

## Проблема репрезентации истории: современное искусство в музеях совести

Татьяна Ю. Миронова

*Национальный исследовательский университет*

*«Высшая школа экономики», Москва, Россия,*

*taniamironova8@gmail.com*

*Аннотация.* Современное искусство активно проникает в нехудожественные музеи. Биологические, исторические и антропологические музеи все чаще становятся площадками для выставок или инициаторами совместных проектов. Этот новый процесс ставит перед музеями и искусством задачи соединить разные типы материалов в одном пространстве и сделать взаимодействие эффективным. Поэтому возникают вопросы: можем ли мы говорить о взаимодействии, если музей становится площадкой для выставки на тему истории, биологии или этнографии? Можно ли считать любое проявление современного искусства на территории музея внутрикультурным диалогом? И как мы оцениваем, а значит, анализируем такое взаимодействие двух сфер?

Среди нехудожественных музеев, работающих с современным искусством, наиболее интересными становятся музеи совести. Этот сравнительно новый тип музеев получил свое развитие в 1990-х гг., когда была создана Международная коалиция мест памяти и основан Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне. Музеи совести и современное искусство начинают взаимодействовать в контексте изменения отношения к памяти и расширения понимания музеев в целом.

В этой ситуации музеям необходимы новые инструменты для образовательной и экспозиционной работы. Современные художники работают с памятью и историей через личные воспоминания и чувственный опыт, тогда как музейные экспозиции прежде всего выстраивают повествования, основываясь на документальных материалах и артефактах. При таком взаимодействии соединяются две разных оптики взгляда на память: историческая и художественная. Для анализа этого взаимодействия кажется возможным обратиться к диспозитиву в терминологии Мишеля Фуко. Диспозитив, который Фуко определяет как связь между частями системы и одновременно как оптику взгляда, эту систему формирующую, позволяет соединить проблемы, связанные с экспозиционной, выставочной работой, с историческими и философскими вопросами.

---

© Миронова Т.Ю., 2020

Обращаясь к диспозитиву, можно рассмотреть художественные проекты в Мемориальном музее Холокоста в Вашингтоне, музее Яд Вашем, комплексе Аушвиц-Биркенау.

*Ключевые слова:* музеи совести, memory studies, репрезентация истории, современное искусство в нехудожественных музеях, репрезентация документа, выставочный диспозитив

*Для цитирования:* Миронова Т.Ю. Проблема репрезентации истории: современное искусство в музеях совести // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 8. С. 116–132. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-116-132

## Representation of history: contemporary art in museums of conscience

Tat'yana Yu. Mironova

*National Research University Higher School of Economics,  
Moscow, Russia, taniamironova8@gmail.com*

*Abstract.* Contemporary art more and more actively interacts with the non-artistic museums. For instance, biological, historical as well as anthropological museums become spaces for contemporary art exhibitions or initiate collaborative projects. This process seeks to link different types of materials to make the interaction successful. Thus, several questions appear: can we talk about interaction, if the museum becomes a place for the exhibition devoted to the topics of history, ethnography or biology? Does any appearance of contemporary art in the museum territory become a part of intercultural dialogue? And how do we assess and analyze the process of interaction between these two spheres?

Among nonartistic museums working with contemporary art the museums of conscience appear to be one of the most interesting. This type of museums is quite new – it developed in 1990s when the International Coalition of Sites of Conscience was created and the United States Holocaust Memorial Museum was founded.

The interaction between contemporary art and museums of conscience starts to develop in the context of changing attitudes towards historical memory as well as widening the notion of museums. In this situation museums need new instruments for educational and exhibitional work. Contemporary artists work with the past through personal memories and experience, when museums turn to documents and artifacts. So, their collaboration connects two different optics: artistic and historical. Thus, it is possible to use the Michel Foucault term *dispositif* to analyze the collaboration between artists and museums. Foucault defines the *dispositif* as a link between different elements of the system

as well as optics that makes us to see and by that create the system. The term allows us to connect the questions of exhibition work with philosophical and historical issues when we analyze the projects in the United States Holocaust Memorial Museum, Yad Vashem and Auschwitz-Birkenau.

