

v — a - c

Даглас Кримп
На руинах музея

с фотографиями
Луизы Лолер

Перевод с английского Ивана Аксенова
и Карена Саркисова

Редакторы Дмитрий Потемкин,
Вера Акулова

Издательство благодарит Агентство
Александра Корженевского за помощь
в получении прав на публикацию
перевода этой книги.

К 82 Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015 —
432 с. — 18+

УДК 7.01
К 82

ББК 87.8
ISBN 978-5-9904389-8-9

© 1993, MIT Press
© 2015, V-A-C press
Все права защищены

В оформлении обложки использован фрагмент изображения
античной скульптуры «Мальчик, вытаскивающий занозу»

Содержание

Предисловие и благодарности	11
Введение	
Фотография в эпоху конца модернизма	25
Фотография в музее	
На руинах музея	69
Старая тематика в музее — новая в библиотеке	93
Конец живописи	115
Фотографическая деятельность постмодернизма	143
Присваивая присвоение	163
Конец скульптуры	
Переопределяя сайт-специфичность	187
Постмодернистская история	
Это не художественный музей	241
Искусство выставки	279
Постмодернистский музей	329
Примечания	381
Библиографическая справка	431

(Справа)

Постоялый двор

Филипс Вауэрман

(также Вауэрманс),

Харлем, 1619–1698

Холст, масло

Инв. 1942–30

Передано в дар Гийомом Фавром, Женева, 1942

(Слева)

Пейзаж (около 1607)

Рулант Якобс Саверей

Родился в Куртруа в 1576 году

Умер в Утрехте в 1639 году

Холст, масло

Инв. CR 144

Передано в дар Гюставом Ревилло, Женева, 1980



Предисловие и благодарности

За исключением введения, эти статьи уже публиковались ранее в журналах и музейных каталогах. Я собрал их в книгу по двум причинам: чтобы сделать ясной их общую цель и представить их параллельно с фотоработами Луизы Лолер. Основная идея этих статей заключается в том, что смысл произведения искусства формируется в связи с условиями его институционального обрамления; я же переобрамляю здесь (разумеется, лишь частично) собственные критические работы согласно обычному принципу: собирая их под знаком единого авторства и соблюдая тематическую последовательность. Однако благодаря сотрудничеству с Лолер я надеюсь отчасти расширить эти рамки. Ее фотографии, сопровождающие тексты или расположенные отдельно, предназначены не только для иллюстрации, но и для дополнения и переориентации моих идей. В книгу вошли фотографии трех видов: сделанные специально для иллюстрации моих статей; снятые ранее и отобранные для моих статей; подготовленные специально для этого проекта, но не связанные с конкретными текстами. Прочие иллюстрации были отобраны в результате консультации с Лолер.

Я писал эти статьи во время работы редактором журнала *October*, на страницах которого и были впервые опубликованы некоторые из нижеследующих текстов. Многие мои идеи были сформулированы в соответствии с общим проектом этого журнала, стремившегося использовать актуальные теоретические проблемы для преобразования практик со-

временного искусства. Некоторые люди, связанные с *October*, оказали особенно большое влияние на мое интеллектуальное развитие: сперва Крэг Оуэнс, а позже — Бенджамин Бухло, Розалин Дойч и Аллан Секула. Кроме того, я благодарен за помощь и поддержку Абигейл Соломон-Годо, Линде Нохлин, Ричарду Серре и Кларе Вейерграф-Серра.

Мой научный ассистент Кэмерон Фицсиммонс помог подготовить фотографии и найти нужную библиографическую информацию; во время работы над введением я пользовался советами Майкла Уорнера и Розалин Дойч, которая неизменно меня поддерживала. Луиза Лолер признательна Бенджамину Бухло за советы и помощь в подборе материала.

Большая часть этих статей была представлена слушателям из академической и художественной среды, и я благодарен музеям, художественным школам и университетам, приглашавшим меня читать лекции, в особенности Калифорнийскому институту искусств и Независимой образовательной программе Музея американского искусства Уитни — их преподаватели и студенты были для меня очень интересными собеседниками.

Мое первоначальное исследование музеев было поддержано стипендией Честера Дейла, предоставленной Центром фундаментальных исследований в области изобразительных искусств Национальной галереи искусств; я получил возможность проработать год в Берлине благодаря стипендии для художественных критиков, предоставленной Национальным фондом поддержки искусств, а публикация этой книги была поддержана грантовой программой Музея Гетти.

