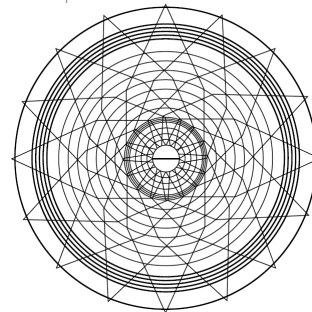


[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



ПРОБЛЕМЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ИСКУССТВА В СИТУАЦИИ «ЦЕНТР-ПЕРИФЕРИЯ»

Лукина П. А.

кандидат искусствоведения

(Москва, Россия)

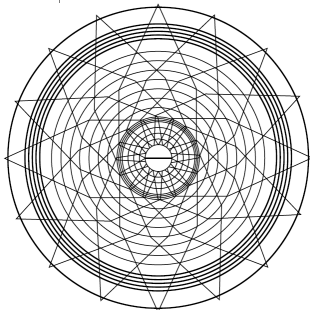
polinalu31@yandex.ru

Аннотация:

На что мы опираемся, когда говорим об истории российского современного искусства? Что служит опорными точками, канонами, нормами в представлении об этой истории? И есть ли она вообще или, скорее, нужно говорить о множестве историй российского современного искусства? Существующие сегодня публикации по истории отечественного современного искусства во многом функционируют внутри «центр-периферийных» отношений, то есть находятся в рамках иерархий доминирующего культурного нарратива. Он выстраивается как внутри исследовательских публикаций по истории искусства, так и через политику художественных институций, в последнее время все чаще обращающихся к «искусству регионов». В статье проводится анализ некоторых публикаций по истории российского современного искусства, выделяется несколько характерных черт таких публикаций, при этом особое внимание отводится практикам написания истории российского современного искусства «вне центра».

Ключевые слова: российское современное искусство, центр-периферия, вертикальный нарратив, история искусства

Процесс написания истории искусства тесно связан с тем, на какой контекст ориентируются ее авторы. Любое знание об искусстве основывается на определенных доминирующих взглядах, нормах, нарративах и канонах. Но что является составляющими элементами этих канонов, на которых базируется наш взгляд на развитие искусства? По определению философа и куратора Бартомеу Мари, основными действующими элементами канона являются словарь и хронология: «словарь определяет объекты, идеи и ценности, а хронология определяет их место во временном континууме, располагая тем самым в истории» (Mari, 2014, с. 50). Иными словами, выбор терминологии описания художественных явлений и исторический нарратив, в который встраиваются эти явления, определяет наш взгляд на историю искусства. Но что это за терминология и нарратив? Являются ли они объективными для всеобщей



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

истории искусства, истории искусства определенного региона или зависят от определенной конструируемой точки зрения на искусство?

Так, если рассмотреть известный сборник по истории искусства 20 века «Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм», то в нем можно выделить определенную точку зрения. Оптика данного сборника, безусловно, тесно связана с фигурами его авторов (Розалинд Краус, Бенджамин Бухло, Хэл Фостер), которые являются основателями нью-йоркского журнала *October*, что формирует определенный «американоцентричный» (Круглый стол: как преподавать историю искусства XX века. Российский опыт, 2015) взгляд на историю искусства. По мнению польского историка искусства Петра Пиотровского, авторы «Искусства с 1900 года» выстраивают свое высказывание из некоего «пустого места», что не позволяет соотнести точку зрения с какой-то локальной историей искусства и одновременно легитимирует их голос в качестве объективного. Он делает вывод, что данный сборник, при всех его притязаниях на полную и объективную картину мирового искусства 20 и 21 веков, почти полностью фокусируется на истории западного (Piotrowski, 2008, с. 378) искусства. Искусство других регионов представлено в сборнике крайне фрагментарно и скорее дополняет общую линию развития западного искусства. Пиотровский делает вывод, что данный сборник продолжает воспроизводить принятые подходы в системе искусства: «авторам не удастся показать историческое значение пространства и места <...> «Искусство с 1900 года» отказывается деконструировать отношения между центром и периферией мировой истории современного искусства» (Пиотровский, 2018).

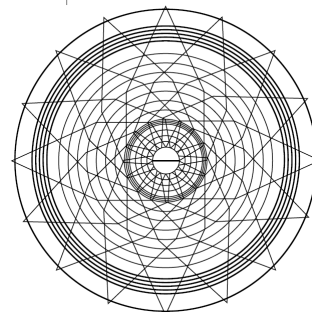
Так, если мы рассмотрим, как представлена в данной книге история российского искусства, можно прийти к такому же выводу. В первом из переведенных на русский язык изданий (Краусс и др., 2015) российское искусство встречается в двух параграфах: об историческом авангарде и социалистическом реализме. Наибольшее внимания в сборнике, безусловно, удостоиваются художники-авангардисты, что связано с тем, как прочно «русский авангард» вписан в историю западного искусства. Социалистический реализм также с первых строк вписывается авторами в общее антимодернистское направление в искусстве, существовавшее в это время в странах Центральной Европы и в Америке (Краусс и др., 2015, с. 284). В последнем переиздании, вышедшем на русском языке в 2019 году (Краусс и др., 2019), авторами был добавлен новый параграф про московский концептуализм, получивший большое внимание на международной сцене после распада СССР. В целом, история российского искусства представлена в сборнике фрагментарно, связи между отдельными эпизодами выстраиваются довольно условно, что не дает читателю возможности проследить историю развития отечественного искусства. Российское искусство в большей степени вписывается в историю евро-американских художественных течений.

