивидуально. Однако хочется надеяться, что профессиональное документирование арт-объектов, своевременное уточнение всех неясных моментов у автора, обеспечение условий хранения в соответствии с типом материалов позволят минимизировать необходимость реставрации объектов современного искусства, а если она все же потребуется, сделать ее более успешной.

[7] Последняя редакция 2021 года: https://www.th-koeln.de/en/decision-making-model-for-contemporary-art-conservation-and-presentation—revisited_63959.php

Архив фонда V—A—C и Дома культуры «ГЭС-2»: от частного к общему

Софья Наконечная
руководитель направления фото- и видеопроизводства и архива

Саша Романова
старший специалист по работе с архивом

Архив культурной институции — не просто совокупность материалов, фиксирующих различные аспекты работы. Это сложная динамичная система, которая не только сохраняет память о событиях, но и стимулирует рождение новых интерпретаций и высказываний. Архив играет важнейшую роль в сохранении и организации наследия институции, помогая документировать процесс культурного производства и делать эти данные доступными для сотрудников, исследователей, художников и в перспективе — для широкой аудитории.

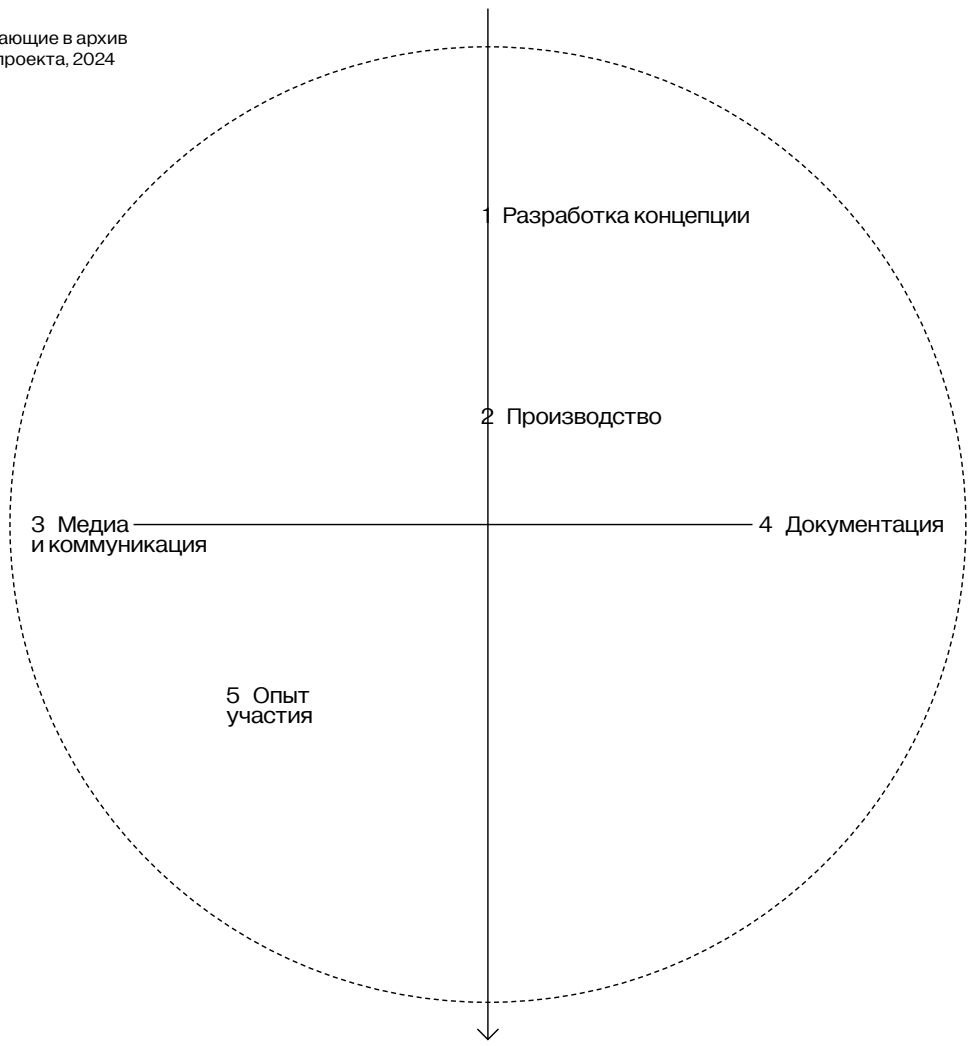
Основная миссия архива заключается не только в фиксации произошедшего, но и в активном включении этих документальных свидетельств в современный культурный процесс — так поддерживается создание новых творческих высказываний. Это особенно важно для «ГЭС-2», где новые материалы и объекты ежедневно создаются в ходе множества проектов, и все они требуют систематизации, осмысления и сохранения.

С момента открытия Дома культуры в 2021 году было сделано более 80 000 фотографий — от архитектурных съемок до съемок произведений искусства. Кроме того, архив содержит свыше 400 единиц видео- и аудиодокументации, включая интервью, проморолики и документальные фильмы, архив фонда V—A—C с 2009 года, а также наследственный архив электростанции ГЭС-2.

За последний год художники создали более 200 иллюстраций для проектов институции, что демонстрирует масштаб и интенсивность культурного производства. Чтобы отразить их в Архиве, мы разработали типологию материалов, покрывающую весь жизненный цикл проектов. Так, мы собираем свидетельства зарождения идеи: записи внутренних обсуждений, описания концепций, эскизы. У нас хранится и множество документов, касающихся процесса реализации: графики монтажа, технические чек-листы, световые сценарии, сценография, макеты выставочного оформления и многое другое. В то же время мы тщательно систематизируем всю визуальную коммуникацию, которая проходит через публичные платформы Дома культуры. Это позволяет, например, проанализировать использование диаграмматики и помогает развивать визуальный язык. Можно изучить иллюстрации для отдельных программ «ГЭС-2» или целых направлений. Кроме того, мы анализируем, какой след оставляет проект в публичном поле и какую реакцию он вызвал у разных аудиторий. Этот финальный этап жизни проекта отражают публикации в прессе и материалы категории «Опыт участия», куда попадают детские рисунки с воркшопов, отзывы посетителей, заявки от резидентов, творческие проекты участников лабораторий. На данный момент в архиве около ста проектов с полностью задокументированным циклом производства, что позволяет глубже взглянуть на готовый продукт — например, выставку или концерт.

Однако со временем мы столкнулись с тем, что среди существующих публичных музейных архивов отсутствуют «образцовые» решения, полностью соответствующие принципам работы и самопозиционированию «ГЭС-2». В поисках оптимального подхода мы обратили внимание на международные практики применения систем управления цифровыми активами (*DAM — Digital Asset Management*) в культурных учреждениях. Эти системы предполагают не просто хранение цифровых материалов, но и организацию процессов внутри институции, что значительно упрощает доступ к информации и снижает порог входа для пользователей. Одним из наиболее значимых примеров использования *DAM*-систем стал проект, реализованный Метрополитен-музеем в 2005 году. Последняя версия этой системы представляет собой не просто программное обеспечение для хранения файлов, а комплексный инструмент, оптимизирующий внутреннюю коммуникацию, благодаря чему взаимодействие с материалами становится более доступным и интуитивным.

рис. 2
Типы материалов, поступающие в архив на разных этапах жизни проекта, 2024



1 Разработка концепции
→ эскизы
→ записи видеоконференций
→ проектные предложения

2 Производство
→ техническая документация
→ графики и таймлайны
→ выставочное оформление
→ полиграфия

3 Медиа и коммуникация
→ пресс-релизы
→ пресс-мониторинг
→ публикации в соцсетях фонда V—A—C и Дома культуры «ГЭС-2»
→ коммуникационная стратегия
Визуальная коммуникация
→ диаграмматика
→ иллюстрации
→ кадры из фильмов и видео
→ предоставленные изображения
→ фирменные стили

4 Документация
→ фотодокументация
→ видеодокументация
→ аудиодокументация

5 Опыт участия
→ проектные предложения от участников резиденций и лабораторий
→ работы, созданные в рамках воркшопов
→ реакции аудитории в соцсетях

Внедрение *DAM*-системы-медиатеки в «ГЭС-2» позволило нашему архиву стать не только универсальным хранилищем, соответствующим масштабу и темпу институциональных проектов, но и важным инструментом создания новых произведений. Медиатека обеспечивает актуализацию, систематизацию и сохранение материалов, а также их доступность для широкой аудитории. Сейчас сотрудники — производители контента могут постоянно обмениваться информацией друг с другом, а в перспективе — и с аудиторией.

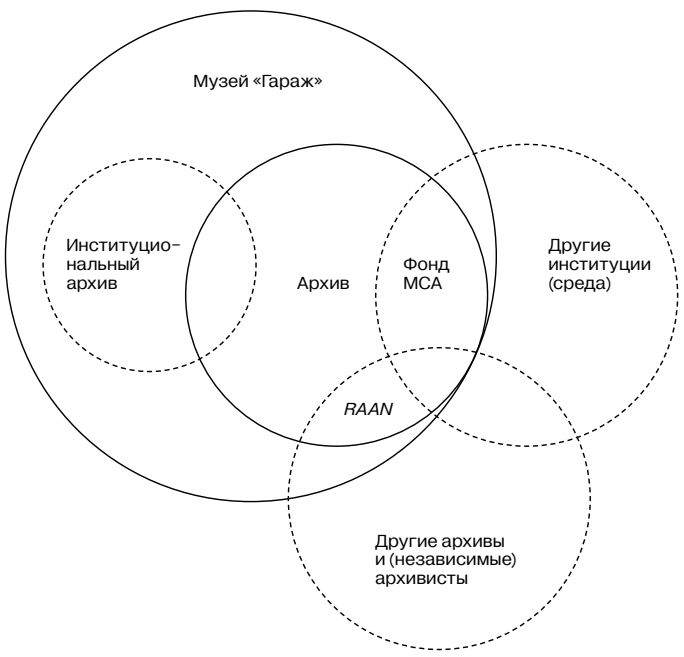
Одна из миссий архива — продвижение ключевых ценностей институции: доступности, междисциплинарности и культурного производства. Архив должен формировать интеллектуальный и материальный ресурс, доступный не только сотрудникам институции, но и широкой аудитории. В условиях быстро меняющейся среды он становится незаменимым элементом поддержания идентичности и исследования художественного контекста. Поэтому в течение ближайших шести месяцев мы планируем сделать архив полностью публичным. Это важный шаг, который откроет свободный доступ к уникальным культурным и историческим материалам.

Мы верим, что публичный архив даст каждому возможность больше узнать о работе Дома культуры, стать свидетелем и участником творческих проектов, а также найти вдохновение. Это также расширит горизонты образовательных возможностей, сделает культуру доступной не только для профессионалов, но и для всех, кто интересуется современным искусством.

Архивация современности: фондообразование и институцио-нализация в музее «Гараж»

В этой статье мы изначально задумывали отразить историю и сложную структуру архива музея «Гараж» — единственного настолько полного собрания документов и материалов о современном искусстве в России. В итоге фокус был сделан на том, как пересекаются понятия «архивный фонд» и «институция». Как архивы чувствуют себя внутри настолько динамичных институций? Какие гибриды и сущности рождаются из подобного рода взаимоотношений? И, что не менее важно, как функционирует архив современного искусства и что отличает его от других?

рис. 3 Взаимоотношения между Музеем современного искусства «Гараж», его архивом и культурной средой



Работая над этой статьей, мы с коллегами неизбежно ныряли в технические детали и архивистику, так что работа будет интересна прежде всего представителям российской культурной среды, так или иначе работающим на пересечении академического знания и культурной практики.

Мы также хотели бы поблагодарить Дом культуры «ГЭС-2» за возможность рассказать о тихом, подчас незаметном, но важном и сложном труде архивного работника, а также за возможность объединиться на этих страницах с архивными специалистами в сфере современной культуры России.

Предыстория: архив как шанс замедлиться

Анжела Гурциева
старший хранитель архива Музея современного искусства «Гараж», врио руководителя научного отдела

Архивы и центры документации современного искусства в большинстве случаев создаются как продолжение культурной политики и деятельности соответствующих музеев. Примеров много: музей Стеделейк в Амстердаме, Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (*ZKM*), Музей современного искусства Барселоны (*MACBA*), Национальный музей современного искусства в Бухаресте (*MNAC*), Галерея современного искусства в Любляне (*Moderna Galerija*). Другой часто встречаемый случай — архивы, формирующиеся под покровительством академических центров и университетов: *ZADIK* в Кёльне, Института современного искусства (*Institut für moderne Kunst*) в Нюрнберге, Швейцарского института исследований искусства в Цюрихе (*SIK-ISEA*). Иными словами, архивы исторически существуют как подструктура более крупных организаций — и музеи современного искусства в этом смысле едва ли исключение из правил. Архивы воспринимаются как данность, естественным образом существующая в экосистеме музея. В связи с этим архивам, которые создаются как самоцель, как независимая инициатива, как запрос снизу, а не требование сверху, зачастую не хватает ресурсов — финансов, места, авторитетности, методологической поддержки.

С подобными трудностями когда-то столкнулся и московский фонд «Художественные проекты». Он появился в 2001 году по инициативе значимых культурных деятелей — Иосифа Бакштейна, Екатерины Дёготь, Виктора Мизиано, Айдан Салаховой — и некоторое время существовал за счет пожертвований. Целью создания фонда являлось формирование архивной коллекции, посвященной истории советского и российского искусства 1980—2000-х годов. По приглашению директора фонда Елены Елагиной искусствовед Саша Обухова, к тому времени уже получившая архивный опыт в рамках проекта «Кто есть кто в современном искусстве Москвы», и видеооператор, основательница студии *Art via Video* Юлия Овчинникова занялись сбором досье на советских и российских художников, поиском релевантных материалов прессы, фото- и видеодокументацией ключевых событий московской сцены.

На протяжении четырех лет, до тех пор, пока финансирование не иссякло окончательно, фонд и архивная коллекция теснились в комнате в здании факультета графики Суриковского института в Лаврушинском переулке. Существуя с тех пор в полутурбулентном режиме, спорадически получая финансирование и переезжая с места на место, в 2012 году архив окончательно осел в Центре современного искусства «Гараж». Так в Центре образовался научный отдел, а сам «Гараж» вскоре стал музеем, обзаведясь первой коллекцией пусть не искусства, но документации заметной его эпохи.

Таким образом, архив «Гаража» появился не как следствие работы музея, а как примкнувшая к нему отдельная сущность со своей историей, усилившая видимость молодой московской институции в культурной (в том числе международной) среде. В такой ситуации достигается равенство между хранением и экспозиционированием произведений искусства в музее и сохранением документации самого́ художественного процесса. Научное знание, бережно хранимое архивом, здесь видится гарантом институциональной стабильности — и эдаким темпоральным крючком, зацепившись за который амбициозная институция (а «Гараж» организовывал по десять, а то и по пятнадцать выставочных проектов в год) способна дать аудитории и участникам культурного процесса шанс замедлиться [1]. Как и в законе единства и борьбы противоположностей: современный музей и современный архив, как и «все сущее, состоят из противоположных начал, которые, будучи едиными по своей природе, <...> противоречат друг другу». Как пишет Бояна Кунст, культурные институции «не следует воспринимать как факт, как нечто данное и завершенное, а лишь как потенциальный процесс — пространство институции проявляется при условии особой (конкретной) темпоральной перегруппировки сил». Вариантом последней и может стать архив — «овладение прошлым» [2].

Формирование фондов и новые возможности

Изначальный вектор развития архива «Гаража» был обусловлен фокусом музея на современном искусстве и особенностями коллекции фонда «Художественные проекты». Однако уже в 2013 году фонд пополнился материалами из собрания коллекционера и хранителя Леонида Талочкина, который считается основоположником архивирования и институционализации российского искусства, начиная с неофициальной культуры 1960-х. Когда вдова Леонида Прохоровича Татьяна Вендельштейн планировала дальнейшую судьбу коллекции, было решено разделить ее на две части: предметы искусства отошли Государственной Третьяковской галерее, а архив принял тогда еще молодой музей «Гараж».