Совет директоров

Л. Гай Хеннен, председатель

Кристофер Бердж, президент и исполнительный директор

Франсуа Кюрьель, Стивен Лэш,

исполнительные вице-президенты

Дж. Брайан Коу, Иэн С. Кеннеди, Карен Э.Дж. Лауд,

Стивен С. Мэсси, Энтони М. Филлипс,

старшие вице-президенты

Дэниел Б. Дэвидсон, Джеффри Эллиот



Все продается «КАК ЕСТЬ» в соответствии с разделом, озаглавленным «ОТСУТСТВИЕ ИНЫХ ГАРАНТИЙ», и ни *Christie's*, ни продавец не дают ни прямой, ни косвенной гарантии или ручательства относительно состояния любого из лотов, выставленных на продажу, и ни одно утверждение, сделанное в любое время, будь то устное или письменное, не может приравниваться к такой гарантии или ручательству. Описания состояния не являются гарантиями. Описания состояний в статьях этого каталога, в том числе все указания на повреждения и реставрацию, приводятся в помощь заинтересованным лицам и не отменяют и не вносят изменений в раздел, озаглавленный «ОТСУТСТВИЕ ИНЫХ ГАРАНТИЙ»



Клиентские линии



Свободно стоящая стена
с ковровым покрытием,
аукционный подиум,
скульптура, ограждающая
стойка, постамент, небольшой
мольберт, покрытый бархатом



Развешено Дональдом
Мэрроном, Сюзен
Брандедж и Шерил Бишоп
в *Paine Webber, Inc.*,
Нью-Йорк, 1982



Фотография в эпоху конца модернизма

Из узкой перспективы художественной среды конца 1970-х фотография представлялась своего рода водоразделом. Радикально переоцененная, она разместилась в музее наравне с традиционными медиа изобразительных искусств и в соответствии с точно такими же историко-художественными доктринами. Были разработаны новые принципы фотографического знаточества; канон выдающихся фотографов был существенно расширен; цены на фотографии взлетели до небес. Противостояли этой переоценке две параллельных тенденции: развитие материалистической истории фотографии и нонконформистских фотографических практик. Моя собственная точка зрения на эти изменения заключалась в том, что, взятые вместе и соотнесенные, они могут поведать нам кое-что о постмодернизме — понятии, которое стало входить в широкое употребление как раз в то время.

Однако в своей первой статье о фотографии я предлагал модернистскую интерпретацию. За два года до написания текста «На руинах музея» я все еще пытался провести различие между «по праву» модернистской фотографической практикой и «неправомерным» представлением, согласно которому фотография как таковая является модернистским эстетическим медиумом. В тексте «Позитив/негатив» я утверждал, что немногочисленные фотографии Эдгара Дега, сделанные им около 1895 года, были посвящены фотографии как таковой (само понятие «фотография как таковая» позднее стало казаться мне нелепым). Дега добился модернистской

саморефлексивности, заставив негативно-позитивный процесс создания фотографии проявиться в фотографической печати — например, при помощи двойной печати или через использование эффекта Сабатье, который обычно возникает случайно в результате воздействия внешнего света на негатив во время проявки, что приводит к частичной инверсии светлого и темного.

Последней фотографией, которую я проанализировал, был профильный портрет Одетты, племянницы Дега. Я намеренно назвал эту маленькую девочку фотогеничной, желая сыграть на буквальном смысле данного слова, в котором нечто — например, кружево, использованное Фоксом Тальботом для демонстрации техники фотограммы в книге «Карандаш природы» — само по себе является позитивно-негативным и тем самым оказывается подходящей метафорой для фотографического процесса. В конце статьи я пришел к выводу, что

...фотография Дега изобилует подобного рода метафорами: кружевной фон, узорчатые обои, иллюстрированная газета. Сама Одетта — в кружевном платье. Это фотография фотогеничного — все уже разложено на черное и белое. Разложена даже милая улыбка Одетты. Она находится в том возрасте, когда у детей выпадают молочные зубы, и улыбка открывает пробелы на месте двух отсутствующих резцов. Преобладание кружева на фотографии представляет собой обыгрывание этой улыбки, поскольку французское слово *dentelle*, кружево — уменьшительная форма слова *dent*, зуб. Поэтому улыбка Одетты действительно фотогенична. Будучи сведена к присутствию и отсутствию, позитиву и негативу, черному и белому, она представляет собой ироническую метафору фотографии.¹

Летом, когда была опубликована статья «Позитив/негатив», я навещал родных в штате Айдахо, и моя восьмидесятилетняя бабушка попросила дать прочесть ей этот текст. Я понятия не имел, что она сможет из него почерпнуть, ведь при всем своем образовании она, конечно же, не была знакома с модернистской теорией искусства или с дерридеанским подходом (фотография как своего рода письмо в духе Малларме), который я пытался этой теории привить. После прочтения она сказала, что ей было интересно, но я допустил одну ошибку. «Девочка одета не в кружева, — сообщила она мне, — это ажурная вышивка» (*eyelet embroidery* — то есть не «зубок», а «глазок»).

Это замечание навело меня на мысль о другой моей бабушке, которая была весьма искусна в «женской работе» — шитье, вязанье, плетении ковриков из остатков носков, которые она некогда штопала (хотя не упомяну, занималась ли она когда-либо кружевами или ажурной вышивкой). Но какая в конце концов разница, кружево или вышивка, успокаивал я себя. В первую очередь важна *теория*. Однако теперь я понимаю, что моя реакция была вызвана не тем, что это замечание сделала моя бабушка, а тем, что оно напомнило мне об историках искусства, которые отвергают теоретические аргументы, ссылаясь на тривиальные эмпирические ошибки. Но моя бабушка не была историком искусства; ее взгляд был направлен на другое. То, что она опознала различие между кружевом и вышивкой, зубом и глазом, было следствием опыта, который не принимается в расчет в научных дискуссиях. Возможно, в данном случае различие между кружевами и вышивкой не имеет большого значения, но важно, что моя бабушка могла видеть то, чего не видел я, а значит то, что мы видим, зависит от наших индивидуальных историй, от наших по-разному сконструированных субъективностей.

