

Ляшко А.В. Воля к музею: стратегии авто-музеефикации современного художника // Культурологические исследования '07: сборник научных статей. — СПб.: Астерион, 2008. — 113-123.

Воля к музею: стратегии авто-музеефикации современного художника

Анна Ляшко

Одна из реалий музейной культуры последнего времени – все более настойчивое проникновение современного искусства в жизнь художественного музея. Формы этого взаимодействия многообразны: от традиционных выставок, творческих встреч с авторами и мастер-классов до масштабных межмузейных акций и фестивалей, амбициозных проектов типа «музей в музее» и институциональных вариаций на тему «музей современного искусства». Здесь сказывается стремление самого музея стать более актуальной, динамичной, привлекательной для современной аудитории институцией; предложить зрителю возможность пережить в традиционном, знакомом пространстве другое впечатление, получить новый опыт и знания и, прежде всего, новый опыт самого музея. Но одновременно, в этом активном диалоге текущей художественной жизни и музея, отчетливо проявляет себя и воля извне, воля к музею различных фигурантов (лиц) современного арт-процесса, его участников: творцов, организаторов, спонсоров.

Современный интерес к художественному музею со стороны власти и бизнеса заслуживает отдельного рассмотрения. Поддержка и продвижение проектов в области искусства (и не только классических его видов и направлений) традиционно используется как важный компонент в формировании имиджа политика и бизнесмена, а так же деятельности целых государственных и коммерческих структур¹. Поддержка временных художественных мероприятий (акции, выставок, фестивалей) вызывает в этом отношении большой интерес. Эти неординарные, яркие арт-события изначально направлены на общественный отклик, что не всегда предполагает участие в долговременных программах различной помощи институциям культуры, триумфальное завершение которых не очевидно, а ведение многотрудно. Вместе с тем «оплоты культуры» — театры, библиотеки и особенно музеи — часто избираются местом реализации спонсируемых арт-проектов. Музей в данном случае призван выступить гарантом художественной значимости и профессионального уровня инициатив современных художников и кураторов, а значит и компетентности их патронов. Другие интересные сюжеты в контексте власть/современное искусство/музей — это утрата современного искусства как повода и прямое вхождение власть предержащих лиц в музейное пространство², само спонсорство музея как художественная акция, музеетворчество бизнеса и власти — феномен строительства новых, «своих» музеев и т.п.

Очевидны изменения и во взаимоотношениях музея с другой ключевой персоной музейного «собора лиц» (Николай Федоров) — с самим художником. Проследим, что двигает сегодня художником в его стремлении к музею, какие формы присутствия эта воля к музею обретает и как характеризует процессы функционирования современной художественной среды в целом. То есть рассмотрим стратегии современной художественной музеефикации, а точнее авто-музеефикации.

Цели художника в музее.

Отношение художник/музей складывается как в истории культуры, так и в случае каждого отдельного авторского самоощущения противоречиво и сложно: от отрицания к глубокому пиетету. Музей как материализованная история искусств, форма памяти и бессмертия, притягивает и одновременно пугает художника. Музей дает смысл и импульс работе художника. «Если нет архива, — пишет Гройс, — значит, нет и критерия для сравнения, а интеллектуал или художник попросту не знают, насколько хороша их продукция. И главное, они не знают, является ли то, что они делают, новым или нет — а ведь только в том случае, если мы чувствуем, что делаем что-то новое, мы инвестируем в свою работу достаточную энергию, чтобы доказать, что это новое сопоставимо со старым»³. Музей как архивная институция дает возможность сравнить качество новой, сегодняшней культурной продукции со старой, вчерашней. Но, одновременно, страшит художника авторитет музейных образцов и перспектива оказаться беспомощным перед ними, попасть под их влияние. Отсюда, возможно происходило тесное историческое соседство модернистских призывов к уничтожению музея и утопических планов по строительству новых музеев нового искусства.

Современное отношение художника к музею лишено модернисткой решительности и скорее напоминают комбинацию шашечных ходов в игре то ли в поддавки, то ли в серьез. Выставка в музее — это важнейший этап карьеры художника. Сегодня, как и во времена парижских салонов XIX столетия, выставки выполняют квалификационную функцию, первое участие в коллективной экспозиции, первая персональная выставка и т.д. являются значимыми показателями становления художника. Выставка в музее — свидетельство особой репутации автора, статуса метра, влияющее на его место в художественной иерархии, как отечественной, так и мировой.