Данный подход к написанию всеобщей истории искусства, демонстрируемый в сборнике «Искусство с 1900 года», является крайне распространенным. Так, в

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

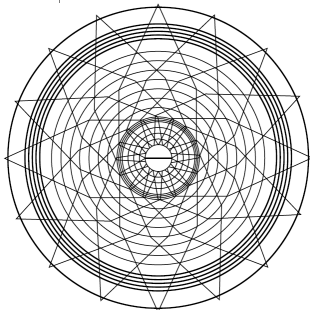


работе отечественной исследовательницы Екатерины Андреевой «Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века» история искусства также описывается как история европейских и американских художественных сцен. И хотя исследование позиционируется как то, где «творчество российских художников впервые рассматривается как составная часть общемировой эволюции актуального искусства» (Андреева, 2006, с. 488), оно присутствует скорее в качестве сопроводительных сюжетов. Например, творчество Ильи Кабакова, Леонида Сокова, группы «Коллективные действия» объединяется как иллюстрации практик «антисоветского искусства» (Андреева, 2006, с. 192) в параграфе, посвященном политике в искусстве.

Такая специфика конструирования истории искусства может быть проанализирована с помощью различных методологий. Одним из наиболее продуктивных вариантов может служить рамка «центр-периферийных» отношений. Категории «центра» и «периферии» представляют собой условные конструкции и включают в себя не только и не столько географическое измерение, но и определенные историко-культурные условия существования искусства. Поэтому категории «центра» и «периферии» отражают иерархические отношения, например, между «Западом» и «Востоком», «глобальным» и «локальным», «столичным» и «региональным».

Построение иерархических отношений включает в себя создание доминирующих нарративов в отношении истории искусства, практик его показа, анализа, музеефикации. В рамках «центр-периферийных» отношений те или иные художественные течения попадают или выпадают из истории искусства, становятся наиболее или наименее востребованными на выставочных событиях, формируют каноничный музейный нарратив или скрываются им.

Сам Пиотровский обозначает такой подход к написанию истории искусства как «вертикальный нарратив» (Пиотровский, 2018). Такой нарратив включает в себя деление сферы искусства на «центр» и «периферию»: «искусство центра определяет специфическую парадигму, искусство периферии перенимает модели, установленные в центрах. То есть роль периферии заключается в том, чтобы усвоить в процессе восприятия предоставленные центром каноны, иерархию ценностей и стилистические нормы» (Пиотровский, 2018). В этом случае периферийные, незападные сцены искусства описываются через логику развития европейских и американских художественных течений, попадая в зависимость от этого доминирующего искусствоведческого нарратива. Данную ситуацию ориентации на глобальные «западные» концепты описывает Джеймс Элкинс в работе «Глобальна ли история искусства?», приводя в пример китайскую историю искусства. Историки искусства в Китае используют тот же методологический аппарат, теоретические тексты и концепции, что и западные историки: психоанализ, структурализм, семиотика и др. Элкинс делает вывод, что на сегодняшний день «не существует незападной традиции истории искусства» (Elkins, 2007, с. 19). Иными словами, история искусства в «незападных» странах выстраивается в той же логике, что и история искусства стран «Запада».



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

Таким образом, в глобальном художественном пространстве выстраивается иерархия между «западной» и «незападной» историями искусства, при этом последняя занимает подчиненное положение. Существующие сегодня подходы к написанию и анализу истории искусства во многом воспроизводят «вертикальный нарратив». Будучи укорененным в европейской культурной политике, такой подход получил глобальное распространение и повлиял на способы рассмотрения искусства по всему миру. Но существует ли указанная иерархичность внутри отдельных «локальных» историй искусства? Можно ли найти внутри них определенный «вертикальный нарратив»? И если да, то на чем он основывается?

Рассматривая существующие в настоящее время примеры публикаций по истории российского искусства, можно сделать вывод, что история российского современного искусства до сих пор не написана. Безусловно, в отечественной академической среде существует множество искусствоведческих публикаций об истории отдельных художественных периодов: авангард (Ракитин, Сарабьянов, 2013; Крусанов, 1996), неофициальное искусство (Тупицын, 1998; Петрова, 2010); субъективные исследовательские взгляды на художественные явления (Бобринская, 2013; Хлобыстин, 2017) или описания истории отдельных видов российского искусства — история видеоарта (Джеуза, 2007–2010), история перформанса (Обухова, 2014).

Единственное на данный момент издание, претендующее на описание истории российского современного искусства, — книга Екатерины Дёготь «Русское искусство 20 века» (Деготь, 2000). Предлагаемая в издании история искусства складывается из четырех «проектов» (заумный, идеологический, синтетический и концептуальный), которые делят историю российского искусства 20 века на три больших раздела: «авангард», «советское искусство» и «неофициальное искусство». При этом автор в большей степени фокусируется на практиках авангардных художников, их видах, развитии и особенностях.

