

УДК: 7.01

ББК: 85.101

А43

DOI: 10.18688/aa177-10-73

А. Б. Бурханова

## Конструирование Музея Искусства Будущего через опыт «зрителя будущего»: мысленный эксперимент после выставки 'I L YA' Пьера Уига

### 1. Вступление: мысленный эксперимент

Как будет выглядеть Музей Искусства Будущего? Этим вопросом в художественной среде задаются все чаще. Идеи в большинстве своем выглядят как спекуляции на тему музея с новым дизайном и архитектурой [11], техническим оснащением и интерфейсом, вдохновленным появлением новых форматов, жанров и медиумов, с которыми будут работать художники [1; 3]. Новые музеи ответят на физические и концептуальные вызовы, которые поставят перед ними новые модели отношений со зрителем [2; 5] — тогда как новым кураторам, как никогда прежде, придется поднимать вопрос устройства «отношений между художником, аудиторией, и куратором» [7, p. 111]. Что интересно, потенциальные изменения в «устройстве» зрителя как такового практически не обсуждаются. Возможно, ему и будут доступны новые устройства для усиления существующих каналов восприятия и максимального взаимодействия с экспозицией, однако его базовые когнитивные способности, кажется, останутся неизменными. Проект, о котором пойдет речь в этой статье, вырос из этого положения. Это мысленный эксперимент, в котором «Музей Искусства Будущего» будет сконструирован вокруг *зрителя будущего*: его практик внимания, очагов любопытства и возможностей чувственного опыта в пространстве музея.

Логика мысленного эксперимента вдохновлена концептом «человека будущего» нейрофилософа Пола Черчланда. Размышляя о возможностях человеческого восприятия в работе «Научный реализм и пластичность разума» («Scientific Realism and the Plasticity of Mind»), Черчланд предположил, что теоретические и эмпирические знания могли бы быть потенциально синхронизированы — через развитие способности забывать на телесном уровне устоявшееся разделение между ними. Так, обновляющаяся информация о мире могла бы быть вживлена в человека, усвоена на рефлексорном уровне, а теория могла бы беспрепятственно конвертироваться в каждодневный жизненный опыт. В качестве примера Черчланд предлагает нам рассмотреть воображаемую культуру людей будущего, у которых понимание здравого смысла, прописных истин и обыденного жизненного опыта основывается на тех сведениях, которые нам с вами известны как специ-

ализированные, неприменимые в повседневной жизни концепты современной физики [6, р.25–31]. В примере Черчланда речь идет о тех изменениях в оценке собственного эстетического опыта, которые влечет за собой подобная синхронизация. Представьте, что люди будущего приходят на пляж. Они приходят на знакомый нам пляж, чтобы насладиться шумом волн, как и мы сейчас. Но не размеренным шумом прибоя под свист чаек, нет; они заворожено следят за амплитудами периодических колебаний давления распространяющихся звуковых волн в океанских впадинах [6, р.29]. Было бы ошибкой предположить, что эти люди слышат лучше, чем мы сейчас: скорее, они слышат *иначе*. На таком умении воспринимать мир иначе — слышать новый зов того, чего не замечали раньше — и будет держаться идея эволюции эстетического суждения.