Этот уникальный объемный материал прочно объединил поступившие в «Гараж» чуть позже архивные фонды неофициальных художников и деятелей советских лет: Виктора Пивоварова, Георгия Кизевальтера, Игоря Мухина, Игоря Макаревича, Франциско Инфанте, Геннадия Приходько, Василия Ситникова, Бориса Свешникова, Владимира Алейникова, Юрия Рассанова, Эдуарда Лимонова, Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Таким образом, архив музея «Гараж» стал наиболее полным собранием документов и материалов о советских и российских художниках-нонконформистах. С 2012 по 2015 год Музей увеличил свой архивный капитал, получив в дар материалы, собранные галереями *L*, *XL*, «Школа», «*TV* Галерея», «Айдан» и *pop/off/art*.

Следующим ключевым моментом в истории комплектования стала покупка первого архитектурного архива Алексея Щусева (архив Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки) в 2018 году. Приобретение было мотивировано, с одной стороны, ролью музея в преобразовании облика парка Горького, где в 1923 году и состоялась первая Выставка, а с другой — архитектурной тематикой собрания: «Гараж» всегда пристально следил за архитектурными инновациями.

Для архива музея это стало событием, расширившим тематические и хронологические границы комплектования. С того момента он активно пополняется материалами не только последних шестидесяти лет, но и всего XX века, касающимися не только позднесоветского и современного визуального искусства, но и архитектуры, танца, театра. В этой широте выбора проявляется особенность архивации внутри частной, а не государственной институции. Гибкость — и формирование коллекции, исходя из видения куратора. Гибкость — и четкое понимание того, куда архив может расти (но не где он должен заканчиваться).

История развития «гаражного» архива полна исключений. Существуя в поле государственного управления, многие архивы (как в России, так и за рубежом) отличаются повышенной бюрократизацией, усложненным доступом к материалам и межинституциональному сотрудничеству, ограниченным инструментарием для работы исследователей и самих архивистов. У частной организации, думается, больше возможностей оперативно и продуктивно обрабатывать сложное междисциплинарное мультимедийное содержание коллекции — и тем самым отвечать на запросы времени.

[1] *Кунст Б.* Институционализация, прекарность и ритм работы // Художественный журнал, 2021, № 117.
[2] Там же.

Именно поэтому в 2017 году музей «Гараж» инициировал создание платформы и проекта «Сеть архивов современного искусства» (*RAAN*). В связи с эмиграцией многих деятелей культуры из СССР много материалов, касающихся неофициального советского искусства, осели в институциях других стран. *RAAN* был призван централизовать архивное знание о кругах художников-нонконформистов, объединившись с музеем Циммерли при Ратгерском университете в США и с архивом Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете в Германии. Автоматизированная информационная музейная система КАМИС, привычный для российских хранителей инструмент каталогизации, недостаточно удовлетворяла запросы исследователей: в ней недоставало категорий, необходимых для описания различных форм современного искусства. Кроме того, новый инструмент должен был иметь понятный и доступный для исследователей интерфейс. Проект *RAAN*, таким образом, стал прецедентом, во-первых, глобальной и межинституциональной архивации, а во вторых — полностью «рассекреченного» и доступного архивного знания.

Впоследствии к Сети присоединились и другие институции и независимые архивисты. Сейчас *RAAN* насчитывает 12 архивных партнеров — с их списком можно ознакомиться на сайте проекта. Принципиальным решением музея была инфраструктурная поддержка партнеров: предоставлять им инструменты для каталогизации и популяризации материалов, при этом сохраняя архивы на местах, внутри принадлежащего им локального контекста.

Постепенно разрастаясь и усложняясь, архив «Гаража» все больше ощущался как необходимая «надстройка» к структуре и проектам институции. В 2022 году, когда все планы неожиданно оборвались, для музея настало время поиска ресурсов не вовне, но внутри себя, не для создания и производства будущего, но для рефлексии накопленного прошлого и его связи с настоящим. Задачей созданной тогда программы *Garage Archive Commissions* стало поддержать современных художников в работе с архивными материалами Музея и создании новых произведений на их основе: «Сопоставить жизнь и работу сейчас и в предыдущие десятилетия, а также выявить новые линии наследования и конфликта поколений в российском искусстве» [3]. Или проявить «открытость настоящему времени, которое содержит в себе что-то реставрирующее и воссоздаваемое наряду с чем-то незаконченным и незавершенным. <....> [Не] проявить заботу о прошлом (и заморозить его), и не <....> проталкивать его в будущее (оставляя вокруг руины); куда в большей степени речь идет о трудном процессе изменения настоящего, находящегося (обозримого) между повторением прошлого и воображением будущего» [4].

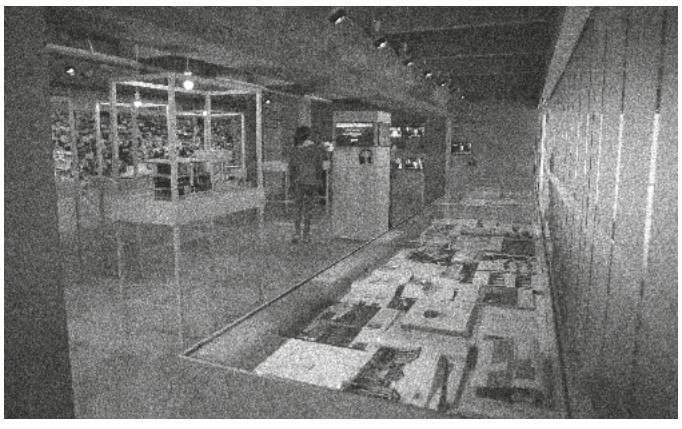
Итогом проекта стали четыре художественных исследования — о тревоге, солидарности, личных и глобальных катастрофах и мостах между прошлым и настоящим [5]. В кризисное время искусство, ориентированное на архив, помогает в большей степени, чем методологически выверенное исследование, постичь «нечто важное для нас за его пределами» [6], темпоральными и историографическими.

Институциональный архив: самоархивация

Анна Дикович
хранитель институционального архива Музея современного искусства «Гараж»

Институциональный архив музея «Гараж» был основан в 2016 году: к этому моменту появилась необходимость привести в порядок массив информации, оставшейся после проведения выставок, — подборки документов выставочного, образовательного, издательского, *PR* и других отделов.

На начальном этапе работы над структурой институционального архива особую роль сыграла организованная летом 2016 года выставка «„Гараж“: раз/архивирование», посвященная восьмилетию музея. Кураторский метод соединился в ней с хранительским интересом архивиста, позволив найти и привлечь новый уникальный материал, который после экспонирования попал в фонды институции. При подготовке проекта определились основные разделы структуры архива. Первый из них составил большой объем документов и информации, связанной с архитектурной историей музея «Гараж»: макеты, чертежи, статьи, а также цифровая съемка и видеоролики. Другой раздел посвящался выставочной истории и был представлен архивной фотосъемкой проектов, светской хроникой, разнообразной печатной продукцией, выпущенной специально к выставкам.

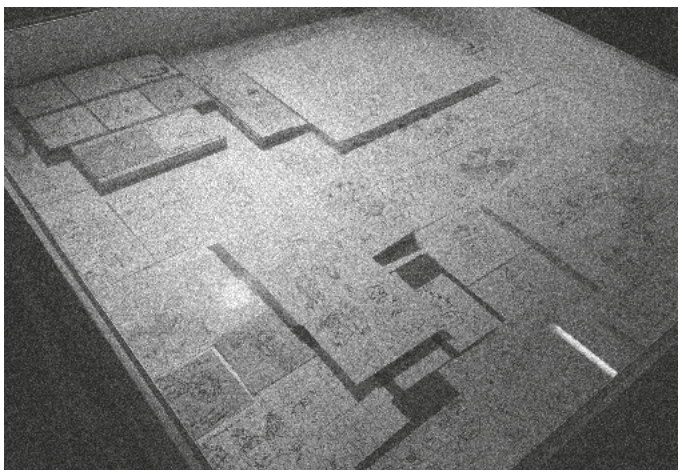


Выставка «„Гараж“: раз/архивирование» в Музее современного искусства «Гараж», 2016. Фото: Анастасия Тарасова. Предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

Хронологические рамки институционального архива обозначаются датой образования самой институции — с 2008 года по настоящее время. Но некоторые единицы хранения выходят за рамки этого периода. Прежде всего это находки, связанные с бытованием архитектурных сооружений: гардеробные номерки советских времен из нынешнего Образовательного центра в парке Горького, археологические находки рубежа XIX—XX веков, сделанные при реконструкции здания ресторана «Времена года». Эти артефакты имеют опосредованное отношение к деятельности музея, но попали в коллекцию благодаря принадлежности к определенному направлению деятельности или теме.

[3] «Архивная коллекция и *RAAN*» (https://garagemca.org/programs/archive-collection-and-raan).
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] *Конончук Л.* По поводу, для и посредством. М.: Логос, 2024. Вып. 1. С. 3.

Для институционального архива «Гаража» характерно большое многообразие типов документов. Прежде всего это специальные издания к выставкам, архитектурные и выставочные планы, эскизы, книги отзывов, отчеты, грамоты, письма и т.п. Среди них есть трехмерные объекты, выделенные в отдельный тип: макеты экспозиций, артефакты с выставок, фрагменты инсталляций, подарки, сувениры, статуэтки, образцы продукции музейного магазина и др. В архиве хранится большое многообразие эфемерид: афиши, постеры, пресс-релизы, флаеры, путеводители, программы, открытки, пригласительные и входные билеты. Помимо собственной печатной продукции «Гаража», собраны статьи из прессы и интернет-изданий. Все эти типы документов могут встречаться как в традиционной бумажной, так и в цифровой версии [7]. Также институциональный архив комплектуется фотографиями, аудио- и видеозаписями: это документальные съемки различных событий, конференций, лекций, интервью, экскурсий, круглых столов, концертов, а также рекламные ролики и уникальные съемки приезда звезд, среди которых видео с Энтони Гормли, Мариной Абрамович, Эми Уайнхаус, Каролин Буржуа и другими гостями «Гаража». В последние годы особое внимание уделяется сбору записей онлайн-обсуждений через платформу *Zoom*, круглых столов и других событий.



Выставка «„Гараж“: раз/архивирование» в Музее современного искусства «Гараж», 2016. Фото: Анастасия Тарасова. Предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

Изменяющаяся структура — еще одна характерная черта институционального архива. Здесь мы сталкиваемся с затруднением, ведь то, что еще не имеет завершенной формы и полностью не укомплектовано, не может претендовать на окончательность. Архивный учет становится динамическим: гораздо чаще обнаруживаются находки, на постоянной основе обрабатываются новые поступления. Время от времени возникают новые направления деятельности Музея, а значит, исправляется и дополняется фондовая структура. Так, в связи с тем, что в последние годы уменьшилось значение выставочной программы и крупных публичных проектов, выглядевшая раньше логичной структура становится неактуальной. Начиная с 2019 года, на первый план выходят небольшие локальные инициативы, самостоятельная деятельность подразделений музея и новые проекты, такие как исследования художников на основе архивных материалов (*Garage Archive Commissions*), деятельность Мастерских и отдела инклюзии «Гаража», события самого архива и библиотеки, а также новый проект «Открытое хранение. Пролог»). Тем не менее основные стволы архивного древа остаются неизменными.

Основополагающий раздел архива — это корпус досье по выставочным проектам, устроенный по хронологически-номинальному порядку [8]. Набор документов может включать выставочные планы, списки экспонатов, договоры, описания состояния сохранности произведений, служебные записки, эфемериды (открытки, путеводители, флаеры, статьи, письма, светскую хронику, анонсы в виде вырезок из прессы). Сюда попадают малотиражные издания, макеты выставок [9], а также разнообразные артефакты: печатная продукция, произведенная для выставочных целей, фрагменты инсталляций, оставленные посетителями предметы [10]. Каждое досье, как правило, дополняется электронной версией. Нужно отметить, что в связи с переходом на цифровые носители бумажная версия досье появляется не всегда, основной или даже единственной может стать именно электронная версия. Цифровой архив комплектуется фотографиями экспозиций, открытия выставок, портретами, в том числе групповыми, художников и кураторов, репортажными съемками. К настоящему моменту сформировано 177 выставочных досье, около 70 из которых имеют только цифровую версию. Основными источниками поступления в этот раздел являются выставочный, образовательный и *PR* отделы.

Архивация среды, самокомплектация

Саша Перегон
руководитель отдела коллекции Музея современного искусства «Гараж», главный специалист по учету в архиве музея (2022—2024)

Самокомплектация стала отдельным направлением работы по развитию архива и методом формирования Фонда Музея современного искусства «Гараж» (МСА [11]). Прообразом для структуры МСА стала коллекция эфемерид фонда «Художественные проекты». Материалы, которые мы собираем в этот архив, непосредственно документируют творчество российских художников и кураторов, культурные проекты, самоорганизации и институции. Фонд комплектуется как аналоговыми документами фонда МСА, так и аудиовизуальными в Медиатеке. При этом архив музея «Гараж» не претендует на то, чтобы охватить всю российскую художественно-культурную среду. Это не представляется возможным по технической, кадровой и идеологической причинам: фонд комплектуется усилиями сотрудников московского и питерского отделений архива.

[7] В редких случаях сохраняются обе версии. Они включаются в одну структуру, но хранятся раздельно.
[8] Это отражено в способе кодирования документов: на первом месте в шифре стоит год проведения, затем буквенное обозначение проекта.
[9] Виктор Пивоваров создал серию макетов для своей персональной выставки в «Гараже».
[10] В архиве хранится пример такого «подкидыша» с выставки «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985»: он демонстрирует диалог художника с выставкой. По счастливой случайности объект был атрибутирован Ильмирой Болотян.
[11] Шифр фонда в базе *RAAN*.

Стоит заранее прояснить терминологию, которой мы будем оперировать. Понятие «эфемерида» используется в астрономии для обозначения координат небесных тел и их передвижения в заданных промежутках времени. Архивные эфемериды служат схожей цели: мы подразумеваем под ними то, что в общепризнанной архивной практике принято называть тиражными документами: пригласительные билеты, флаеры, пресс-релизы, путеводители, программы, плакаты, афиши, буклеты, брошюры, презентационные материалы, открытки, прессу и периодику, входные билеты и прочее. Словом, все, что было создано с целью рекламы и донесения информации до максимально широкого круга людей.

В зарубежной практике термин *ephemerae* вошел в активное использование историками в XX веке. Его появление принято датировать серединой XVIII века, изначально в значении *“papers of the day”* («бумажки одного дня»). Пожалуй, только начиная с конца 1970-х годов в США и Западной Европе возник интерес к печатным документам-однодневкам. Их основный признак — тиражность — длительное время нивелировал их ценность в академической и музейной сфере: ведь такие объекты не имеют никакой материальной ценности, в отличие от авторского документа, созданного в единственном экземпляре. Однако эфемера вмещает в себе уникальный объем информации. Она не только сообщает факты, но и имеет отличительное графическое решение.

Сотрудники архива «Гаража» знакомы с обоими вариантами терминологии («эфемерида» и «эфемера») и свободно применяют их в разном контексте, зачастую используя как взаимозаменяемые. Однако в большей степени прижилось обозначение «эфемериды» [12].

Принцип комплектации, который начала Саша Обухова в фонде «Художественные проекты», продолжился в Фонде МСА. Материалы приходили через сотрудников архива, художников, искусствоведов, кураторов, галеристов и других акторов современной культуры, к которым позже добавились партнеры *RAAN* и дарители; эфемериды поступают как из внешних источников, так и от сотрудников, отделов и директора музея.

Попадая в архив, эфемериды формируют общую карту культурных событий, мероприятий и процессов. Вспомним оригинальное значение термина и визуализируем доску детектива, к которой прикреплены газетные вырезки, рукописные заметки, разделенные по временным периодам, событиям и персоналиям. Внутри архива подобные объекты становятся связеобразующим звеном. Отталкиваясь от собранных вместе фактов (кто? что? где? когда?), можно установить связи, которые теряются в традиционных архивных документах.

Фонд комплектуется не только физическими материалами. С конца 2010-х наблюдается переход от аналоговых носителей к цифровым. Эта тенденция не стала помехой для архивирования — электронные эфемериды все так же остаются передатчиками информации. Они поступают на хранение в виде файлов в цифровую часть Фонда МСА, которая сейчас находится в стадии разработки.

