

Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12
Заведующая Отделом фотографии
Доктор искусствоведения
ORCID: 0000-0003-0741-7813
E-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

ФОТОГРАФИЯ И ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

За последние несколько десятилетий положение фотографии в музее радикально изменилось. То, что раньше считалось маргинальным, второстепенным или просто средством массовой информации, стало одним из элементов музейной экспозиции, заняв место рядом с другими изобразительными жанрами, ни в чем не уступая – ни в сложности концепции, ни в физическом масштабе. В статье фотография рассматривается в контексте изучения музеев и тех усилий, которые они предпринимают для осуществления открытой, демократической и инклюзивной политики. Это предполагает проведение параллели между фотографией и музеями в то время, когда глобализация технологий, эстетики и политики требует радикального переосмысления обоих феноменов. Преобразующие и адаптирующие качества музеев и фотографий подчинены сходным историческим механизмам. Приоритет контекста в производстве смысла очевиден для разных категорий объектов и систем репрезентации. Специфика заключается в процессах интерпретации произведений разными сторонами, включая музейных специ-

листов, критиков, художников и широкую аудиторию. Реальность демократической имиджевой культуры вряд ли возможно было обнаружить в традиционных музейных моделях с их авторитарной политикой и экспертным дискурсом, строго охраняемым авторским правом еще четверть века назад. Сегодня, размещая фотографии и сфере диалога, который ведут музеи на YouTube и других электронных ресурсах, они демонстрируют возможности свободной рефлексии. Статья посвящена специфике фотографии, чья субстанциальность поставила под сомнение авторитет и силу как музеев, так и её собственный, её существованию в пространстве противоречивых культурных смыслов и за их пределами; анализу того, как меняться визуальная поверхность экспозиции, оказавшись в дискурсивном хаосе контекстов; и как цифровые технологии влияют на современные музейные практики, становясь их неотъемлемой частью.

Ключевые слова: музей, фотография, выставка, визуальные практики, архивы, контексты, цифровые технологии, медиум.

Отношения между «светописью» и художественными музеями складывались не просто. Выставочные практики, где использовали фотографию, добавляли теоретические проблемы. Фотография, заняв место в музейном пространстве в послевоенное время, оказалась интегрированной в систему коллекционирования, экспонирования и интерпрета-

ции, как любое другое произведение. Кроме того, она оказалась вовлечённой в моделирование общей концепции музея, его прикладные практики, включающие архивирование экспонатов, она заняла важную позицию в кураторских проектах, использующих реальные и/или вымышленные фотоархивы, «художественные» и «нехудожественные» отпечатки. Все эти формы



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

существования фотографической изобразительности конструировали свои собственные исторические и внеисторические контексты, в том числе репрезентаций.

Начиная уже с XIX века, фотография экспонировалась в музеях как форма, требующая эстетического осмысления¹. Помимо того, фотография всегда использовалась различными типами музеев в качестве визуального свидетельства отсутствующего артефакта или подтверждающего документа. Музеи создавали и создают фотографические изображения своих коллекций, интерьеров, выставочных пространств. Кажется, что ещё не так давно, те из них, что проявляли интерес к художественному потенциалу фотографии, слыли весьма дерзкими, т.к. бросали вызов ортодоксальности иерархий. Сегодня использование новых медиатехнологий – обыденное явление. Несмотря на тесную связь музеев и фотографии в новое время, существует ограниченное количество исследований, в которых изучается роль последней в формировании культурных, исторических или социальных нарративов внутри хранительских институций. Первыми авторитетными попытками теоретизировать отношения между

художественными музеями и фотографией, стали работы, большинство из которых оказались сосредоточены на отношениях между фотографической копией и оригинальным произведением искусства, речь идёт о трудах Вальтера Беньямина² и Андре Мальро³. Дуглас Кримп и Розалинда Краусс определяют современную ситуацию, как «постмедиумное состояние»⁴. Результатом интеграции концептуального искусства и фотографии явилась утрата специфики медиума, о чем, например, пишет Тони Росс⁵.

