

ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Издатель
Сара Виниц

Директор по развитию
Роман Селиван

Координатор
Екатерина Росинская

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Арсений Жилаев (Венеция)
Мария Калинина (Москва)
Лера Конончук (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Николай Смирнов (Москва)
Хаим Сокол (Москва)
Антонина Стебур (Киев)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Лондон)
Станислав Шურიца (Москва)

Верстка
Галина Мухина

Дизайнер
Вадим Кондратьев

Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Egor Sofronov

Publisher
Sarah Vinitz

Strategic Director
Roman Selivan

Coordinator
Ekaterina Rosinskaya

Comics
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Arseny Zhilaev (Venice)
Maria Kalinina (Moscow)
Lera Kononchuk (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Nikolay Smirnov (Moscow)
Haim Sokol (Moscow)
Antonina Stebur (Kyiv)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina

Designer
Vadim Kondratiev

Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «Коллекция. Природа выбора» 2022 г. Видеоинсталляция, с помощью мобильного приложения, предлагает зрителю создать собственную коллекцию, персональный проект. Объект — видео экран с изображением различных сред обитания 2 миллионов 250 тысяч экземпляров бабочек, из коллекции Уолтера Ротшильда (Natural History Museum, London). Неподвижные и движущиеся изображения, сгенерированные CGI (графикой). Add to Collection — имитация энтомологической булавки, мгновенно распознает и классифицирует насекомых. Галерея фильтров позволяет добиваться дополнительных художественных эффектов. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2022.

«Художественный журнал» издается
при поддержке



**THE BLACK
FOUNTAIN**

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

«Урал-Пресс»
Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 130
Телефон: +7 (343) 26-26-543
e-mail: info@ural-press.ru

Электронный подписной каталог: www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

ISSN 0869-4397

«Художественный журнал»

зарегистрирован Комитетом по печати РФ

Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**КОЛЛЕКЦИЯ: КУЛЬТУРНАЯ МАГИЯ
ПОСЛЕДНЕЙ ВЕЩИ**
Дмитрий Галкин
- 16
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЧТО СОБИРАЕТ МНЕМОЗИНА,
ИЛИ СОФРОСЮНЕ МЕЖДУ ВАРБУРГОМ
И ФРЕЙДОМ**
Степан Ванеян
- 28
ПУБЛИКАЦИИ
**В СХВАТКЕ СО ВРЕМЕНЕМ: СОБИРАТЕЛЬСТВО
МЕЖДУ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕМ
И НАКОПИТЕЛЬСТВОМ**
Глеб Напреенко
- 40
СВИДЕТЕЛЬСТВА
**КОЛЛЕКЦИЯ И СТРАТЕГИИ ЗАПОЛНЕНИЯ
ПУСТЫХ НИШ**
Вадим Захаров
- 50
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ФОРМЫ КОЛЛЕКЦИЙ: К СОЦИАЛЬНОЙ
ИСТОРИИ КОЛЛЕКЦИЙ ИСКУССТВА
СОВЕТСКОГО АНДЕГРАУНДА**
Вера Гусейнова
- 62
ИССЛЕДОВАНИЯ
**КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ КАК МУЗЕЙНАЯ
ОНТОЛОГИЯ, ИЛИ ПОСТИСТОРИЯ
АВТОРСКИХ СОБРАНИЙ**
Мария Силина
- 72
СИТУАЦИИ
**ДОЛГ И ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ.
ИСКУССТВО И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ**
Дэвид Джослит
- 82
ТЕНДЕНЦИИ
**ЗАИМСТВОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ:
ПРАКТИКИ РАСПРЕДЕЛЕННОГО
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ**
Андрей Ефиц
- 92
НАБЛЮДЕНИЯ
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОБРАНИЯ КАК ОБЩЕЕ.
КОМУ ПРИНАДЛЕЖАТ ОБЩЕСТВЕННЫЕ
СОБРАНИЯ?**
Нора Штернфельд

- 98
АНАЛИЗЫ
**КОЛЛЕКЦИОНЕР КАК КУРАТОР.
КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ
ПОСТИНТЕРНЕТА**
Борис Гройс
- 108
СИТУАЦИИ
СОБИРАТЕЛИ НЕУЛОВИМОГО
Евгения Киселева-Аффлербах
- 114
ВЫСТАВКИ
**ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ЧАС-ПИК В МУЗЕЕ:
АБИ ВАРБУРГ, «ЗМЕИННЫЙ РИТУАЛ»
И БЕНИНСКАЯ БРОНЗА**
Алексей Маркин
- 126
ДОКУМЕНТА
**LUMBUNG-КОНСТРУИРОВАНИЕ,
ИЛИ ПЕНИСТАЯ ВЫСТАВКА**
Виктор Мизиано и Станислав Шурипа



Аби Варбург в скальном ландшафте Галистео Басин, штат Нью-Мексико, США, 1896 © Warburg Institute London. Фото: Gotthold August Neef. Предоставлено автором текста.