Помимо классификации эфемерид по типу документа, также выделяются тематические собрания внутри Фонда МСА:

Фонд персоналий состоит из досье художников, арт-групп и пр., содержащих материалы об их творчестве: анонсы событий, открытки с репродукциями, материалы из прессы. Цель — сбор дополнительных документов об уже сформировавшихся художниках для фиксации их творческого пути и создание информационно-научной базы о новых художниках.

В Фонд институций попадают документы и эфемериды, связанные с историей и деятельностью целых институций.

Чтобы не оставалось исторических белых пятен, самокомплектация также осуществляется на основе Медиатеки и представлена двумя проектами: «Видеодокументация художественного процесса» и «Интервью». Видеодокументация была запущена в феврале 2018 года и предполагает регулярные выездные съемки арт-мероприятий (в среднем две выставки в месяц в активной фазе проекта). Проект «Интервью» ведется с начала 2019 года на нерегулярной основе. В его рамках мы беседуем с деятелями культуры об их художественных практиках и отношении к искусству. Среди интервьюируемых как «большие имена» 1990-х, так и молодые художники — это позволяет прослеживать связь между событиями конца XX века и сегодняшним днем. Цель проекта — сохранить не только свидетельства творческой деятельности художников, но и их рассказы своими словами. В 2025 году планируется провести интервью с художниками в Калининграде, Воронеже и Екатеринбурге.

Архивы институций внутри архива музея «Гараж»

Алена Герасимчук
хранитель архива Музея современного искусства «Гараж», независимый куратор

Одна из основных целей работы архива Музея современного искусства «Гараж» — сохранить контекст художественной среды прошлого. Именно поэтому мы собираем другие сложившиеся архивы, постепенно восполняя белые пятна в истории современного российского искусства. В этом смысле интерес для нас представляют не только личные архивы персоналий (художников, кураторов, искусствоведов, критиков и т.д.), но и архивы культурных институций.

У каждого фонда уникальная история попадания в архив «Гаража». Передача институциональных собраний чаще всего происходит после прекращения деятельности организации либо завершения значимого этапа в ее истории. Это, в свою очередь, позволяет ретроспективно и более полно посмотреть на ее наследие. Особняком здесь стоят институции — партнеры базы *RAAN*: они самостоятельно архивируют свою текущую деятельность, публикуя документы на сайте базы. Еще одним примером (само)архивации в режиме реального времени является Институциональный архив «Гаража», который регистрирует текущую деятельность всего музея.

Самый распространенный вид архива организации в нашем собрании — фонды галерей. По объему они значительно разнятся. Есть совсем небольшие, до тысячи единиц хранения, — например, у галерей *pop/off/art*, «Школа», «Московская палитра». Средние по объему архивы могут достигать нескольких тысяч единиц хранения (например, собрания Арт Медиа Центра «*TV* Галерея», галереи *Navicula Artis*). Наконец, большие фонды насчитывают свыше пяти тысяч единиц хранения — в пример здесь можно привести архивы «*XL* Галереи» и галереи «Айдан».

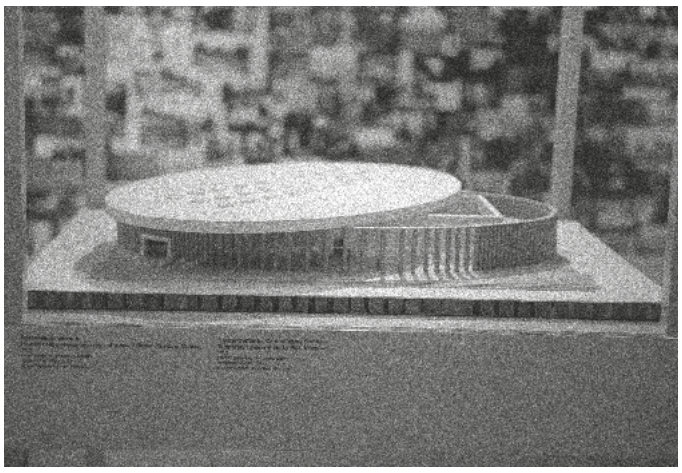
[12] В базе *RAAN* используется термин «эфемерида».

Состав маленьких и средних фондов в значительной степени типологичен. Практически в каждом из них можно найти досье художников, с которыми сотрудничала галерея, различные материалы, связанные с ее деятельностью, планами и стратегией, документацию следа в медиапространстве, оставленного проектами институции. Чем больше и разнообразнее архив, тем сложнее его структура. В таком случае концептуально его содержимое делится на две большие группы: основные (тематические) документы, напрямую связанные с деятельностью институции, и формальные (технические), сохраняющие информацию о том, как именно она существовала.

В качестве иллюстрации предлагаю посмотреть на Фонд галереи «Айдан», которая была открыта художницей Айдан Салаховой в 1992 году и просуществовала до 2012 года, когда Салахова передала материалы галереи в наш архив. Фонд содержит порядка десяти тысяч единиц хранения и документирует двадцать лет жизни организации.

К основной (тематической) группе относятся материалы, напрямую отражающие то, чем занималась институция: фотографии, вырезки из прессы, всевозможные эфемериды, портфолио художников, эскизы работ, планы выставочных проектов, текстовые документы, записные книжки, разрозненные рукописные заметки, подборки периодики и так далее.

Формальную (техническую) группу составляет огромное количество документов, ценность которых для художественного архива, на первый взгляд, неочевидна. Они касаются разных аспектов жизнеобеспечения организации и регистрируют ее деятельность на формальном уровне. Сюда относятся официальные ведомственные бумаги, касающиеся организационных вопросов, счета от коммунальных служб, договоры об аренде помещений и оборудования и договоры с сотрудниками и другими организациями, всевозможные квитанции об оплате, железнодорожные и авиабилеты, заявки на соискание грантов и так далее. Фото и сканы таких документов часто не выводятся на сайт базы *RAAN*, так как могут содержать конфиденциальную информацию и личные данные. В таком случае допускается корректировка изображения либо публикация без него.



Выставка «„Гараж“: раз/архивирование» в Музее современного искусства «Гараж», 2016. Фото: Анастасия Тарасова. Предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

Грубо говоря, это те «скучные бумажки», которые сохраняют знание, например, о том, сколько стоила жизнь галереи (аренда мастерской или участие в какой-нибудь ярмарке), кто и как именно поддерживал ее в тот или иной период. Работа с такими документами позволяет заглянуть за неприступный фасад институции, узнать внутренние подробности, при жизни галереи скрытые от современников. Безусловно, с помощью этих данных мы также восстанавливаем контекст культурной среды прошлого, и важность их сохранения неоспорима.

Архив культурной институции, как и любой архив, формируется по двум фундаментальным, но очень разным принципам. С одной стороны, само течение времени определяет, какие именно материалы осядут в конкретном архиве «самостоятельно». С другой — первопричиной становится директивный жест конкретного человека или организации. В этом случае у решения архивировать определенный документ всегда будет «автор», что, в свою очередь, является (не всегда очевидным) проявлением позиции власти в сохранении того или иного корпуса знаний.

Одна из основных целей работы архива Музея современного искусства «Гараж» — сохранить контекст художественной среды прошлого

Архивы в современном искусстве: между Москвой и Петербургом

Яна Сидоркина
художница, музыкант, исследователь младшего поколения московских концептуалистов, ведущая телеграм-канала «ты сегодня такой пепперштейн»

Слово «архив» происходит от греческого слова ἀρχή, означающего «начало, начальство, власть, господство, правительство». Действительно, авторы, использующие в своей работе архивные практики, зачастую становятся начальниками в вопросах памяти целых поколений художников. Большинство архивных выставочных проектов становятся знаковыми и высоко оцениваются коллегами, зрителями и критиками — ведь субъектом искусства в таком случае становится широкий пласт творчества других авторов. Давайте проанализируем работы некоторых представителей жанра.

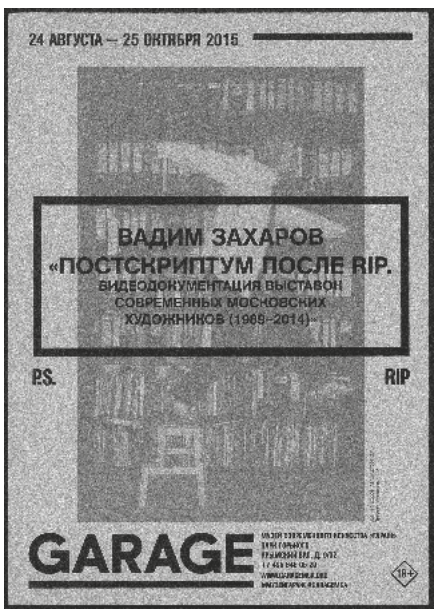
Вадим Захаров

Один из главных художников-архивариусов, представитель среднего поколения московской концептуальной школы, человек и институция в одном лице. В 2015 году провел масштабную выставку «Постскриптум после *RIP*. Видеодокументация выставок современных московских художников (1989—2014)».

Все началось с того, что в 1988 году Захаров приобрел свою первую видеокамеру, а уже через год понял, что она может пригодиться не только для создания собственных работ, но и для документации насыщенной жизни круга московских концептуалистов. Художнику хотелось снимать всё подряд: выставки, друзей, поездки за границу. Он пытался задокументировать один из главных моментов в истории отечественного искусства — перестроечный бум, когда советские и российские авторы были интересны всему миру, как в рыночном, так и в антропологическом смысле.

Разумеется, эксперименты с видео не были чем-то новым: уже тогда очень качественную для того времени камеру приобрел куратор Иосиф Бакштейн, с форматом работал и Андрей Монастырский, считающийся отцом русского видео-арта и по сей день ведущий блог на *YouTube*. Однако для Захарова подобная практика стала одной из самых важных — и в итоге личный архив художника превратился в источник информации для будущих поколений исследователей.

Очень точно эту работу описал теоретик и философ Борис Гройс: «Вадим Захаров начинает занимать все вакансии, предусмотренные художественной системой: художника, куратора, критика, дизайнера, издателя, биографа, архивиста, документалиста, историка и интерпретатора». Иронично, что Захаров, выражаясь языком пользователей соцсетей, «перенес в архив» и собственный архив — завершил свою деятельность после 25 лет непрерывной работы, отпраздновав юбилей выставкой, публикацией каталога и продажей масштабной коллекции материалов в архив большой институции. В своем манифесте он написал: «Я освобождаю себя и других от всех концептуальных и контекстуальных определений моей деятельности. Я также ухожу от всех теорий, загоняющих меня в какие-либо рамки».



Флаер к выставке Вадима Захарова «Постскриптум после *R.I.P.* Видеодокументация выставок современных московских художников 1989—2014», 2015. Фото предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

При этом Вадим Захаров выделял три типа архива художника: «пылевой архив», состоящий из документов, писем, подарков с пыльных полок и из шкафов; «архив-мусор» — художник собирает кажущиеся ненужными и бесполезными вещи; и «архив-киллер», создающий досье на художника.

«Я очень хорошо помню тот момент (мне было 22 года), когда вдруг решил для себя, что многое вокруг меня требует внимания и архивации. И уже тогда почувствовал сначала нежную, а потом все сильнее сжимающую горло хватку Архива,— писал Захаров.— Тогда, в начале восьмидесятых, я представлял собой не что иное, как „вешалку“, поставленную в нужное время в нужном месте. Ко мне попадали всевозможные материалы, к примеру, когда художники уезжали за границу, оставляя всё друзьям и знакомым. Тогда эмигрировали навсегда, переходя в другой мир абсолютно свободными от всего материального. Скидывая (не по своей воле) все одежды».

Художник подчеркивал, что в его случае все остается настоящим: архив — это архив, коллекция — это коллекция, а не бутафория или яркий атрибут инсталляций, не дополнение к художественному жесту. Собирание архива было его образом жизни на протяжении десятка лет. Поэтому мы поставили имя Вадима Захарова в самое начало.

«Я жонглирую опасными вещами, которые при ошибке могут обжечь или просто уничтожить, превратив, например, всю мою деятельность художника в архивную пыль, а меня самого — в маленького чеховского чиновника, от которого останутся только прилежно разложенные бумаги. Не надо забывать и то, что любой архив, коллекция, разрастаясь, рано или поздно хоронят своего собирателя. Архив — это киллер»,— резюмировал художник.

Андрей Монастырский

«Вообще, самое ценное в любом архиве — это предметные дела: цвет и запах бумаги какого-нибудь 1976 года или особая эстетика машинописного шрифта. Любой архивный документ в этом смысле — абсолютно бесценная вещь. Все эти рукописные пометки, пятна, изломы — это само время. Архив дает нам пластику и реальность времени, его вещественность»,— писал Андрей Монастырский.

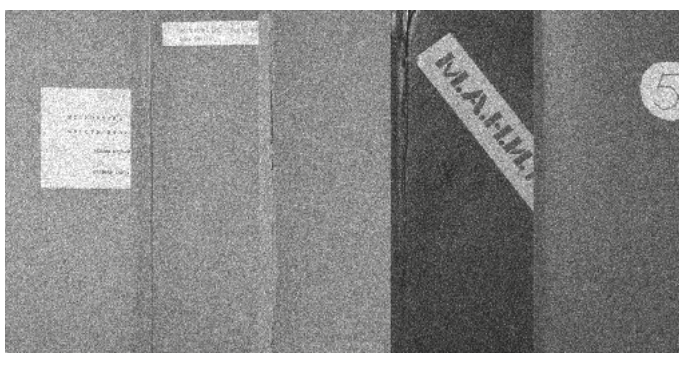
Почему московских концептуалистов вообще так тянуло на архивы? Возможно, ответ на этот вопрос стоит искать, обратившись к термину «Шизо-Китай», введенному художником Павлом Пепперштейном. Это понятие означает «акустический эффект „многовековой традиции“» московского концептуализма. Стоит заметить, что к моменту возникновения этого слова направлению было около двадцати лет, однако самими творцами эпоха ощущалась как целая вечность.

У того, что мы называем сейчас «московским концептуализмом», было много имен. Одно из первых, введенное в оборот в конце 1970-х Андреем Монастырским при участии Льва Рубинштейна и Никиты Алексеева,— Московский архив нового искусства, или МАНИ. Творчество целого круга художников было обозначено как «архив», начался выпуск папок-сборников МАНИ. В то время в СССР не существовало институций, галерей, музеев, в которых выставляли бы то, что называлось «неофициальным искусством», поэтому их заменяли архивы и люди-институции, их собиравшие. Они документировали все то, что происходило в мастерских, во время акций и на кухнях — в общем, везде, где формировалась художественная эпоха. Архив, в который вошли фотографии, документы и тексты, сам по себе стал произведением искусства. Первая папка была собрана Монастырским в феврале 1981 года. Также каждому художнику предоставлялись конверты, в которые можно было поместить свои работы и прочие важные документы.

Идея архива пришла Монастырскому в 1980 году, после создания первого тома «Поездок за город» — документации работ группы «Коллективные действия», чья история началась в 1976 году. В издание вошли описания акций, фотографии, рассказы участников, были составлены предисловие и список авторов. Монастырский лично напечатал всё на печатной машинке в четырех экземплярах, а его коллега Николай Панитков переплел тираж. Такой формат работы понравился участникам «Коллективных действий», и остановиться у них уже не получилось.

«Я начал обсуждать возможную форму издания — с Ильей Кабаковым, с Никитой Алексеевым. Поскольку в названии было слово „архив“, то можно было сделать что-то более свободное, а не просто журнал. Стало ясно, что МАНИ тоже должен существовать в четырех экземплярах, как и „Поездки за город“. Постепенно сложилась идея папки как формы МАНИ. Вероятно, это предложил Коля Панитков, а может быть, я, или Кабаков, или Никита. Не помню. Но так или иначе, форма у МАНИ возникла, и это была папка»,— рассказывал Андрей Монастырский.

Состав участников, чьи работы входили в папки архива, менялся из года в год. Второе издание в июне 1981 года собрали Вадим Захаров и Виктор Скерсис, а конвертов стало в два раза больше: 44 против 20 у Монастырского. Папку № 3 в 1982-м собрали Елена Елагина и Игорь Макаревич, а № 4 в том же году — Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Над последней, пятой папкой начала работать группа «Мухомор», но не закончила — позже это сделал еще один важный архивариус-документалист того же круга Георгий Кизевальтер. Не все исследователи признают этот сборник аутентичным.