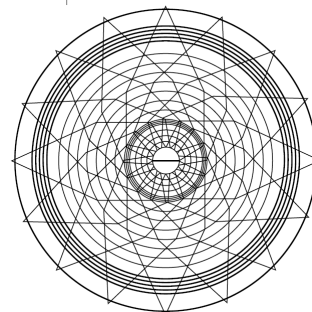
Характерной чертой данной публикации является анализ истории российского искусства преимущественно через описание московских и питерских художественных направлений. В этом, указанных ранее и многих других изданиях история российского современного искусства во многом концентрируется на столичных художественных сценах, при этом другие сцены остаются за пределами фокуса исследователей, что уже получило характеристику «тотальной москвоцентричности» (Соколов, 2020).

В этом отношении по аналогии с категориями «центр» и «периферия» существуют категории «столица» и «регионы». Их также можно считать условными и во многом конструируемыми в современной культурной политике, связанной с производством иерархий в системе искусства. Можем ли мы в данной ситуации говорить о существовании «вертикального нарратива» в истории российского искусства? Но если «вертикальный нарратив» во всеобщей истории выстраивается через практики написания истории искусства, а в нашей сфере искусства она не написана, то как такой «нарратив» функционирует и чем

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



поддерживается? На наш взгляд, «вертикальный нарратив» в сфере современного российского искусства во многом базируется на политике столичных институций, осуществляющих исследовательские и выставочные проекты с привлечением «искусства регионов». Понятие «регионы» берется нами в кавычки в силу того, что в существующем в художественном поле дискурсе это определение часто выступает для описания всего искусства за пределами Москвы или «центра». В таком случае обозначаемое этим термином становится собирательным образом различных территорий и художественных практик и приобретает этнографический характер.

На сегодняшний день можно наблюдать смену фокуса московских и зарубежных кураторов и институций в сторону искусства российских «регионов». Новый виток этого интереса начался с 2016–2017 годов (Савицкая, Филатов, 2019, с. 111), но его корни можно проследить еще в проектах Марата Гельмана по распространению современного искусства в регионах, в основании сети ГЦСИ и проектах фонда Сороса в разных городах России. В последние годы интерес к искусству за пределами Москвы наиболее очевидно выразился в масштабных федеральных проектах «Триеннале современного искусства»¹, «Nemoskva»² и «Трагедия в углу»³. Каждый из них, обладая индивидуальной концепцией и методологией, фиксирует поворот в среде отечественного современного искусства к практикам регионов.

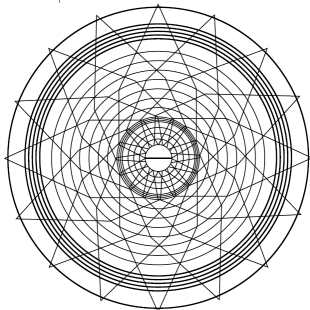
Проекты NEMOSKVA и первый выпуск Триеннале российского современного искусства были проведены примерно в одно время и посвящены современным художественным практикам за пределами Москвы. Хотя основной частью указанных проектов была выставочная программа, первый этап каждого состоял в исследовании искусства различных локальных художественных сообществ.

Так, в рамках проекта «Трагедия в углу» большая часть исследовательских текстов была написана местными экспертами, непосредственными участниками художественной жизни. По словам куратора проекта Дианы Мачулиной, «каждый из текстов о регионе написан человеком, который изнутри ситуации может описать связь уникальных исторических особенностей развития и расположения художественных сил на своей территории» (Мачулина, 2018, с. 5).

¹ Триеннале российского современного искусства — исследовательский и выставочный проект, инициированный музеем Гараж в 2016 году. Основная часть первой Триеннале состояла из исследования, включавшего кураторские экспедиции по городам России, и выставки в музее «Гараж» (2017).

² Проект NEMOSKVA позиционируется как стратегический проект развития современной культуры в российских регионах на период с 2018 по 2022 год. Проект был инициирован ГЦСИ-РОСИЗО, в данный момент реализуется ГЦСИ совместно с Пушкинским музеем. Комиссаром проекта выступила Алиса Прудникова (основательница Уральской биеннале современного искусства и директор по региональному развитию ГЦСИ).

³ Автором и куратором проекта «Трагедия в углу» выступила художница и куратор Диана Мачулина. Первая выставка проекта прошла в 2018 году в музее Москвы. К выставке было подготовлено объемное исследование о художественных сценах городов-участников выставки.



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

Одновременно выбор различного жанра для представленных текстов, а также наличие нескольких текстов с разным фокусом на искусство одного и того же региона позволили создать более-менее объемное исследование о художественной жизни в разных городах России.

В рамках проекта NEMOSKVA первый этап состоял из «исследований на местах» (Сайт NEMOSKVA). Региональные исследования представляли собой анализ художественных сцен отдельных городов местными экспертами, погруженными в локальную художественную сцену. Таким образом, такой тип исследования «изнутри» содержит в себе потенциал для формирования объективной картины художественной жизни того или иного локального сообщества. Однако стоит отметить, что он же является во многом побочным основной части проекта — выставочной, которая с необходимостью проходит именно в «центре». Поэтому исследования на местах становятся способом легитимации всего проекта и защитой от обвинений в колониальной оптике (первая полноценная выставка проекта прошла в Брюсселе, а вторая — в Санкт-Петербурге).