Алексей Маркин

Деколониальный час-пик в музее: Аби Варбург, «Змеиный ритуал» и Бенинская бронза

**«Символ молнии и Змеиный танец.
Аби Варбург и искусство пуэбло»
МАРКК, Гамбург
04.03.2022–08.01.2023**

**«Бенин: украденная история»
МАРКК, Гамбург
17.12.2021–31.12.22**

В Гамбургском музее в Ротенбауме (МАРКК, бывший Этнологический музей) проходят две выставки — «Символ молнии и Змеиный танец: Аби Варбург и искусство пуэбло», рассказывающая о путешествии известного немецкого историка искусств Аби Варбурга в 1895–1896 годах по юго-западу США и его встрече с группой коренных народов пуэбло, и «Бенин: украденная история», представляющая «Бенинскую бронзу» из коллекции музея, которую по окончании выставки собираются вернуть Нигерии. Разбросанная в результате колониальной экспансии по всему миру, она была источником споров в течение десятилетий. Возобновившиеся в последнее время разговоры о деколонизации и антиколониальной практике в музеях и коллекциях вывели на передний план реституцию культурных ценностей. И вот музеи по всему миру не так давно

стали возвращать объекты из своих Бенинских собраний законным правопреемникам. И музеи Германии — не исключение: обе выставки в МАРКК являются примерами критического переосмысления колониального прошлого страны.

Деколонизация музея может включать различные аспекты: «культурная чувствительность» в обращении с музейными объектами, имеющими связь с историями насилия; реституция объектов, полученных неправомерным путем во время геноцидов, военных преступлений или попросту украденных; выстраивание критического экспозиционного нарратива. Последнее время особое внимание уделяется антирасистской кураторской работе, которая требует новых компетенций: знания постколониальных теорий, контактов с мигрантскими арт-сообществами или локальными/национальными ху-



Общий вид выставки «Символ молнии и Змеиный танец. Аби Варбург и искусство пазбло», 2022. Фото: Алексей Маркин. Предоставлено автором текста.

дожественными и активистскими кругами. На пути музейной деколонизации могут возникнуть непреодолимые препятствия: если, как показали исследования Бенедикты Савой, само музейное сообщество выступает с охранительных, консервативных позиций, или если музейная инфраструктура попросту не финансируется в должной мере, становясь жертвой государственной политики жесткой экономии. В таких случаях важны активистские движения, которые последнее время привлекают общественное внимание. Примерами здесь могут служить союз «Нет Гумбольдту 21!»¹, выступающий против Гумбольдт-форума в Берлинском замке или движение «Деколонизуй это место» в Нью-Йорке.

Десятилетиями этнологические музеи критиковались за «трансформизм» — стратегии удержания власти через поглощение критики². В случае этих двух выставок МАРКК придерживается деколонизальной стратегии,

которую можно охарактеризовать выражением Мдины Тлостановой «кураторство как ассамбляж», — противопоставление деколонизального искусства и музейной коллекции³. Музейные художественные интервенции при поддержке кураторов имеют двойственный характер. С одной стороны, они расшатывают музейную систему изнутри и создают условия для деколонизальной перспективы для выставленных объектов, с другой — идут на компромиссы с арт-рынком и властью больших институций.

«Змеиный танец» и Аби Варбург

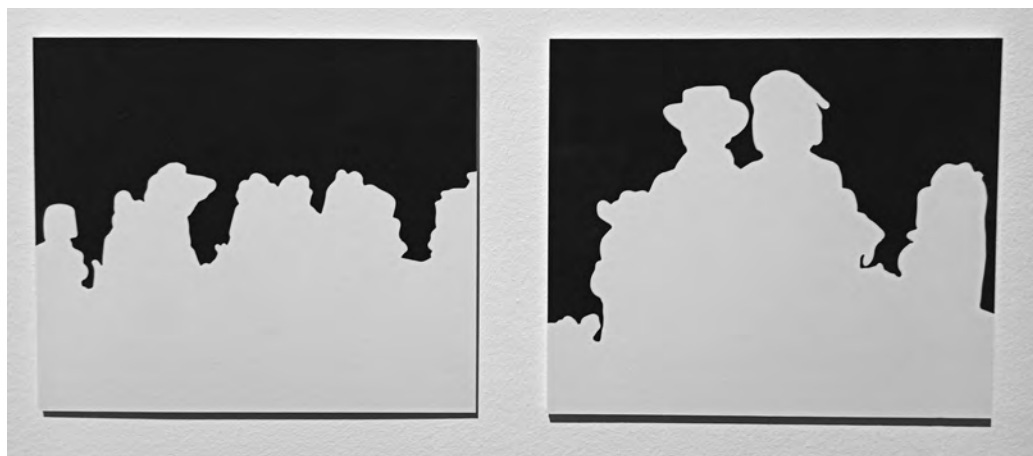
Аби Варбург (1866–1929) стоит у истоков иконологического метода в искусствознании и считается одним из важных культурных деятелей рубежа веков, который долгое время был недооценен. Только в 1970-е годы, после публикации Эрнстом Гомбрихом его интеллектуальной биографии, появилось множество новых исследований о нем и его открытиях. Важно подчеркнуть, что возвращение фигуры Варбурга важно не только его вкладом в науку и созданием уникальной библиотеки. Его возвращение еще и акт реконструкции гамбургской еврейской истории и символический антифашистский жест против забвения. Аби Варбург не дожил до прихода к власти национал-социалистов, но многие его ученики и коллеги, гамбургские ученые и преподаватели, подверглись репрессиям и были вынуждены отправиться в изгнание.