С другой стороны, выставка в музее важный ход с коммерческой точки зрения, она в целом влияет на рост продаж, цену произведений художника и особенно на стоимость тех работ, которые были включены в экспозицию и опубликованы в каталоге⁴.

Кроме статусного и коммерческого значения выставка в музее это и эффективная форма пиара, обретения автором широкой популярности у зрителя. Выставка в музее, как правило, более посещаемая, чем временные экспозиции выставочных залов, салонов или галерей, она активнее анонсируется, освещается независимыми обозревателями в СМИ, часто более продолжительна по времени, но главное в общественном восприятии формируется образ мастера достойного музея, фактически живого классика. Музейное представление художником своих работ может стать судьбоносным событием его творческой биографии. Уже ставшим историческим пример — «Выставка художников-рабочих хозяйственной части Эрмитажа. Навстречу 200-летию Эрмитажа» 1964 года, объединившая работы пяти художников (Вал. Кравченко, О. Лягачева, Вл. Овчинникова, Вл. Уфлянда, М. Шемякина), положившая начало группе «Петербург» и ставшая причиной того, что директор Эрмитажа М. И. Артамонов был снят со своей должности. Для имиджа Михаила Шемякина эта однодневная выставка в стенах одного из крупнейших музеев мира, ее скандальное закрытие, в ряду других перипетий его жизни до эмиграции, стали легендарными и безусловно обеспечили художнику кредит внимания зарубежной художественной общественности, имели серьезное значение для его успешного продвижения на западе, а позже и в России. Если в шемякинской биографии эрмитажная выставка явилась трагическим и одновременно удачным стечением обстоятельств, то сегодня все более осознано художник или его куратор выстраивают художественные акции в

музее как пиар-акции, как событие, направленное на привлечение особого внимания аудитории.

Формы присутствия художника в музее.

Воля к музею современного художника реализуется многообразно. Традиционно художник участвует в коллективных выставках, готовит персональные выставочные проекты, в коллекцию музея производится закупка произведений мастера, избранные работы попадают в постоянную экспозицию. Параллельно формируются новые формы взаимоотношений художник/музей. Рассмотрим некоторые из них.

Персональная выставка в музее — одна из самых востребованных как музеем, так и зрителем, форм выставочной работы. Пик этой моды в мировой музейной практике пришелся на 1980-ые годы, когда масштабные персональные выставки крупных мастеров становились знаменательными событиями художественной жизни. Ведущие мастера поколения 1960-70-х, в последующее десятилетие заполнили своими персональными «выступлениями» главные выставочные площадки мира. Свидетельство тому — цикл помпезных персональных экспозиций в музее Гугенхайма, а так же московские события тех лет — персональные экспозиции Кунеллиса, Джилберта и Джорджа, Раушенберга и др. В 1990-е годы в России персональные выставки выполняли серьезную просветительскую миссию. В такой форме в основном крупными художественными музеями проводилась политика широкого ознакомления публики с новой классикой искусства XX века. Именно в ходе персональных выставок петербуржцы впервые познакомились с подлинники таких крупных представителей западного искусства последнего столетия, как Полок, Уорхол, Сулаж, Буржуа, Сигал, Эшер, Ротко; Бойс, Клауке, Иммендорф, Миро. Параллельно шло знакомство с мастерами русского авангарда⁵, героями нонконформистской художественной культуры, творчеством современных отечественных авторов. Сегодня персональные выставки, представляющие творчество одного художника, продолжают количественно преобладать в отчетах по выставочной работе художественных музеев⁶. Персональная выставка всегда несет в себе мифотворческий импульс: при ее создании концептуально выстраивается «творческий портрет» мастера, прослеживаются важнейшие направления его работы, расставляются акценты. Выбор тематики персонального выступления художника и связанные с этим «отсев» накопленного материала или, напротив, стремительная работа по его созданию, призваны дать ясную картину творчества мастера. Само построение экспозиции, ее стиль, доминанты — должны сформировать у зрителя законченное представление о мироощущении автора, указать на главные его творческие искания и достижения. Выставка, согласно законам художественного произведения, разворачивается как единый сюжет (завязка — кульминация — развязка), все неоднозначное, спорное, как будто случайное, чем живет искусство и чего так много «в столе» каждого художника, в основном не экспонируется здесь. Коллизии биографии автора так же подлежат внимательной редакции в соответствии с выставочными задачами. То есть из сложной, противоречивой «жизни в искусстве» для персональной экспозиции извлекаются внятные и презентабельные произведения, складывающиеся в непротиворечивые линии творчества, в свою очередь воссоздающие стройное, мифологическое по сути, повествование о герое выставки — художнике. Это может быть миф о Мастере, Новаторе, Учителе, Классике или Бунтаре, Революционере, а часто «просто» о Хорошем художнике, нашем современнике.