*Keywords:* museums of conscience, memory studies, representation of history, contemporary art in nonartistic museums, representation of document, exhibition dispositive

*For citation:* Mironova, T.Yu. (2020), "Representation of history: contemporary art in museums of conscience", *RSUH/RGGU Bulletin "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 8, pp. 116–132, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-8-116-132

## *Введение*

Современное искусство все активнее проникает в нехудожественные музеи. Биологические, исторические и антропологические музеи становятся площадками для выставок или инициаторами совместных проектов. Еврейский музей в Берлине последовательно работает с современными художниками, поднимая вопросы миграции, социального неравенства в рамках выставок, а Дарвиновский музей в Москве уже несколько лет является одной из площадок для проведения Московской биеннале современного искусства. Этот новый процесс ставит перед музеями и искусством задачи соединить разные типы материалов в одном пространстве и сделать взаимодействие эффективным. Поэтому возникают вопросы: можем ли мы говорить о реальном взаимодействии, если музей становится площадкой для выставки на тему истории, биологии или этнографии? Можно ли считать любое проявление современного искусства на территории музея внутрикультурным диалогом? И как мы оцениваем, а значит, анализируем такое взаимодействие двух сфер, по-разному работающих с современным искусством?

Особенно остро эти вопросы встают, когда мы обращаемся к современному искусству в особых музеях – музеях совести. В 1999 г. была создана Международная Коалиция мест памяти, объединившая музеи, проекты и мемориальные комплексы, работающие над увековечиванием памяти жертв нарушений прав и свобод. Среди таких музеев наиболее интересны Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, музей Яд Вашем в Иерусалиме, мемориальный комплекс Аушвиц-Биркенау, Музей ГУЛАГа в Москве. Каждый из них посвящен таким событиям истории, которые мы опреде-

ляем как «общественные преступления против человечества»<sup>1</sup>, что включает в себя не только события недавнего прошлого, такие как геноцид армян, Холокост, апартеид, но и позволяет по-новому посмотреть на явления более далекие от нас, включая рабство. Их работа с самого начала была направлена на поиск возможностей осмысления и признания исторических событий. Миссия музеев совести состоит в изменении взгляда на прошлое и смещение фокуса на историю отдельного человека, который раньше оказывался за пределами хода истории.

Возникновение музеев совести отсылает к определенному политическому и культурному контексту и является показателем сразу нескольких изменений. Во-первых, музеи совести демонстрируют изменение отношения к памяти, возникающее на волне процессов, обозначенных ключевым теоретиком *memory studies* Алейдой Ассман как новая «форма мемориализации, политическая и культурная цель которой заключалась в общественном признании жертв и необходимом им воздаянии справедливости, но не увековечивании памяти о них на все времена» [Ассман 2016, с. 58]. Иными словами, музеи совести сосредоточены прежде всего на том, как память о прошлом влияет на политическую, социальную жизнь сейчас. Они создают инструменты для «политического и социального признания» [Ассман 2016, с. 66] преступлений и запуска процесса их переосмысления из настоящего момента. Поэтому для музеев совести так важны междисциплинарные проекты, направленные на поиски взаимодействия со зрителем не только через экспозицию, но и через другие каналы.

Во-вторых, меняется социальное отношение к музею. Процесс изменения захватил не только уже существующие музеи, но и повлиял на возникновение новых институций. Ключевой задачей музеев становится необходимость просвещения, образования и осуществления взаимодействия между институцией и зрителем. Поэтому появляются разные концепции музеев с упором на соучастие, например такие, как партиципаторный музей [Саймон 2017], описывающие изменение роли зрителя и различные интерактивные опыты, а также музейная педагогика. Таким образом, музеи делают для себя приоритетным социальное направление работы.

Музеи совести активно участвуют в процессе актуализации истории через образовательные и просветительские программы. Польский Музей народной памяти в Ламбиновицах-Ополе наря-

---

<sup>1</sup>Международный устав мемориальных музеев // Уроки истории [Электронный ресурс]. URL: <http://urokiistorii.ru/memory/org/2712> (дата обращения 12 июля 2016).

ду с комплексом Аушвиц-Биркенау является одновременно музеем и центром, где разрабатывается концепция педагогики памяти (pedagogy of remembrance) [Kranz 2014], направленная на разговор о войне, о Холокосте и других трудных моментах истории. Исследователь и один из ключевых теоретиков педагогики памяти Томас Кранц разрабатывает основные принципы педагогики памяти, при этом напрямую связывая ее работу с пространством музея и определяя соприкосновение с подлинными документами и местами памяти как необходимое условие функционирования педагогики памяти.

В-третьих, все вышеперечисленные факторы влияют на изменение работы над музейной экспозицией. Пространство строится не только по законам дизайна и архитектуры, это определенное повествование, оптика взгляда на историю. Поскольку музеи совести работают с неоднозначными моментами истории, экспозиция музея не воспринимается как неизменная. На первый план в музейной работе выходят контексты, возникающие вокруг экспозиции. Поэтому музеи испытывают постоянную необходимость ее обновления.

Музеи совести возникают в ситуации, когда меняется социальное отношение к памяти в целом. Она становится частью общественной дискуссии, в которую включены не только историки, но и художники, режиссеры, писатели. Изменяется социальное отношение и к музею как к пространству, не только сохраняющему и консервирующему наследие, но и работающему с современными контекстами. В связи с этим функции музейной экспозиции расширяются, и музею необходимо искать новые инструменты для показа и рассказа истории.