Кураторы выставки — Кристина Чавес, куратор отдела Северной и Южной Америк МАРКК и профессор кафедры истории искусств Гамбургского университета Уве Флекнер — поставили себе задачу, с одной стороны, показать коллекцию предметов, собранную Варбургом в путешествии к народам пазбло, с другой, эта выставка должна была продемонстрировать прерывание колониального нарратива в музейной экспозиции. Выставка сделана с особым пиететом к Варбургу и не без причины. В немецкой искусствovedческой сфере фигура Варбурга занимает ключевую позицию и потому противниками реституции выдвигается как своеобразное противопоставление «постколониальной политике идентичности».

Путешествие в резервации на юге США сыграло важную роль в судьбе Варбурга. Поражение Германии в Первой мировой войне вызвало у него сильное психическое расстройство, и он вынужден был пройти лечение в различных психиатрических больницах. В 1923 году в больнице «Бельвю» он читает для друзей, врачей и пациентов свой знаменитый кройцлингенский доклад под названием «*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*», который должен был доказать его выздоровление и возможность вернуться к прежней жизни. Темой доклада являлся «Змеиный ритуал» народов пуэбло в Северной Америке. В качестве наглядного пособия Варбург использует фотографии из своего путешествия. Именно некоторые из этих фотографий и являются с точки зрения сегодняшней деколониальной перспективы непоказываемыми. Дело в том, что с 1915 года хопи не разрешают фотографировать «Змеиный ритуал». Ритуал является молитвой и содержит секретные знания⁴.

Аби Варбург, полный амбиций ученый, использовал все свое влияние, чтобы как можно лучше изучить культуру народа, считавшегося одним из старейших на тот момент. Он посещает Смитсоновский институт в Вашингтоне, заручается нужными письмами и в итоге получает всевозможные контакты

и поддержку на месте. Самого «Змеиного ритуала» он не мог видеть, но наблюдал другие танцы, например, «Буйвола и оленя» в Сан-Идельфонсо-Пуэбло и «Матачинес». Варбург активно покупал керамику и текстиль, но главное его увлечение — это фотоаппарат «*Buskeye Camera*», который прост в использовании, так что Варбург сам может фотографировать. Его фотографии не всегда удачны, но главное — он далек от мысли, что не все должно попасть в его объектив. На одной фотографии двое мужчин, сопровождающие его армейский офицер и переводчик, придерживают волосы женщины-зуни, чтобы на фотографии лучше было видно ее лицо. На другой, которую мы не видим на выставке, потому что она подпадает под запрет, Варбург вместе с танцором хемис-качина на «Весеннем танце» в поселении Орайви. Он держит его за руку, чтобы продемонстрировать, что не боится смерти — согласно верованию, человек, увидевший танцора без «маски» (без «друга качины») во время исполнения ритуала, умрет⁵. Наверное, самая проблематичная фотография — на которой Варбург позирует с надетой на голову священной и считающейся одушевленной «маской». В этот момент Варбург с религиозной точки зрения однозначно переходит все возможные «красные



Непоказываемые фотографии. Справа угадывается абрис фотографии Аби Варбурга вместе с танцором качина. Экспозиция выставки «Символ молнии и Змеиный танец. Аби Варбург и искусство Пуэбло» в МАРКК, Гамбург 2022. Фото: Алексей Маркин. Предоставлено автором текста.



Британские солдаты с награбленными сокровищами из бенинского дворца, 1897 ©The trustees of the British Museum. Предоставлено автором текста.

линии» религии хопи. Во время церемонии танцор и божество качина едины. Церемонии можно наблюдать со стороны, но нельзя нарушать.