На стене за моей спиной висит черно-белая фотография, сделанная Луизой Лолер. Поначалу довольно трудно различить, что именно на ней запечатлено. Изображение разделено на две части; верхние две трети в основном темные, но со светлыми вкраплениями, а нижняя треть в свою очередь разделена пополам — верхняя часть светлая, нижняя — темная. В центре светлой полосы расположен темный прямоугольник, на котором вблизи можно прочесть: *Edgar DEGAS (1834–1917) / Danseuse au bouquet, / saluant sur la scene, vers 1878 / Legs Isaac de Camondo 1911* — «Эдгар ДЕГА (1834–1917) / Танцовщица с букетом в поклоне, 1878 / Завещание Исаака де Камондо, 1911». Благодаря этой информации нам будет проще «увидеть» изображенное — нижнюю центральную часть пастели Дега, где можно рассмотреть пачку, ноги балерины, букет цветов и отражения на блестящем полу сцены. Ниже в кадре часть рамы картины с гравированной табличкой, а еще ниже — стена, на которой висит картина. Фотография представляет работу Дега, при этом *перепредставляя* ее — переосмысляя, разрезая ее на части и охватывая раму и стену музея.

Я приобрел эту фотографию еще в 1982 году, когда, заранее заплатив за 100 почтовых листов из инсталляции Лолер для «Документы 7»,² попросил вместо них какую-нибудь фотоработу. Она знала о моем интересе к Дега и отдала эту. Я склонен полагать, что данный снимок точно отображает траекторию моего письма, движущегося за рамки отдельных произведений искусства в сторону условий их институционального обрамления: от произведений искусства к музею. Но, рассуждая подобным образом, я упускаю из виду содержащееся в этой фотографии обыгрывание слова *legs*.

Примерно в то время, когда я приобрел эту фотографию и начал упускать из виду обыгрывание слова *legs*, Крэг Оуэнс опубликовал статью «Дискурс других: феминистки и постмодернизм». В ней он критиковал некоторых теоретиков постмодернизма (в том числе самого себя) за игнорирование феминистского содержания в интерпретации творчества различных художниц; в этой статье была и критика моей интерпретации фотографий Синди Шерман и Шерри Левин. Вот что Оуэнс пишет о Левин:

Итак, когда Шерри Левин присваивает — буквально отбирает — фотографии сельских бедняков Уокера Эванса или, что, возможно, ближе к теме, фотографии Эдварда Уэстона, на которых его *сын* Нил представлен в виде классического греческого торса, — действительно ли она просто драматизирует приуменьшение возможностей креативности в перенасыщенной образами культуре, как это часто повторяется? Или же ее отказ от авторства — это на самом деле отказ от роли творца как «отца» своего творения, от отцовских прав, которыми по закону наделяется автор? (Такое прочтение стратегий Левин подкрепляется тем фактом, что образы, которые она присваивает, — это неизменно образы Другого: женщин, природы, детей, бедняков, сумасшедших...)³

Позднее у меня появилась причина дополнить список «других» Оуэнса. На протяжении нескольких лет в моей спальне висела серия работ Левин, на которых запечатлены фотографии Нила, сына Уэстона. Некоторые люди, попадавшие ко мне в спальню, спрашивали: «Что это за ребенок на фотографиях?», подозревая меня в увлечении детской порнографией. Желая отвести подобные подозрения, но не имея возможности в двух словах объяснить, что эти фотографии

(по крайней мере, как мне казалось) значат для меня, я обычно слегка привирал и говорил, что на них изображен сын известного фотографа. Таким образом, у меня появлялось убедительное объяснение причины владения этими фотографиями, и не было нужды рассказывать, что такое постмодернизм, тем, кто, учитывая характер этих встреч, все равно едва ли заинтересовался бы данной темой.

Но позднее мне пришлось признать, что вопрос был не таким уж и наивным. Люди в моей спальне без проблем считывали — по приданной юному Нилу позе, постановке кадра и освещению, позволявших добиться сходства с классической скульптурой, — устойчивые гомоэротические коды. И совершая скачок от гомоэротических кодов к кодам детской порнографии, они просто повторяли то, что уже было утверждено принятым осенью 1989 года законом, регулирующим федеральное финансирование искусства в Соединенных Штатах. Этот закон, предложенный правым сенатором Джесси Хелмсом в ответ на некоторые фотографии Роберта Мэпплторпа, фактически уравнивал гомоэротизм с непристойностью и сексуальной эксплуатацией детей.⁴

В статье «Присваивая присвоение», написанной в 1982 году и включенной в эту книгу, я сравнивал классически поставленные фотографии с обнаженной натурой Роберта Мэпплторпа и фотографии Эдварда Уэстона, присвоенные Шерри Левин. Я пытался различить две формы присвоения: модернистское присвоение стиля Мэпплторпом (например, классического стиля Уэстона) и постмодернистское присвоение материала Левин (присвоение самих фотографий Уэстона, которые она просто пересняла). Присвоение Мэпплторпа связывает его с традицией эстетического мастерства, одновременно отсылая к этой традиции и как бы обновляя ее, в то время как работы Левин прерывают дискурс мастерства через отказ от пере-

изобретения образа. Я утверждал, что работы Мэпплторпа продолжают традицию музейного искусства, в то время как работы Левин подвергают эту традицию критической проверке.