### *Пересечение исторического и художественного подходов к работе с прошлым*

Взаимодействие музеев совести и современного искусства основано на соединении двух разных подходов к работе с памятью и историей. Экспозиции музеев обращаются к документам и свидетельствам событий: это могут быть записанные истории, фотографии, дневники, личные вещи и предметы одежды. Так, практически во всех музеях Холокоста можно увидеть робу заключенных и желтую звезду, которая пришивалась на одежду. Подобные материалы обозначаются в музеологии термином «трудное» или «диссонантное» наследие [Tunbridge, Ashworth 1996]. Танбридж

и Ашворт одними из первых выделили его как отдельный тип и поставили вопрос о понимании наследия не только как набора предметов, но и как особую модель отношения к этим предметам. Согласно исследователям, при упоминании о таком наследии мы говорим не буквально о вещах, фотографиях и руинах мест, а о том, кто и как их интерпретирует и представляет, что отбирается для их представления. В таком случае возникает понимание ценности наследия и того прошлого, которое оно репрезентирует.

В искусстве же обращение к памяти предполагает поиск способов личного, непосредственного взаимодействия с ней, чтобы можно было выстроить связь с семьей, с детскими воспоминаниями, с личной историей. В фокус интереса художников попадают услышанные рассказы, найденные на блошином рынке фотографии или семейные реликвии. Они дают возможность наглядно, через ощущения и эмоции выстроить связь с прошлым. Связь этих предметов с реальной жизнью, настоящие истории, к которым они отсылают, делают их такими ценными для художников – они предоставляют непосредственный доступ к прошлому. Иными словами, современное искусство сделало видимой проблему репрезентации истории через личный опыт, сохраненный в дневниках, записях, рисунках.

Взаимодействие современного искусства и музеев совести построено на пересечении исторического и художественного контекстов. А значит, необходим инструмент, который позволит рассмотреть их в совокупности, не останавливаясь только на формальных, видимых вопросах. Нас интересует то, как мы можем отличить фиктивное взаимодействие от реального диалога между двумя разными сферами.

Для анализа совместных инициатив музеев совести и современного искусства можно обратиться к диспозитиву в терминологии Мишеля Фуко [Фуко 1996а]. Фуко исходит из необходимости отказаться от четких границ разных дисциплин, чтобы создать общую систему гуманитарного знания. Он описывает диспозитив как систему отношений, которая связывает все ее элементы и ими же поддерживается: «Сам диспозитив – связь, устанавливаемая между всеми элементами» [Фуко 1996b, с. 216]. Диспозитив дает возможность соединить историческую и художественную проблематику в едином пространстве и рассмотреть репрезентацию истории как единый процесс. В него могут быть включены разные сферы культуры в отличие от привычного разделения на историческую науку и исторические музеи как их часть и такие гуманитарные сферы, работающие на периферии исторического знания, как художественная литература, театр, искусство. Диспозитив позволяет

сформировать пространство для поиска способов репрезентации памяти в целом, не выделяя главных или легитимных и побочных. Поэтому, когда в музее совести пересекаются художественные инструменты и документальные, стоит обращаться к диспозитиву, чтобы выстроить оптику анализа каждого проекта.

Кроме того, термин Фуко позволяет рассмотреть пространственное решение экспозиции и выставки, взглянуть на то, как она устроена изнутри и как активизируются связи между ее элементами. С помощью диспозитива можно выстроить оптику взгляда на выставку, посмотреть на нее как бы сверху, анализируя систему отношений между произведением и зрителем. Иными словами, концепция диспозитива позволяет сместить фокус взгляда с отдельных объектов, попадающих в музей, на их отношения с пространством музея в целом. А значит, взаимодействие искусства и музеев можно рассмотреть не с точки зрения наличия или отсутствия проектов, а как долгосрочный процесс, который может быть реальным, а может носить фиктивный характер.

С одной стороны, для анализа проектов необходимо определить специфику музеев совести как пространства репрезентации истории. Как музей работает с документами? Как строится экспозиция и почему именно так? С другой стороны, важно понять, как современное искусство работает с памятью, какие инструменты применяет. Именно поэтому методы работы современных художников являются для музея новыми и привлекательными.

Несмотря на распространение подобных практик совместной работы, проекты современных художников и музеев совести почти не описаны в литературе с точки зрения той особой оптики взгляда на историю, которую они создают. В фокус исследовательского интереса в основном попадают крупные музеи и их опыт работы с художниками, среди которых Яд Вашем в Иерусалиме, Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, комплекс Аушвиц-Биркенау. Исследователи рассматривают отдельные проекты художников, например работу известной израильской художницы Микаль Ровнер в Яд Вашем [Peggy 2016], или анализируют объекты современного искусства как часть общего музейного комплекса [Linenthal 1994].