В качестве доказательства того, что не все хотят быть зафиксированными на пленку, представлена фотография Варбурга, где на смазанном кадре видна спина убегающей в дом женщины⁶. Тем не менее, некоторые жители смотрят в камеру открыто и даже с улыбкой. Известно, что туристы, каким был и Аби Варбург для народа хопи, стали причиной конфликтов, что привело в 1906 году к разделению на два поселения. Жители, с одной стороны, жили с продажи своих традиционных товаров, с другой — хотели сохранить святость своих ритуалов, личное пространство и традиционный образ жизни. Проблема белых туристов накладывалась на колониальный гнет. Хопи, живущие и без того в суровых пустынных условиях, вынуждены были сопротивляться испанскому владычеству, позже экспансии США и «американизации». Их заставляли отдавать детей в школы-интернаты, где они теряли связь со своими культурами и насильственно ассими-

лировались⁷. В середине 1920-х годов давление властей дошло до того, что было предложено запретить исполнение «змеиного танца». Чтобы продемонстрировать его безопасность и представить как важную культурную практику, в 1926 году хопи исполнили ритуал перед пяти тысячной толпой на Капитолийском холме в Вашингтоне.

На фоне государственных репрессий против хопи доклад Варбурга, кажется, не несет опасности и принадлежит к чисто научной сфере. Тем не менее, Варбурга можно упрекнуть в десакрализации ритуала хопи, который стоит в центре их культурной самобытности. Для хопи «Змеиный ритуал» — это важнейший религиозный ритуал, молитвенный танец, направленный на вызывание дождя. «Гремучие» змеи, с которыми хопи танцуют, должны вызвать долгожданный дождь. Для Варбурга сакральность ритуала не играет большой роли, но важны символы: молния и змея. Полученные знания он вплетает в иконологию изображений и заключает, что современный американец не имеет страха перед природными силами, олицетворенными в змее. Как доказательство он показывает фотографию «дяди Сэма»: по улице идет бородатый господин в цилиндре, над ним по проводам бежит ток, который он не замечает, — «медная змея Эдисона» перестает быть чудом для современного американца⁸.

Варбург скупает артефакты, наблюдает повседневность в резервации, но упорно не замечает колониального вторжения белых в жизнь коренного населения. Для него — «эволюциониста» — народы пуэбло прежде всего — объекты исследования, которых он видит через призму все еще «расового знания» своего времени, между «человеком хватающим» (Greifmensch) и «человеком думающим» (Denkmensch)⁹.

Читая статью Эрхардта Шюттпелца «Под защитой изображений: кройцлингенский доклад Аби Варбурга о Змеином ритуале хопи», можно узнать, что элементы государственности хопи, существовавшие столетиями, во многом уникальны и представляют альтернативное безнасильное социальное устройство. Антиколониальный активизм хопи, проявившийся в запрете фотографи-

ровать «Змеиный ритуал», по мнению специалистов, — один из первых примеров удачной кампании по защите прав на культурную собственность¹⁰.

Говоря о деколониальной перспективе этой выставки, можно отметить следующие черты. Во-первых, для работы над выставкой кураторы привлекли представителей коренных народов сразу из нескольких организаций — Хопское племенное ведомство, Хопская администрация культурного наследия, Племенное управление исторического наследия в Пуэбло де Сан Ильдефон-

со, Племенной совет Кочити Пуэбло¹¹. Таким образом, например, фотографии, которые вызвали основной протест, не показаны. Вместо них висят нарисованные картинки с силуэтами, по которым можно лишь угадать, о каких фотографиях идет речь. Священные атрибуты также представлены в виде силуэтов — «визуальных пустот», сделанных из твердого материала. Керамика из собрания Варбурга в МАРКК, которая не полностью пережила Вторую мировую войну, выставлена вместе с образцами более поздней керамики, так что



Аби Варбург: «Дядя Сэм», Сан-Франциско, 1896 © Warburg Institute London. Предоставлено автором текста.

можно проследить развитие керамики в регионе, разнообразие ее мотивов и форм.

Для современных художников и художниц народов пуэбло древняя керамика является источником вдохновения и эмпауэрмента. На выставке представлены темперная работа Михаеля Каботи «Качина идут» (1979), литографии Виктора Масаесва-младшего из серии «Земной алтарь» (1993), коллаж Матео Ромеро «Охотники за горшками номер 2. Кочити-Пуэбло» (2002), керамическая скульптура Роксаны Свентцелл «Представляющая» (2000) и литография Чарльза Фредерика Ловато «О красоте и женщине» (до 1985). Через интервенцию современного искусства создается впечатление, что культура народов пуэбло не стоит на месте и не зафиксирована в прошлом, но продолжает свое развитие и является прямым доказательством их жизни и сопротивляемости внешним угрозам и современным глобальным вызовам. Художницы и художники хопи следуют современным художественным трендам, в частности, вливаясь в искусства пост-интернета — о чем на выставке свидетельствует работа художницы Джейсон Гарсия (Оку Пин) «#KhaPoFeast» (Kha'po Owingeh = Св. Клара Пуэблинская), в которой соединяется традиционная керамическая роспись и рисунок, выполненный в стиле комикса. Изображенная женщина-хопи, в ритуальном головном уборе (таблита), который предназначен для кукурузного танца, делает селфи на фоне тучи с дождем. Туча изображена одновременно в виде традиционного символа облака, но по виду напоминает и разноцветные зерна кукурузы.