Московский архив нового искусства (МАНИ). Собрание Елены Куприной-Ляхович. Фото предоставлено Еленой Куприной-Ляхович

Всего в архив из четырех папок вошло 648 фотографий, 583 листа текста и 80 оригинальных работ. В 1982-м, в год выхода последнего канонического издания папки МАНИ, в квартире Никиты Алексеева появилась галерея *APTART,* которую сейчас некоторые исследователи называют первой частной галереей современного искусства, и одновременно творчество концептуалистов постепенно начало появляться на выставках более привычного для нас формата.

Георгий Кизевальтер

Художник, эссеист, один из основателей группы «Коллективные действия» известен также как создатель значительного фотоархива московских концептуалистов — более 500 снимков. Кизевальтера называют летописцем неофициального искусства: он снимал на пленку акции, художественные мастерские, портреты друзей, выставки.

«В середине 1970-х это было „механическое фотографирование“ понравившихся сцен, людей и событий, когда я повсюду таскал в сумке свой аппаратик — простенькую „Смену-7“, которой было сделано множество замечательных кадров,— и снимал все происходящее с нашим кругом, эмпатически растворяясь в объектах съемки и круговороте акций, поездок и встреч. Я снимал „своих“ изнутри, находясь среди близких и равных»,— вспоминал художник.

Тогда Кизевальтер не считал съемки полноценной документацией художественных событий и отдельным видом искусства, ему нравился сам процесс фотографирования. К 1980-м, после создания «Поездок за город» и папок МАНИ, когда стало ясно, что архивная машина запущена и ее нужно обслуживать, художник накопил денег на дорогие по тем временам камеры «Зенит Е» и *Pentacon* со сменной оптикой, а позже обменял свои работы на *Nikon*. Фотографии стали качественнее, появилась и отдельная мастерская с темной комнатой. Но к концу эпохи господства московского концептуализма, после новой волны эмиграции 1990-х, завершилась и эпоха Кизевальтера-фотографа. Художник решил переключиться и «архивировать сам себя», то есть посвятить время разбору семейных архивов — благо у выходца из обрусевших немцев одна из самых интересных и богатых родословных среди концептуалистов. Его предок поселился в России при Екатерине II, прадед Георгий учился в Императорской Академии художеств вместе с Ильей Репиным, но ушел в Министерство финансов, став к концу жизни действительным статским советником и получив потомственное дворянство. Дед Сергей Георгиевич был экономистом, столоначальником Министерства финансов. Отец Дмитрий Сергеевич — известный геолог, а тетя Вера Сергеевна училась во ВХУТЕМАСе у Надежды Удальцовой и Роберта Фалька.

Выставка Георгия Кизевальтера «Инсайдер» в Музее современного искусства «Гараж», 2015. Фото предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

В 2011 году Георгий Кизевальтер открыл выставку «Проект новой агиографии» в Московском музее современного искусства на Петровке. В первом зале было написано: «Искусство кончилось. Остались документы». Во всех остальных помещениях выражение повторялось, но из него постепенно исчезали буквы. Источником вдохновения для создания проекта послужила найденная в семейном архиве пачка писем, датированная 1910—1930-ми годами. В 1915-м двоюродный дед художника, военный эксперт, по заданию Николая II уехал в Северо-Американские Соединенные Штаты для строительства фабрик по производству оружия и артиллерийских снарядов. После революции часть семьи Кизевальтеров осталась на Западе, а другая была арестована в 1920-х и 1930-х в Советском Союзе. Многие письма родственников были сожжены, но часть сохранилась в США. Кизевальтер подчеркивал, что делает выставку не столько о своей семье, сколько обо всех поколениях россиян, чей уклад, культура и образ жизни были разрушены революцией и последующими событиями. Проект включал в себя три части: первая — о жизни людей разных эпох, вторая — о разрушающихся, брошенных старых домах, которые Георгий снимал на пленку в 1980-е, а третья концентрировалась на документах и семейных реликвиях, музеефицированных останках прошлых жизней, ставших инсталляцией. Искусство кончилось, но и документы исчезают — такова мысль Кизевальтера.

Андрей Хлобыстин

Младшие художники московского концептуального круга с конца 1980-х имели тесные связи с ленинградским неофициальным искусством. Вместе они стали участвовать в групповых выставках на Западе, учиться друг у друга искусству, создавать рейв-культуру. Один из самых известных петербургских художников, работающих с архивами,— Андрей Хлобыстин, член группы «Новые художники», клуба «НЧ/ВЧ» и «Клуба друзей Маяковского», ученый секретарь Новой академии изящных искусств. В 1999 году на базе арт-центра «Пушкинская-10» он создал Петербургский архив и библиотеку независимого искусства, а в 2008 году вместе с Иветтой Померанцевой организовал Петербургский видеоархив (ПВА).

Хлобыстин заявляет, что петербургская традиция «художественного архивирования» отличается от московской и восходит корнями к основам православного мировосприятия (собиранию свидетельств о чудесах) и трудам философов-космистов, ученых и мыслителей-утопистов начала XX века, среди которых Николай Фёдоров, Владимир Бехтерев, Владимир Вернадский, Александр Богданов и Лев Гумилёв. Но объединяет московские и петербургские архивы то чувство, о котором говорил Георгий Кизевальтер,— ощущение, будто современное искусство в той форме, в которой оно существовало в Советском Союзе, закончилось в 1990-е, и с этим необходимо что-то делать. «Акцент сместился с искусства на творчество. Творчество не имеет временных и пространственных границ — это „высокое состояние", растворенное в повседневности, которое искусство фиксирует и „консервирует" (музеефицирует, архивирует, репрезентирует) в той или иной художественной технике (здесь важно совпадение с древнегреческим понятием „техне" — τέχνη, которое часто переводится как „искусство"). Для меня тогда искусством стало общение — созвучное словам „общее" и „сообщение". С 1995 года я начал „собирать" общение, снимая на видеокамеру встречи с различными выдающимися деятелями местной культуры, чудаками и оригиналами. Тем самым я пытался зафиксировать моменты „чуда" — совпадения, комментария свыше»,— описывал свой творческий метод Хлобыстин.

Действительно, общение и культурные события в искусстве Петербурга 1990-х занимали важную роль. Клубы и объединения — как художественные, так и музыкальные — расцветали и смотрелись гораздо ярче на фоне распада многих московских художественных групп и эмиграции главных представителей столичной концептуальной школы. При этом многие деятели продолжали оставаться в андеграунде: первой большой коммерчески успешной галереей, открытой в Петербурге, считается галерея Марины Гисич, основанная только в 2000 году. Хлобыстин также открывал выставки при своем архиве, издавал тексты и сформировал обширную коллекцию — по словам художника, часто в этом помогали акции в духе «Книги и бумаги в обмен на пиво».

«Архив интересовали не столько картины и традиционно понимаемые „произведения", сколько предметы, маргинальные сами по себе,— „продукты жизнедеятельности", „материальные остатки", „запахи" (носителем которых выступала старая одежда деятелей андеграунда) и т.п.»,— объяснял архивист.

По одному этому описанию заметно отличие петербургского архивного метода от того, как формировались коллекции в московских мастерских и квартирах. В 2002 году умирает Тимур Новиков, главный петербургский художник той эпохи, основатель Новой академии изящных искусств. В 2007 году администрация «Пушкинской-10» закрыла Петербургский архив и Библиотеку независимого искусства «за несерьезность». По словам Хлобыстина, архив был создан слишком рано, когда интерес к истории искусства того периода недостаточно созрел.

Ян Гинзбург

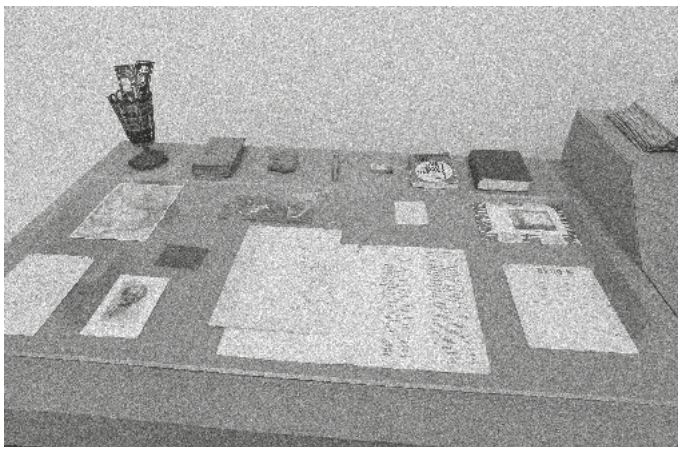
В середине 2010-х молодому московскому художнику Яну Тамковичу очень понравились работы почти забытого советского нонконформиста Иосифа Гинзбурга, увиденные у знакомого в мастерской. Молодой человек захотел больше узнать о творчестве живописца. Ему стало интересно, жив ли этот очень старый художник. Он оказался жив, но его домом на протяжении 14 лет была улица. Тамкович решил приютить деятеля неофициального искусства 1960—1970-х у себя дома, и Гинзбург предложил ему стать своим сыном. С тех пор Ян Тамкович превратился в Яна Гинзбурга, художника, способного погрузить нас в прошлое на примере «аутсайдера от искусства». Иосиф Гинзбург к концу своей жизни не выставлялся более 40 лет, боялся света и людей. Ян начал выставлять его работы, создавая на их базе инсталляции, переосмысляя жанр архивных выставок.

«Полагаю, в искусстве нет места такому жанру, работа с архивом должна быть достаточно радикальной. В „СОВПИСе" (выставка в галерее *Osnova*.— Прим. авт.) я обращался к эстетике архивных выставок, но нужно понимать, что это даже не ирония или пародия, а, скорее, бахтинский смех над архивом».

Ян Гинзбург работает с архивом исключительно как художник, а не как ученый. Он использует его в коллажах, создает запутывающие внимание зрителя инсталляции и часто получает в свой адрес критику от искусствоведов и друзей тех, чьими архивами пользуется.

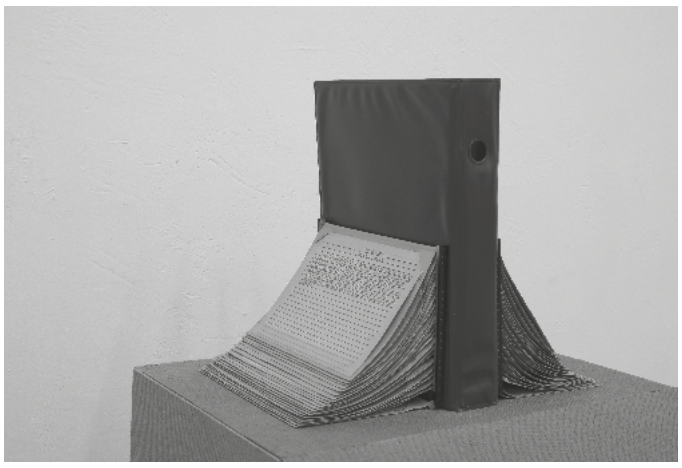
В 2022 году в галерее *ISSMAG* под кураторством Валентина Дьяконова открылась выставка «Швейно-пишущий Эд. Пролог». Незадолго до этого Гинзбург купил часть архива Эдуарда Лимонова. В 1960-е тот приехал из Харькова в Москву и стал зарабатывать шитьем одежды на заказ. Его клиентами стали многие представители неофициального художественного круга, через заказы он также распространял листы со своей поэзией. Отдельным «клиентам» Лимонова Гинзбург посвятил объекты-витрины, а на петербургской выставке *Atelier Paradis* художник также воссоздал по эскизам Лимонова брюки, сшитые на заказ, продемонстрировав таким образом еще один необычный способ работы с архивными материалами.

У каждого из нас есть архив. Все художники работают с ним по-разному, так же, как каждый из них по-своему ощущает себя в искусстве, а это значит, что существуют и будут существовать еще множество удачных вариантов работы с наследием.



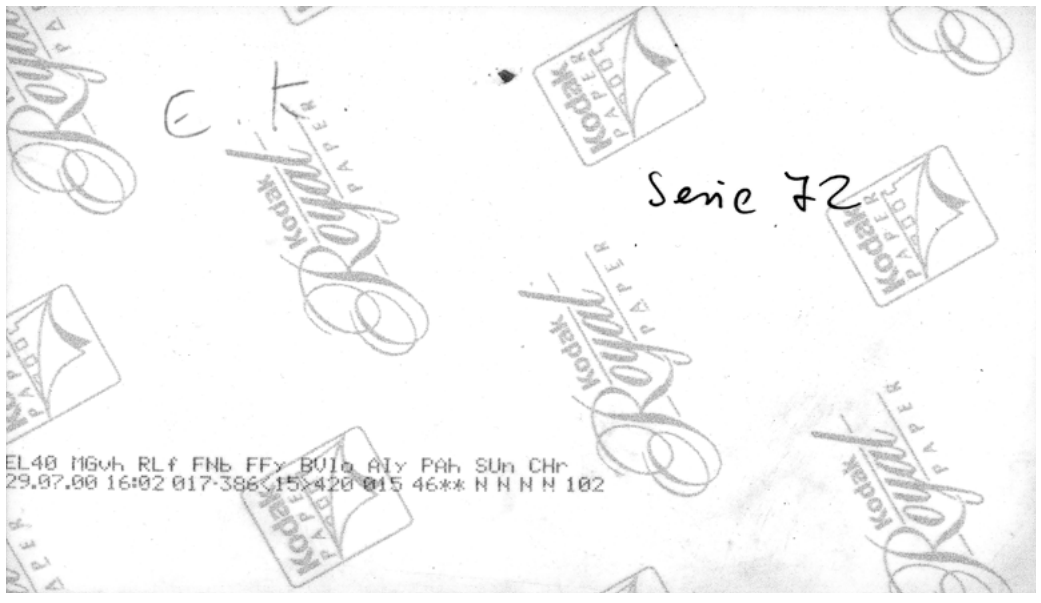
1

2



3

1, 2, 3, 4 Выставка Яна Гинзбурга «СОВПИС» в галерее *Osnova*, 2019. Фото предоставлены Яном Гинзбургом



Петербургский архив и библиотека независимого искусства, 2000-е. Фото: (Е-Е) Евгений Козлов. Предоставлено Архивом Музея современного искусства «Гараж»

Как архив современного искусства становится частью коллекции музея

Ольга Дементьева
историк-архивист, начальник
Медиатеки Пушкинского музея

Марта Яралова
искусствовед, культуролог,
куратор, ведущий специалист
Медиатеки Пушкинского музея

Понятие «архив современного искусства», на первый взгляд, содержит в себе противоречие. Насколько вообще можно здесь и сейчас заархивировать что-то современное, продолжающее формироваться, трансформироваться и порождать новое? Что именно из огромного массива материальных и цифровых свидетельств актуального художественного процесса должно оказаться в архиве, в том будущем, куда «возьмут не всех»?

Такое восприятие меняется, если рассматривать архив как нечто большее, чем пространство хранения, а современное искусство — как сложную практику, наполненную самыми разными материалами и содержащую в себе память о создании тех или иных художественных объектов. Ведь современное искусство уже достаточно давно встроено в общую логику исторического развития художественных процессов.

На этом разговор о музейной институционализации подобных архивов мог бы быть закончен: они могут существовать самостоятельно или быть частью музея, в том числе проблематизирующей развитие искусства во времени. Но каким образом такой архив может изнутри взаимодействовать с устоявшейся культурной институцией — ее коллекцией, проектами, памятью?