Кроме того, в связи с тем, что музеи совести – это образовательные институции, искусство интересует исследователей как часть проектов просвещения. Томас Кранц, ведущий теоретик особого типа педагогики, направленного на изучение трудных событий истории, уделяет большое внимание аффекту в музее, в создании которого большую роль может сыграть искусство [Kranz 2014].

Художественные практики обращения к памяти интересуют многих исследователей современного искусства, однако зачастую

только в контексте творческого метода отдельных художников [Gibbons 2007]. При этом внимание к музеям совести связано с тем, что они являются хранилищами таких реальных предметов и дают художникам доступ к работе с совершенно другим способом репрезентации прошлого. Вопрос работы художника непосредственно с местом памяти становится ключевым для Михаила Ямпольского, который описывает важное свойство памяти в современном искусстве – ее постоянную изменчивость и перформативность [Ямпольский 2013].

Таким образом, исследователи обсуждают разные стороны взаимодействия современного искусства и музеев совести, отмечая образовательную функцию искусства, важность обращения к местам, хранящим историю, и рассматривая искусство как часть музейной архитектуры. В связи с развитием процесса диалога между музеями и современными художниками представляется важным рассмотреть их взаимодействия как особый тип выставочного диспозитива, создаваемый на пересечении художественного и исторического.

### *Современное искусство как выставочный объект в музеях совести*

Различие подходов современного искусства и музеев совести при наличии общих задач делает возможным взаимодействие друг с другом. При этом возникает вопрос: где проходят границы двух разных сфер и методов работы с историческим материалом? Какими способами может осуществляться их взаимодействие?

Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне, открывший обновленную экспозицию в 1993 г., стал одним из первых музеев, который открыл свои двери для современных художников. Архитектор нового здания музея выступил инициатором включения нескольких объектов в экспозицию еще на стадии разработки концепции музея. Так, в музее появились работы Сола ЛеВитта «Последствие», объекты Элсворта Келли «Мемориал», «Гравитация» Ричарда Серра и размещенная во дворе музея работа «Потеря и возрождение» Джоэла Шапиро. Инициатива музея в Вашингтоне показала, как выстраивался выставочный диспозитив на первых этапах взаимодействия музеев совести и современного искусства. Во-первых, включение работ произошло по инициативе архитектора, поэтому их роль в первую очередь определяется взаимодействием с пространством музея. Во-вторых, все работы находятся за пределами постоянной экспозиции музея и никак с ней не взаимодействуют.



«Мемориал» Элсворта Келли состоит из четырех белых объектов, расположенных на лестнице и в фойе на третьем этаже музея. Лестницы, залы, переходные пространства являются в музее «слепыми» зонами, где посетители отдыхают от просмотра экспозиции или проходят мимо. Обычно зрители не воспринимают эти пространства как части музея, уделяя все внимание экспозиции. «Мемориал» включает такое второстепенное пространство в общую систему музея и делает его видимым.

Белые объекты на белых стенах, кажущиеся почти невидимыми на первый взгляд, резко контрастируют с темнотой постоянной экспозиции, где театральный свет создает особую атмосферу. Когда кураторы размещают «Мемориал» в ярко освещенном холле музея, они меняют представление не только о пространственных границах музея, но и о статусе мемориала. Во-первых, мы привыкли, что мемориал не может быть расположен в служебном, проходном пространстве. А во-вторых, может ли мемориал быть абстрактным? Соединение наполненной документами и изображениями экспозиции и белых скульптур мемориала ставит вопрос о понимании способов репрезентации памяти в целом.

Сол ЛеВитт, работая с плоскостью стены между двумя разделами постоянной экспозиции, создает ряд цветowych квадратов с «вынутой» серой центральной частью. В контексте музея совести внимание сосредоточивается на постоянном ощущении незавершенности в передаче истории, где серый квадрат акцентирует внимание на невозможности полной репрезентации событий. Так, работа сообщает дополнительный контекст экспозиции, изнутри критикуя музей совести как институцию, постоянно стремящуюся дать исчерпывающий ответ на вопрос, на который ответить невозможно.

Размещенные в побочных музейных пространствах, таких как лестницы, холлы и дворы, работы активизируют эти пространства, делая их частью музея. Таким образом, вся архитектура Музея Холокоста воздействует на зрителя. Находясь в основной экспозиции или за ее пределами, зритель остается внутри музейного повествования. Объекты создают альтернативу документальной экспозиции, предлагая взгляд через образы, через тактильное восприятие таких понятий, как память, забвение, памятник. Работа Ричарда Серра «Гравитация» представляет собой гранитную плиту, преграждающую путь посетителя. Объект расположен на лестнице, как и работа Келли. Мощь и тяжеловесность плиты почти буквально позволяет ощутить, что собой представляет история. И если экспозиция сталкивает зрителей лицом к лицу со свидетелями, с подлинными предметами, то «Гравитация» предлагает другую оптику взгляда, где зритель наделен большей свободой интерпретации.