Затем контекст дебатов о современном искусстве радикально изменился. Это было связано с общенациональным гневом, который навлекли на себя фотоработы Мэпплторпа. Все началось с отмены выставки «Роберт Мэпплторп: момент истины» в *Corcoran Gallery of Art*, затем ситуация достигла апогея во время предпринятой Джесси Хелмсом попытки урезать финансирование Национального фонда поддержки искусств, а кульминацией стало снятие обвинений в «постворстве непристойностям» и «незаконном привлечении несовершеннолетних для материалов с обнаженной натурой» с Центра современного искусства Цинциннати и его директора, организовавшего ту же самую выставку.⁵ В 1982 году я не понял того, что Джесси Хелмс уже не мог не заметить в 1989-м: творчество Мэпплторпа нарушало традицию иным способом, нежели творчество Левин. В то время как у Уэстона мужская обнаженная натура вписывается в западную гомосоциальную традицию, в которой гомоэротизм провоцируется лишь затем, чтобы быть подавленным или дезавуированным, фотографии Мэпплторпа часто изображают открыто гомосексуальный эротизм (различие, которое язык Хелмса парадоксально, но вполне предусмотрительно затемняет).⁶ Если я рассматриваю обнаженных Мэпплторпа лишь в контексте других традиционных жанров — натюрморта и портрета, — то Джесси Хелмс видит их в контексте гомосексуальных образов из работ Мэпплторпа, относящихся к серии «Портфолио Икс». Мэпплторп перешел грань, отделявшую безопасное гомосоциальное от опасного гомосексуального, которая помимо этого была гранью между эстетикой традиционной



Предоставлено The Estate of Robert Mapplethorpe

Роберт Мэпплторп, «Майкл Рид», 1987



Предоставлено The Estate of Robert Mapplethorpe

Роберт Мэпплторп, «Чарльз», 1985

музейной культуры и прерогативами самоопределяющейся гей-субкультуры.

Большая часть «оскорбительных» фотографий, рассмотренных присяжными в Цинциннати, являлась тематически откровенным садо-мазо из «Портфолио Икс», но две из них представляли собой фотопортреты детей. На одной был запечатлен обнаженный Джесси Макбрайд — невинность этого изображения вполне очевидна, особенно если мы сравним его с гомоэротическими фотографиями Нила, сделанными Уэстоном, когда мальчику было приблизительно столько же лет, сколько и Джесси Макбрайду на портрете Мэплторпа. Но эта очевидная невинность должна предостеречь нас от интерпретации, на которой настаивал Хелмс, рассматривавший все фотографии Мэплторпа в контексте гомосексуальности художника. В самый разгар дебатов о законодательных ограничениях в отношении Национального фонда поддержки искусств *The New York Times* цитирует сенатора:

«Старина Хелмс будет побеждать всякий раз», сокращая федеральное финансирование художественных проектов на гомосексуальные темы. «Этот парень, Мэплторп, — сказал г-н Хелмс, периодически произносящий имя художника по-разному, — был известным гомосексуалистом. Он уже умер, но гомосексуальная тематика пронизывает все его творчество».⁷

«Скандал» Джесси Макбрайда заключается в том, что его сфотографировал открытый гей, человек, запечатлевший на фотографиях «извращенные» половые акты, человек, впоследствии умерший от СПИДа.

Прокуратура Цинциннати пыталась использовать ту же контекстуализацию, что и Хелмс, отвергнув контекстуали-

зацию, использованную мной в статье «Присваивая присвоение»: если бы присяжные рассматривали фотографии в рамках всей выставки, то увидели бы классическую обнаженную натуру, натюрморты и множество портретов.⁸ Тем не менее, несмотря на тактический успех обвинения, отделившего беспокоившие его фотографии от остального творчества Мэплторпа, защита выиграла дело, заново вписав их в музейный дискурс. Эксперты, выступившие в качестве свидетелей со стороны защиты (в основном музейные работники), показали широту эстетических интересов Мэплторпа и сделали акцент на «формальных качествах» фотографий, сведя их к абстрациям, линиям и формам, свету и тени. Вот что говорила Джанет Кардон, куратор «Идеального момента», об автопортрете Мэплторпа в кожаных штанах и жилете с вставленным в прямую кишку кнутом (она назвала это «фигурным этюдом»):