Живущий художник, как правило, принимает активное участие в создании своей персональной выставки. И тогда профессиональное и отстраненное конструирование выставочного образа художника в ходе кураторской или научно-исследовательской работы, замещают муки саморефлексии и автоинтерпретации. Персональная выставка может быть рассмотрена как процесс и результат самосознания мастера, автомифотворчества художника. Работа над созданием собственной выставки подобна написанию автопортрета. Анализируя ситуацию автопортретирования М.М. Бахтин пишет, что положение перед зеркалом «всегда несколько фальшиво», «так как у нас нет подхода к самому себе извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому»⁷. В событие самосозерцания вмешан «второй участник», «фиктивный другой», «необоснованный автор». По М.М. Бахтину, при создании автопортрета «художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека»⁸. Видимо, при подготовке персональной выставки художник переживает опыт подобный автопортретному. Он формирует свой образ, свое «лицо», продумывая саму ситуацию саморепрезентации, ее драматургию, предлагая все это на суд зрителя. При этом образ автора, сформированный выставкой, так же как и автопортретный, как правило, не дает представление о нем как личности, индивиде с его внутренними борениями, сомнениями, пристрастиями и личными целями. Художник отстраняется от себя, пытается посмотреть на себя со стороны, дать некое концептуальное прочтение своих взглядов, своей работы и творческого пути, своего места в кругу искусства современников. Говорит о себе, как о Другом. Через выставочное представление своих произведений, реализует свое понимание смысла искусства в целом, задачах «художника вообще», (словами К. Юнга) как «носителя и ваятеля бессознательно действующей души человечества»⁹.

Персональная выставка в музее возводит все указанные моменты в превосходную степень. Выставка художника в галерее или выставочном зале, реализует, как правило, достаточно конкретные задачи: выставка-продажа, отчетная выставка по результатам стажировки, участия в пленере, конкурсе или творческой поездке, юбилейное подведение итогов и т.п. Такие выставки, продолжая аналогию с автопортретом, – наброски, эскизы. Выставка в музее обязывает. Она знаменует важный этап карьеры художника, влияющий на его репутацию и цену его произведений, а так же серьезнейший опыт осмысления им своей работы в контексте истории искусства и современной художественной ситуации. Это программный «портрет на фоне» – строго выверенное и выстроенное, патетическое повествование о Художнике. Сама ситуация музейного представления художника, его своеобразного «введения во храм» придает персональной выставке особые интонации.

Показательна история организации персональной выставки Казимира Малевича в Государственной Третьяковской галерее в 1929 году. Готовя ее, Малевич усердно выстраивает «новую хронологию» собственного творчества. Иллюстрируя концепцию «от импрессионизма к супрематизму», он в сжатые сроки пишет большую часть представленных на выставке работ. Одновременно создаются супрематические, постсупрематические полотна и имитируется «ранний» импрессионизм, «пройденные» «ван-гогизм» и «сезанизм». «Теоретик Малевич выступил как куратор художника Малевича — сочинив концепцию, которую он считал правильной концепцией творческой биографии и которую хотел внедрить в «правильном» виде в историю искусств, он же и написал все нужные ему картины по собственному сценарию»¹⁰.