Вынесение всех объектов современного искусства за пределы постоянной экспозиции не создает ситуации для реального взаимодействия разного типа материалов. У «Мемориала» Келли нет возможности «встретиться» с рассказами свидетелей, а пустота «Последствия» ЛеВитта невозможно усилить документальными фотографиями реальности концлагерей. Такое разделение ставит под вопрос статус современного искусства в музее. С одной стороны, объекты создают альтернативу музейному повествованию и расширяют границы музея. С другой стороны, их функция включения побочных пространств в фокус внимания зрителей говорит о превращении работ в элемент архитектуры и дизайна музея.

Однако Музей Холокоста в Вашингтоне предлагает нам многообразную палитру взаимодействия с современным искусством. Например, выставка «Помнить детей: История Дэниэла» (англ. Remembering children: Daniel's Story). Соединив дневниковые записи детей, игрушки и другие бытовые предметы, кураторы создали экспозицию, посвященную истории мальчика Дэниэла. При этом оказывается, что Дэниэл – это персонаж, а его жизнь – это жизнь множества детей, ставших жертвами Холокоста. Выставка создана на основе одноименной книги с включением фрагментов из других детских воспоминаний и дневниковых записей. Кураторы отказываются от работы с подлинной историей в пользу коллажа, составленного из фрагментов реальных и выдуманных рассказов. Они создают выставку, которую можно обозначить как фиктивный архив.

Выдуманный или «фиктивный архив» давно стал излюбленным приемом современных художников при разговоре о таких категориях, как память, забвение и история. Один из признанных любителей фиктивного архива, французский художник Кристиан Болтански начинал с того, что собирал множество фотографий разных семей, называя это «Альбомом фотографий семьи Д». Затем он фотографировал предметы одежды и быта, которые якобы принадлежат студентке из Оксфорда. Этот прием позволял Болтански найти баланс между разговором о каждом человеке и разговором о смерти, памяти и жизни в философском смысле. Таким образом, под фиктивным архивом можно понимать воссозданную художником структуру исторического или семейного хранилища. При этом содержимое архива намеренно не соответствует обозначенному названию, как в случае с Болтански. Оно может быть собрано как коллаж из разных фотографий, рассказывающих разные истории. А может быть набором безымянных вещей, только жестом художника наделенных значением, как в случае с вещами студентки. Разводя форму и содержимое, художники приоткрывают механику работы исторического и семейного архива. Зритель, который посвящен в игру, имеет

возможность дистанцироваться от истории, которую рассказывает архив, и обратить внимание на механизмы ее репрезентации.

Выставка-коллаж «История Дэниэла» в Музее Холокоста в Вашингтоне открывает другой тип взаимодействия с современным искусством, в котором оно выступает не как объект показа, а как оптика взгляда на документальный материал: дневники, рассказы, игрушки. Фиктивный архив как диспозитив выставки позволяет пространственно организовать материал и выстроить особые отношения между историей и зрителем. Во-первых, он позволяет отклониться от погружения в «историю о травме» и сконцентрироваться на «проработке травматического опыта» [Травма: пункты 2009] от первого лица. Во-вторых, фиктивный архив или фиктивный музей показывает выдуманную жизнь, вымышленные воспоминания ребенка, а значит, отсутствует необходимость постоянно сверяться с подлинностью документа. Зрителю позволено отклониться от историчности экспозиции и воспринимать ее как образ. Детство здесь играет ключевую роль, так как делает возможной выдумку в пространстве музея и снимает пафос чрезмерной серьезности, которая зачастую свойственна экспозициям музеев совести.

Выставка «История Дэниэла» является примером переходного периода между современным искусством как объектом показа в музее и их равным взаимодействием. Музей заимствует прием современных художников, не привлекая их к работе над выставкой. Однако то, что именно фиктивный архив дает возможность пространственно организовать исторический материал, позволяет говорить о возникновении особого типа высказывания, который существует на пересечении документального и художественного.