Фигура человека расположена по центру. Линия горизонта делит нижние две трети — это почти классическое деление, один к двум. Свет рассеян вокруг фигуры очень симметрично, что весьма характерно для его цветов...⁹

Противоречивость процесса подчеркивает тот факт, что обвинение пыталось показать, будто формальные качества также могут использоваться для достижения непристойных целей. На портрете Джесси Макбрайда ребенок сидит на спинке мягкого кресла рядом с холодильником. Позади кресла по стене идет декоративная планка, которую пересекает электрический шнур — так, что получается своего рода стрелка, указывающая на гениталии мальчика. На этот аргумент прокурора мать мальчика ответила: «Холодильники работают от электричества».¹⁰

Изъятие смысла из фотографий Мэплторпа не было ограничено сведением их к чистому формализму. Еще одно искажение было допущено Робертом Собешекком, старшим куратором Международного музея фотографии «Дом Джорджа Истмена», на судебном заседании в Цинциннати:

Я считаю, что они [фотографии из «Портфолио Икс»] являются произведениями искусства, поскольку знаю, что их автор — Роберт Мэплторп, а его творческие задачи мне известны. Они эффектно раскрывают важную проблему творческой личности... ту сложную часть его жизни, которую он пытался осмыслить. Это поиски смысла, не сильно отличающиеся от тех, что занимали Ван Гога.¹¹

Таким образом отрицается активное и сознательное участие Мэплторпа в сексуальной субкультуре, которую художник едва ли считал «сложной» и которую отнюдь не «пытался осмыслить».¹² Подобное утверждение отказывает субъекту в праве репрезентировать собственный сексуальный выбор. Уподобление Мэплторпа Ван Гогу (точнее, Ван Гогу из популярных мифов) патологизирует самовыражение фотографа; оно становится значимым скорее *благодаря*, нежели вопреки «сложности» его тематики.

Поэтому грань, которую пересекают работы Мэплторпа (между эстетикой музейной культуры и прерогативами самоопределяющейся гей-субкультуры), была проведена заново, чтобы подыскать для его произведений безопасное место в музее. И хотя этот маневр принес тактический успех в рамках судебного разбирательства, защита при помощи эстетической аргументации не оставила ни малейшего шанса для отстаивания права сексуальных меньшинств на саморепрезентацию. В ходе этой широкой общественной дискуссии

о цензурировании художественного самовыражения практически никто не решился выступить от имени субкультуры, которую Мэплторп изображал и к которой, возможно, и были обращены его работы.¹³ А поскольку Мэплторп умер от СПИДа, он не мог выступить от своего лица.

—

Так *в чем же* заключается обыгрывание слова *legs* на фотографии Лолер, висящей у меня за спиной? *Legs* в переводе с французского означает «завещание», и эта табличка указывает на то, что Лолер часто фиксирует своими «музейными» фотографиями, — на обманчивые признаки материальной истории произведения искусства, на что-то большее, чем то, что изобразил художник, и что-то меньшее, чем полное описание. Однако для англоязычного читателя завещание Камондо и ноги балерины лингвистически объединяются в тонкий намек на собственность и гендер. Кому эти ноги принадлежат и принадлежат ли кому-то вообще? Лолер не просто сделала фотографию ног балерины, тех ног, что изображал Дега; она запечатлела знаки знаковой системы, в которую эти ноги были «заключены».

А что насчет ног Джесси Макбрайда или, точнее, насчет его маленького пениса? Джесси Хелмс и прокурор Цинциннати могли бы убедить нас, что в центре внимания зрителя находятся именно гениталии мальчика. Но для этого нужно нечто большее, чем сама фотография; требуется поместить фотографию в более широкую матрицу репрезентации. В разделе «Искусство и досуг» воскресного выпуска *The New York Times* Хилтон Крамер писал: «Во многих фотографиях Мэплторпа наблюдается... столь полная сосредоточенность на мужских гениталиях, что прочие человеческие черты

делаются незначительными. На этих фотографиях мужчины представлены как сексуальные — точнее, гомосексуальные — объекты».¹⁴ Не отрицая гомосексуальной специфики и даже «сексуальной объективации», характерной для многих фотографий Мэпплторпа, я считаю необходимым задаться вопросом: почему мужчина, представленный в качестве сексуального объекта, становится именно гомосексуальным объектом? Представление субъекта объектом должно быть исключительной и безусловной мужской прерогативой, поскольку женщин, представленных в качестве сексуального объекта, мы не считаем, *mutatis mutandis*, лесбийским объектом. Крамер принимает и подтверждает закон репрезентации, согласно которому только женщина может быть подлинным сексуальным объектом, подлинным объектом для мужского субъекта.¹⁵

Имплицитная и эксплицитная гендеризация репрезентации и субъективности была темой феминистской культурной критики на протяжении почти двух десятилетий; антигомофобный анализ некоторое время назад расширил и углубил феминистскую критику, включив в нее то, что по-разному обозначается как сексуальность (отличная от гендера), сексуальная ориентация или выбор сексуального объекта.¹⁶ Однако анализ субъективности в статьях, которые вошли в эту книгу, не касается вопросов половых различий и сексуальности и в этом смысле является неполным. Во время работы над текстами я рассматривал субъекта репрезентации в традиционном гуманистическом смысле — как автора, представляющего универсальное *человечество*, — и хотел его сместить. Я пытался показать, что творящий субъект был выдумкой, необходимой для модернистского эстетического восприятия, и что в постмодернистском знании его место занял институт, под которым я понимаю дискурсивную систему.