С самого начала сила музеев и фотографии была основана на эмпиризме. Им было поручено делать видимым, представлять, сохранять и комментировать. Вопрос о предполагаемой правдивости и авторитетности музеев и фотографии всегда оставался одним из главных не только в теоретическом, но и визуальном дискурсе. С первого изображения, сделанного Нисефором Ньепсом в 1824 г., фотография приобрела репутацию «зеркала» мира, и она же воспринималась как призрачная среда или даже вид алхимии. Музеям вменялось стать хранилищами знаний и хорошего вкуса, а также убежищами для хрупкой материальной истории человечества⁶. В некотором смысле фотография и музей имеют общую специфику: консервируют избранные представления о реальности,

¹ В XIX веке фотографии приобретались лишь несколькими учреждениями. В Англии, еще в 1857 году, Музей Южного Кенсингтона, который впоследствии стал музеем Виктории и Альберта, начал собирать фотографию. Принц Альберт покровительствовал этому новому изобразительному жанру. Он способствовал формированию обширной королевской коллекции фотографий. Это было исключением. Впервые фотографии были представлены на Всемирной выставке в Хрустальном дворце в Лондоне в 1851 году. Экспозиция, классифицированная в разделе «Философские (научные) инструменты», включала дагерротипы, калотипии, стереоскопические изображения и недавно изобретенные Арчером мокрые коллодиевые стеклянные негативы с 700 изображениями из Великобритании, США и Европы.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М. Медиум, 1996.

³ Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP.

⁴ Crimp D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press; Краусс Р. Путешествие по северному морю: искусство в эпоху постмедиальности. – М: Ад Маргинем Пресс, 2017.

⁵ Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in the Art of Jeff Wall*. The South Atlantic Quarterly.

⁶ Bennett T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

вносят свой вклад в коллективную память (и/или амнезию), обладая способностью моделировать наше понимание мира. Сегодня они оказались втянутыми в самые современные практики архивирования прошлого и конструирования культурного будущего.

Конечно, фотография и музей далеко не так объективны и непосредственны, как это казалось на заре их историй. Уже в начале XX века сфотографированное было признано чрезвычайно субъективной изобразительной формой, определяемой преднамеренностью выбора и индивидуальными убеждениями снимающего. Кроме того, помимо решений, принимаемых фотографом – что снимать или что включать, или не включать в кадр – контекст просмотра (каталог, музей, семейный альбом и т. д.), а также опыт и убеждения зрителя – влияют на понимание фотографии. В случае её экспонирования в публичном пространстве ответственность за трансформацию смыслов ложится на куратора, как своеобразного синхронического медиума. Фотография представляет определённые визуальные признаки, но то, как её метафизическая функция формирует значение изображённого, очевидно в культурных пространствах, одно из которых – музей. Безусловно, музей обладают способностью демонстрируя амбиции, утверждать свою философию как авторитетную, и даже универсальную, несмотря на то, что спекулятивные конструкции, нарративы и ценности всегда представляются продуктами своего времени, географии и социокультурных стандартов. Что часто игнорируется, так это немаловажное обстоятельство – трудно, если вообще возможно, вообразить музей как институцию со своей особой социально-политической реальностью, независимой от нашего её понимания, а также то, что контекст учреждения, а точнее его история, география и

стратегии не влияют на его сущность и практики⁷.

Художественные музеи сыграли важную роль в придании фотографии статуса искусства, представлении фотографов публике на равных с художниками, кристаллизации фотографических стилей и направлений. Традиционно выступая в качестве привратников, или даже законодателей тенденций в истории искусства, а также промоутеров и интерпретаторов, музеи допустили фотографию в музейную практику, поначалу подчиняя её своим авторитарным экспозиционным правилам и культурной доктрине. Вместе с тем, существование музеев побудило многих фотографов мыслить категориями «музейной» фотографии, то есть работы, созданной специально для экспонирования в соответствующей институции, в качестве автономного произведения искусства, либо в качестве художественного вмешательства в пространство других артефактов. Собрания музеев в некотором смысле побудили фотографов задуматься об отношениях с живописью, они бросились создавать «фотографические» картины уже в XIX веке. Хорошим примером представляется и судьба модернистской фотографии, попавшей в Музей современного искусства (МоМА, Нью-Йорк) в 1930-е годы, оказавшейся на знаковых выставках Альфреда Барра⁸. Поиски авангардистов всех жанров и формаций побудили ряд фотографов сосредоточиться на эстетическом формализме, отдавая предпочтение форме, а не предмету как таковому, позволив обыденности оказаться искусством. По словам Роберта Хир-