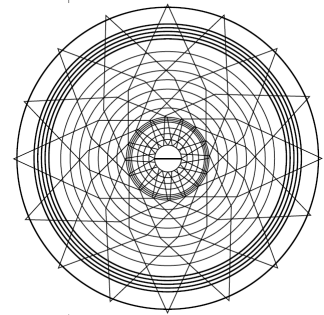
Для подготовки исследования для Триеннале кураторы Гаража отправились в экспедиции по 30 городам России, в которых совместно с местными экспертами знакомились с художественной сценой города. Итогом экспедиций стали исследования, проведенные, согласно заявлению на сайте проекта, для «поиска художников, находящихся вне поля зрения столичных музеев и галерей» (Сайт Триеннале российского современного искусства). В итоге на сайте проекта присутствуют 8 эссе (по 1 на каждый федеральный округ) о художественной жизни городов того или иного округа в виде путевых заметок. На основе этих исследований кураторами были выделены темы для будущей выставки. Такой подход действует во многом в рамках колониальной логики, то есть эксперты из «центра» признаются более профессионально подготовленными для изучения искусства за пределами этого «центра». Вместе с этим в исследовании происходит деление карты страны на федеральные округа, то есть на основании искусства отдельных городов делается вывод о художественной ситуации во всем федеральном округе, то есть происходит отчасти навязывание искусственной идентичности. Эта ситуация подчеркивает оппозицию между «московской» и «немосковской» художественными сценами, выстраивая профессиональную и экспертную дистанцию, и служит усугублению отношений между «центром» и «периферией», преодоление которых декларируется проектами.

Такой подход, касающийся по большей части проектов NEMOSKVA и 1-ой Триеннале, деколониальные исследовательницы Анна Энгельхардт и Саша Шестакова описывают в терминологии «оптики добычи»: искусство и художники для столичных институций выступают в качестве ресурсов, которые они «извлекают, устанавливая раз за разом собственную символическую власть, в случае кураторов, власть экспертности» (Энгельхардт, Шестакова, 2019). Ресурсная аналогия для описания власти институций выбрана

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

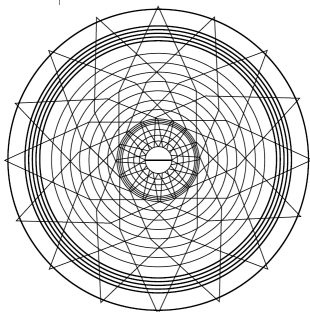


исследовательницами для проведения параллели с колониальным характером обоих проектов: в основе концептуального содержания проекта NEMOSKVA, а также маршрута передвижного симпозиума была Транссибирская железная дорога, являющаяся колониальной инфраструктурой советского периода. Такая же логика, по мнению автора, лежит и в основе 1-ой Триеннале, исследование которой, разбитое по федеральным округам, повторяет структурное деление государственных контрольных органов. Как заключают исследовательницы, эти проекты — «не исключение и не ошибка системы, они совершенно в духе производства логикой стабильности, повторяющийся узор колониализма российских институций» (Энгельхардт, Шестакова, 2019).

В целом, в рамках указанных проектов можно проследить определенный этнографический подход к современному российскому искусству. Такой подход направлен на «открытие» неизвестного «регионального» искусства для публики, находящейся в «центре» художественной системы (для Триеннале и Трагедии — это Москва, для NEMOSKVA — Брюссель и позднее Санкт-Петербург). Таким образом, между сценами искусства одной страны выстраивается искусственное различие. Лучше всего этот подход резюмируется в одном из слоганов первой Триеннале — «Страна, которую вы не видели». Невидимость и необходимость открывать и показывать «никому не известное» искусство «периферии» превращает российское современное искусство в объект «экзотизации» (Стрельцов), а «регионы» выступают в качестве «творческих недр страны» (Солза, 2020). Иными словами, художники, находящиеся за пределами Москвы, вынуждены репрезентировать свою уникальность, которая искусственно конструируется исключительно через их противопоставление условному «центру».

Однако стоит отметить, что проект «Трагедия в углу» в наименьшей степени обладает таким этнографическим характером: сразу после выставки в Москве проект был представлен в Ижевске (2018) и Самаре (2019) и был существенно видоизменен с учетом местной художественной сцены (проект состоял из 5 тематических выставок), также в рамках проекта было выпущено самое подробное на сегодняшний момент исследование о художественных сообществах разных городов России.

Таким образом, масштабные проекты последних лет направлены во многом на открытие искусства регионов, поиск нового на периферии и демонстрацию найденной «добычи» в центре художественной системы. В рамках такой стратегии в отношении искусства российских «регионов», то есть «периферии», создается ситуация дистанции и различия, а сами «регионы» позиционируются как обладающие уникальным художественным языком. Такая стратегия институций не только не способствует позиционируемому межрегиональному взаимодействию, но и усугубляет дистанцию между «центром» и «периферией». Если анализировать такой подход, с точки зрения «вертикального нарратива», то он, с одной стороны, не формирует какую-то каноничную доминирующую историю современного российского искусства, но, с другой — формирует



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

определенную оптику рассмотрения искусства «регионов» как экзотических художественных практик.