### *Художественное исследование в музеях совести*

Расширение музеев, в том числе музеев совести, выражается не только во включении нового типа материалов, а именно образных и художественных. Появляются и новые типы музейных предметов: свидетельства, личные дневники, письма. Хотя они и существовали раньше, однако именно с необходимостью пересмотра опыта XX в. приходит понимание того, что устные истории, свидетельства и эго-документы играют ключевую роль в музейной репрезентации истории наряду с другими объектами показа. Личное соприкосновение с реальными историями или «персонализация Холокоста» [Linenthal 1994, p. 409] становится ключевой тенденцией многих музеев совести, в том числе крупнейшего

Музея Холокоста в Вашингтоне. Вместе с новыми материалами возникает вопрос: как их показывать? Нужны ли новые стратегии показа или достаточно включить документы в уже сложившиеся схемы исторических экспозиций?

Эти вопросы активно обсуждают исследователи мемориального комплекса Миттельбау-Дора, который привлекает к работе современных художников. В 2010 г. театральные художники и драматурги Филипп Алкемад, Филпп Тузе и Жан-Пьер Тьерселин в рамках программы «Дора после 1945 года» инициировали краткосрочное исследование, а затем выставку *Fields of our loneliness*. На протяжении нескольких дней участники общались с жертвами и свидетелями Холокоста, а также с историками и музейными работниками. По итогам исследования на выставке были представлены фотографии Филиппа Алкемада и тексты, написанные всеми участниками, посвященные личному опыту общения и освоения пространства бывшего концлагеря, знакомства с его историей и исследованиями, посвященными этому месту.

Аушвиц-Биркенау выступает еще одним центром, активно разрабатывающим новые способы работы музеев совести. Наряду с программой музейной педагогики, комплекс является активным участником диалога с современными художниками. Одной из участниц стала израильская художница Микаль Ровнер. Ее выставка “*Traces of life: The world of the children*” была инициирована Музеем Яд Вашем для новой постоянной экспозиции комплекса Аушвиц-Биркенау. Художнице предложили создать мемориал, посвященный полутора миллионам детей, убитых в период Холокоста. Ровнер отказалась от идеи мемориала и на протяжении года изучала детские рисунки, созданные в период Холокоста, которые находятся в архиве Яд Вашем и в архиве истории Холокоста Еврейского музея в Праге. По итогам годового исследования она выбрала из детских дневников самые непосредственные, искренние фрагменты-рисунки. А потом отдельные мотивы, фрагменты рисунков перенесла на стены музейного пространства: от сцен мирной жизни и изображения звезды Давида до военных сцен и быта концлагеря. По словам Ровнер, ей было важно обратить внимание не только на Аушвиц как место уничтожения людей, детей в том числе, но и на феномен детства: «В Аушвице-Биркенау мы уже на территории убийства, поэтому я хотела создать пространство, которое бы говорило что-то о самих детях».

Современные художники, в их числе и Ровнер, используют такие методы работы с документами, которые лежат за пределами музейных инструментов. Например, монтаж хроники или создание выдуманной истории, проиллюстрированной реальными докумен-

тами. Израильская художница Орли Майберг в работе «Следы» комбинирует безымянные фрагменты хроники, найденной на YouTube. В видео вошли кадры из мирной жизни до Второй мировой войны, съемки кибуцев в 1940-е гг., а также жизни в Тель-Авиве в 1960-е годы. Собранные из кусочков чужой жизни видео становится воображаемой историей одной семьи, пережившей Холокост и обосновавшейся в Израиле после войны. Там, где музейная экспозиция классифицирует и исследует документы, художница, наоборот, соединяет безымянную хронику. Цель музея – рассказать реальную историю, установить последовательность событий и вернуть память о людях в историю. Художница работает над созданием новой истории, обращаясь с документами как с образами.

Ровнер заимствует методы, используемые в исторической науке: она обращается к архивам, последовательно изучает определенный корпус документов (детские дневники). При этом, находясь в пространстве художественной работы, она может позволить себе свободно обращаться с дневниками, выбирая отдельные фрагменты и соединяя их друг с другом. Музей, таким образом, выступает пространством, в котором становится возможным соединить документальное и художественное, то есть можно обратиться к архивам, но при этом не быть скованным строгими методами исторического исследования.

Другая работа Ровнер «Мир, которого больше нет» (2005) является одним из первых объектов в экспозиции музея Яд Вашем. Видео включает в себя кадры и хроникальную съемку жизни евреев в местечках, общинах, крупных городах до Холокоста. «Задача заключалась в том, чтобы правдиво воссоздать атмосферу еврейской жизни, взять разрозненные видеосюжеты и объединить их в единое полотно»<sup>2</sup>, – говорит художница. Для Ровнер важным стало отразить обычную жизнь реальных людей, а не создать представление о некоторой общности безымянных жертв<sup>3</sup>, что и приводит ее к исследованию мирной жизни. Специально для создания видео о жизни евреев до войны Ровнер искала хроникальные записи, фотографии и кадры, которых оказалось крайне мало. В процессе исследования художница обращалась в архивы и библиотеки, изу-

---

<sup>2</sup> Мир, которого больше нет // Яд Вашем [Электронный ресурс]. URL: <http://www.yadvashem.org/yv/ru/museum/gallery01.asp> (дата обращения 20 августа 2020).