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — музейный комплекс, обладающий одним из крупнейших в России художественных собраний зарубежного искусства. В его фондах хранится около 700 тысяч оригинальных произведений разных эпох, от Древнего Египта и античной Греции до наших дней. В главном здании ГМИИ можно увидеть работы Рембрандта, Рубенса, Боттичелли, Каналетто, Пуссена, мастеров Северного Возрождения. Коллекция французского искусства XIX–XX веков, в основу которой легли собрания меценатов Сергея Щукина и Ивана Морозова,— одна из самых известных в мире: в ней представлены знаковые произведения Клода Моне, Пьера Огюста Ренуара, Поля Сезанна, Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Анри Матисса, Пабло Пикассо и других мастеров. Фонды музея продолжают активно пополняться. Одним словом, ГМИИ имени А. С. Пушкина — классический музей зарубежного искусства. Однако такое определение вмещает в себя далеко не все из сегодняшних направлений его деятельности. Одно из них — архивная работа в области современных отечественных художественных практик.

Медиатека ГМИИ, объединяющая фонды по истории российского современного искусства, была создана в 2020 году, чтобы сохранить и сделать доступными материалы по истории российского искусства и художественных процессов второй половины XX — начала XXI века. В отличие от традиционных архивных хранилищ, которые специализируются на единственном типе документов, Медиатека представляет собой комплексное собрание, включающее в себя книжный фонд, фонды документальных материалов и материалов на цифровых носителях. Синтетический характер коллекции обусловлен спецификой предмета: проекты в области современного искусства создаются в разных техниках и с помощью различных медиа, поэтому особенности их хранения выходят за рамки привычных архивных практик.

Существование Медиатеки в ГМИИ имени А. С. Пушкина тесно связано с научной и хранительской деятельностью музея в области художественных практик второй половины XX века (как зарубежных, так и отечественных). Пространство, дающее возможность познакомиться с разноформатными материалами по истории развития современного искусства, вписывается в концепцию учебного музея, с которого больше века назад началась история ГМИИ. Архивная логика Медиатеки подразумевает не просто (со)хранение документов, но разнонаправленную исследовательскую и образовательную работу с ними в контексте общеинституциональных исследований, выставок и образовательных процессов. Медиатека сотрудничает с российскими университетами и научными организациями, встраивает в образовательные программы знакомство со своими фондами и архивной работой, проводит лекции о цифровом архивном хранении, экскурсии и консультации. Все это служит формированию профессионального и зрительского сообщества музея.

В фондах Медиатеки хранятся личные архивы художников, кураторов, искусствоведов — и здесь, как и в случае с музейными коллекциями, встает вопрос о принципе отбора материалов. Какие внешние поступления могут быть актуальны, интересны, важны для собрания и по каким критериям можно определить их значимость? В музее создана совместная экспертно-методическая комиссия Медиатеки и Отдела рукописей: знания и опыт ее членов позволяют сделать выбор при комплектовании архивных фондов. Если художник, куратор, исследователь попадает в орбиту музея, участвуя в каком-то проекте ГМИИ или его филиалов, то материалы его личного профессионального архива становятся интересны для Медиатеки. Они дают возможность выстроить исторические и концептуальные взаимосвязи в поле искусства рассматриваемого периода. Возможно и принятие фондов персоналий, непосредственно не связанных с проектами музея, если они помогают закрыть лакуны в представлении об искусстве как о комплексном историческом процессе.

Другую важную часть Медиатеки составляют материалы (в первую очередь цифровые) выставок, фестивалей и других событий в области современного искусства, проводимых музеем и его филиалами. Эти документы представляют собой форму сохранения институциональной памяти: в одном месте собраны данные о разнообразной практике музея в контексте поднимаемых им тем, выбираемых медиа, выстраиваемых нарративов, экспозиционных и проектных приемов и т.п. Такие материалы открывают возможность для исследования деятельности ГМИИ имени А. С. Пушкина как институции, работающей в поле современной визуальной культуры.

Одна из ключевых задач Медиатеки в работе с цифровым архивом институции — поиск способов актуализировать и донести память о ее работе до широкой аудитории. Любой творческий архив — это уникальный источник, позволяющий обратиться к проектам и процессам, уже недоступным для зрителя. Восприятие прошедших выставок, фестивалей, образовательных и творческих проектов возможно только через архивные материалы. И в этой ситуации принципиальным становится вопрос, как представить эти материалы так, чтобы они не смотрелись разрозненными элементами, но давали возможность максимально приблизить или реконструировать зрительский опыт непосредственного взаимодействия с тем или иным проектом.

В перспективе, помимо доступа к архивным материалам в физическом пространстве Медиатеки, планируется создать специализированное онлайн-пространство, которое сделает хранимые материалы видимыми и функциональными не только для профессионалов, но и для всех желающих. Такая работа с архивом современного искусства даст возможность познакомиться с кураторскими идеями тем зрителям и исследователям, которые по разным причинам не смогли увидеть проекты «живьем» либо хотят повторно обратиться к ним. На данный момент информация о фондах Медиатеки публикуется на сайтах ГМИИ имени А. С. Пушкина и Сети российских архивов современного искусства (*RAAN*), партнером которой выступает Медиатека. Одна из целей этого межмузейного сотрудничества — увеличить видимость и представленность архивных материалов ГМИИ имени А. С. Пушкина в области современного искусства.

Важно отметить, что Медиатека использует концепцию «активного архива»: она служит отправной точкой для изучения современных интерпретаций архива и его приложений, а также сравнения разных архивных форм. Активный архив сам генерирует материал через призывы к участию, сотрудничеству, обмену, а также через объединение искусствоведческих, культурологических и художественных методологий исследования. Он ориентирован на будущее и использует динамический подход к актуальным художественным практикам и истории как к живому произведению искусства. Медиатека — не просто открытая социокультурная площадка институции и не только способ сохранить и изучать материалы, поступающие извне или из других отделов музея: она также стремится к формированию исследовательского и художественного контента, который дает дополнительные возможности для документации и изучения искусства.

В качестве примера можно привести создание видеопортретов. Сотрудники архива проводят интервью с кураторами, экспертами в области современного искусства, московскими и региональными художниками, чьи работы участвуют в выставках или хранятся в коллекциях музея либо выставляются на других площадках, но хорошо соответствуют выбранной тематике. Еще одно направление такой работы — запись устных свидетельств развития художественной сцены второй половины XX–XXI века и выборочное фиксирование изменений, происходящих в области современного искусства.

Практики Медиатеки в общем контексте деятельности ГМИИ имени А. С. Пушкина можно сопоставить с опытом подобных программ в зарубежных институциях. Примером может служить Финская национальная галерея, крупнейший художественный музей в стране и культурная институция, действующая на международном уровне. Коллекция галереи насчитывает около 40 тысяч произведений финского и зарубежного искусства, а также архив, позволяющий исследовать разные его области — от произведений старых мастеров до современных цифровых работ и истории финского искусства в международном контексте.

При последней реорганизации Финской национальной галереи в 2014 году статус архива был повышен: теперь он является частью ее коллекции наряду с произведениями искусства. Отдел архивов и библиотека отвечают за сбор и сохранение материалов о финском искусстве и художниках, работающих в Финляндии, арт-дилерах, исследователях, искусствоведах и институциях, а также об истории и деятельности самой галереи. Временные рамки охватывают период с XVIII века до наших дней.

Для пользователей большое преимущество, когда в одном месте сосредоточены коллекция произведений искусства, архивные собрания и библиотека Финской национальной галереи. В библиотеке хранится 60 тысяч томов: это крупнейшее в стране книжное собрание, специализирующееся на изобразительном искусстве. Архивные коллекции галереи содержат материалы и документы по истории искусства и фотографии, аудиовизуальные коллекции, вырезки из газет, собрание архивов художников и институций.

Другой пример — Библиотека Кандинского в парижском Национальном музее искусства и культуры Жоржа Помпиду (Центре Помпиду). Здесь хранится более 18 тысяч работ крупнейших художников XX и XXI веков, а также документальная междисциплинарная коллекция музея, объединяющая рукописи, печатные материалы, фотографии, фильмы и видеозаписи. Таким образом, Библиотека представляет собой исследовательский центр Национального музея современного искусства.

Библиотека Кандинского участвует в разных программах в области искусства и науки о наследии, представляет музей в университетских консорциумах, членом которых является, и разрабатывает научную программу, в которую входит, например, ежегодный летний университет — междисциплинарный форум для передачи знаний. Здесь проводятся исследовательские программы, посвященные художественной сцене и истории Центра Помпиду: в архиве задокументированы все выставки, которые проводились в нем с 1977 года.

Опыт Медиатеки ГМИИ имени А. С. Пушкина и подобных ей зарубежных институций дает возможность утверждать, что архив позволяет работать с искусством как процессом, фиксировать его, изучать и показывать с разных сторон, вводить в этот процесс зрителя. Включенность архива в музей необходима обеим сторонам: она дает возможность построить неразрывную взаимосвязь между творческими и исследовательскими практиками, их документацией и восприятием.

Пути сохранения и музеефикации уличного искусства

Алина Зоря
искусствовед, куратор
проекта «Стрит-арт хранение»
(Санкт-Петербург)

Уличное искусство в последние годы привлекает все больше внимания широкой аудитории, специалистов и коллекционеров. В крупнейших аукционных домах, на выставках, в галереях и даже государственных музеях все чаще появляются студийные работы художников с уличным бэкграундом, и складывается впечатление, что коллекционирование в этой сфере активно развивается по всему миру. В чем особенности музеефикации и хранения работ уличных художников? И есть ли различия между коллекционированием уличных художников и актуального искусства в целом?

Стоит отметить, что характерная особенность уличного искусства — отсутствие «порога вхождения» в его коллекционирование. Работы многих авторов обычные прохожие буквально изымают из городского пространства. Особенно часто это случается с микро-стрит-артом: небольшими произведениями, мозаиками, барельефами или миниатюрными скульптурами. Анонимное, нелегальное и бесплатное творчество в городской среде, таким образом, становится объектом стихийного собирательства даже тех, кто не позиционирует себя как профессиональный коллекционер. Низкая, зачастую символическая стоимость графических работ, стикеров и авторских книг за последние двадцать лет привела к формированию десятков любительских личных архивов и коллекций работ уличных художников. Эти непубличные собрания хранят уникальные и редкие произведения, отражают историю важнейших субкультурных событий, выставок.

Проект «Стрит-арт хранение» (САХ) в Санкт-Петербурге организован по принципу открытого хранения и уже третий год собирает работы уличных художников. Фонды комплектуются с помощью экспедиций: команда ездит в разные города России, чтобы познакомиться с местной культурой, лично изучить архивы самых заметных авторов и отобрать в коллекцию наиболее характерные и значимые работы. На данный момент в «Стрит-арт хранении» представлено почти 500 произведений художников из десяти городов. Каждый год проходят две-три экспедиции.

Уже на старте проекта мы столкнулись с вопросом: а какие именно предметы и артефакты мы будем собирать, чтобы наиболее полно представить специфику направления и ключевые имена, обозначить тенденции? Проблема способов сохранения, музеефикации и коллекционирования работ уличных художников стоит довольно остро, в отличие, например, от вопросов музеефикации искусства перформанса или акционизма, где методология сохранения фото- и видеофиксаций, артефактов и инструкций-пояснений художников уже, в общем, устоялась. Как можно представить работы граффити-райтеров и стрит-арт-художников в пространстве «белого куба»? Могут ли студийные работы уличных художников в полной мере рассказать о творческом методе автора? Насколько правомерно изъятие уличных работ в коллекцию? Достаточно ли фото- или видеофиксации? Эти и многие другие вопросы до сих пор открыты.

В мировой практике существуют прецеденты, когда произведения буквально изымали из публичного пространства города путем демонтажа части стены. Наиболее известные случаи — продажа на аукционах фрагментов стен с работами анонимного британского художника Бэнкси. Однако кажется, что такая практика наименее перспективна по нескольким причинам. Во-первых, произведение полностью теряет контекст, а ведь именно сайт-специфичность — одна из важнейших характеристик уличного искусства. Под этим термином подразумеваются не только фактура стены, окружающие архитектура и ландшафт, но и культурные, социальные и даже исторические условия создания произведения. Во-вторых, выламывание части стены наносит непоправимый вред сохранности работы. В-третьих, созданное на улице произведение попросту теряет свой статус общедоступного искусства, исчезает эффект неожиданности от встречи с ним.

В 2014 году в России переместили уличную работу московского художника Паши 183 «Аленка» (2009) с территории парка «Лосиный Остров» в пространство Музея стрит-арта в Санкт-Петербурге. Инициатива музеефикации возникла после моей лекции в конце 2013 года, когда впервые был упомянут риск полной утраты одного из самых известных на тот момент произведений российского уличного искусства. Спустя десять лет этот проект нельзя назвать спасительным: после транспортировки потребовалась не только консервация красочного слоя, но и серьезное укрепление самой бетонной плиты, которая серьезно пострадала. Кроме того, сегодня произведение оказалось полностью недоступно для специалистов и широкой аудитории ввиду закрытия музея. О состоянии работы уже несколько лет ничего не известно.

Все вышеперечисленные аргументы привели команду «Стрит-арт хранения» к выводу: коллекция работ уличных художников не может быть основана на изъятии произведений из городского пространства. Мы попробуем через студийные работы авторов, архивирование эскизов и артефактов акций дать широкой аудитории представление о специфике направления. Исключение в нашем собрании — произведение нижегородского художника Никиты *Nomerz* «Уличное [искусство]», которое было создано на фрагменте руинированной стены в Ростове-на-Дону в 2021 году. Рефлектируя над вопросом музеефикации уличного, автор создал объект, в котором стрит-арт и галерейное искусство сплетаются в единое целое. Кусок обвалившейся стены с надписью «искусство» — студийная часть произведения, а на здании, откуда был взят обломок, осталась надпись «уличное». Согласно замыслу художника, попадая в выставочное пространство, приставка к произведению «уличное» остается как бы за скобками, в городе. «Под крышей галерей, музеев и мастерских уличным художникам удается передать лишь часть „уличного“, вкладывая в проекты свой опыт, стиль и стратегии, выработанные при работе с городской средой»,— комментировал свою идею Никита *Nomerz*.

Никита *Nomerz*. Уличное [искусство] (фрагмент), 2021. Работа из коллекции «Стрит-арт хранения». Фото предоставлено «Стрит-арт хранением»

Станковые произведения создаются художниками с уличным бэкграундом по всему миру. В 1970-е начали проходить первые выставки граффити-райтеров в США. В России студийное творчество было обусловлено в первую очередь сезонностью рисования на улице: с ноября по март создание работ в городском пространстве крайне затруднительно: при минусовой температуре аэрозольная краска быстро замерзает. Именно поэтому в зимнее время художники по большей части оттачивают свой стиль в станковом искусстве, в котором можно создать более сложные и детализированные произведения, попробовать свои силы в непривычных жанрах. Зачастую в студийных работах авторы сохраняют узнаваемые элементы и приемы, продолжают использовать привычные материалы и техники. Чаще всего они развивают типичные для себя сюжеты, используют привычные шрифты и персонажей. Именно поэтому станковое творчество таких художников можно воспринимать как продолжение их уличной практики.

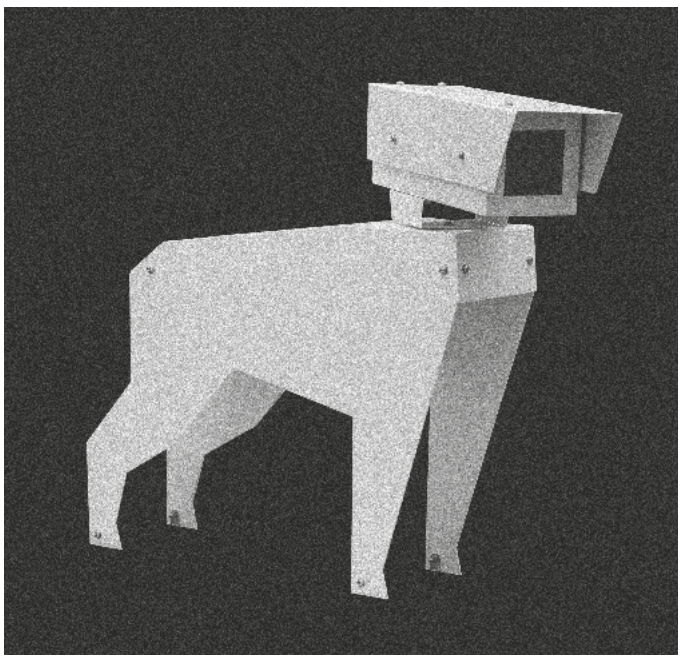
Кроме того, в последние годы появляется все больше авторов, которые успешно сочетают рисование на улице и сотрудничество с галереями, реализацию студийных работ. Некоторые и вовсе перестают создавать анонимные и нелегальные произведения в городской среде, но их связь с уличными практиками сохраняется. Отсюда в 2017 году возник термин «художники „уличной волны“».