На фоне такого восприятия «региональной» сцены российского современного искусства и институциональной стратегии столичных институций можно отметить особую тенденцию, появившуюся в 2010-х годах, связанную с практиками написания истории искусства художественных сцен за пределами столиц. Локальные художники, институции и сообщества организуют выставочные проекты, выпускают аналитические публикации (в основном в виде каталогов к выставкам), осмысляющие развитие художественных практик в том или ином регионе. Положение исключенности из общей системы и истории современного искусства становится поводом для различных институций и художников осмыслить свою собственную историю искусства, развивающуюся вне существующих художественных центров. Данную ситуацию основатель владивостокского ЦСИ «Заря» Александр Мечетин характеризует как «парадоксальную и трагичную»: «Искусство Владивостока вне горизонтальных связей, выстроенных в советские времена и ныне большей частью разрушенных, оказалось на обочине большой сцены, вне досягаемости для эксперта и критика. Парадоксальность и трагедия ситуации, в которой эти художники были «выключены» из продуктивных отношений с крупными музеями и коллекциями в европейской части России и мире, дали нам повод проанализировать существующее положение вещей и сделать первый шаг к тому, чтобы открытие этих имен большой сценой искусства произошло именно сейчас» (Багдонайте, 2016, с. 6).

Среди подобных проектов наиболее яркими примерами являются проекты «Соединенные штаты Сибири. Сибирский иронический концептуализм»⁴, «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала»⁵, «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока 1960–2010-е»⁶, «После Поздеева»⁷ и «Краткая история нижегородского уличного искусства»⁸.

Одна из характерных черт подобных проектов заключается в конструировании собственной истории искусства, в том смысле, что авторы проектов создают свою генеалогию, вписывают себя в историю искусства со

⁴ «Соединенные штаты Сибири» — выставочный и исследовательский проект Сибирского филиала ГЦСИ на основе одноименной выставки 2013 года, прошедшей в Новосибирске, Томске, Москве и Санкт-Петербурге.

⁵ «Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала» — проект Уральского филиала ГЦСИ, выставки которого прошли в Москве, Екатеринбурге, Красноярске, Самаре.

⁶ «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока» — выставочный проект Центра «Заря», галереи «Арка», Приморской государственной картинной галереи и музея современного искусства «Артэтаж». Выставка прошла в Санкт-Петербурге, Москве и Владивостоке.

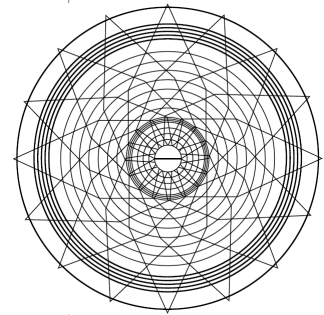
⁷ Выставка-исследование Александры Ситниковой и Оксаны Будулак, прошедшая в Музейном центре «Площадь Мира» в 2019 году. Выставка прослеживает историю современного красноярского искусства с 1993 года.

⁸ «Краткая история нижегородского уличного искусства» — исследовательский проект Артема Филатова и Алисы Савицкой, реализованный через грантовую программу музея Гараж.

[Научные статьи]

Лукина П.А.

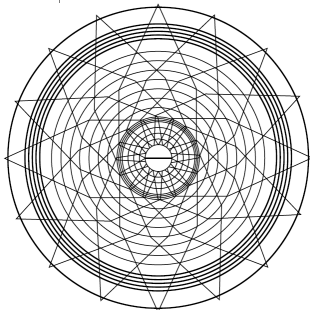
*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



стороны региона. Например, самоназвание направления сибирских художников «сибирский иронический концептуализм», которому посвящен проект «Соединенные штаты Сибири», осуществляет диалог одновременно с западной и московской традицией. Через «концептуализм» происходит связывание художественных практик с концептуальными практиками европейских и американских художников, а через приставки «сибирский» и «иронический» обыгрывается термин Бориса Гройса «московский романтический концептуализм», которым стало принято обозначать практики нонконформистов. Безусловно, такая концептуализация собственной художественной практики осуществляется художниками в ироничном ключе, одновременно через мифологизацию собственной практики и подчеркивание объективной дистанции между искусством «центра» и «периферии».

В более серьезном ключе пересмотр истории искусства осуществляется в проекте «Приручая пустоту». Одним из главных произведений в этом проекте является работа Валерия Дьяченко «Чьё это облако?» (1967). Дьяченко является представителем объединения свердловских авангардистов, так называемой «уктусской школы», с истории которой принято начинать историю современного искусства Екатеринбурга. Работа «Чьё это облако?» представляет собой живописное полотно, вмещающее в себе текст и схематичное изображение облака со знаком вопроса. Простота исполнения, открытость для смысловой интерпретации, отсылка к идеологическому контексту позволили искусствоведу Татьяне Жумати позиционировать эту работу как «одно из первых произведений советского концептуализма, появившееся задолго до образцов “московской школы”» (Приручая пустоту, 2018, с. 6). Таким образом, демонстрируемая на выставке и в каталоге история современного искусства Урала отчасти деконструирует сложившуюся, во многом каноничную историю отечественного концептуализма. В схожей логике существует и проект «После Поздеева», который берет свою собственную точку отсчета истории искусства — после Андрея Геннадьевич Поздеева. Проект не стремится предложить новый взгляд на устоявшуюся историю российского искусства, но при этом фокусируется именно на современных художественных практиках, которые практически не развивают метод известного и во многом «каноничного» красноярского художника.