Кроме того, выставку сопровождают критические тексты, подписи и объемный каталог, которые все вместе дают возможность зрителю узнать контекст того или иного объекта или фотографии. В традиции колониализма и «расовых теорий» XIX века — в том числе и в «паратекстах» — могло скрываться расифицированное насилие колониальной бюрократии и ученых. В данном случае, наоборот, сделана попытка критически прокомментировать изображения и объекты, указать на их «культурную чувствительность», проблематизировать случаи музейной мисрепрезентации.

Бенин: украденная история

Вторая выставка «Бенин: украденная история» — на самом деле часть гораздо большего процесса реституции, проходящего в Германии. В каталожной статье директора музея Барбары Планкенштайнер «Обещание Германии возврата Бенинского собрания и Бенинский диалог» можно найти следующую информацию. На встрече группы «Бенинский диалог» 24 апреля 2021 года было объявлено, что немецкие институты — МАРКК, Фонд прусского культурного наследия, Государственные художественные собрания Дрездена, Музей имени Линдена в Штутгарте и Музей имени Раутенштраухов-Йостов в Кельне — готовятся к реституции бенинских объектов в Нигерию. Все пять музеев в целом обладают около 1200 объектами из Бенина, и начало их передачи намечено на конец 2022 года¹². Переданные объекты должны будут находиться в Музее западно-африканского искусства Эдо (EMOWAA), который проектирует архитектор сэр Дэвид Аджайе, известный своими постройками московской школы управления «Сколково» (2010) и Национального музея афроамериканской истории и культуры в Вашингтоне (NMAAHC) (2016).

В политической перспективе реституция — часть немецкого плана переработки наследия колониализма. «Aufarbeitung» — «переработка» (колониализма) — включена как в коалиционный договор в 2018 году между партиями СДПГ и ХДС, так и в 2021 году между СДПГ, Союз 90/Зеленые и СДП. Кроме того, «Немецкий центр утраченных культурных ценностей» в Магдебурге, начиная с 2019 года, предоставляет финансирование на провенеиенц-исследования в колониальном контексте, а «Немецкий союз музеев» разработал правила обхождения с собраниями из колониальных контекстов.

По словам Планкенштайнер, группа «Бенинский диалог» была создана еще в 2010 году в качестве неформального музейного объединения, куда вошли некоторые институты с собраниями Бенинского искусства, музейные коллеги из Нигерии и представители королевского двора и где изначально работали с концептом «передачи в длительное пользование» — «Dauerleih-

gaben». В 2002 году вышла «Декларация о важности и ценности универсальных музеев», подписанная крупнейшими западными музеями¹³, которая аргументировала против реституции, чем показала неготовность музеев «глобального Севера» расстаться с краденым искусством. Сегодняшняя реституция — это развитие последних лет, которое можно объяснить большим давлением активистского движения и гражданских организаций.

На выставке и в каталоге можно найти много материалов о том, каким образом Бенинская бронза попала в немецкие музеи, как долго добивались ее возвращения и какое значение она имеет в самой Нигерии. После нападения штрафной английской экспедиции на город Бенин-сити в 1897 году дворец царя Оба Овонравмен был полностью разграблен. Отобранная часть скульптур и предметов была передана в Британский музей. Остальное продано с аукциона, чтобы покрыть военные расходы.

Первое требование о возврате ценностей, царских инсигний и тронного табурета Оба Акензуа II отправил британским колониальным властям еще в 1935 году. С тех пор попытки вернуть древние объекты многократно возобновлялись. Иногда удавалось сделать или купить копии за свой счет, в единичных случаях отдельные объекты были возвращены. Так, например, студенты колледжа им. Иисуса в Кембридже в 2016 году проголосовали за возвращение Бенинского петуха «Окуора», стоявшего в студенческой столовой. В 2021-м петух действительно вернулся на родину¹⁴. Знаковым событием для Германии стала передача Нигерии 1 июля 2022 года двух предметов: мемориальной царской головы (XVIII век) и рельефа царя (обы) с четырьмя слугами (XVI век) из собрания Этнологического музея в Берлине. При этом была подписана «Совместная Декларация о возврате "Бенинской бронзы" и двустороннем музейном сотрудничестве»¹⁵.

Предметы, попавшие в Германию, часто приобретались через посредничество первого директора Музея искусств и ремесел Гамбурга Юстуса Бринкмана, который, в свою очередь, находился в контакте с представителем торговой фирмы Н. Веу & Со. Фридрихом Эрдманом или другими част-

ными лицами. Провениенц-исследования, которые проводили Сильке Ройтер и Джейми Дау, показывают, что во многих случаях музеи приобретали изделия Бенинской бронзы у продавцов или фирм, не выясняя, каким образом эти артефакты у них оказались¹⁶. По сути, речь шла о торговле через посредников незаконно вывезенными предметами.