Сравнивая сегодняшних людей с так называемыми людьми будущего, Черчланд определяет обе группы через привычную для них эстетическую парадигму в оценке обыденного — и актуальную в момент их настоящего. То, что *ожидаемо* доставит эстетическое удовольствие в *знакомой* ситуации сидения на пляже, для них и для нас принципиально отличается. Наш опыт от близости шума прибоя и свиста чаек — против их опыта восприятия волнообразных колебаний давления воды. Тот чувственный опыт, который мы переживаем, нельзя качественно сравнить с тем, что испытывают они: наше понимание эстетики каждодневного будет так же недостижимо и непонятно им, как и их — для нас. Принципиальное различие между нами — людьми так называемого настоящего, — и людьми будущего Черчланда не будет иметь отношения к эволюции тела: нельзя назвать нас их предшественниками, равно как и нельзя сказать, что они являются более усовершенствованной версией нас с вами. Разница между ними и нами будет скорее подобна разнице в двух пакетах программного обеспечения, которые устанавливают на два одинаковых компьютера. Тела этих людей подобны нашим — однако отрегулированы иначе. Опыт, который доступен им на физическом уровне, на уровне интуитивного знания, для нас пока остается территорией знания теоретического. И, если мы примем идею Черчланда, что человеческое тело могло бы развить в себе *иные* способности восприятия — например, посредством тренировок в интенсификации внимания, то мы примем и его парадигму изначально данной нам пластичности восприятия. Важно отметить, что эти тренировки не будут носить характер целенаправленного «переименования» собственных практик восприятия; они, напротив, будут связаны с развитием способности отрешиться от рационального самовоздействия — и позволить вещам и событиям регулировать восприятие извне.

Апроприация логики Черчланда в конструировании идеи Музея Искусства Будущего наиболее выражена в двух ключевых аспектах. Во-первых, принципиальные изменения коснутся не самой коллекции произведений искусства, и не технических усовершенствований в интерфейсе музея. Ключевой сдвиг произойдет в понимании, что представляют собой «нормальные» практики внимания и получения эстетического удовольствия, которые активизирует зритель в пространстве музея. Для того, чтобы Музей Искусства Будущего стал возможен, ключевые изменения должны произойти не в устройстве музея, а в «устройстве» самого зрителя: например, в его способности замечать и заострять внимание на одних вещах и упускать из виду другие или в его отношении к ситуациям и вещам, которые преподносятся в музее под грифом произведений

искусства. Следуя этой логике, вопрос будет поставлен таким образом: *Как изменится наш опыт посещения музея, если (не теория физики, как у Черчланда) развивающиеся прямо сейчас спекулятивные эстетические теории станут обыденными, интуитивными практиками восприятия?*

Во-вторых, сама идея «будущего» не будет связана с концепцией линейного времени, хронологической последовательности событий. В этом смысле линейная парадигма времени заменяется концептом временной спирали: идеей «будущего» как повторения неотрефлектированного опыта, возвращения и напоминания, необходимых для узнавания событий. Будущее будет представлено как *состояние*, вызванное возможностью радикального, непоследовательного изменения парадигмы восприятия себя как зрителя. Состояние «становления зрителем», которое «случается» с человеком — как незапланированная встреча, болезнь или предчувствие: не единожды, но многократно, и всегда неожиданно. Состояние, достигнутое через готовность сменить проактивную, доминантную позицию зрителя-интерпретатора — и стать на путь зрителя-натуралиста, который не классифицирует вещи и не строит теорий о возможном порядке вещей. Его каналы восприятия пластичны, изменяются вместе с изменениями в окружающем пространстве и не подгоняют поступающую информацию под заранее подготовленный для нее формат. Если провести аналогию с примером Черчланда о пляже, они позволят телу зрителя встать на один онтологический уровень с солнечным светом, звуком, температурой воздуха, крабами, атмосферой и всем тем, что лежит еще дальше. Отрешиться от культурных значений, которые приписываются вещам и событиям, — и вместо этого воспринимать их, не пытаясь анализировать или сравнивать. Не задавать привычный вопрос идентификации собственного ощущения: Что это такое? Что я испытываю? — и вместо этого ставить вопрос о нераскрытом потенциале вещей и тех условиях, в которых этот потенциал реализуется: Где они? Чем они могли бы оказаться? Как могут видоизменяться, и что провоцирует их изменения? Чтобы подобное стало возможным, чтобы стать зрителем будущего, нам придется оставить позади привычную логику прагматизма и, как подсказывает философ Эрин Маннинг, «дать волю интуиции» — этой необъяснимой силе, которая способна перенести нас «в самую середину вещи; туда, где нам будет предложено встретиться без посредников с теми качествами и способностями, которые уникальны и являются атрибутом именно этой вещи, несравнимы с другими, не могут быть проанализированы, и не конвертируются в описание» [10, p. 64].