Еще одной характерной чертой большинства упомянутых проектов является конструирование географии через художественную практику. Авторы проектов создают отчасти мифологические топонимы для обозначения собственной художественной практики: Соединенные штаты Сибири (Сибирь), край бунтарей (Дальний Восток). В проекте «Приручая пустоту» происходит схожее выстраивание топографии: «искусство Урала» представляет собой искусство художников из Екатеринбурга, Челябинска и Нижнего Тагила. На уникальности художественной практики настаивает куратор выставки «Приручая пустоту» Владимир Селезнев: «Выставка «Приручая пустоту, 50 лет современного



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

искусства Урала» создавалась, чтобы исследовать и выразить особость Урала как территории искусства» (Приручая пустоту, 2018, с. 6).

В проекте, посвященном искусству Нижнего Новгорода, хоть и не применяется новая топология для обозначения искусства региона, но сам проект настаивает на уникальности описываемого и показываемого искусства, что подчеркивается через тесную связь характерных черт художественных практик и уникальных черт региона. Артем Филатов и Алиса Савицкая так подчеркивают особенность нижегородского уличного искусства: «ввиду тесной связи с городским пространством нижегородское уличное искусство можно назвать неповторимым, его «нижегородскость» не поддавалась экстраполяции на уличное искусство в целом и существовала только в своих географических границах, практики нижегородских уличных художников не перенимались авторами из других городов» (Савицкая, Филатов, 2019, с. 9). Схожим образом и Оксана Будулак описывает характер проекта «После Поздеева». Так, одной из задач выставки «После Поздеева» было подчеркнуть «сибирский характер нашего современного искусства» (Поговорим о биеннале? 2019).

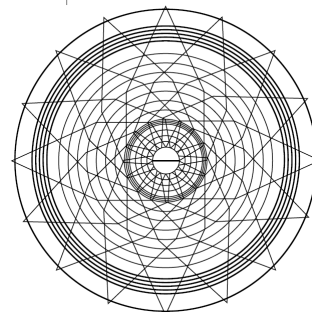
Стоит отметить, что большая часть упомянутых изданий представляет собой каталоги и сопроводительные материалы к выставкам, то есть не отдельные научные исследования. Эти издания содержат по большей части хронику художественной и институциональной жизни, а анализу эстетических и художественных характеристик отводится не так много внимания. Так, Александр Шабуров, художник, куратор и автор сборника «Соединенные штаты Сибири» подчеркивает, что его текст написан в ироничном стиле, в «стилистике телепрограммы «Интриги, скандалы, расследования»» (Соединенные штаты Сибири, 2014). Таким образом, на сегодняшний день нельзя говорить о существовании более-менее описанной истории регионального искусства, что, безусловно, содержит потенциал для дальнейшего описания художественных сцен различных локальных сообществ в современном искусстве России.

Само возникновение подобных проектов может свидетельствовать одновременно о существовании двух векторов в современном российском искусстве. Во-первых, определенный интерес, в основном со стороны столичных институций и кураторов, к искусству регионов. Этот интерес периодически возникает в сфере современного российского искусства (можно вспомнить проекты «9000 км», «Искусство против географии»), и последний его этап начинается с 2016–2017 годов (что связано, в первую очередь, с проектами «Триеннале современного искусства» и «NEMOSKVA»). Во-вторых, создание и фиксирование локальной истории искусства свидетельствует об этапе своеобразной самоидентификации локальных художественных сцен. Это связано, отчасти, с упомянутым трендом на «региональность», когда регионам необходимо что-то «предложить» столичной публике, отчасти с постепенным институциональным развитием современного искусства в регионах, что позволило осуществить новые исследовательские и выставочные проекты.

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



Таким образом, существующие сегодня истории российского современного искусства существуют в рамках «центр-периферийных» отношений, то есть связаны с усвоением и производством иерархий системы искусства. Это связано как с иерархиями между «западной» и «незападной» сценой искусства, так и с политикой масштабных институций и выставочных проектов, выстраивающих оппозицию между «столичным» и «региональным» за счет проектов, направленных на «открытие» и показ искусства «регионов». Эта ситуация вызывает необходимость в конструировании собственной истории искусства различных художественных сообществ. Это происходит через, отчасти, самомифологизацию, когда особенности художественной практики описываются в тесной связи с уникальностью того или иного региона. Вместе с этим сама тенденция диверсификации отечественной истории искусства свидетельствует о возможном потенциале к созданию неиерархичной истории искусства, в которой одновременно будут присутствовать разные локальные художественные сцены вне оппозиции «столица-регионы».

БИБЛИОГРАФИЯ

Elkins, J. (ed.). (2007). *Is Art History Global?* Taylor & Francis.

Mari, B. (2014). *Writing History Without a Prior Canon*. In Ch. Höller (ed), *L'Internationale: Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*. JRP|Ringier.

Piotrowski, P. (2008). *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*. *Umeni*, (5), 378–383.

Андреева, Е. (2006). *Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. Азбука-классика*.

Багдонайте, А. (ред.). (2016). *Край бунтарей. Современное искусство Владивостока 1960–2010-е*. Издательство «Майер».