⁷ Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

⁸ Выставки «Кубизм и абстрактное искусство», «Фантастическое искусство. Дада и сюрреализм», куратором которых стал Альфред Барр – в то время директор нью-йоркского Музея современного искусства.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

ша, «до Второй мировой войны безраздельно господствовала модернистская концепция натуралистической/документальной фотографии, полнокадровая эстетика отдельного снимка»⁹, как отдельного художественного модуля. Такие авторы, как Ласло Мохой-Надь, Ман Рэй или Эдвард Уэстон восприняли и продемонстрировали модернистскую эстетику и идеи именно как художники, использующие актуальное выразительное средство, коим для них стала камера или даже её отсутствие (технология фотограммы), с её формальными характеристиками и очевидной природной двойственностью. Они сознательно использовали фотографический визуальный синтаксис, отличный от живописного, но соотносимый с тенденциями времени в целом. Они говорили на одном эстетическом языке с другими модернистами, что естественным образом позволило разместить их отпечатки в экспозиции художественного музея наряду с другими современными произведениями. Сразу после выставок Барра 1936 года, Бомонт Ньюхолл, первый куратор Отдела фотографии (с 1940 по 1948 год), представил медиум конкретными именами. Его выставка 1937 года «История фотографии: с 1839 года до наших дней» стала первой всесторонней ретроспективной фотографических работ, утвердив место исторической фотографии в художественном музее.

В 1950-х и 1960-х годах МоМА был одним из самых активных институтов, защищавших абстракцию, формализм и собственный эстетический авторитет. Вполне естественно, что музей применял тот же подход к осмыслению фотографии, что и к живописи и скульптуре. Новое поколение художников и фотографов второй половины XX века освоило более кри-

тический подход к культуре как прошлого, так и настоящего. Концептуальное искусство, инсталляционное искусство, мультимедийное искусство, а также теории деконструкции и постструктурализма в значительной степени повлияли и на фотографию, представляя её мыслящего автора, который вполне осведомлён о производстве фотографических смыслов, различных диалектических контекстах, социальном и культурной инженерии фотографических проектов. Майкл Фрид в книге «Почему фотография имеет значение искусства, как никогда раньше»¹⁰, выдвинул аргумент, что фотография оказалась в центре истории искусства во второй половине XX века из-за её способности поднимать фундаментальные вопросы о пределах онтологической репрезентации. Мы утверждаем, что сдвиг в сторону теоретических, концептуальных и критических подходов помог фотографии стать более имманентной и побудил фотографов переосмыслить возможности и ограничения фотографии. Изменчивость и противоречия, присущие контексту, его меняющиеся ипостаси и значения сегодня стали той питательной средой, на почве которой произрастают многие дискурсивные проекты, которые демонстрируют музеи. Сосредотачивая внимание на многоплановых экспозиционных пространствах, они используют фотографию как одну из деталей «art-конструктора» под названием актуальное искусство. Музей как серьёзный куратор выступает в роли «стилиста», ловко соединяющего коды различных художественных брендов, веяний улицы и историю искусств в красивые образы, при необходимости переполненные смыслами, явными или неявными, но которые готов «купить» зритель. Стратегии музеев в области выставочных практик включают

⁹ Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 344.

¹⁰ Fried M. (2010). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT: Yale University Press.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

сегодня системы адаптации и диверсификации «продукции», немаловажный сегмент «клиентской направленности», в том числе – инклюзивный опыт.