## 2. Опыт посещения Музея Искусства Будущего: «IL Y A»

Мне самой довелось убедиться в возможности существования такого Музея Будущего в феврале 2014-го. Мне повезло. Я перепутала время и приехала за 30 минут до открытия этой выставки. Приди я тогда вовремя, я бы вряд ли пережила этот опыт и, как следствие, вряд ли бы задумалась о реальности Музея Будущего.

Я захожу на выставку «IL Y A» французского художника Пьера Уига (Pierre Huyghe) в The Artist's Institute в Нью-Йорке — и не вижу ничего. Пустая галерея. Необжитое пространство. Краем глаза я замечаю людей, суесящихся с последними приготовлениями. Я вижу их в дверном проеме на боковой стене, справа. Официанты разливают напитки,

зрителю получают инструктаж от девушки-куратора, которая одета в необычное дизайнерское платье. Очевидно, что все они заняты; к ним нельзя подойти и спросить: Что здесь все-таки происходит? На что мне предлагается здесь смотреть? По очевидным причинам, меня в тот момент мало интересовало: О чем это произведение искусства? Какую идею вложил в него художник? Мне хотелось узнать: Где оно?

Через несколько минут мои глаза привыкли к белому, и я стала замечать некоторые вещи. Я увидела группу серых полупрозрачных живых пауков на тонких ножках (Илл. 165). Они топтались практически в центре галереи — не подозревая о своей скорой смерти, которую принесут на своих подошвах арт-критики, коллекционеры, молодые патроны и другие гости, которых по разным причинам позвали на это открытие. На стене справа (недалеко от пауков) обнаруживаю радиатор: очевидно, что он включен, но не обогревает пространство. Стена слева от входа кажется непрокрашенной — или протертой? Мне не видно на расстоянии, и я подхожу ближе. Осторожно обхожу пауков. По дороге к стене обнаруживаю стопку брошюр, которые, вероятно, имеют отношение к выставке. Поднимаю одну: на ней небольшое жирное пятно. Я наклоняюсь, чтобы заменить ее на чистую; обнаруживаю, что пятна (отличающиеся размером и формой, но все такие же жирные пятна) проставлены на всех брошюрах. Нюхаю пятно, чувствую только запах бумаги. У пятна запах отсутствует. Пятно размещено стратегически: оно лишь чуть-чуть соприкасается с вводным текстом к выставке и не создает препятствий для чтения. Читаю текст. В нем не используются привычные обороты речи: «В этой выставке представлено...» или «Работы художника поднимают вопрос о...» Нет. Здесь что-то другое. Читаю текст. *«Морфогенез — процесс возникновения и развития новых форм, или формообразование материи. Морфогенез не является пассивным предметом наблюдения. Он одновременно ужасает и завораживает — как и все, что живо; все, что растет и пузырится изнутри»* [8].

Я листаю брошюру, прохаживаясь по галерее. Каждая вещь, которая последовательно открывается мне, зрителю, в брошюре сопровождается небольшим параграфом текста. Следуя этой логике, те вещи, которые указаны в брошюре, но пока не попадались мне на глаза, тоже присутствуют в этой комнате, но прячутся. *Так, или не так?* Даже если я их не найду, какая по сути разница? Я прочитаю о них в брошюре. Но разница все-таки есть. Поэтому я не ухожу из галереи сейчас, с брошюрой в руках, чтобы потом найти «ответы» — например, фотографии вещей, сделанные другими зрителями в Instagram, или документальную съемку экспозиции на сайте самого музея. Меня почему-то не устраивает такой сценарий. Я почему-то не доверяю другому опыту других зрителей. Поэтому я листаю брошюру, все еще прохаживаясь по галерее. Каждая вещь здесь сопровождается небольшим параграфом текста. Текста неописательного, неразъяснительного и не производящего даже минимальную работу по помещению вещей в единый контекст. Я понимаю, что ставить вопрос: «О чем этот текст?» неверно. Вместо этого я пытаюсь разобраться: «Что делает этот текст? На что он способен?»