Выставка в МАРКК показывает все 179 предметов его Бенинской коллекции. Экспозиция разделена на несколько тематических частей, которые раскрывают колониальный контекст коллекции и политическое, религиозное и духовное значение объектов. Особую роль в создании бронзовых скульптур играли глобальные торговые связи между Бенинским царством и Западной Европой. Латунь, желтый металл, из которого отливались скульптуры, привозили в том числе из немецких городов по заказу португальцев, которые начиная с XV века активно тор-



Джейсон Гарсиа (Оку Пин) «#KhaPoFeast», 2021 © МАРКК. Фото: Пол Шимвег. Предоставлено автором текста.

говали рабами и оружием с Бенинским царем и даже становились наемниками в междоусобных войнах. Фигуры португальских солдат запечатлены в некоторых Бенинских рельефах и статуях. Один из торговых кораблей, который вез медные пластины в Западную Африку, был найден на дне Эльбы возле Виттенбергена в 1976 году. Предполагается, что корабль затонул в 1600 году в результате встречи с голландским патрульным судном. Нейтральный Гамбург возил оружие и продукты Испании во время Нидерландской войны за независимость¹⁷.

Выставка сделана интернациональной кураторской командой — Осаисонор Годфрей Эхатор-Обоги и Фелисити Боденштайн, а Бенинская бронза выставлена вместе с работами современных нигерийских художников и художниц — Фил Омодамвен, Осазе Аматесан, Минне Атаиру и Виктор Эхикаменор.

Эхикаменор представлен текстильной работой «Я Огисо, царь небес» (2017) из серии «Четки». Работа из этой же серии «Все еще стоит», изображающая обу, царя Бенина, была показана в этом году в Соборе Св. Петра в Лондоне, рядом с могилой адмирала Гарри Роусона, который возглавлял штрафную экспедицию на Бенин-сити.

Дебаты о реституции

Фельвин Сарр и Бенедикт Савой в докладе «Реституция африканского культурного наследия: на пути к новой реляционной этике» предостерегают противников реституции от приписывания им консервативной политики идентитаризма. Они выступают за новый виток отношений между западноафриканскими странами и Европой на равных.



Проф. Абба Иса Тижани (Национальная комиссия по музеям и монументам, Нигерия), д-р Карстен Бросда (сенатор по культуре Гамбурга, СДПГ), проф. Барбара Планкенштайнер (директор Музея МАРКК), Осаисонор Годфрей Эхатор-Обоги (кураторская команда), д-р Мартин Хоернес (генеральный секретарь фонда по искусству Эрнст фон Сименс) на выставке «Бенин. Украденная история», 2021. © МАРКК. Фото: Пол Шимвег. Предоставлено автором текста.

«Осмысление реституций предполагает, конечно, гораздо больше, чем только исследовать прошлое: прежде всего это значит строить мосты для будущих равноправных отношений. Реституции, производимые от диалога, многоголосия и обмена, ни в коем случае не надо понимать как пагубный акт приписывания идентичности или территориального фиксирования культурных ценностей. Наоборот, они приглашают раскрыть смысл объектов и дать "универсальности", с которой они так часто ассоциируются в Европе, возможность быть испытанной в другом месте»¹⁸.

Но конфликта внутри искусствоведческого истеблишмента в Германии избежать все равно не удалось. Бывший коллега Савой по Гумбольдт-форуму, историк искусств Хорст Бредекамп стал одним из основных ее противников и написал разгромную статью «Почему идентитерное сумасшествие — наша наибольшая угроза», опубликованную в газете «Франкфуртер альгемайне», где он встает на защиту истории Этнологического музея в Берлине и Гумбольдт-форума и обвиняет постколониализм в антисемитизме и попытке «оспорить несравнимость холокоста». Бредекамп, придерживающийся традиции левого антирасистского и антиантисемитского дискурса, упрекает своего неназванного противника в идентитаризме, из которого он выводит стремление к чистоте — разделения этний и культур. В качестве прославленных имен для залов Гумбольдт-форума Бредекамп видит Аби Варбурга и Франца Боаса, которых он вписывает в антирасистскую (антиколониальную) еврейскую традицию собирания, противостоящую «тоталитарному презентизму»¹⁹.

Такое неимоверное обострение темы колониального наследия музеев не могло быть оставлено без внимания. Ответ в той же газете написал исследователь Варбурга и член межинституционального исследовательского проекта «Бильдфарцойге» Мэтью Фольграф. Его критическая оценка раскрывает существенные противоречия в статье Бредекампа. Сначала он указывает, что Музей этнографии был местом официального собрания колониальных артефактов, а не альтернативным музеем «либеральной этнологии»,

как его представляет Бредекамп. Во-вторых, Фольграф переводит обвинения в идентитаризме на Бредекампа, который, по его мнению, делает из Варбурга и Боаса «человеческие щиты», чтобы спастись от постколониальной критики. В-третьих, цитируемое Бредекампом мотто «спасать, спасать, спасать» всегда относилось к объектам, а не к людям. Фольграф настаивает на необходимости «общего проекта регуманизации» вместо попыток спасти «святую историю немецкого универсализма»²⁰.