Бобринская, Е. (2013). *Чужие? Том 1. Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. Арт-медиа*.

Деготь, Е. (2000). *Русское искусство 20 века. Трилистник*.

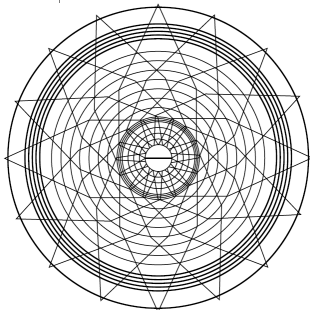
Джеуза, А. (2007–2010). *История российского видеоарта в 3 томах*. Московский музей современного искусства.

Краусс, Р., Буа, И., Бухло, Б., Джослит, Д. (2015). *Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. Ад Маргинем Пресс.

Краусс, Р., Буа, И., Бухло, Б., Джослит, Д. (2019). *Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. Ад Маргинем Пресс.

Круглый стол: как преподавать историю искусства XX века. Российский опыт. (2015). АРТГИД.

<https://artguide.com/posts/921>



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
русского искусства в ситуации «центр-периферия»*

Крусанов, А. (1996). Русский авангард, 1907–1932 (Исторический обзор). В 3-х томах. НЛО.

Мачулина, Д. (2018). Трагедия в углу. Ad Marginem.

Обухова, С. (ред.-сост.). (2014). Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. Artguide Editions.

Петрова, Е., Е. Петрова, И. Людвиг, Э. Вайсс, Б. Тиманн, П. Людвиг (сост.). (2010). Нонконформизм. Русское и советское искусство 1958–1995. Собрание музеев Людвиг. Palace Editions.

Пиотровский, П. (2018). К горизонтальной истории европейского авангарда (Н. Приходько, пер.). Художественный журнал, (104).

<http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553>

Поговорим о биеннале? (2019). TATLIN.

https://tatlin.ru/articles/pogovorim_o_biennale

Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала: каталог выставки. (2018). Издательские решения.

<http://art-urgj.urfu.ru/index.php/item/priruchaya.html>

Ракитин, В., Сарабьянов А. (2013). Энциклопедия русского авангарда. RA.

Савицкая, А., Филатов А. (2019). Краткая история нижегородского уличного искусства. Музей современного искусства «Гараж».

Сайт NEMOSKVA.

<http://nemoskva.art>

Сайт Триеннале российского современного искусства».

<https://triennial-2017.garagemca.org>

Соединенные штаты Сибири. Сибирский иронический концептуализм. (2014). Сибирский филиал Государственного центра современного искусства.

Соколов, Г. (2020). Немосковская история. К.Р.А.П.И.В.А.

<https://vtoraya.krapiva.org/nemoskovskaya-istoriya-04-10-2020>

Солза, И. (2020). «Видимость» искусства как проклятие. aroundart.

<http://aroundart.org/2020/08/19/irka-solza-regiony-kak-resurs/>

Стрельцов, И. Экзотизирующая политика. Nemoskva и Владивосток. NEST.

<http://neeest.ru/opinions/4950>

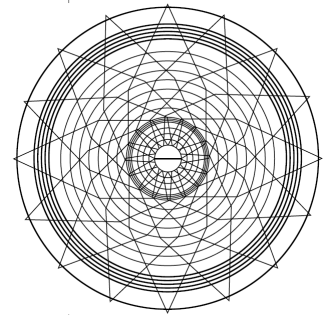
Тупицын, В. (1998). Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. Ad Marginem.

Хлобыстин, А. (2017). Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. Borey Art Gallery.

[Научные статьи]

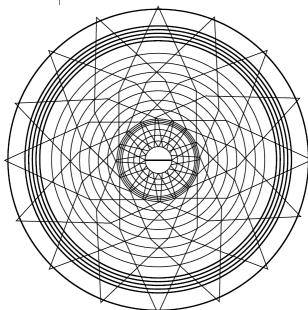
Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



Энгельхардт, А., Шестакова, С. (2019). Большие краны дают нам большие преимущества. Сигма.

<https://syg.ma/@anna-engelhardt/bolshiie-kran-y-daiut-nam-bolshiie-prieimushchiestva-1>



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

PROBLEMS OF CONSTRUCTING CONTEMPORARY RUSSIAN ART HISTORIES IN THE “CENTER-PERIPHERY” CONTEXT

Lukina P. A.

Candidate of Sciences in Arts and Design

(Moscow, Russia)

polinalu31@yandex.ru

Abstract:

What do we rely on when we talk about the history of Russian contemporary art? What serves as anchor points, canons, norms in the concept of this history? And does it exist at all, or are there rather the multitude of histories of Russian contemporary art? Existing publications on the history of Russian contemporary art largely depend on the "center-peripheral" relations, i.e. they function under the hierarchies of the dominant cultural narrative. It is built both within art historical research and publications and through the policy of art institutions, which now are paying increased attention to the “regional art”. The article analyzes some publications on the history of Russian contemporary art, identifies several characteristic features of such publications, with focus on the practices of writing the history of Russian contemporary art “outside the center”.

Keywords: Russian contemporary art, center-periphery, vertical narrative, art history

REFERENCES

Andreeva, E. (2006). Postmodernizm. Iskusstvo vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka. Azbuka-klassika.