Каждый параграф устроен как сухая справка — одна из тех, что обыкновенно сопровождаются грифом «Для Вашей Информации». Одна из тех, прочитав которую, всегда чувствуешь себя немного разочарованным, даже раздраженным, и хочется сказать: «Ну, хорошо. Но что из этого?» Итак, для Вашей информации, вот несколько выдержек

из брошюры. «На стенах и на полу галереи присутствуют феромоны, которые выделяются клиторальной glandой самки коричневой крысы. В одной из стен присутствует дыра, размер которой сравним с размером коричневой крысы» [8]. В галерее присутствуют пауки, которые начинают вибрировать и способны на короткие вертикальные прыжки, когда чувствуют вторжение незнакомца на их территорию. В опасной близости от пауков расположен прибор, который посылает электрический заряд в любой объект, оказавшийся на его поверхности. Этот прибор — что-то вроде электромухобойки (его я сначала приняла за радиатор) (Илл. 164). Здесь же и справка про наряд, в котором я узнаю дизайнерское платье девушки-куратора. Это точная реплика платья, которое в 1896 г. носила французская танцовщица Луи Фуллер, прославившаяся своими «радиевыми» выступлениями. В свое время она получила сценическое прозвище «Девушка-Бабочка» за необычайное сияние ее танцевальных костюмов, которого она добивалась, экспериментируя с токсичными субстанциями и красителями; их опасность для дыхательных путей человека тогда была совсем не изучена. Пока я читала брошюру, в галерее прибавилось народу, и куратор в сияющем платье теперь переходила от одной группы гостей к другой — приветствуя, беседуя. Когда она остановилась и заговорила с кем-то рядом со мной, я как-то инстинктивно задержала дыхание и отошла в сторону. В комнате также присутствует кислород. Я узнаю из брошюры, что он занимает всего 20–21 % от всего объема воздуха в комнате. Хорошо, что не больше, потому что как химическое соединение  $O_2$  крайне взрывоопасен: «минимального электрического разряда хватит, чтобы спровоцировать взрыв» [8]. Я тут же вспоминаю размещенную где-то здесь включенную электромухобойку, представляю себе перепуганных, неистово прыгающих в опасной к ней близости пауков... хотя в галерее прямо сейчас столько людей, что пауки вряд ли выжили.

### 3. Заключение. Как я стала зрителем будущего

Зрителем какого произведения искусства я стала на этой выставке? Сегодня, два года спустя, я снова возвращаюсь к этому вопросу. События и потенциальные развития событий. Реальность, преобразующаяся через случившееся: через реализованные потенциалы вещей, которые активируются присутствием других вещей (чаще всего — случайным). Вещи случаются (и не случаются) всегда как результат определенной конфигурации со-присутствия. И не так уж важно, что это за вещи; важно — как они действуют друг на друга; чем каждая из них становится, как видоизменяется, когда им случается сблизиться. Эта композиция из пустых стен, пауков, электричества, напечатанных на бумаге слов и традиции вечерних вернисажей стала актантом Музея Искусства Будущего: тем, что провоцирует возможность события, которого в противном случае бы не произошло. Философ Бруно Латур дает такое определение актанту: «Нечто, что действует само, или чему действие приписывается другими. Действие, в этом смысле, не несет в себе никакой специальной мотивации, которая могла бы исходить либо от людей, включенных в актант, либо от человечества как такового» [9, р. 373]. Актант не является ни объектом, ни субъектом; может быть человеком или неодушевленным объектом, но чаще всего представляет собой комбинацию нескольких элементов. Актант — это нечто, что вмешивается в ситуацию и своим вмешательством меняет ее процесс,

результаты и последствия. Актант является ассамбляжем, который оказывается в подходящем месте, в подходящее время и в подходящей конфигурации для того, чтобы произвести изменение в течении событий; является катализатором для неожиданных, непредусмотренных вещей.