В современной художественной жизни путь и отношение художника к персональной выставке несколько меняется. Художественные музеи и музеи других профилей активно, официально и согласно особым договоренностям, предоставляют свои площадки художникам. Персональная выставка в музее утрачивает свою уникальность и значимость, зачастую она не является, ни показателем уровня мастерства, ни данью творческим заслугам художника. Путь к «персоналке» в музее всячески форсируется, в основном определяясь финансовыми возможностями художника или курирующих его лиц. Выставка в музее часто становится этапной, периодически повторяемой процедурой. В связи с этим, меняется отношение художника и качество выставочных проектов. Зачастую презентуется не содержательное наполнение экспозиции, ее концептуальная целостность, новизна, а сам факт выставки, присутствие автора в стенах музея, наличие в каталоге под грифом музея тех или иных его работ. Выставки характеризует некоторая стихийность, легковесность, как по содержанию, так и в экспозиционном решении. Художник как бы не претендует на полное и исчерпывающее представление своего искусства, а броско заявляет или напоминает о себе¹¹.

И не всегда за этой мимикрией персональных выступлений стоит «халатность» автора, который, форсируя свой карьерный и финансовый рост, невнимателен к качеству экспонируемых выставочных проектов. Сегодня художник, кажется, и не стремится с полной ответственностью вписать свой законченный портрет в музейную — непротиворечивую и единственную — картину истории искусств, а будто инсталлирует себя в этот контекст как один из многих: художественный музей сменит музей техники или естественнонаучный и т.д.

Здесь намечается другая форма современного присутствия художника в музейном пространстве; условно назову ее *музейная акция*. Она связана в основном с презентацией в музее новейших художественных практик и свидетельствует о существенных изменениях традиционной формы персональной выставки.

В современном искусстве основная работа ведется с контекстом. По меньшей мере со времен Дюшана художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. Он работает с различными пространствами и, в том числе, с музеем. Музей вновь оказывается востребован, он становится одной из излюбленных современным художником площадок для эксперимента. Другие площадки, еще недавно нетрадиционные места художественной репрезентации – такие как улицы города и стены домов, места отдыха и торговли, заброшенные производства и функционирующие офисы – быстро утратили актуальность новизны. Художник вновь возвращается в храмы искусства и истории, но уже не с целью исполненного пиетета вхождения под их сень, а эксперимента над ним, алча новизны и смысловой насыщенности контекста. В отличие от клубных или банковских стен, эффектов фабричных территорий, музейное пространство характеризует сложность и особая смысловая полнота. Музейный контекст фактически неисчерпаем. Именно это приращение смысла своих художественных действий и требует сегодня художник от музейного пространства. Музейный контекст призван компенсировать слабо выраженную художественную сущность современных арт-объектов.

Современное искусство особенно исполнено стремлением к музею. Это стремление в зарубежной культуре вызвало к жизни особый музейный тип — музей современного искусства. В России, при отсутствии музея современного искусства как такового (в его устоявшемся понимании слова) свидетельством особого внимания актуального искусства к музею является многолетняя практика

крупных арт-форумов. Примеры петербургской художественной жизни — это международный фестиваль видеоискусства «[PRO] СМОТР», объединивший различные экспозиционные площадки Эрмитажа и Русского музея в конце 2003 г.; проект Института ПРО АРТЕ «Фестиваль: Современное искусство в традиционном музее», проводимый в Петербурге с 2000 года по настоящее время; проекты Петербургской биеннале современного искусства (август-сентябрь 2006 г.) и многие другие. Обобщая материал этих масштабных мероприятий, позволю себе сделать следующее предположение относительно деятельности современного художника в пространстве музея. Актуальный художественный проект, экспонированный в стенах музея, не стремится обрести его покровительство, войти в его структурное единство. Напротив, он активно нарушает, переинициализирует музейное пространство. Художники часто используют стратегии намеренного эпатажа публики, слома стереотипов посетителя того или иного музея, формирования нового зрительского опыта. (экспозиция из интерьера музея переносится на его фасады; залы погружаются в темноту или на смену музейному дню приходит «ночь в музее»; слуховые или тактильные ощущения доминируют над традиционным для музея визуальным опытом и т.д.). Зачастую «музейная акция» становится определенной формой эксплуатации музея современным искусством.