Разговоры о реституции происходят не только в Германии. Английские музеи имени Хорнимана²¹, имени Питта Риверса²² тоже участвуют в «Бенинском диалоге» и уже объявили о намерении возврата своих Бенинских коллекций. Британский музей, где находится около 900 Бенинских объектов, участвует в диалоге, но ему запрещено законодательно их отдавать²³. В октябре 2022 года «Бенинские бронзы» были возвращены Нигерии из собрания Смитсоновского института.

Несмотря на то, что в вопросе реституции видны неоспоримые подвижки, возврат Бенинских объектов, а прежде всего речь идет о праве на собственность, не обязательно означает их полную и одновременную отправку назад в Нигерию. В прессе указывается, что некоторые объекты будут снова выставлены в немецких музеях как уже нигерийские объекты в «длительном пользовании». Кроме того, на конференции «Бенинские бронзы. Глобализация колониальной кражи искусства» Барбара Планкенштайнер сообщила, что правительство Нигерии хочет, чтобы Бенинские объекты из МАРКК пока остались в музее (кроме нескольких). Эта информация соответствует и меморандуму, подписанному в 2021 году в Абудже, который юрист д-р Кваме Опоку там же на конференции критиковал за его непрозрачность. О таком решении нигерийского правительства можно пока только спекулировать. Очевидно, что запланированный музей EMOWAA еще не построен, но, помимо этого, известно и о внутривнутриполитических противоречиях в самой Нигерии. Хотя процесс реституции прежде всего — предмет межправительственных договоров, где нигерийскую сторону представляет комиссия по

делам музеев и памятников, тем не менее на коллекцию претендует и Оба Эвуаре II, который считает, что похищенная британскими солдатами царская собственность должна вернуться в его полное распоряжение²⁴.

Декolonизировать российские музеи?

Конечно, в военное время о деколонизации музеев в России сложно говорить. На данный момент нам всем нужно, прежде всего, «мирное небо над головой». Тем не менее, музеи несут свою долю ответственности за колониальное и имперское прошлое. Антрополог Шэрон Макдональд указывает, что обладание артефактами других культур для колониальных наций было доказательством собственных возможностей собирать и осуществлять контроль за пределами своих национальных границ²⁵, а, по словам археолога и антрополога Дэна Хикса, украденные объекты «вооружают» — «weaponised» — пространство музея для утверждения идеологии белого превосходства²⁶.

Последние годы в российской прессе время от времени появлялись статьи о реституционных требованиях. Так, например, в «Коммерсанте» можно было прочесть о нахождении ордена и цепи первого эстонского президента Константина Пятса в Оружейной палате²⁷, а совсем недавно в новостях прошла информация о польском запросе на возврат картин из Пушкинского музея²⁸. Безусловно, проблема реституции связана с общественным климатом в стране, дипломатией и интернациональной культурной политикой. Германия не просто отдает Бенинскую бронзу, но налаживает культурный диалог в перспективе на более интенсивный культурный обмен и взаимовыгодное экономическое сотрудничество. В настоящее время в российской ситуации, конечно, все выглядит безнадежно, но и прежде статья Владимира Мединского о реституции²⁹ не внушала больших надежд и замалчивала, что Россия помимо Германии должна тем странам, в которых реализовывала свои имперские амбиции.

Кроме того, европейская история колониализма представляется в общественном сознании часто слишком отдельно от российской. Да, Российская империя не имела колоний

в Африке, но имела культурные и экономические связи с европейскими колониальными метрополиями. Так, например, в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого хранятся Бенинские предметы, подаренные немецким коллекционером и колониальным исследователем Гансом Майером³⁰, а недавние исследования польских ученых показали, что «Völkerschau» — «человеческие зоопарки» — проводились и на российской территории³¹. Так что российским культурным институтам есть что «перерабатывать», и будем надеяться, что деколониальная перспектива будет реализована хотя бы в музеях постпутинского общества, которое захочет стать лучше и вновь наладить дружеские отношения с соседними странами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гримме Г. «Как беременные бегемоты»: этнографические музеи и наследие европейского колониализма: дискуссионные темы // *Третьяковская галерея* № 1 (2021). С. 191.

² Sternfeld N. Erinnerung als Entledigung: Transformismus im Musee du quai Branly in Paris // *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien, 2009. P. 71–73.

³ Тлостанова М. Декolonизальность бытия, знания и ощущения. Алматы, 2020. С. 83–84.

⁴ Fleckner U. «Fast kein Bild ist ohne Fehler...» Distanz und Distanzverlust in Aby Warburgs fotografischer Parxis // *Schlagentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022, P. 145.