У философа Джейн Беннет мы находим такой пример актанта. Она вспоминает, как однажды в Балморе ее вызвали поучаствовать в судебном разбирательстве в качестве присяжной. Осужденный мужчина обвинялся в убийстве. Актантом в этом деле стала небольшая стеклянная коробочка с плотно прилегающей металлической крышкой, внутри которой содержалось микроскопическое количество сгоревшего пороха, оставшегося после выстрела. Этот порох был счищен экспертами с пальцев обвиняемого несколько часов спустя после выстрела — и сейчас предлагался вниманию жюри присяжных как доказательство того факта, что обвиняемый мужчина либо сам совершил убийство, либо находился на расстоянии менее метра от стрелявшего оружия. Порох, таким образом, поучаствовал в ведении следствия одновременно как объект с места преступления и как свидетель совершенного преступления. В ходе следствия порох был предъявлен несколько раз, обретая все большую силу с каждым своим появлением в зале суда, пока наконец не стал ключевым элементом в вынесении приговора [4, р. 9]. Здесь важно еще раз подчеркнуть, что ни микроскопическое количество пороха, ни стеклянная коробочка, ни клетки человеческого эпидермиса, ни законодательство, ни слова и эмоции сами по себе — и в какой-то другой момент времени, на другой локации — не были бы способны ни на что подобное. Важно, что именно в *этом* месте и в *этом* час, комбинация *этих* вещей поменяла ход действия, которое в случае их отсутствия пошло бы иначе.

Для меня, зрителя-натуралиста, эта выставка Пьера Уига стала актантом, реализовавшим Музей Искусства Будущего как событие. Именно на этой выставке культурные значения вещей, в которых я узнала «паука», «электричество», «химическое вещество», «произведение искусства», «ткань» и прочих, были заглушены необъяснимым зовом, который исходил от вещей: их заявлением о своем присутствии (Илл. 166). Этот зов был полностью автономен от символических значений, навязанных человеком; он не нес в себе никакой внешней мотивации или сообщения. Как пение сирен, он не был направлен ни на кого конкретного — но, будучи услышанным, больше не отпускал. На этот зов хотелось идти, а затем — оставаться в зоне его распространения. Это означало перемещение, движение, изменение позиции восприятия, так как зов разной интенсивности, тональности, текстуры исходил от всех вещей. Морфогенез, запущенный работами Уига, стал методом организации всех процессов в *моем* Музее Искусства Будущего: динамики взгляда зрителя, его калибровки, настройки внимания, алгоритмов движения в пространстве и попыток вычлнить логику, по которой его себе задавать. Я нахожусь в пространстве, которое контролирует сила, соединяющая вещи, которая не ограничивается ни этой выставкой, ни этой галереей — а охватывает гораздо бóльшую территорию. Эта сила связывает этого паука в комнате с биологическим видом и всей популяцией пауков, с несуществующим первым и последним пауком, а также с тем абстрактным пауком, о котором шла речь в брошюре Пьера Уига: с нематериальным пауком, который мог обрести временное тело в любом из перечисленных пауков.