В этом плане показателен казус некоторых проектов фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Цель фестиваля — «содействовать сближению явлений традиционной культуры и современного искусства, модернизация деятельности петербургских музеев»¹²; он направлен на привлечение новой публики в мало посещаемые музеи, своеобразного возрождения их для зрителя. Регламент фестиваля предполагает тесную контекстуальную связь проекта с экспозицией и фондами музея, творческий подход к музейной экспозиции. Однако зачастую эти задачи остаются не реализованными, происходит ощутимый разрыв музейного текста и содержания арт-проекта. Работы современных художников не обогащают музейные смыслы, а скорее формируют ситуацию их замещения или забвения. Искушенный зритель фестивальных мероприятий действительно включается в предлагаемое авторами проекта чтение смыслов, может осознать суть музейного контекста, зачастую более интересного, сложного и значимого, чем помещенные в него арт-объекты. Но образ музея, ставшего темой и пристанищем проекта, в восприятии неподготовленного посетителя оказывается искажен, деформирован под натиском вольных интерпретаций о музее авторов проекта (художника, куратора).

Третий путь для художника ввести свое искусство в музейное пространство, это создать собственный музей — *музей художника*.

Прижизненный музей художника — нонсенс и, одновременно, фактически тенденция постмодернистской музейной культуры. Эти институции могут иметь официальный статус музея или только так называются. История их возникновения так же вариативна: приходит ли заказ на этот проект извне (от администрации или спонсора), либо его создание является личной инициативой автора и его окружения, формируется музей в мастерской, доме художника или специально осваиваются новые территории, вкладываются средства. Музей художника может быть реально действующей институцией, или виртуальной, или существовать на уровне замысла (проекта), обрастая концептуальной документацией. Идея собственного музея живет в искусстве XX столетия как тема произведений и форма воплощения творческих инициатив. Музей становится своеобразным новым жанром пространственных искусств, как будто замещая окончательно потерявших в последнем столетии свою самостоятельность

автопортрет или жанр мастерской художника. Или музей художника становится особым типом тотальной инсталляции, творческого мироустройства?

Театр-музей Сальвадора Дали (город Фигерас, Каталония) – проект, произведение, памятник и могила художника – может быть рассмотрен как квинтэссенция претензий художника к музею, образец художнической самомузеефикации. Музей расположен в родном городе художника и открыт в 1974 году. Открытию предшествовали 14 лет тяжбы Дали с заказчиками, за право воплотить свое видение проекта, и работы над ним. Интерьер музея – сложная, масштабная инсталляция основных тем и сюжетов творческого пути Дали (лицо Мэй Уэст, Дождливое Такси, апофеозы Галлы, мастерская гения и т.п.). Внешний силуэт Театра-Музея, ставший символом поп-арта, – геодезический купол, утроба – так же реплика одного из неосуществленных замыслов, сюрреалистического парка аттракционов (1931 г.). Вместе с тем, Дали не собирался экспонировать в своем музее ни одного оригинального произведения, а использовать исключительно репродукции. Он полагал, что тогда музей не оставит никого разочарованным; зрителя, по мнению Дали, обычно ожидает разочарование при встрече с оригиналом.

Художник-авангардист, пишет Е.Ф.Ковтун, характеризуя стоический путь Павла Филонова к Музею аналитического искусства, «мечтал о собственном музее не из тщеславия или самоутверждения, он хотел сделать общим достоянием открытые им новые способы художественного мышления, столь важные для глубокого проникновения в процессы природы и духовный мир человека»¹³. Филонов предполагал создать музей мастеров своей школы, показать действие и творческие результаты аналитического метода. Филонов думал о музее исключительной уникальности и полноты, в разных обстоятельствах жизни не продав ни одной своей работы, сохраняя их для будущей экспозиции. Проект музея художника-модерниста категорически ориентирован на перспективу, в будущее, он революционно противостоит традиционному архиву классического художественного наследия и требует новизны, как содержания, так и самой музейной формы. Музейные проекты художников эпохи постмодернизма, напротив, представляют из себя изысканные инсценировки музея истории искусств на материале собственного искусства. Это опыты архивоведения, каталогизации своей творческой деятельности, прижизненная презентация ее как истории. Художник интерпретирует факты, обозначает истоки и среду своего творчества, называет коллег и антагонистов, устанавливает вехи, выстраивает периодизацию, отмечает шедевры. Он формирует свой архив, свой кабинет искусств, свою систему ценностей, стремясь к полноте еще не осуществленной истории, часто фальсифицируя ее. В собственном музее художник может исполнить роли коллекционера и исследователя, куратора и заказчика, зрителя и зрителя. Прижизненный музей художника действительно театр, кабинет чудес, аттракцион.