В моих статьях музей является символом этой системы; в то же время я показываю, что он служит ее укрытием: музей отводит творческому субъекту полагающееся ему место.

—

Заглавная статья описывает проект этой книги — теорию постмодернизма в изобразительном искусстве, основанную на фукольдиданской археологии музея. Эта теория предполагает, что современная эпистемология искусства зависит от его изоляции в музее, где оно будет казаться автономным и отчужденным, отсылающим лишь к собственной внутренней истории и динамике. В качестве инструмента воспроизведения искусства фотография распространила этот идеализм на более широкое дискурсивное измерение — на *воображаемый* музей, историю искусства. При этом сама фотография была исключена из музея и истории искусства, ведь она (практически в силу необходимости) указывает на внешний мир. Таким образом, когда фотографию допустили в музей как одну из разновидностей искусства в ряду других, эпистемологическая связность музея оказалась разрушена. «Внешний мир» был допущен внутрь, и автономия искусства раскрыла себя в качестве фикции, сконструированной музеем. И хотя эта дискурсивная несогласованность указывает на наступление эпохи постмодернизма, следует отметить, что постмодернизм связан не только с теорией интерпретации, но также и с практикой. В статье «На руинах музея» рассматривается не только долго откладывавшееся решение музея признать разнородность фотографии, но и тот факт, что такая разнородность уже существовала в музее — ее представляли шелкографические работы Роберта Раушенберга начала 1960-х. Я называю эти работы постмодернистскими

потому, что они демонстрируют разнородность, разрушая целостность картины, гибридируя и разлагая ее при помощи фотографических изображений.

В статье «На руинах музея» я ввел ряд оппозиций: постмодернизм и модернизм, «археология» и история искусства, фотография и живопись, гибридность и целостность. В последующих статьях я пересмотрел эти оппозиции и ввел другие — например, постмодернизм сопротивления и постмодернизм приспособления, материалистическая история и историзм, практики и работы, случайность и автономия. Каждая статья представляет собой нечто вроде поиска баланса — сопоставление и интерпретацию (сопоставление, служащее интерпретации) произведений искусства, институций, выставок, критических дискурсов, историй. Проект, представленный в заглавной статье, не был полностью реализован, но зато был неоднократно переосмыслен. За те десять лет, пока писались эти статьи, культурная деятельность и условия ее производства и восприятия стремительно менялись, равно как и мои собственные интересы и взгляды. И хотя статьи во многом роднит общая проблематика, они распределены (более-менее хронологически) в соответствии с тремя формами критики, которые, в свою очередь, соответствуют трем разделам книги: 1) постструктуралистская критика авторства и подлинности, 2) материалистическая критика эстетического идеализма и 3) авангардистская критика институционализации искусства.

—

Фотография — водораздел между модернизмом и постмодернизмом. По крайней мере, так мне казалось. Пять статей, составляющих первый раздел этой книги, «Фотография

в музее», были написаны в период между 1980 и 1982 годами. По-разному расставляя акценты и проблематизируя переход от модернизма к постмодернизму, в каждом из этих текстов я стремился установить отношения между следующими явлениями: 1) реклассификация фотографии как художественной формы и ее последующая «музейфикация», 2) реклассификация фотографии как угроза традиционным модернистским медиа и эстетическим теориям, обеспечивавшим их главенство, и 3) появление новых фотографических практик, в которых происходит отказ от принципов авторства и подлинности, из-за чего возникает новое понимание фотографии.

Возникновение модернистской эстетической теории и практики совпадает не только с созданием в начале XIX века музея в той его форме, которую мы знаем сегодня, но и с изобретением фотографии, чьи механически детерминированные образы будут эту теорию и практику преследовать. Живопись, главный вид музейного искусства, в эпоху современности развивалась в противостоянии описательной силе фотографии, ее массовости и популярности. Будучи изолирована в музее, живопись все сильнее отдалялась от объективного изображения действительности, утверждала свою материальную уникальность, становилась усложненной и герметичной. Согласно формалистской критике, она отсылала лишь к себе самой, причем речь идет как о ее материальной сущности, так и о замкнутой на самой себе истории этого медиума. Но за самореферентностью живописи, обеспечивавшей ее конкретные смыслы, находилась субъективность художника — в конечном счете картина должна была преодолеть свою материальность и стать человеческой. Автономия искусства всегда отсылает, пусть даже косвенно, к исходной автономии суверенного человеческого субъекта.