В рассуждениях о проблемах музеефикации и перехода уличных художников в студийный формат чаще всего подразумеваются два важных обстоятельства. Помимо потери контекста, о которой говорилось выше, меняется способ коммуникации между зрителем и произведением. Случайно обнаруженная в городском пространстве работа побуждает к молниеносной реакции, располагает к прямому взаимодействию. Между художественной работой и зрителем отсутствует какая-либо дистанция в виде постамента, ограждения или той самой «красной ленточки». Это делает уличное искусство соразмерным человеку, выстраивает диалог на равных. Сохранить схожий способ коммуникации в галерейной или музейной среде практически невозможно. Наверное, с этим связаны эксперименты многих художников по созданию изменяемых кинетических произведений.

Кроме того, лейтмотивом студийных работ авторов с опытом работы на улице становится попытка ухватить недолговечность произведения, создать эффект ускользания и исчезновения работ, как часто происходит в городской среде. Здесь стоит упомянуть эксперименты Владимира Абиха в тиражном искусстве с техникой лентикулярной печати и проект Артема Филатова «Всё исчезнет», где графика на листах бумаги создана с помощью зеленки (быстро выцветает от воздействия окружающей среды), а специальные ящики-кофры призваны уберечь искусство. «Каждый просмотр неминуемо сокращает срок существования изображения, а ответственность полностью ложится на плечи владельца, принимающего решение о показе»,— говорил Филатов.

В собрании «Стрит-арт хранения» есть целый ряд работ, которые трансформируются при взаимодействии со зрителем. Графический объект нижегородского художника Никиты Меры «Сгоревшее воспоминание» предполагает, что зритель может потянуть за зажигалку, смещая часть листа с изображением деревянного дома,— таким образом открывается вторая часть, где изображен тот же дом, но охваченный языками зеленого пламени. Так художник вовлекает в развитие сюжета зрителя, делая его не только свидетелем происходящего, но в каком-то смысле и участником.

В редких случаях мы заказываем у авторов повторение уличных проектов, когда возможно воспроизведение способа коммуникации зрителя и произведения искусства. Чаще всего это бывает в случае объектов и микро-стрит-арта. Именно так в коллекцию САХ попало повторение уличной работы Андрея Люблинского *Watchdog*, которая уже много лет нелегально стоит на крыше дома в Почтамтском переулке близ Адмиралтейства в Петербурге. Работу не демонтируют сотрудники коммунальных служб, делая вид, что имеют дело с камерой видеонаблюдения. Мы воспроизводим эффект случайного обнаружения искусства, поставив реплику на «крышу» одного из шкафов в «Стрит-арт хранении». Когда посетитель приходит в пространство САХ, он сначала не обращает внимания на объект, но, заметив его, чувствует, будто эта камера видеонаблюдения следит за ним уже на каждом углу.

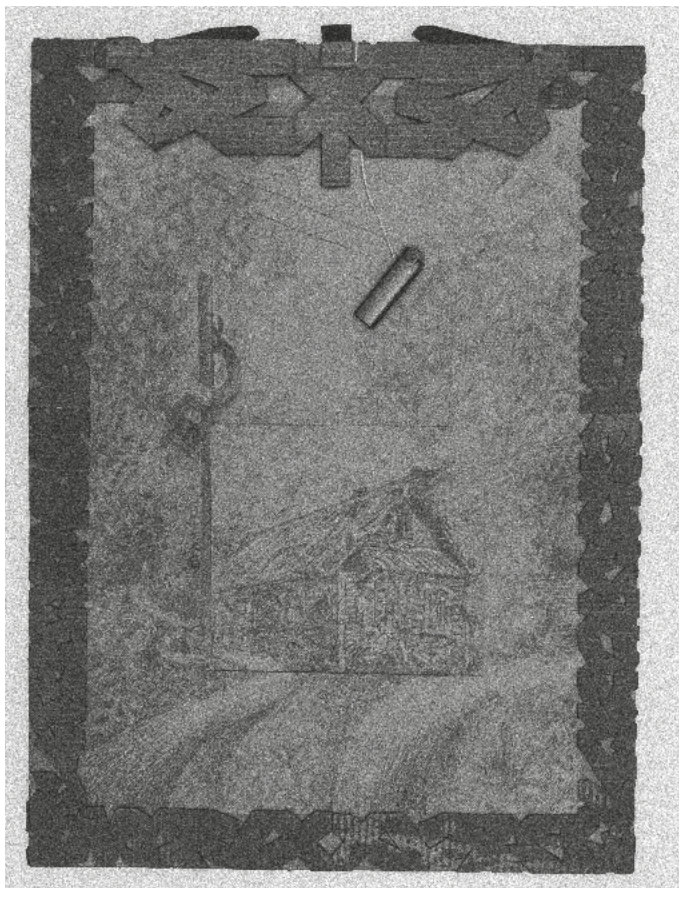


Андрей Люблинский. *Watchdog*, 2014. Из коллекции «Стрит-арт хранения». Фото предоставлено «Стрит-арт хранением»

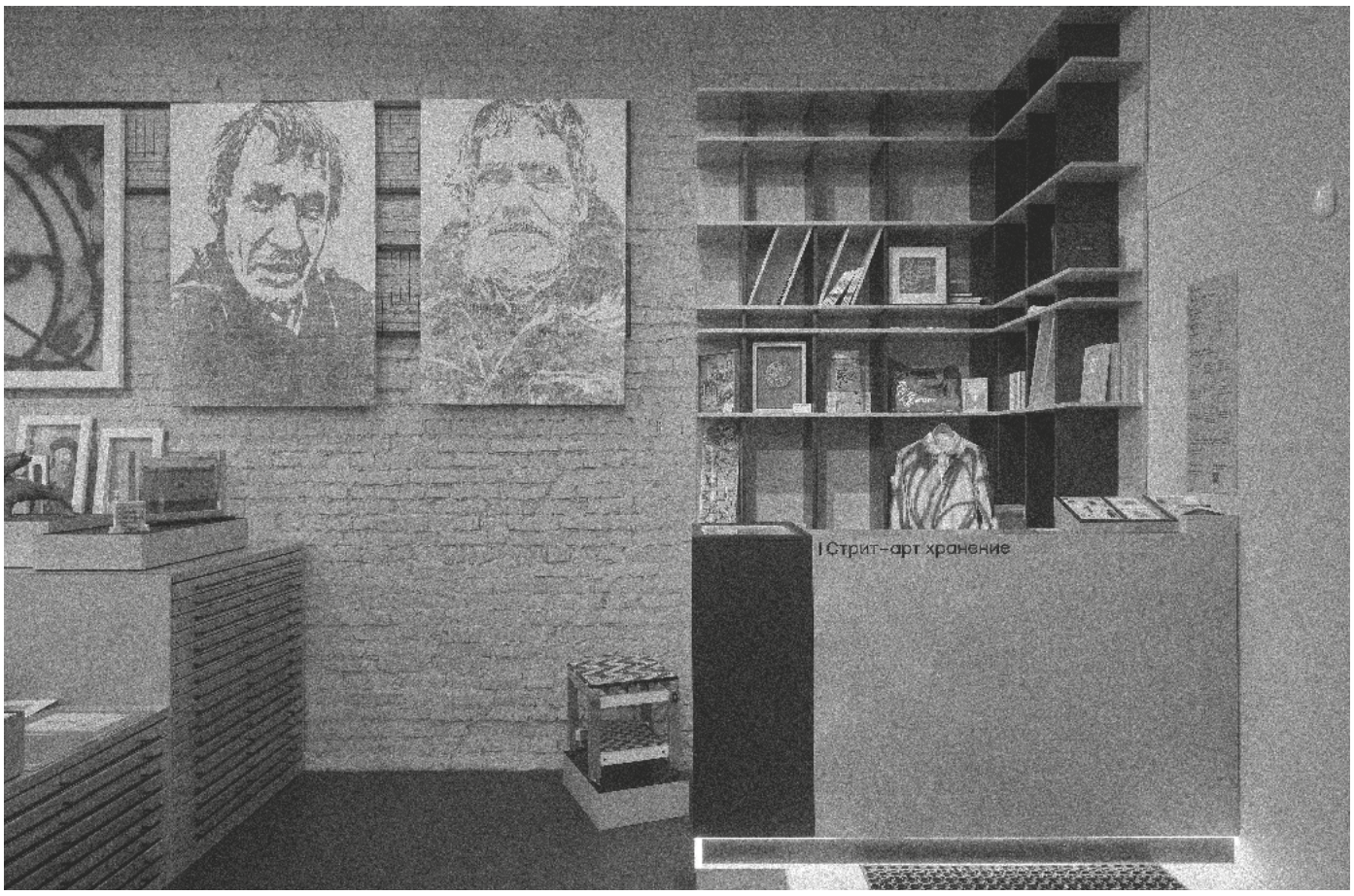
Сохранение и музеефикация уличного искусства осложняются тем, что существуют заметные и важные для субкультуры художники, которые остаются полностью не институциональными авторами. В большей степени речь идет о граффити-райтерах, чье творчество часто остается исключительно уличным на протяжении десятилетий. Есть показательный случай в истории «Стрит-арт хранения»: формируя коллекцию петербургской уличной сцены, мы понимали, что в фонде проекта должны оказаться работы райтера под псевдонимом *Space*. Полное отсутствие в его творческой биографии какой-либо студийной практики привело нас к решению создать в нашей коллекции архив эскизов художника. К нам в фонд поступило 100 эскизов автора за двадцать лет творчества с фотофиксацией реализованных кусков, то есть шрифтовых композиций на улице. Эти графические листы отражают эволюцию стиля автора, поиски композиции и баланса элементов внутри шрифта, а фотодокументация реализованной работы дает представление о колорите и технико-технологической составляющей творческого процесса.

Художники, работающие на улице, в том числе и с граффити, зачастую создают экспериментальные проекты, буквально изобретают новые техники. Это продиктовано самим статусом анонимного, нелегального и бесплатного творчества на улице: узнаваемость автора напрямую связана с его уникальным стилем, запоминающимся и легко идентифицируемым в городском пространстве. Зачастую художники реализуют проекты, в которых соавторами произведений становятся среда и горожане. Коллекционирование подобного искусства осложняется, ведь не до конца понятно, как обеспечить долгосрочную сохранность работ. Приведу несколько наиболее характерных примеров.

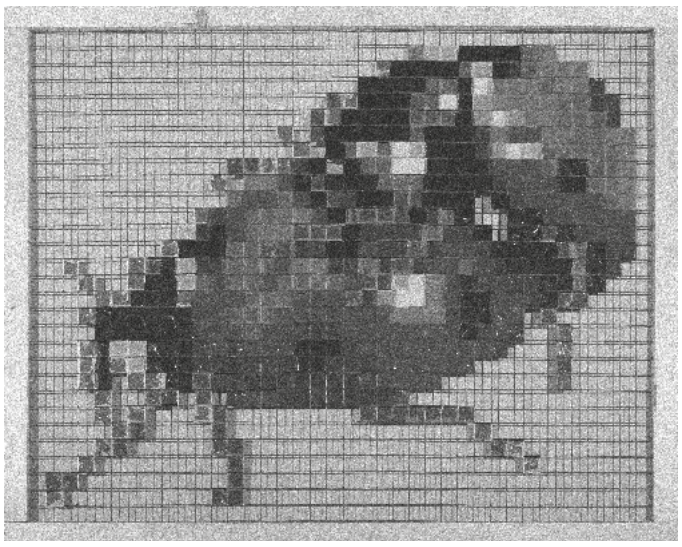
В 2022 году в фонды «Стрит-арт хранения» поступило два портрета из серии «Уличная грязь» Владимира Абиха и Славы *PTRK*, созданных в 2013 году. Это был концептуально сложный и трудно реализуемый проект, но с очень ясной и пронзительной идеей. Художники общались с бездомными людьми по всей России, узнавали истории их жизни, фотографировали героев. Затем снимки были перенесены на листы из древесного волокна довольно большого формата (120 × 181 см) в технике, схожей



Никита Мера. Сгоревшее воспоминание, 2021. Из коллекции «Стрит-арт хранения». Фото предоставлено «Стрит-арт хранением»



Владимир Абих, Слава *PTRK*. Портреты из серии «Уличная грязь», 2013. Из коллекции «Стрит-арт хранения». Фото предоставлено «Стрит-арт хранением»



Александр Жунёв. Божьи коровки, 2017. Из коллекции «Стрит-арт хранения». Фото предоставлено «Стрит-арт хранением»

с трафаретом. Красящим пигментом служила настоящая уличная грязь. Технология, как рассказывали нам художники, была следующей: «Сначала делается фотография, затем ее преобразуют в черно-белый трафарет. Берется лист оргалита, красится в белый цвет, оклеивается скотчем полностью, и на него проецируется изображение. В месте, которое должно остаться темным, скотч отрывается. Глянцевая же часть останется светлой, от нее грязь будет отталкиваться».

Работы были размещены на асфальте перед входом в торговые центры, в пешеходных переходах и вдоль проезжей части. Таким образом, портреты создались самим городом и его жителями: их рисовали подошвы ног прохожих, летящая от машин грязь, городская пыль. Для нашей коллекции эти произведения были крайне важны: выставки «Уличной грязи» проходили во многих городах страны, проект получал премии в области современного искусства. Да и в целом пронзительность идеи здесь невероятно удачно соединилась с уникальной техникой. Но как единица хранения уличная грязь на листах оргалита оказалась серьезным вызовом. Несмотря на то что художники покрыли поверхность лаком, сохранность листов, по которым ходили люди, оставляла желать лучшего. Мы долго консультировались с реставраторами, проводили консервацию красочного слоя и укрепляли основание работ, чтобы весной 2024 года впервые показать публике эти произведения в пространстве «Стрит-арт хранения». Было принято решение хранить эти работы как графику, выставляя вертикально лишь три месяца в году. Остальное время они находятся в запаснике в горизонтальном хранении.

Еще один пример произведения в сложной экспериментальной технике — «Божьи коровки» (2017) Александра Жунёва. В 2013 году в ходе фестиваля «Экология пространства» художник изобрел оригинальную технику создания уличных и студийных работ при помощи скотча на металлической сетке-рабице. Автор назвал ее «скотч-арт». Наслаивая разные скотчи друг на друга, художник расширял цветовую гамму произведений, делая их все более детализированными и реалистичными. В итоге он разработал палитру цветовых сочетаний, сравнимую с акриловыми или акварельными красками, в которой удавалось достичь самых тонких оттенков. «Уличный художник с натренированным взглядом воспринимает забор из сетки не как преграду, а как возможность, как матрицу для пиксельного рисунка»,— объяснял свою идею Жунёв.

Особенность этой техники — эффект легкости, прозрачности изображения, подобно витражу. В таких случаях нет никаких правил хранения и режима экспонирования произведения: мы можем лишь наблюдать за его изменениями в долгосрочной перспективе, руководствуясь общими рекомендациями коллег о хранении и реставрации пластика.

В завершение хотелось бы затронуть еще одну важную тему в контексте изучения уличного искусства и его музеефикации. В этом направлении крайне важна технико-технологическая составляющая творчества: как именно и какими средствами было создано произведение. Именно поэтому для полноты представления о специфике направления нам показалось важным собирать коллекцию не только работ, но и артефактов и специфических материалов, которые используют уличные художники.

Так в фонды САХ попало несколько отработанных трафаретных листов: «Репка» московской команды *Zoom,* «Носорог» пермской команды «Фрукты» и «Я умру в Красноярске» красноярского художника Алексея Акимова. Сама техника трафарета крайне распространена в уличной практике: она позволяет создавать сложные детализированные работы. Использованные трафареты стали одними из ключевых артефактов в нашей коллекции: они дают посетителям возможность изменить свое представление об уличном искусстве. Особенно показателен трехслойный трафарет «Фруктов», созданный с помощью выжигателя по дереву. Уровень детализации, наличие соединительных элементов и сам принцип разделения изображения на три слоя наглядно демонстрируют сложность и кропотливость работы.