После посещения выставки Уига все вокруг обрело потенциал объектов искусства. Безотносительно того, упомянули их в некой брошюре или нет; окрестили ценным культурным артефактом или нет. По сути, этот ассамбляж из нереализованных потенциалов вещей и событий, который включает в себя и самого зрителя, и есть Музей Искусства Будущего. Его существование не сводится к тому, чтобы вести летопись истории; он здесь, чтобы у зрителя была возможность ощутить материальность настоящего момента: по мурашкам по коже, по перепаду температур, по беспричинному ощущению тревоги и призрачного присутствия. В каком-то смысле, Музей Искусства Будущего уже здесь: «наслоен» на залы знакомых музеев. Внезапный опыт его посещения станет беспрецедентным опытом истинной концентрации на настоящем; опытом дикого фрактального осознания себя — в моменте осознания себя — в синхронизации себя с моментом. Состоянием, в котором прежде невидимые неидеальные стыки между вещами, событиями и отрезками времени начнут, наконец, бросаться в глаза.

## Литература

1. *Anderson G.* Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift. — Walnut Creek: AltaMira Press, 2012. — 540 p.
2. *Adjaye D., Bharucha R., Carding J.* Making a Museum in the 21<sup>st</sup> Century. — Hong Kong: Asia Society, 2015. — 160 p.
3. *Baldessari J., Curiger B., Dercon C.* Museum of the Future. — Zurich: JRP Ringier, 2014. — 214 p.
4. *Bennet J.* Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. — Durham: Duke University Press, 2010. — 176 p.
5. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. — Dijon: Les Presse Du Reel, 1998. — 125 p.
6. *Churchland P. M.* Scientific Realism and the Plasticity of Mind. — Cambridge: Cambridge University Press, 1979. — 157 p.
7. *Graham B., Cook S.* Rethinking Curating: Art after New Media. — London: MIT Press, 2010. — 368 p.
8. *Huyghe P.* IL Y A. — New York: Artists Institute, 2014. URL: <http://theartistsinstitute.org/pierre-huyghe/> (дата обращения: 02.12.2016).
9. *Latour B.* On Actor-Network Theory: A Few Clarifications // *Soziale Welt*. — 1996. — No. 47. — pp. 369–381.
10. *Manning E.* Artfulness // *The Nonhuman Turn* / Ed. *R. Grusin*. — Milwaukee: Center for 21<sup>st</sup> Century Studies, 2015. — pp. 45–79.
11. *Zaugg R., Sachs H., Schmidt E.* Remy Zaugg — the Art Museum of My Dreams or a Place for the Work and the Human Being. — Berlin: Sternberg Press, 2014. — 90 p.

**Название статьи.** Конструирование Музея Искусства Будущего через опыт «зрителя будущего»: мысленный эксперимент после выставки «I L YA» Пьера Уига.

**Сведения об авторе.** Бурханова Александра Борисовна — аспирант. Центральный колледж искусства и дизайна им. Святого Мартина, Гренери Сквер, Гренери Билдинг, 1 Гренери Сквер, Кингс Кросс, Лондон, Великобритания, N1C 4AA.sashaburkhanova@gmail.com

**Аннотация.** Статья представит философскую перспективу на формирование идеи «Музея Искусства Будущего» после конца произведения искусства как обособленной, автономной единицы: отдельного объекта, созданного отдельным художником. А. Бурханова описывает «будущее» как состояние, в котором искусство является не областью деятельности отдельных профессионалов/гениев, а специфическим событием, которое «случается» с человеком — как незапланированная встреча, болезнь или предчувствие: не единожды, но многократно, и всегда неожиданно. В этом смысле линейная парадигма времени заменяется концептом временной спирали: идей «будущего» как повторения забытого опыта, возвращения и напоминания, необходимых для узнавания событий.

Проблема возможности личного выбора и формирования универсального оценочного суждения в условиях, где искусство повсюду (и все потенциально может — и не может — им быть) поднимает вопрос опыта зрителя в Музее Искусства Будущего, который А. Бурханова делает ключевым в своем спекулятивном исследовании. Вдохновленный концептом «людей будущего» нейрофилософа Пола Чер-

чланда, проект Бурхановой — это мысленный эксперимент-прогулка по пространству воображаемого Музея Будущего, в попытке ответить на принципиально новый вопрос: не «Что такое Искусство?», а «Где Оно?», «Чем может стать, и в каких условиях происходит его становление?»