Bagdonayte, A. (Ed.). (2016). Kray buntarey. Sovremennoe iskusstvo Vladivostoka 1960–2010-e. Mayer.

Bobrinskaya, E. (2013). Chuzhie? Tom 1. Neofitsial'noe iskusstvo. Mify. Strategii. Kontseptsii. Art-media.

Degot', E. (2000). Russkoe iskusstvo 20 veka. Trilistnik.

Dzheuzha, A. (2007–2010). Istoriya rossiyskogo videoarta (in 3 vol.). Moskovskiy muzey sovremennogo iskusstva.

Elkins, J. (Ed.). (2007). Is Art History Global? Taylor & Francis.

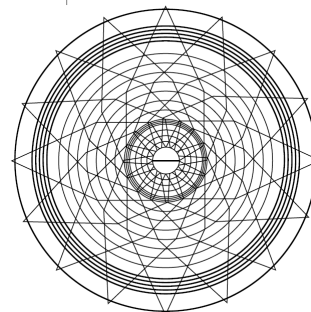
Engel'khardt, A., & Shestakova, S. (2019). Bol'shie krany dayut nam bol'shie preimushchestva. Sigma.

<https://syg.ma/@anna-engelhardt/bolshiie-krany-daiut-nam-bolshiie-prieimushchiestva->

[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*



Khlobystin, A. (2017). *Shizorevolyutsiya. Ocherki peterburgskoy kul'tury vtoroy poloviny KhKh veka*. Borey Art Gallery.

Krauss, R., Bua, I., Bukhlo, B., & Dzhoslit, D. (2015). *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm*. Ad Marginem Press.

Krauss, R., Bua, I., Bukhlo, B., & Dzhoslit, D. (2019). *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm*. Ad Marginem Press.

Kruglyy stol: kak prepodavat' istoriyu iskusstva XX veka. Rossiyskiy opyt. (2015). ARTGID.

<https://artguide.com/posts/921>

Krusanov, A. (1996). *Russkiy avangard, 1907–1932 (Istoricheskiy obzor) (in 3 vol.)*. NLO.

Machulina, D. (2018). *Tragediya v uglu*. Ad Marginem.

Mari, B. (2014). *Writing History Without a Prior Canon*. In Ch. Höller (Ed.), *L'Internationale: Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*. JRP Ringier.

https://monoskop.org/images/3/34/Hoeller_Christian_ed_L_Internationale_Post-War_Avant-Gardes_Between_1957_and_1986.pdf

NEMOSKVA. (2021). <http://nemoskva.art>

Obukhova, S. (Ed.-comp.). (2014). *Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii*. Artguide Editions.

Petrova, E., Lyudvig, I., Vayss, E., Timann, B., & Lyudvig, P. (Comp.). (2010). *Nonkonformizm. Russkoe i sovetskoe iskusstvo 1958–1995. Sbranie muzeev Lyudviga*. Palace Editions.

Piotrovskiy, P. (2018). *K gorizontal'noy istorii evropeyskogo avangarda (N. Prikhod'ko, Trans.)*. *Khudozhestvennyy zhurnal*, (104).

<http://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1553>

Piotrowski, P. (2008). *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*. *Umeni*, 56(5), 378–383.

<https://biblio.hiu.cas.cz/records/08c02c02-9db1-4959-9ee7-ffa2328e999d>

Pogovorim o biennale? (2019). Tatlin. https://tatlin.ru/articles/pogovorim_o_biennale

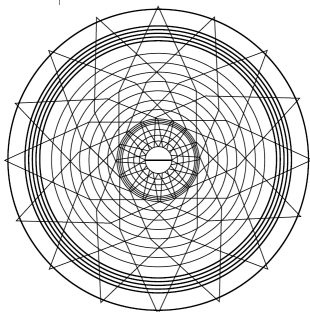
Priruchaya pustotu. 50 let sovremennogo iskusstva Urala: katalog vystavki. (2018). *Izdatel'skie resheniya*.

<http://art-urgj.ufru.ru/index.php/item/priruchaya.html>

Rakitin, V., & Sarab'yanov A. (2013). *Entsiklopediya russkogo avangarda*. RA.

Savitskaya, A., & Filatov A. (2019). *Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva. Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh»*.

Soedinennye shtaty Sibiri. Sibirskiy ironicheskiy kontseptualizm. (2014). Sibirskiy filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva.



[Научные статьи]

Лукина П.А.

*Проблемы конструирования истории современного
российского искусства в ситуации «центр-периферия»*

Sokolov, G. (2020). Nemoskovskaya istoriya. K.R.A.P.I.V.A.

<https://vtoraya.krapiva.org/nemoskovskaya-istoriya-04-10-2020>

Solza, I. (2020). «Vidimost'» iskusstva kak proklyatie. Aroundart.

<http://aroundart.org/2020/08/19/irka-solza-regiony-kak-resurs/>

Strel'tsov, I. (2021). Ekzotiziruyushchaya politika. Nemoskva i Vladivostok. NEST.

<http://neeest.ru/opinions/4950>

Triennale rossiyskogo sovremennogo iskusstva. (2017). Garage.

<https://triennial-2017.garagemca.org>

Tupitsyn, V. (1998). Kommunal'nyy (post)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroy poloviny KhKh veka. Ad Marginem.