<sup>3</sup> I Still See Their Eyes: The Vanished Jewish World // Sartle: see art differently [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sartle.com/artwork/i-still-see-their-eyes-the-vanished-jewish-world-michal-rovner> (дата обращения 12 сентября 2020).

чала историю повседневности, жизнь еврейских общин и местечек, беседовала со специалистами, проживая данный опыт и воплощая его позже в работе.

Так происходит исследование, спровоцированное и заказанное музеем для постоянной экспозиции, но работающее на территории современного искусства. Монтаж разных частей хроники предполагает отсутствие повествовательности, которая контрастирует с основным нарративом экспозиции. Способ представления материала отличается, и именно художественная работа открывает экспозицию. Это крайне смелое решение для музея, которое ставит под вопрос привычные принципы построения музейной композиции и способы обращения с документом в целом.

### *Работа выставочного диспозитива*

Во взаимодействии современного искусства и музеев совести можно выделить несколько аспектов: 1) отношения с пространством музея; 2) взаимодействие разного типа материалов, исторического и художественного; 3) соединение методов работы художника и музея. Все эти элементы позволяют говорить о выстраивании выставочного диспозитива каждого из проектов и дают возможность определить, как складываются отношения между искусством и музеем и какова динамика развития их взаимодействия.

Зачастую участие современных художников в работе музея происходит за пределами основной музейной экспозиции. В Мемориальном музее Холокоста работы ЛеВитта, Серра, Шапиро и Келли находятся во вспомогательных пространствах, тем самым активируя их. Однако наиболее радикальным примером является Работа Ровнер в Яд Вашем, которая не только открывает постоянную экспозицию, но и позволяет взглянуть на музей как бы со стороны. Подчеркивая архитектурную специфику музея, Ровнер помещает видео на треугольное панно. Таким образом, работа оказывается частью самого здания Яд Вашем. Это свидетельствует об изменении понимания того, как устроен музей в целом.

Безусловно, уже давно музейная архитектура становится важным выразительным средством, а магазины и кафе – такая же составляющая комплекса наряду с самой экспозицией [Alba 2015]. Тем не менее соединение архитектуры и искусства в музеях совести показывает стремление музея к оказанию сильного эмоционального воздействия на зрителя, которое осуществлялось бы не только в рамках выставки, но и захватывало бы посетителей полностью. Зачастую архитектуру называют «выразителем миссии

музея» [Jones 2016, p. 180] и одновременно инструментом конструирования повествования [Jones 2016, p. 209]. Архитектура выводит музейное повествование на уровень физического переживания, задает определенный путь прохождения экспозиции. Включение современного искусства отвечает задаче музея столкнуть зрителя с историей и вызвать аффект. Однако такое воздействие может восприниматься как манипуляция, которая идет вразрез с образовательными задачами музея.

При этом в Яд Вашем Ровнер работает с тем же типом материалов, что представлены в музее. Однако, монтируя историческую хронику в своей работе, она предлагает совершенно другой взгляд на музейную экспозицию, подчиненную собственным целям, среди которых – восстановление последовательности исторических событий, необходимости увековечивания памяти. Создавая мемориал детям в Аушвице, Ровнер совершает похожую операцию: она отказывается от традиционного понимания мемориала в пользу монтажа разных фрагментов дневников. Так, искусство выполняет делегированную ему музеем роль критика институции и предлагает альтернативный взгляд на музейное повествование, будь то методы музейной работы или роль мемориала, которую берут на себя музейные комплексы.

Расширение влияния музеев совести говорит, с одной стороны, об их социальном и политическом потенциале. С другой стороны, не становятся ли они обладателями монополии на память? В таком случае важно, что музей изнутри осмысляет себя как пространство производства памяти. И современное искусство становится инструментом критики, так как ставит под вопрос музейные способы репрезентации истории, вскрывает механизмы работы музейного повествования. Художники получают доступ к историческому материалу, но предлагают альтернативные способы взаимодействия с ним, например монтаж документов или создание фиктивного архива. Под сомнение ставятся уже устоявшиеся приемы экспонирования и работы со зрителем. Иными словами, возвращаясь к диссонантному наследию в определении Танбриджа и Ашворта, искусство предлагает еще одну оптику взгляда на тот корпус материалов, с которым работают музеи совести.

Критикуя способы музейной работы, искусство само становится частью музейной структуры, целью которой становится влияние на зрителя. Это можно увидеть во взаимодействии с архитектурой музеев, направленном на усиление эффекта погруженности в экспозицию. Действуя на территории музеев совести, современное искусство работает в первую очередь с его зрителем. Поэтому современные художники оказываются включенными в систему репрезентации истории, которую создают музеи.