Для большинства музеев сегодня любой фотографический отпечаток или его цифровая альтернатива – одновременно форма репрезентации и материальный/нематериальный объект, культурно маркированный, находящийся в тесной связи с изменениями дисциплинарных практик и кураторских императивов. Фотографическая изобразительная парадигма представляется точкой, в которой сходятся различные исторические перспективы и визуальный опыт. Мистифицированные различными культурно-философскими концепциями снимки становятся универсальным материалом, чья реальность – только одна из данностей. Историческая «сила» фотографий заключается в их способности обнаруживать общие каналы памяти, сенсуализм в пересечениях не только с прошлыми, но и с будущим, и с точки зрения любых императивов. Эти подвижные свойства уводят нас от представления о фотографии как об изображении, застывшем во времени, предоставляя снимкам шанс сопротивляться даже собственной истории. Архивные отпечатки, например, включают множество информационных полей, но они почти никогда не были интересными для художественной парадигмы. Становясь частью экспозиционного пространства художественного музея, несмотря на обещание предъявить только исходные данные, эти фотографии становятся своего рода маргинальными художественными высказываниями, утратив качества документальной модели. «Сырые» любительские истории обрастают риторикой визуального анализа, расширяя антропологическую максиму. В значительной степени это связано с тем, что фотографии-документы всё время как бы ускольза-

ют от интерпретаций, поисков внутренних или скрытых смыслов, тем самым не ставя точку в их обнаружении. Сегодня в музеях принято манипулировать снимками, выхватывая их из первоначальных контекстов, чтобы рассказывать не столько парадигматические истории, но управлять эмоциями и чувствами зрителя. Фотографические изображения используются и для подкрепления музейных нарративов, которые не обязательно связаны с конкретными отпечатками или их цифровыми аналогами. Когда фотография изображает «нечто», настоящий вопрос заключается не в том, стоит ли её «концепция» тысячи слов. Важнее понимать, кто их произносит и для кого.

Сочетание растущего аппетита к размышлениям и деконструкции, а также признание важности музейного контекста побудило самих фотографов исследовать его и даже бросить вызов музейным институциям. Например, такие художники, как Томас Штрут (*Thomas Struth*) или Кандида Хёффер (*Candida Hofer*) использовали фотографию, чтобы поразмышлять о музейном пространстве, его практиках и посетителях. Штрут фотографически размышляет о поведении посетителей музея¹¹. В диалоге между живописью и фотографией, установленном его огромными фотопанно, он обращает наше внимание на решающее отличие между разглядыванием картин и фотографий, а именно на то, что зрители не приглашаются войти в

¹¹ Серия «Музейные фотографии» Томаса Струта, впервые опубликована в 1993 году. В ней представлены цветные фотографии большого формата, сделанные в период с 1989 по 2002 год в крупнейших музеях мира. Тема этих картин – искусство, точнее, живопись, и то, как она представлена и воспринимается зрителем в контексте музейного пространства. Демонстрируя взаимосвязанные уровни восприятия, времени и предмета эти фотографии побуждают зрителя исследовать сам акт видения и чувствования.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

пространство фотографии, в то время как их приглашают войти в пространство картины.

С другой стороны, такие художники, как Иоахим Шмид (*Joachim Schmid*) или Герхард Рихтер (*Gerhard Richter*) берут на себя кураторские роли, повторно инсценируя фотографические отпечатки из различных реальных или вымышленных архивов. Интересно, что вышеупомянутым авторам удалось бросить вызов музейным практикам, перенимая их же правила. Рихтер, страстный коллекционер фотографических ссылок, постоянно использовал отпечатки в качестве референций своих картин. Его серия «48 портретов» знаменитых людей, основанных на фотографических снимках, взятых из энциклопедий, первоначально была создана для немецкого павильона Венецианской биеннале 1972 года¹². Рихтер демонстрирует примеры инсталляций, выставленные длинными одиночными рядами или смонтированные друг под другом, рассуждая о феномене художественной выставки – картин из фотографий, – подчёркивая теснейшую взаимосвязь между произведениями искусства, музеем и зрителем, опосредованную его чувствами, в том числе негативными.