Конец произведения искусства представляется не только как конец фундаментальных критериев для выстраивания эстетического суждения и возведения границ между формой и содержанием, знаком и означаемым. Музей Будущего материализуется как «место силы», где вещи и события освобождаются от контекстуальных ограничений, жанров, нормативов. Здесь они проявляют себя в качестве силы, изменяющей интенсивность каждодневной жизни, и синхронизируются со своим зрителем — в форме объектов искусства.

**Ключевые слова:** музей искусства; философия искусства; современное искусство; искусство будущего; мысленный эксперимент; будущее; зритель; Пол Черчланд; актант; Пьер Уиг.

**Title.** Constructing an Art Museum of the Future through the Experience of a “Future Spectator”: A Thought Experiment after Pierre Huyghe’s “I L YA” Exhibition.

**Author.** Burkhanova, Aleksandra Borisovna — Ph.D. student. Central Saint Martins College of Art and Design, Granary Square, Kings Cross, N1C 4AA London, UK. sashaburkhanova@gmail.com

**Abstract.** The article presents a philosophical perspective on the Art Museum of the Future — after the end of a work of art as a unitary object created by an individual artist. The concept of “the future” incorporates the concept of art as an event that “happens” to a human-being — not a professional choice, genius, or skill. Art happens repetitively, on multiple occasions, although each time in a surprising fashion. The linear paradigm of time is therefore replaced with the notion of time as a spiral: “the future” appears as a return of forgotten sensations caused by the suspicious familiarity of new-coming things.

In this speculative realm where everything can be art, the profound question is posed to a spectator’s experience of the Art Museum of the Future. Inspired by the concept of “future people” by neuro-philosopher Paul Churchland, the “future spectator” by Burkhanova constitutes a thought experiment of walking through the imaginary space of the Future Museum, not asking: “What is Art?” — But instead: “What may it become, and what are the conditions of its becoming?”

In conclusion, the end of the work of art constitutes not only the end of fundamental criteria that allow aesthetic judgement and separation between form and content, the signifier and the signified. The Art Museum of the Future materializes as a “place of potency” where things and events are released from any contextualization. In their becoming, the artworks fulfil their multiple potentials in unexpected ways and synchronize with their spectator.

**Keywords:** art museum; philosophy of art; contemporary art; future art; thought experiment; future spectator; Paul Churchland; actant; Pierre Huyghe.

## References

- Anderson G. *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, AltaMira Press Publ., 2012. 540 p.
- Adjaye D.; Bharucha R.; Carding J. *Making a Museum in the 21<sup>st</sup> Century*. Hong Kong, Asia Society Publ., 2015. 160 p.
- Bachelard G. *The Poetics of Space*. London, Orion Press Publ., 1964. 240 p.
- Baldessari J.; Curiger B.; Dercon C. *Museum of the Future*. Zurich, JRP Ringier Publ., 2014. 214 p.
- Barker E. *Contemporary Cultures of Display*. London, Yale University Press Publ., 1999. 266 p.
- Bennet J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press Publ., 2010. 176 p.
- Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Brooklyn, Verso Publ., 2012. 368 p.
- Bishop C. *Radical Museology: Or, What’s Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Cologne, Walther König Publ., 2013. 80 p.
- Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les Presse Du Reel Publ., 1998. 125 p.
- Churchland P.M. *Scientific Realism and the Plasticity of Mind*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1979. 157 p.
- Graham B.; Cook S. *Rethinking Curating: Art after New Media*. London, MIT Press Publ., 2010. 368 p.

Hjort Guttu A. How to Become a Non-Artist. *e-flux*, 2014, no. 53. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/53/59887/how-to-become-a-non-artist/> (accessed 10 December 2016).