Фотография не могла быть столь же легко наделена подобной автономией. Нечто большее, и в то же время нечто меньшее, нежели просто художественная форма, фотография была допущена в музей лишь в качестве инструмента и вынуждена была развиваться там, где ее иллюстративные и репродукционные возможности могли быть широко использованы — в журналистике и рекламе, в естественных науках, в археологии и истории искусства. Смыслы фотографии обеспечивались не человеческим субъектом, а дискурсивными структурами, в которых она появлялась. Она отсылала не к себе и своей истории, а к «внешнему миру». Несмотря на это, всегда находились фотографы, претендовавшие на звание художника. Они имитировали живопись, изменяли отпечатанные фотографии, ограничивали количество напечатанных копий, отрекались от утилитарности и стремились к неестественности изображения: короче говоря, они наделяли свой медиум атрибутами субъективности, благодаря которым им, пусть и неохотно, но отводили место в музее. Однако с точки зрения формалистской теории место фотографии в музее было обеспечено не имитацией живописи. Скорее причиной тому была верность фотографии «самой себе». Поэтому спустя полтора столетия после изобретения фотографии в 1830-х годах ее наконец *открыли*, поняв, что она все это время была искусством. Но что это значило для музея и живописи, которые до сих пор сопротивлялись очарованию фотографии?

Допуск фотографии в музей, по-видимому, означал повторное утверждение (возможно, намеренное) основополагающих принципов музея и самонадеянности живописи. Риторика эстетической автономии и субъективности была неуклюже перенесена на фотографию, в то время как живопись в облике неэкспрессионизма заново утвердила свой описательный по-

тенциал. Однако в ответ на это художники-постмодернисты заявили: оригинальность и подлинность — лишь дискурсивные производные музея; субъективное самовыражение — лишь следствие, а не источник или гарант эстетических практик.

—

Если фотография и привела музей к кризису, то она явилась как раз вовремя, чтобы облегчить протекание другого кризиса, уже разразившегося. Экономическая рецессия середины 1970-х сократила операционный и закупочный бюджеты музеев, а фотографии можно приобретать, выставлять и перевозить из музея в музей при значительно меньших затратах, нежели традиционные экспонаты. Но кризис был не только экономическим; начиная с 1960-х практики современного искусства непрерывно истощали ресурсы музея не в финансовом, а в физическом и идеологическом отношениях.

В 1960-х минималистская скульптура начала наступление на авторитет как художника, так и произведения искусства — теперь этот авторитет был отдан правильно расположенному зрителю, чье сознательное восприятие минималистского объекта в отношении к месту его размещения и создавало смысл работы. Заниженный престиж художника был обозначен, хотя и не ограничен, тем фактом, что минималистские произведения искусства создавались по инструкциям из легкодоступных производственных материалов. Поскольку субъективность художника, обычно проявляющаяся в мастерстве, тем самым была отвергнута, переживаемая субъективность оказалась принадлежащей самому зрителю. Это условие восприятия, при котором смысл становится функцией отношения произведения к месту, в котором оно выставлено, позднее стали называть сайт-специфичностью. Радикализм такого подхода

заключается не только в замещении субъекта-художника субъектом-зрителем, но и в упрочении этого замещения за счет привязки произведений искусства к определенной среде. Идеализм модернистского искусства, в котором художественный объект *сам по себе* был наделен четким надысторическим значением, определявшим «безместность» объекта, его непринадлежность конкретному месту или, точнее, принадлежность не-месту, которым на деле являлся музей — фактический музей и музей как репрезентация институциональной системы циркуляции, также включающей в себя мастерскую художника, коммерческую галерею, дом коллекционера, сад со скульптурами, городские площади, банковское хранилище... Сайт-специфичность противостоит этому идеализму (и разоблачает затемненную идеализмом материальную систему) за счет отказа от циркуляционной мобильности и принадлежности конкретному, *специфичному* месту.

Лишь новый смысл, приданный слову «специфичный», позволит нам в полной мере понять, в чем состоит разрыв с модернизмом. Для скульпторов-минималистов интерполированный контекст произведения искусства в целом приводит лишь к расширению эстетического измерения самого места. Даже когда произведение не может быть перемещено с места на место, как в случае с земляными работами, материальность места все равно воспринимается как нечто общее — архитектура, городские пространства, пейзаж — и, следовательно, нейтральное. И лишь когда художники признали *социальную* специфику места искусства, они начали противопоставлять идеализму материализм, который уже не был феноменологически — и, следовательно, идеалистически — укоренен в материи или теле. Этот процесс, также являющийся определяющим для постмодернизма, рассматривается в моей статье, посвященной публичной скульптуре

Ричарда Серры — «Переопределяя сайт-специфичность». Эта статья — самая марксистская по своей интерпретационной основе из всех включенных в книгу.¹⁷

—

Материалистическая история, особенно в версии Вальтера Беньямина, сильно и, возможно, несколько парадоксальным образом изменила изначально предложенную мною фукольдскую археологию музея. В последних трех статьях этой книги использован историографический метод, направленный против эклектичного и ревизионистского историзма, характерного для аффирмативного постмодернизма. К середине 1980-х годов постмодернизм стал не столько критикой модернизма, сколько отказом от самого критического проекта модернизма, легитимировавшим плюралистскую вседозволенность. Понятие «постмодернизм» описывало ситуацию, в которой как настоящее, так и прошлое могут быть лишены любых исторических детерминаций и конфликтов. Художественные институции широко поддержали эту позицию, воспользовавшись ей, чтобы вновь сделать искусство — пусть даже так называемое постмодернистское искусство — автономным, универсальным и вневременным.