Таким образом, коллекции работ художников с уличным бэкграундом — это не только собрание авторских повторений и студийных произведений, но и архив, где многие произведения требуют дополнительных комментариев в виде артефактов, фото- и видеодокументаций, а порой даже художественных материалов и инструментов. Лишь в своей полноте такая коллекция способна дать наиболее четкое представление о специфике и значении уличного искусства как направления, о его влиянии на другие визуальные искусства в XX–XXI веках.

В мировой практике существуют прецеденты, когда произведения буквально изымали из публичного пространства города путем демонтажа части стены

Архивы художников: репетиции отсутствия

Участники беседы
Дарья Коновалова, Алексей Старков, Артём Филатов, Яков Хорев, Владимир Чернышёв

Иллюстрации
Яков Хорев

Студия «Тихая» существует в Нижнем Новгороде с 2015 года. Изначально появившись как пространство для работы художников, она выросла в центр современного искусства, включающий в себя мастерские, галерею, арт-резиденцию, научный центр — и архив.

Архив студии организован вокруг работ художников-резидентов и других нижегородских авторов их поколения. В нем хранятся как цифровые, так и материальные документы, фотографии и артефакты. Миссия проекта — вовлечение художников в архивное движение. Материалы принимаются на временное хранение для систематизации, атрибуции и оцифровки, а затем возвращаются владельцу или переходят в собственность студии.

По просьбе «Сводов: А2» художники — резиденты студии «Тихая» собрались, чтобы поговорить об архивах и методах архивации.

Тема № 1. Самоархивация

Владимир Чернышёв (далее В. Ч.): Я хочу поговорить не об абстрактном или конкретном архиве, а скорее о некоторых привкусах, встречающихся в самоархивации, которые кажутся мне специфическими.

Начну с первой особенности. Организация художником собственного архива всегда связана с сакрализацией, потому что ты как единица берешь какую-то часть себя или своего продукта и отправляешь куда-то в будущее, в ситуацию, где эта часть будет причастна к чему-то большему — к истории, например. Ты превращаешься в такой виртуальный проект. В этом ритуале и заключается сакрализация. Чтобы объяснить проще, хочу вспомнить работу Томаса Шютте «Модель музея». В ней институция представлена как крематорий, а в более ранней версии — как кладбище, а художники, кураторы, критики и искусствоведы предстают могильщиками в проектах собственных надгробий. Об этом пишет Гройс в сборнике «Частные случаи». Подобная специфичность *self-made* архива заключается в трансцендентном разрыве между еще не закончившейся жизнью и абстрактным будущим, в котором этот архив может быть кем-то воскрешен. И в этом смысле мне интересно, как можно десакрализировать архив, сделать более живым, что ли.

В прошлый раз, когда мы здесь встречались и обсуждали, о чем можем поговорить, ты, Артем, по-моему, вспоминал историю с записями на полях, сделанными, когда ты общался по рабочим вопросам с подрядчиками. Вот такие вещи, такого позитивистского толка могли бы разбавить архив и превратить его в некую собранную из деталей историю, а не просто собрание дат, произведений к этим датам, или периодов, или каких-либо других вычищенных разделов. Какая-то история, которая могла бы разбавить архив жизнью.

Алексей Старков (далее А. С.): Личную стратегию для подобного подхода выработать непросто. Потому что, так же как «Сады всегда на следующий год» [1], архив — он никогда не для тебя. Мы находимся в настоящем, у нас свой модус восприятия, своя система выборок и запретов. Мы не можем определить, что понадобится, а что станет не нужно. В будущем архив станет другим, и вот тогда, при ином векторе восприятия, люди смогут оценить его. Поэтому ты или принимаешь правила игры и хранишь то, что сам считаешь нужным, или начинаешь собирать все бессистемно в надежде, что в будущем что-то пригодится, и теряя возможность контролировать процесс.

В. Ч.: Есть ли универсальная форма архива? Например, если это архив студии «Тихая», куда художник упаковывает свои произведения, документы, статьи и так далее. Или это тоже элемент творчества, и художник сам решает, что должно туда войти? Или это просто определяется тем, сколько свободного места у тебя в шкафу?

А. С.: Просто, когда имеешь дело с самоархивацией, понимаешь, что автор отобрал то, что сам хотел. А когда приходишь на ретроспективу условного Айвазовского и там висят черновики отвергнутых им композиционных решений, задаешься вопросом: а хотел бы он, чтобы мы видели что-то отличающееся от финального варианта? Может, их вообще стоило сжечь?

Артём Филатов (далее А. Ф.): Мне кажется, что потеря контроля над архивом происходит именно тогда, когда у тебя появляется хоть какое-то личное хранение. Если есть свободное место, будет и то, чем его можно заполнить. Некоторые вещи попадают в твою жизнь случайно, сами собой. Например, так ко мне попал архив документов пенсионерки Лидии Александровны Давыдовой-Печеркиной, которая жила в «доме с бельведером» (дом купцов Бурмистровых) по адресу ул. Новая, 46. Она не только собрала ценнейшие сведения об истории своего дома и устроила в нем небольшой самобытный музей, но и смогла защитить его в суде от сноса застройщиком. Когда она умерла в 2013 году, наследники приняли решение дом продать и снести, вопреки завещанию. Подруга моей жены художница Елена Коноплёва однажды вышла на пленэр, чтобы нарисовать «дом с бельведером». В ожидании разрешения на снос он уже был огорожен синим забором, а за ним дежурила охрана. Чтобы выбрать хороший ракурс для рисунка, Елена разговорилась с охранником, и он стал пускать ее на территорию под предлогом рисования. В один из дней, когда охранник был особенно добр, он показал дом изнутри: красивая лепнина вперемешку с мусором, ломом, оставшимся от искателей цветного металла, и сохранившимися вещами. На полу лежал порванный пакет с толстой кипой бумаг, которые оказались документами Лидии Александровны. Елена взяла пакет домой и долго не знала, что с ним делать, понимая, что его содержимое несет большую ценность [2]. Эти бумаги оказались у меня случайно, они могли попасть к любому другому человеку. Позже мы показали их на выставке «Жизнь живых» в Арсенале в 2014 году. До сих пор я храню эти документы, так как надеюсь, что их жизнь еще впереди.

Однажды я встретился в городе с наклеенными объявлениями, подписанными некой Л. М. И. Они всегда были написаны шариковой ручкой на половине тетрадного листочка и приклеены на зубную пасту. Я смог забрать себе одно объявление, художник Антон Мороков сорвал второе, но другие я видел только на фото или читал о них в социальных сетях. В поисках остальных объявлений я познакомился с Иваном Чичаровым, который скопил около двадцати штук в своей коллекции, которую и передал мне.

Мне нравится, когда такие вещи попадают к тебе случайно. С другой стороны, это прогнозируемо: ты открываешь канал, через который заплывает не только то, чего ожидаешь, но и все остальное. Твой архив собирается вопреки, насыщается благодаря стечениям обстоятельств.

А. С.: Но в итоге ты все равно своей волей это сохраняешь, а не выбрасываешь.

А. Ф.: Я бы не стал отбирать у этих предметов возможность влиять на меня. Это может быть опосредовано культурой или воспитанием, как в случае с книгами: мы их храним, боимся выбросить, а если расстаемся, несем в комиссионный магазин. Нельзя не принимать во внимание то, что сами вещи уже несут в себе способ обращения с ними.

Яков Хорев (далее Я. Х.): Вот тут я позволю себе добавить иллюстрацию из нашей современности, в которой есть облачные сервисы типа *Pinterest* или *Spotify*, где мы собираем себя, свой архив. Почти каждый сегодня имеет сохраненные папки с картинками, видео, музыкой. Анализируя эти коллекции, я выделяю два полярных метода отбора: стратегия вектора, где вектор — исследование и любопытство, и стратегия круга — герметичное следствие манипуляций и страхов. Так я могу свидетельствовать, на каком топливе человек создает свою историю. Например, у меня есть плейлист, где песни сохраняются, как фотографии в фотоальбоме: конкретный саундтрек становится способом вернуться в прошлое, в определенную атмосферу и состояние. Порой я встречаю людей, и хочется узнать, что делает их такими, что формирует работу их «черных ящиков»: мол, покажите, пожалуйста, ваши сохраненные картинки или песни. И становится еще интереснее, например, почему человек так оделся или накрасился.

А. Ф.: Это хорошее замечание. Если мы смотрим на *Pinterest* или закладки в любой другой социальной сети, это похоже на цифровой архив. Думаю, я не раскрою секрет, что в социальных сетях работают алгоритмы, которые влияют на ваше поведение. В конечном счете ваш визуальный архив в этих социальных сетях будет сильно зависеть от алгоритмов, то есть во многом навязан.

В. Ч.: Мне тоже интересны «черные ящики». Но мне также интересно понимать и различать тональности нарративов. Иногда я прибегаю к делению, которое описывает философ корейского происхождения Хан Бён-Чхоль в книге «Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарративы в сторителлинг». По его мнению, любой нарратив, будь то история прослушиваний музыки или личный архив, можно разделить на две части: сторителлинг и сториселлинг. И иногда я спрашиваю себя: то, что я вижу, и слышу, и тем более сам произвожу,— это сторителлинг или сториселлинг? Какой у художника должен быть подход к собиранию собственного архива, чтобы он стал рассказом или хотя бы сырой информацией, а не спекуляцией?

[1] «Сады всегда на следующий год» (2023) — документальный фильм о проекте «Сад им.» художников и кураторов Артёма Филатова и Алексея Корси — открытом мемориальном саде при частном крематории в Нижнем Новгороде.

[2] Архив Лидии Александровны Давыдовой-Печеркиной состоит из 498 листов, большинство из которых использовались повторно: на одной стороне был напечатан один документ, а позже на обратной печатался другой. В основном это материалы об истории дома, которые изучала и оформляла сама Лидия Александровна, и результат работы предприятия «Этнос» по выявлению дома как объекта культурного наследия с фотофиксацией (всего 244 листа). Вторая большая часть бумаг — это документы, использовавшиеся во время судебного процесса Лидии Александровны (всего 159 листов). Большинство листов Лидия Александровна правила, переписывала и дополняла шариковой ручкой. Также в стопке бумаг находятся 26 официальных писем, среди которых как отправленные Лидией Александровной в администрацию города, так и полученные ей ответы. Особенно примечательны шесть листов с копией стихотворения В. Дивнова, посвященного дому по адресу ул. Новая, 46.

ЭСКИЗЫ
НЕУДАВШИЕСЯ
КОПИИ РАБОТ

РЕКВИЗИТ К
ПЕРФОРМАНСУ

ВИЗИТКИ

АФИША
ФЛАЕР
БУКЛЕТ
ОТКРЫТКА
БИЛЕТ

БЭЙДЖ
СТИКЕР

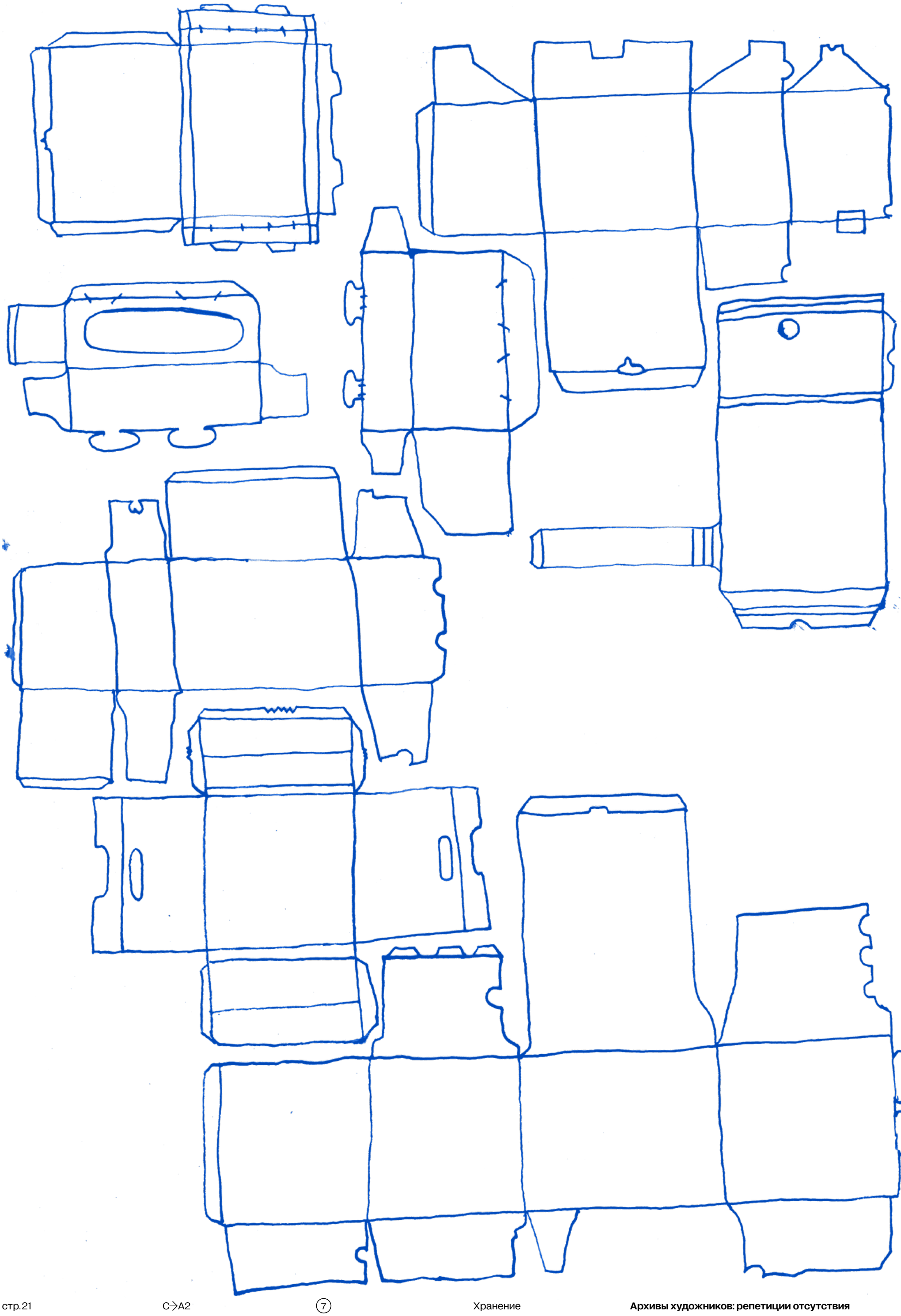
ДОКУМЕНТАЦИЯ ПРОЕКТА

ГАЗЕТЫ
ЖУРНАЛЫ
ПУБЛИКАЦИИ

СТАТЬИ

КНИГИ ХУДОЖНИКА
ТИРАЖКА

ФОТОГРАФИИ
ПИСЬМА
КОНВЕРТЫ
ОТКРЫТКИ
ЗАПИСКИ



Тема № 2. Самотеатрализация

В. Ч.: Я бы хотел сказать еще пару слов о самотеатрализации. Вообще-то сами произведения нередко бредят историей искусств. Именно поэтому художники театрализуют свою практику: например, пишут о себе в третьем лице в личных социальных сетях или многократно правят уже опубликованные тексты на сайтах. Мне кажется, создание архива при жизни — что-то из этой серии. В этом смысле мне интересно смотреть на архив как на разобранную сцену. Какая-то его деконструкция и проект этой деконструкции самого художника тоже открывает очень интересный план на будущее.

А. Ф.: В моем случае архив нелинеен, изначально технически разобран. В нем много вещей бессмысленных, много подарков, которые я не выбирал. Например, в мастерской лежит картина, которую мне подарили в Обществе старых нижегородцев. Это расписанный оргалит, оформленный в сосновую допотопную раму с огромными неровными зазорами в углах. Я могу, наверное, рассказать с помощью этого историю, но она немая...

В. Ч.: Совершенно нет, потому что ты сейчас половину внимания уделил зазорам.