Наконец, в то время как фотография становится все более самосознательной, музей – все более саморефлексивным. Кажется, даже, что самые авторитетные институции с удовольствием принимают и поощряют собственную критику. Нынешние кураторские подходы «подвергают сомнению» музейную практику, пытаясь переформатировать нарративы традиционных институций и, таким образом, демистифицировать абсолютную власть и гегемонию музея¹³.

Подобные «варварские» вмешательства можно рассматривать в рамках ритуалов институциональной критики, восходящей к художникам-авангардистам начала XX века, таким как Эль Лисицкий и Марсель Дюшан. Фотография не осталась в стороне, она также «глумлива», в лице, например, Кандиды Хёффер (*Candida Hofer*), демонстрирующей публичные пространства, в том числе музейные, без публики¹⁴. Это обстоятельство выглядит теперь пугающей реальностью. Пустынные культурные хранилища на её громадных отпечатках, где не нашлось места зрителю, ему кажется суждено остаться в виртуальном зазеркалье.

Сегодня фотографическая выставка – сложносочинённое высказывание, в котором всегда обнаруживается множество открытых вопросов. Один из них – о роли зрителей, приоритетах эмоциональной чувствительности над когнитивной потенциальностью культурного потребителя? Мы могли бы заподозрить, что разделение между «художественными» и «нехудожественными» фотографиями является подтекстом аргументации, согласно которой первые не должны вызывать сомнения относительно зрительского восприятия их как «законных» агентов искусства. Зритель часто с опаской относится к иным, определяя их неподходящими эстетической парадигме. Если содержание поддается более или менее ясному прочтению, то связи с художественными идеалами, позволяющими изображениям вне его эстетических референций быть легитимным в музейном про-

¹² В настоящее время инсталляция находится в постоянной экспозиции Музея Людвига в Кёльне, Германия.

¹³ Barrett J. (2012). *Museums and Public Sphere*. Chichester: John Wiley; Battro A. (2010). From Mallraux's Imaginary Museum to Virtual Museum. In Parry R. (Ed.) *Museums in a Digital Age*. London: Routledge.

¹⁴ «Эрмитаж» немецкой художницы представил собой 24 фотографии, сделанные в Петербурге летом 2014 года.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

странстве остаются невидимыми без кураторских подсказок.

Внешние, а также внутренние силы подталкивают музеи к тому, чтобы они стали максимально саморефлексивными и открыли свои двери для любых коннотаций, не всегда даже безопасных для них самих, с точки зрения потери идентификации. Цифровые технологии поддержали и способствовали, если даже не мотивировали, и уж точно повлияли на эту тенденцию. Обещания демократизации, свободного доступа, инклюзивность и интерактивность всего этого оказалось достаточно, чтобы музеи принялись оцифровывать свои коллекции, стремительно расширяя своё присутствие в Интернете. Пытаясь охватить более широкую аудиторию, стать максимально гибкими и разнообразными они, вместе с другими публичными культурными институтами, с одной стороны становятся фабриками смыслов, с другой – шоу-бизнесом с интеллектуальными ингредиентами. В то же самое время цифровые технологии рассматриваются как ответ на претензии в исключительности и потому неактуальности, становясь способом установления онлайн-присутствия и подтверждения значимости музеев как бастионов культуры за их стенами. Конечно, виртуальный музей отвечал врождённому любопытству человека и его готовности расширить знания об искусстве и культуре, а также неотъемлемому желанию погрузиться в воображаемые миры. Помимо этого, виртуальные онлайн-экспозиции позволили зрителю/пользователю/стороннему эксперту взаимодействовать с институциональным пространством и активно участвовать – посредством гиперссылок, сетей и нелинейной структуры – в построении или деконструкции нарративов, ранее представленных лишь авторитетными голосами специалистов.