Huyghe P. *IL Y A*. New York, Artists Institute, 2014. Available at: <http://theartistsinstitute.org/pierre-huyghe/> (accessed 02 December 2016).

Latour B. On Actor-Network Theory: A Few Clarifications. *Soziale Welt*, 1996, no. 47, pp. 369–381.

Manning E. Artfulness. *The Nonhuman Turn*. R. Grusin (ed.). Milwaukee, Center for 21<sup>st</sup> Century Studies Publ., 2015, pp. 45–79.

Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2005. 408 p.

Perez G. *Species of Spaces and Other Pieces*. London, Penguin Classics Publ., 2008. 320 p.

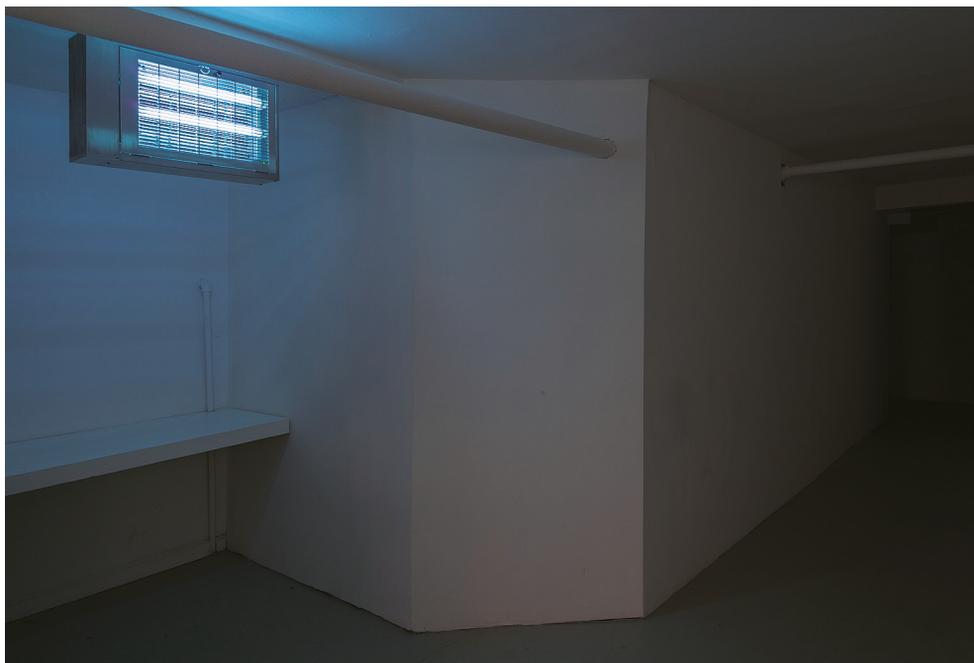
Putnam J. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. London, Thames and Hudson Ltd Publ., 2009. 216 p.

Ranciere J. *The Emancipated Spectator*. Brooklyn, Verso Publ., 2011. 144 p.

Staniszewski M. A. *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art*. London, Penguin Books Ltd Publ., 1995. 320 p.

Vidokle A. Art without Work? *e-flux*, 2011, no. 29. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/> (accessed 04 December 2016).

Zaugg R.; Sachs H.; Schmidt E. *Remy Zaugg — the Art Museum of My Dreams or a Place for the Work and the Human Being*. Berlin, Sternberg Press Publ., 2014. 90 p.



Илл. 164. Электроловушка для насекомых (Фернандо Ортера, Untitled, 2003), Пьер Уиг, The Artist's Institute, 2014. Фотография предоставлена The Artist's Institute



Илл. 165. Паук, Пьер Уиг, The Artist's Institute, 2014. Фотография предоставлена The Artist's Institute



Илл. 166. День Вылупления, Пьер Уиг, The Artist's Institute, 2014. Фотография предоставлена The Artist's Institute