А. Ф.: Да, конечно. Но я не трачу своих усилий, чтобы этот архив превратился в слаженную книгу, в нем нет сюжета. Многие предметы в нем возникают сами собой, и связи между ними сможет найти только человек извне. Архив для меня — это присутствие другого человека. В этом и есть немощность моего архива: он еще не обрел своего зрителя. Конечно, работать с архивом ныне живущего художника — себе дороже. Специалист может задаться такими же вопросами, которыми задается Владимир, посчитать, что может попасть в придуманную художником конструкцию. Но мое ощущение, что архив начнет по-настоящему работать только тогда, когда придет другая пара глаз.

В позапрошлом году в Самаре мы посетили пространство «осси ми». Мы поднялись на лифте в квартиру, и нас пустили в одну из комнат, которая служила выставочным залом. Когда мы уходили, нам передали зиплок-пакет с материалами — зинами, книгами художника. Все это я не глядя положил в свой архив. Кто знает, может быть, в будущем какому-то человеку мой архив не будет интересен, но публикации «осси ми» станут для него самым ценным.

А. С.: В моем случае, наоборот, это история про четкое конструирование себя. Я видел слишком много чужих дневников и поэтому не пишу свои. Архив задает рамки моего интерпретирования. Есть настоящая жизнь — хаотичная, витальная. А в центре ее архив, некое прокрустово ложе, которое отрезает лишнее и оставляет только суть.

Но загвоздка в том, что как бы ты ни пытался себя сконструировать, ты никогда не догадаешься, что может пригодиться в будущем. А собирать всё бессистемно — риск утратить контроль. Не всегда итог способен стать плодотворным материалом, как в проекте китайского художника Сонг Донга, где тысячи разнообразных бытовых предметов, которые его мама собирала на протяжении десятков лет, стали портретом китайской семьи, пережившей все потрясения, через которые прошла страна на протяжении последних восьмидесяти лет.

В моем личном архиве есть и субпродукты — остатки от перформативных событий, копии тиражей и буквально мои работы — осколки самого первого осознанно сделанного мной как художником произведения, которое вернулось ко мне с первой групповой выставки уже травмированным. В общем, романтические вещи.

Не знаю, как вы, но я смотрю на свои работы трех-пятилетней давности как на отрезанные ногти или остриженные волосы. Еще час назад это было тобой, ты ухаживал за ними, ассоциировал с собой, но вот это уже совсем не ты. Тут и отстранение, и остранение, и некое брезгливое равнодушие.

В. Ч.: Мне кажется, в этом как раз и заключается эффект трансгрессии: ты создаешь автономную систему, которая может сама себя реконструировать. В момент, когда художник выбирает, что поместить в коробку, а что нет, он будто оказывается перед фотокамерой перед самым моментом снимка. Он еще не объект, но уже и не субъект, он призрак, выбирающий свой облик на будущее. Архивация, таким образом, напоминает постановочную смерть в надежде на обретение новых форм витальности, но без каких-либо гарантий. Когда я слушал, что говорит Леша, я как раз думал о призраке.

А. С.: Ты видишь себя идеального.

В. Ч.: Вот здесь-то и прикол этой истории: какой-то идеальный облик, если он когда-либо будет воскрешен. Но ты можешь подойти к этому иным образом: добавлять в архив то, что тебе кажется не самым удачным или даже ошибочным, или что-то, к чему вообще не понимаешь, как относиться. В общем, здесь все определяют личные отношения с самим собой.

Я. Х.: У меня в архиве есть Карта мародеров из Гарри Поттера, на ней изображен план Хогвартса. Я ее подложил туда — как есть «волосатая рука». История этого лайфхака в том, что фотограф, сдавая серию снимков, случайно оставил в ней кадр со своей волосатой рукой. Всё приняли без правок с единственной просьбой — убрать эту волосатую руку. И он сделал вывод, что, сдавая работу, нужно подкидывать в папку что-то, что позволит заказчику отработать свой функционал критика, фильтрации и всего остального. Это я и делаю, когда ко мне приходят люди, особенно подростки, у которых есть скепсис по поводу того, что художник — это профессия и способ существования без унижения.

Итак, на карте мародеров изображен план Хогвартса, но если присмотреться, это не просто блюпринт, а текст: слова составляют пространство школы, все кабинеты, спальни, стадионы, сады. Так у меня появляется возможность сказать: слушайте, смотрите-ка, Хогвартс — это текст. Как лингвист я испытываю определенное удовольствие, сообщая, что не обязательно получать письмо из Хогвартса, если ты умеешь расшифровать текст. И тут я могу сказать: слушайте, и вы можете делиться своими.

Может быть, я брожу в лабиринтах своего архива. Однако совсем рядом лежит стопка документов, свидетельствующих, что я выполняю договоренности, получаю деньги, плачу налоги. И люди видят, что мой архив — это не только бумажки с картиночками, а свидетельство моего существования.

Тема № 3. Самотерапия

А. Ф.: Жизнь состоит из потерь, и многие люди, которых ты любил, умирают, часто раньше, чем ты хотел бы. Раньше ты мог с этим человеком предаться воспоминаниям за одним столом. Когда тебя лишают такой возможности, ты держишься за последние крупицы, в панике собираешь хоть что-то, чтобы помнить. Вместе с человеком истончается память о нем, и ее сложно привести в другое агрегатное состояние и убрать в архив. Может быть, архив собирается из-за безнадеги.

Когда умер пенсионер Александр Николаевич, с которым дружила моя жена, его собака Кука переехала жить к нам. Она стала живым продолжением этого человека, лучше, чем любая фотография. У него был потрясающий архив, который, скорее всего, его дети не сохранили. Я, может быть, хотел бы, чтобы часть его оказалась у меня дома. Но в итоге наши переживания с Кукой становятся продолжением пережитого с Александром Николаевичем.

Собирая вещи в архив, ты пытаешься ухватиться за объекты памяти о близких людях. Все живое в итоге превратится в гербарий и кости и забудется. У меня есть ощущение, что если не соберешь все это, то не сможешь снова пережить тот опыт, который у тебя был с этими живыми существами — людьми, животными, растениями.

Я. Х.: Когда я расставался с первой любовью, мы легко поделили совместные деньги пополам, а кошка Мурзилка осталась неделима. Я шутил, что ну хвост хотя бы заберу или лапку. Эта жестокая шутка показывает боль неделимости, а значит, и мерцание за пределами материального мира.

В. Ч.: А что ты думаешь?

Дарья Коновалова (далее Д. К.): Хочу добавить о том, как архив иногда может хранить ценные личные моменты. Мне нравится вспоминать, как во время архивной выставки «322.6.2Б» посетители, не все из которых были подробно знакомы с историей студии «Тихая», вовлекались в личные истории и взаимоотношения ребят. Для них документы в витринах становились не просто сюжетами, а личными переживаниями. Они представляли, как мог выглядеть ваш сплав по Волге в 2011 году, изучали открытки, которые ежегодно создавал Андрей Оленев, читали переписку Вовы с Федором. В документах было много личного — свидетельства дружбы, отношений, быта. Это больше всего впечатляло людей: возможность разделить, найти точки соприкосновения.

Были документы, которые не вошли в экспозицию выставки. В архиве Василия Рагозина есть обрывки бумаги со множеством разных рисунков, по ним видно, что несколько человек рисовали на одном листе. То есть вы не просто собрались, выпили кофе и ушли — у вас был некий диалог, вы что-то обсуждали, и лист бумаги стал свидетельством совместности. Эти документы — как телепорты в фантазию о прошлом. Они частично документальны: например, это факт, что Вова переписывался с Федей, ведь есть печати и адреса на конвертах. Но все, что вокруг, превращается в фантазию, и уже она создает связь между зрителем и тем, кто к этому документу причастен. Мне нравится это в работе с архивом.

А. С.: У меня в архиве есть телепорт — произведение, представляющее собой *VHS*-кассету в полиэтилене, перемотанную скотчем. На ней запись с умершим человеком, которого я знаю. И в какой-то момент я понял, что все еще помню его характерные слова и речевые обороты, но сам звук голоса мной уже забыт. Я мог бы обратиться к этой кассете, но так боюсь ее поломать или что-то испортить, что в какой-то момент подумал: чтобы я мог сохранить кассету, я должен лишить себя возможности обращаться к ней. Такой парадокс. Может быть, в будущем я и вскрою ее. Но пока — «забыть значит начать быть» [3].

Я. Х.: В рамках лаборатории «Синестезия» в Переделкино мы с Лешей жили в одном номере. Я приметил, что у Алексея много личных вещей в пакетах. Я слышу про кассету и понимаю, что это очень полярно мне. Мне нравится, когда вещь открыта и закономерно имеет потертости и износ.

В. Ч.: Между прочим, именно это сейчас изучают на факультетах хранения и реставрации произведений современного искусства. Современные материалы, о хранении которых не понятно почти ничего. Как хранить пакет?

А. Ф.: Круто, что эта история вылезла. Я подумал, что было бы круто, если бы архив Леши состоял из предметов в разных пакетах...

Д. К. (смеется): Все, что сдает Леша, находится в файлике, куда вложено описание содержимого.

А. Ф.: Это же, наверное, не только прозрачные пакеты, но и из продуктового магазина *Spar.* Подумайте только, эти пакеты все выбрасывают, а благодаря твоему архиву, защищенному от солнца, они могут стать ценными для будущих исследователей.

[3] Цитата из стихотворения Михаила Гронаса «Что нажито — сгорело: угли...».

маленький
черный
ящик

свидетельства
дружбы,
отношений
быта

в будущее!

алгоритм

даты
произведения
периоды
вычищенные разделы
документы

мудборд
плэйлист
закладки
сохранёнки

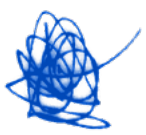
истории
рассказы

телепорты в фантазию
о том, как это было

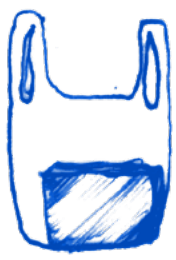
процесс
сакрализации и
десакрализации

спекуляции

как сделать
архив
более живым?



есть сюжет
сюжета нет



забыть -
значит
начать быть, пока

на случай
воскрешения
архива .....

интерпретация

рамки
интерпретации

романтические
вещи

Дом культуры «ГЭС-2»
+7 (495) 990 0000
v-a-c@v-a-c.org
Центр художественного производства «Своды»
Болотная набережная, 15
Москва
vaults@ges-2.org
ges-2.org/vaults
ges-2.org

Генеральный директор Дома культуры «ГЭС-2»
Артем Бондаревский

Программный директор Дома культуры «ГЭС-2»
Алиса Прудникова

Куратор Центра художественного производства «Своды»
Ольга Дружинина

Младший куратор Центра художественного производства «Своды»
Аня Агафонова

Руководитель Центра художественного производства «Своды»
Людмила Фрост

Художники
Миша Бурый
Яков Хорев

Авторы
Андрей Белов
Алена Герасимчук
Анжела Гурциева
Ольга Дементьева
Анна Дикович
Ольга Дружинина
Дмитрий Елчин
Алина Зоря
Дарья Коновалова
Дарья Кривцова
Саша Перегон
Яна Сидоркина
Алексей Старков
Артём Филатов
Яков Хорев
Владимир Чернышёв
Марина Шульц
Марта Яралова

Графический дизайн
Кирилл Горбунов

Редакторы
Даниил Дугаев
Вячеслав Немиров
Анастасия Рондарева

Корректор
Дарья Савиных

Юридическое сопровождение
Александра Владышевская
Мария Давыдова

Медиаспециалист
Анастасия Мельникова-Белинская

Фотограф
Вадим Штейн

Печатник
Артемий Кулемин

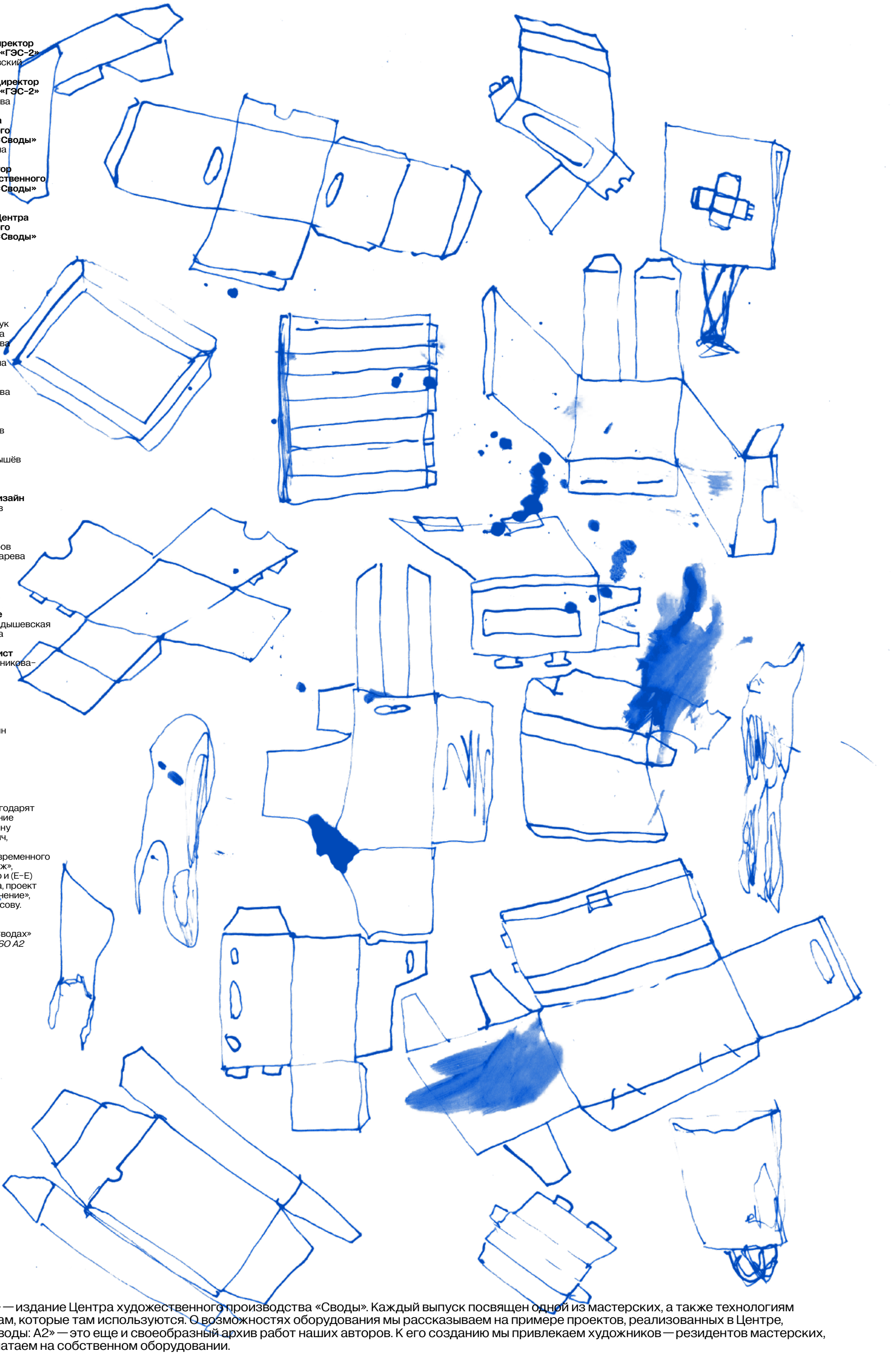
Бумага
Lux Cream 60

Тираж
700 экз.

«Своды: A2» благодарят за предоставление фотографий Елену Куприну-Ляхович, Яна Гинзбурга, Архив Музея современного искусства «Гараж», Ханнелоре Фобо и (E-E) Евгения Козлова, проект «Стрит-арт хранение», Анастасию Тарасову.

Отпечатано в «Сводах» на ризографе *RISO A2*

Фев 2025



«Своды: A2» — издание Центра художественного производства «Своды». Каждый выпуск посвящен одной из мастерских, а также технологиям и материалам, которые там используются. О возможностях оборудования мы рассказываем на примере проектов, реализованных в Центре, поэтому «Своды: A2» — это еще и своеобразный архив работ наших авторов. К его созданию мы привлекаем художников — резидентов мастерских, а тираж печатаем на собственном оборудовании.