Музей, без сомнения, явился и новым катализатором потенциала фотографии, вспомним здесь идеи Андре Мальро, утверждавшего концепцию музея без стен. Она заключалась в том, что произведения можно рассматривать и понимать отдельно от их исторического положения и экспонирования. Их статус уравнивается посредством демократизирующего эффекта камеры, и став фоторепродукцией модальность творения в альбомах, плакатах, открытках и т. д. не редуцируется, а, напротив, упрочивается. Предсказание Мальро о том, что фотография может способствовать широкому распространению произведений искусства и трансформации компетентности понятия «подлинное искусство» путём расширения общей «библиотеки изображений», кажется лишь прелюдией к дальнейшим технологическим достижениям и их ресурсам. Ещё Вальтер Беньямин утверждал, что механическое репродуцирование оказало сильное влияние, как на произведения искусств, так и на публику. Антонио Баттро, следуя по стопам Беньямина, говорит, что фотографические изображения делают «самые разные объекты равными, создавая новые сообщества, предлагая новые отношения и объединяющие стили»¹⁵. В настоящее время онлайн-музейная среда ещё более расширила эти возможности, позволила соединять «несоединимое», сопоставлять «несопоставимое», меняя парадигмы обычных музейных экспозиций, предлагая выйти за пределы хронологического порядка, ценности или носителя.

Конечно, темы доступности, интерактивности и свободы действий являются принципиально значимыми, но существуют и гораздо более сложные вопросы, чем простое при-

¹⁵ From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum. In Parry R. (Ed.) *Museums in a Digital Age*. London: Routledge. 141.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

знание потенциала виртуальности. Онлайн-пространство предлагая альтернативу физическим и концептуальным границам обычного музея, обращается к «пространству человеческих способностей: воображению, познанию, суждению»¹⁶. На деле, те музеи, которые выходят за рамки ортодоксальности в своём физическом пространстве, делают то же самое и для своих онлайн-аналогов.

Что касается непосредственно фотографии, музейные способы её демонстрации и интерпретации исторически были связаны с традицией визуального реализма и объективности. Когда фотографии как художественные или нехудожественные выставляются на веб-сайтах музеев, они по-прежнему отражают традиционные попытки музеев фетишизировать их эстетические ценности. Музеи часто оказываются в неловком положении, когда фотографии в Интернете используются для целей, отличных от тех, которые определены институциональной лексикой музея: пользователи загружают, обмениваются и изменяют изображения в своих собственных целях. Прежняя власть музеев контролировать значение фотографии (и не только) сегодня весьма условна, если не поставлена под угрозу такого рода «народной практикой». Хеннинг утверждает, что «только недавно обсуждение цифрового отпечатка сместилось в сторону интереса к культурным и философским последствиям практик передачи, обмена и преобразования изображений при их циркуляции между различными типами устройств и с одного носителя на другой»¹⁷. Фо-

тография выходит за пределы своего контролируемого физического или онлайн-музейного контекста и, будучи размещённой на чужих платформах, создаёт иное проблемное поле, которое полностью отличается от первоначального. В этих новых измерениях жанровые границы и значения фотографического изображения могут смещаться в самых неожиданных направлениях. Вне музейных связей, поддерживающих значение художественного замысла и определённой культурной традиции, в рамках которой снимок может быть прочитан или воспринят, она легко ассимилируется в потоке бесчисленного множества других изображений. В этом смысле субстанциональность фотографии расширяется благодаря новой семантике её создания, показа и распространения. Но каковы её пределы?

Расширяющееся самосознание фотографии очевидно связано с непрекращающейся музейной саморефлексией. Таким образом, главное, что меняется в настоящее время, это возможность для аудитории/пользователей трансформировать значения фотографии и способы её представления через социальные сети, интерактивные личные веб-сайты, чат-форумы и онлайн-банки изображений, которые позволяют присваивать фотографии «внештатные» коды, способами, ранее невозможными, что существенно отличается от практик присвоения, которые применялись художниками или кураторами. Зрители, возможно, являются ключом к деконструкции власти, как музеев, так и исключительности фотографии из-за размаха виртуального, допускающего такое отклонение от авторитарного контроля. Несмотря на то, что виртуальное пространство имеет свою иерархию и различные формы культурной политики, эта

Museum Studies. Volume I. West Sussex: John Wiley & Sons. 19.