⁵ Ibid. P. 144.

⁶ Ibid. P. 141.

⁷ В 1896 году, т. е. когда Варбург совершал свою поездку по США, 19 мужчин хопи провели год в Алькатрасе из-за сопротивления государственной политике ассимиляции.

⁸ Warburg A. Schlangenritual. Ein Reisebericht. Berlin, 1988. P. 58.

⁹ Risthaus P. „Rohe Zusammenstellung“: Aby Warburgs Bilderatlas und die Unterzeichnung der Lateranverträge // *Machthaber der Moderne. Zur Repräsentation politischer Herrschaft und Körperlichkeit*. Bielefeld, 2015. S. 57.

¹⁰ Schüttpeitz E. Unter dem Schutz der Bilder. Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag zum Schlangenritual der Hopi // *Schlagentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022. S. 347.

¹¹ Plankensteiner B. Vorwort // *Schlangentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*. Berlin, 2022. S. 11.

¹² Plankensteiner B. Das Versprechen Deutschlands zur Rückgabe von Benin-Sammlungen und der Benin Dialog // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 230.

¹³ Подписана также Эрмитажем.

¹⁴ Jesus College returns Benin Bronze in world first. Доступно по <https://www.jesus.cam.ac.uk/articles/jesus-college-returns-benin-bronze-world-first>.

¹⁵ First German Return of «Benin Bronzes», Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Доступно по <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/news-detail/article/2022/07/01/erste-deutsche-rueckgabe-von-benin-bronzen.html>.

¹⁶ Vgl. Reuther S. Die Anfänge in Hamburg. Justus Brinckmann und der Ankauf der ersten Benin-Bronzen für das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Dau, Jamie: Provenienzforschung zur Hamburger Benin-Sammlung // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 165–197.

¹⁷ Wiechmann R. Auf dem Weg nach Westafrika. Kupferbarren, Musketten und Kanonen aus dem Schiffsfund von Wittenbergen // *Benin. Geraubte Geschichte*. Hamburg, 2022. S. 92–93.

¹⁸ Sarr F.; Savoy B. Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin, 2019. S. 16.

¹⁹ Vgl. Bredekamp H. Warum der identitäre Wahn unsere größte Bedrohung ist. Доступно по <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/postkolonialismus-schaedigt-antikoloniale-vernunft-17232018.html>.

²⁰ Vgl. Vollgraff M. Koloniales Erbe und liberaler Mythos. Доступно по <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/postkolonialismus-zur-debatte-um-das-humboldt-forum-17304959.html#void>.

²¹ Horniman to return ownership of Benin bronzes to Nigeria. Доступно по <https://www.horniman.ac.uk/story/horniman-to-return-ownership-of-benin-bronzes-to-nigeria/>.

²² The Benin Bronzes. Доступно по <https://www.prm.ox.ac.uk/benin-bronzes>.

²³ British Museum Act 1963.

²⁴ Gibbon K. F. Where will Benin bronzes go? Nigerian government, Edo Museum or Oba? // *Cultural Property News*, October 4, 2022. Доступно по <https://culturalpropertynews.org/where-will-benin-bronzes-go-nigerian-government-edo-museum-or-oba/>.

²⁵ Macdonald S. J. Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum // *Geschichts-*

kultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main, 2000. S. 127.

²⁶ Hicks D. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence, and Cultural Restitution*. Chicago, 2020. P. 222.

²⁷ Дудина Г., Кривошеев К., Марганова Д., Грицай Ю. Пропавший череп, украденные рубины и дневники Геббельса. На какие предметы из российских музеев претендуют иностранные государства // *Коммерсант*, 21.11.2018. Доступно по <https://www.kommersant.ru/doc/3805544>.

²⁸ Польша претендует на картины из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина // *The Art Newspaper Russia*, 15.09.2022. Доступно по <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220915-ezba/>.

²⁹ Мединский В. Как Германия пытается пересмотреть итоги войны с помощью реституции // *Российская газета*, Столичный выпуск № 18 (7776). Доступно по <https://rg.ru/2019/01/28/kak-germanii-pytaetsia-peresmotret-itogi-voyny-s-pomoshchiu-restitucii.html>.

³⁰ Электронный каталог МАЭ РАН пополнился коллекцией «Великий Бенин». Доступно по https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/2018_01_12.

³¹ Онлайн-выставка «Staged Otherness», Dagnos aw Demski und Dominika Czarnecka, 2021. Доступно по <https://stagedotherness.eu>.

Алексей Маркин

Родился в Москве в 1979 году.

Художник, активист и историк искусства.

Соорганизатор семинара «Деколонизируй восточную Европу!» и участник коллектива Творческо-исследовательский кооператив «Красная шпана».

На данный момент пишет дипломную работу «(Анти-)расизм в Советском Союзе.

Изображения Черных людей в 60-е и 70-е годы»

в Гамбургском университете.

Живет в Гамбурге.