Выставочный диспозитив позволил соединить в одном пространстве художественный и исторический контексты, обратившись к репрезентации истории как к общему для гуманитарных дисциплин процессу, где нет доминирующих оптик взгляда. Потому стало возможным определить разницу подходов между показом современного искусства как выставочного объекта и исследовательской работы художников в пространстве музея. В первом случае кураторы включают готовые произведения, созданные в другом контексте. Перенесенные в музей, они обогащают его язык и предлагают альтернативный взгляд. Во втором случае работа художников изначально строится на музейных материалах и архивах, что позволяет говорить о более тесном и глубоком взаимодействии, которое обогащает музейный инструментарий и дает художникам доступ к местам, где буквально хранится история. Именно такие проекты активируют процесс преодоления жестких границ между разными сферами, работающими с трактовками прошлого.

### *Литература*

---

- Ассман 2016 – *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
- Травма: пункты 2009 – *Травма: пункты* / Ред. С.А. Ушакин, Е.Г. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 936 с.
- Саймон 2017 – *Саймон Н.* Партиципаторный музей. М.: Ad Marginem, 2017. 440 с.
- Фуко 1996а – *Фуко М.* Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
- Фуко 1996б – *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.
- Ямпольский 2013 – *Ямпольский М.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Книжные мастерские: Мастерская «Сеанс», 2013. 344 с.
- Alba 2015 – *Alba A.* The Holocaust Memorial Museum: sacred secular space. N.Y.: Palgrave McMillan, 2015. 250 p.
- Gibbons 2007 – *Gibbons J.* Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance. London: I.B. Tauris, 2007. 240 p.
- Jones 2016 – *Jones P.* Museum architecture matters // *Museum and Society*. 2016. № 1 (14). P. 180–220.
- Kranz 2014 – *Kranz T.* The Pedagogy of remembrance as a form of museum education// *The Person and the Challenges*. 2014. № 2. P. 257–269.
- Linenthal 1994 – *Linenthal E.* The boundaries of memory: The United States Holocaust Memorial Museum // *American Quarterly*. 1994. № 46. P. 406–433.
- Perry 2016 – *Perry R.* Holocaust hospitality: Michal Rovner's living landscape // *History and Memory*. 2016. № 28 (2). P. 89–122.
- Tunbridge Ashworth 1996 – *Tunbridge J.E., Ashworth G.J.* Dissonant heritage: The Management of the Past as a resource in conflict. Chichester: John Wiley. 1996. 314 p.



## References

---

- Alba, A. (2015), *The Holocaust Memorial Museum: sacred secular space*, Palgrave McMillan, New York, USA.
- Assman, A. (2016), *Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj* [New discontent with memorial culture], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
- Foucault, M. (1996a), *Arheologiya znaniya* [The archeology of knowledge], Nika-Centr, Kiev, Ukraine.
- Foucault M. (1996b), *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to the truth: beyond knowledge, power and sexuality], Kastal, Moscow, Russia.
- Gibbons, J. (2007), *Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance*, I.B. Tauris, London, UK.
- Jones, P. (2016), "Museum architecture matters", *Museum and Society*, vol. 1 (14), pp. 180–220.
- Kranz, T. (2014), "The Pedagogy of remembrance as a form of museum education", *The Person and the Challenges*, vol. 2, pp. 257–269.
- Linenthal, E. (1994), "The boundaries of memory: The United States Holocaust Memorial Museum", *American Quarterly*, vol. 46, pp. 406–433.
- Perry, R. (2016), "Holocaust hospitality: Michal Rovner's living landscape", *History and Memory*, vol. 28 (2), pp. 89–122.
- Simon, N. (2017), *Participatornyi muzei* [Participatory museum], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Tunbridge, J.E. and Ashworth, G.J. (1996), *Dissonant heritage: The management of the Past as a resource in conflict*, John Wiley, Chichester, UK.
- Ushakin, S.A. and Trubina, E.G. (eds.) (2009), *Travma: punkty* [Trauma: points], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia
- Yampolskii, M. (2013), *Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii* [Spatial history. Three texts about history], *Knizhnye masterskie; Masterskaya 'Seans'*, Saint Petersburg, Russia.

### Информация об авторе

Татьяна Ю. Миронова, MA in cultural management, аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 109028, Россия, Москва, Покровский бульвар, д. 11; taniamironova8@gmail.com

### Information about the author

Tat'ayna Yu. Mironova, MA in cultural management, postgraduate student, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 11, Pokrovskii Boulevard, Moscow, Russia, 109028; taniamironova8@gmail.com