¹⁶ Krauss R. (1996). Postmodernism's Museum Without Walls. In Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. (Ed.). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge. 341.

¹⁷ Henning M. (2013). With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum. In Macdonald S., Leahy H. (Ed.). *The International Handbooks of*



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

сфера весьма убедительно демонстрирует потенциал революционных действий, направленных «снизу-вверх». В то же время, музеи настойчиво пытаются манипулировать деятельностью пользователей, стремятся оказывать влияние посредством в том числе и виртуального авторитета своих собственных интернет ресурсов на распространение и изучение фотографии. При этом, они также хотят привлекать ещё более широкую аудиторию, а также новых художников и фотографов к онлайн-выставкам и показам. Например, в мае 2010 года Музей Гуггенхайма объявил онлайн-конкурс под названием «Созерцание пустоты» в честь 50-летия музея. Участникам было предложено переосмыслить знаменитую ротонду музея и представить свои идеи через сайт обмена изображениями *Flickr*: Ротонда Гуггенхайма была объектом многих художественных вмешательств и проектов в предыдущие годы. Такие актуальные творцы как Мэтью Барни (*Matthew Barney*), Цай Го-Цян (*Cai Guo-Qiang*), Фрэнк Гери (*Frank Gehry*), Джени Хольцер (*Jenny Holzer*), Нам Джун Пайк (*Nam June Paik*) представляли свои решения здесь, но теперь разрешение Гуггенхайма использовать онлайн режим посредством *Flickr* не только подтвердило стремление музея к актуализации, но и желание быть более инклюзивным и максимально дружелюбными. *Flickr* позволил сотням зрителей вмешиваться, комментировать и повторно присваивать загруженные изображения. Подобный эксперимент дал возможность кураторам Гуггенхайма осознать две вещи. Во-первых, сложность, даже невозможность музея быть саморефлексивным без вмешательства внешнего агента (художника, посетителя, пользователя и т.). Внешняя платформа гарантировала, что процесс рефлексии не будет поглощён самой институцией. «Недемократичные эксперты» – авторитет-

ные институциональные критики могли бы уничтожить неприемлемые идеи «непрофессионалов». Во-вторых, – полученный опыт обозначил актив виртуальной онлайн-сферы для смещения культурных паттернов в области режима чувственности и рефлексивности и, в конечном счёте, – очередного самосознания фотографии. И если такие музеи, как музей Гуггенхайма, демонстрируют художественные проекты на онлайн-платформах, таких как *Flickr*, устраняя иерархии и различия между «изобразительным искусством» и «популярной культурой», «художественным» и «народным», «музейным авторитетом» и «любительским конформизмом», то это указывает на то, что отношения между художниками, музеями и фотографией стали заманчиво сложными, и, кажется, более интересными, чем были когда-либо прежде.

Список литературы

- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М: Медиум, 1996. — 240 с.
- Краусс Р. «Путешествие по северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. — М: Ад Маргинем Пресс, 2017 — 280 с.
- Battro A. (1995). From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum in Museums in a Digital Age. Ed. Ross Parry. London: Routledge, 2010. P. 136–147.
- Bennett T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge. 288 p.
- Barrett J. (2012). Museums and Public Sphere. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 208 p.
- Crimp D. (1993). On the Museum's Ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 368 p.
- Fried M. (2010). Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven, CT: Yale University Press. 409 p.



Ольга Николаевна АВЕРЬЯНОВА

| Фотография и выставочные практики в пространстве художественного музея |

Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. 496 p.

Henning M. (2013). *With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum in The International Handbooks of Museum Studies*. General eds. Macdonald S., Leahy H. Volume I: Media. Ed. Michelle Henning. West Sussex: John Wiley & Sons. P. 1–23. West Sussex: John Wiley & Sons.

Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 530 p.

Krauss R. (1996). *Postmodernism's Museum Without Walls in Thinking About Exhibitions*. Ed. Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. London: Routledge. 512 p.

Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP. 661 p.

Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in The Art of Jeff Wall*. *South Atlantic Quarterly* 101(3). Vol. 101, 555–572.



Olga N. AVERYANOVA

| Photography and Exhibition Practices in the Space of an Art Museum |

Olga N. AVERYANOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts
12 Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia
Head of Photography Department
Doctor of Art History
ORCHID: 0000-0003-0741-7813
Email: olga.averyanova@arts-museum.ru

PHOTOGRAPHY AND EXHIBITION PRACTICES IN THE SPACE OF AN ART MUSEUM

Over the past few decades, the position of photography in the museum has changed radically. What was previously considered a marginal, secondary or mere mass medium has become one of the elements of the museum exhibition, taking its place alongside other pictorial genres, not inferior in anything – neither in the complexity of the concept, nor in the physical scale.

The article examines photography in the context of studying museums and the efforts they make to implement an open, democratic and inclusive policy. This suggests drawing a parallel between photography and museums at a time when the globalization of technology, aesthetics and politics requires a radical rethinking of both phenomena. The transformative and adaptive qualities of museums and photographs are subject to similar historical mechanisms.

The priority of context in the production of meaning is evident for different categories of objects and systems of representation. The specificity lies in the processes of interpretation of works by different parties, including museum specialists, critics, artists and the general public. The reality of a democratic image cul-

ture could hardly be found in traditional museum models with their authoritarian policies and expert discourse, strictly protected by copyright a quarter of a century ago.

Today, by posting photos in the dialogue that museums have on YouTube and other electronic resources, they demonstrate the possibilities of free reflection. The article is devoted to the specifics of photography, whose substantiality has called into question the authority and strength of both museums and its own, its existence in the space of conflicting cultural meanings and beyond; analysis of how the visual surface of the exposition changes, finding itself in the discursive chaos of contexts; and how digital technologies influence modern museum practices, becoming an integral part of them.

Key words: museum, photography, exhibition, visual practices, archives, contexts, digital technologies, medium.

References

Benjamin V. (1996). *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti*. [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. M: Medium. (In Russian).

Krauss R. (2017). «Puteshestviye po severnomu moryu»: *iskusstvo v epokhu postmedialnosti*. [«A Voyage on the North Sea»: Art in the Age of the Post-Medium Condition]. M: Ad Marginem Press. (In Russian).

Battro A. (1995). From Malraux's Imaginary Museum to Virtual Museum in Museums in a Digital Age. Ed. Ross Parry. London: Routledge, 2010. 136–147.

Bennett T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. 288.

Barrett J. (2012). *Museums and Public Sphere*. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 208.

Crimp D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 368.

Fried M. (2010). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT: Yale University Press. 409.



Olga N. AVERYANOVA

| Photography and Exhibition Practices in the Space of an Art Museum |

Heywood A. (2013). *Politics*. 4th ed. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. 496.

Henning M. (2013). *With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum in The International Handbooks of Museum Studies*. General eds. Macdonald S., Leahy H. Volume I: Media. Ed. Michelle Henning. West Sussex: John Wiley & Sons. P. 1–23. West Sussex: John Wiley & Sons.

Hirsch R. (2000). *Seizing the Light: A History of Photography*. Boston: McGraw-Hill. 530.

Krauss R. (1996). *Postmodernism's Museum Without Walls in Thinking About Exhibitions*. Ed. Greenberg R, Ferguson B.W, Nairne S. London: Routledge. 512.

Malraux A. (1978). *Museum Without Walls, The Voices of Silence*. Bollinger Series XXIV. Princeton: Princeton UP. 661.

Ross T. (2002). *Art in the 'Post-Medium' Era: Aesthetics and Conceptualism in The Art of Jeff Wall*. *South Atlantic Quarterly* 101(3). Vol. 101, 555–572.