Нашумевшие столичные институции этого порядка – музеи Глазунова, Шилова, Бурганова, называемый москвичами «музей Церетели» Московский музей современного искусства. Идея музея Шемякина последние несколько лет витает над Петербургом и Москвой. Реализацию же получил авторский проект художника — цикл телевизионных передач «Воображаемый музей Михаила Шемякина» (канал «Культура», 2002-2003 гг.). Проект анонсировался как «уникальная библиотека художественных форм» и включал такие разделы-серии как «Шар в искусстве», «Череп в искусстве», «Крик в искусстве», «Образ смерти в графике и живописи», «Проблемы метафизики в искусстве», «Рука в изобразительном искусстве», «Гримаса» и т.д. Перебирая коллекции музеев мира и частных собраний, вольно комментируя искусство разных времен и народов,

художник говорил о себе, показывал контекст своего искусства, осмыслял себя в музее.

Художник-авангардист боролся против музея, с неявной целью отстоять себе место в его упорядоченном собрании. Сегодня, можно сказать, эта борьба художника увенчалась успехом и, одновременно, лишена смысла. Музей становится доступным плацдармом выставочной активности авторов и кураторов. Музейная коллекция сближается с музейной архитектурой, превращается (истончается) в достойный фон, престижное место для таких мероприятий. Музейный статус и контекст открыты претензиям современного художника, но, прежде всего, экспроприрована в арсенал средств современного искусства сама идея музея. И.Д. Чечот нашел интересную метафору отношений художник/музей — «песня сирен». Он говорит: «Обещая творцам бессмертие в музее, служители этого культа губят творцов, превращая их в вечных благоговейных слушателей». Возможно, в современной художественной ситуации этот тезис верен с точностью до наоборот. Музей сегодня заморожен современным искусством, обещающим ему обновление, вторую жизнь и подвергая себя забвению.

¹ Примером может служить дружба губернатора Санкт-Петербурга Валентины Матвиенко с творческой группой «Митьки», все трогательные перипетии которой подробно и регулярно освещаются местной прессой.

² Например, активно востребован у бизнес и административной элиты Петербурга Мраморный зал Российского Этнографического музея, который музей предлагает арендовать для проведения самых разных мероприятий от торжественных церемоний до обедов и ужинов.

³ Гройс Б. Капитал. Искусство. Справедливость. — Художественный журнал. №60. — <http://xz.gif.ru/numbers/60>

⁴ Практика петербургской галереи «Д-137» показывает, что стоимость картины растет с каждой персональной выставкой или включением в каталог на 10-20%. В «раскрутке» художника «важную роль играют наработанные связи с музеями, объединениями художников и т.п. Для продвижения художника приглашают куратора (обычно сотрудника музея), за подготовку персональной выставки он получает \$300-400 однократно». Газета «Деловой Петербург». 27 июля 2005.

⁵ Козырева Н. Русский авангард на выставках и в экспозиции Государственного Русского музея в 1960-1980-х годы // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 179-185.

⁶ См., например, архив выставочных проектов на официальном сайте Государственного Русского музея: <http://www.rusmuseum.ru/ru/exhibitions/>

⁷ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 31.

⁸ Там же. — С.32.

⁹ Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — С. 103-125.

¹⁰ Шатских А. Малевич — куратор Малевича // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 149-157. Также см. статью И. Вакар «Выставка К.С.Малевича 1929 года в Третьяковской галерее» в этом сборнике.

¹¹ Сходные качества характеризуют персональные выставки художников прошлого. Например текущая выставка Врубеля ГРМ

¹² Программа Пятого фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». — СПб.: Б.и., 2005.

За пять лет работы в фестивале приняли участие 40 музеев, представлено 54 художественных проекта.

¹³ П.Н.Филонов. Дневники. — СПб: «Азбука», 2000.