В ответ на эту ситуацию я начал изучать сами институты, то, как они репрезентируют историю и как репрезентируется их собственная история. Продолжая начатый ранее археологический проект, я обнаружил, что история музея была написана так же, как история искусства — как непрерывное эволюционное движение, начинающееся с древнейших времен. Эта история связывала зарождение музея с универсальным стремлением собирать и хранить эстетическое наследие человечества, но при этом была свободна от знания о том,

что сама эстетика — изобретение сравнительно недавнее и что объекты и классификационные системы коллекционирования значительно отличались на разных этапах истории — вплоть до нашего дня. В трех заключительных статьях я анализирую три «первоначальных» музейных института: кабинет редкостей Позднего Возрождения, Фридрицианум в Касселе и Старый музей в Берлине — не с целью показать их истинную историю, но чтобы выяснить, как они были поставлены на службу современному музеологическому историзму. Речь идет о современном искусстве выставки: строительство новых музеев, а также расширение и реорганизация существующих позволяют создать бесконфликтную репрезентацию истории искусства и заодно вычеркнуть или кооптировать оппозиционные художественные практики.

Оппозиционные практики, их отношение к определению и теориям постмодернизма — центральная проблема этой книги. «Конец» авангарда, о котором сетуют левые и над которым злорадствуют правые, в целом рассматривался как условие появления постмодернизма. Я был настроен скептически. Практики, которые я называл постмодернистскими, казались мне продолжением незавершенного проекта авангарда. Действительно, сквозь призму постмодернистской критики модернизма довоенный авангард казался практически постмодернизмом *avant la lettre*. Здесь я соглашаюсь и в то же время расхожусь с Петером Бюргером, который в своей «Теории авангарда» провел важное различие между модернистским искусством (описанным мною выше автономным искусством) и интервенциями авангарда. Согласно Бюргеру, с появлением подлинно модернистского *l'art pour l'art* автономия искусства была институционализована, после чего авангард стремился одновременно оспорить институт искусства и наделить искусство социальной целью:

Понятием института искусства... следует обозначать как аппарат производства и распространения искусства, так и господствующие в данную эпоху представления об искусстве, существенно определяющие рецепцию произведений. Авангард выступает против того и другого: против аппарата распространения, которому подчинено художественное произведение, и против статуса искусства в буржуазном обществе, охватываемого понятием автономии. Только после того как в эстетизме искусство целиком отделяется от жизненной практики, эстетическое получает возможность развиваться «в чистом виде». Но, с другой стороны, автономия обнаруживает свою изнанку — общественную неэффективность. Авангардистский протест, цель которого — вернуть искусство в жизненную практику, раскрывает взаимосвязь автономии и неэффективности.

Когда авангардисты требуют, чтобы искусство снова стало практическим, это не подразумевает, что содержание художественных произведений должно быть общественно значимым. Это требование лежит в иной плоскости и не касается содержания отдельных произведений; оно направлено на способ функционирования искусства в обществе, определяющий как производимый искусством эффект, так и его содержание... Авангардисты нацелены на снятие искусства (в гегелевском смысле слова): искусство надлежит не просто разрушить, но перевести в жизненную практику, где оно сохранилось бы, пусть и в измененном виде.¹⁸

Однако с точки зрения Бюргера этот *исторический* проект провалился: цель снятия искусства в жизненной практике не была достигнута «и, пожалуй, не может быть достигнута в буржуазном обществе, разве что в форме ложного сня-

тия автономного искусства». ¹⁹ Провал авангарда очевиден в присвоении его интервенций в качестве автономных произведений искусства. Такова, согласно Бюргеру, функция так называемого неоавангарда, который использует авангардистские техники после провала оригинального проекта и «институционализирует авангард как искусство, тем самым отрицая изначальную авангардистскую интенцию». ²⁰

Я склонен рассматривать послевоенный авангард (неоавангард) совершенно иначе, чем Бюргер. ²¹ На мой взгляд, примерно в то же время, когда его книга была опубликована в Германии (начало 1970-х), современные художники стали изучать и применять те самые уроки исторического авангарда, теоретическим осмыслением которых занимался Бюргер. Вызов институту искусства более очевиден в работах, скажем, Марселя Бротарса, Ханса Хааке или Луизы Лолер, нежели в практиках дада и сюрреализма, на которые ссылается Бюргер. Тогда же как в искусстве, так и в критике была осмыслена и способность института кооптировать и нейтрализовывать подобные вызовы. В ряде статей я стремился выявить фальсификации, необходимые для формирования институциональной истории модернизма, свободной от конфликтов, спровоцированных авангардом (как историческим, так и современным).

Однако по ряду проблем я разделяю позицию Бюргера, считавшего, что провал авангарда проявился в его неспособности обратить искусство на социальные цели, и причиной тому была непрекращающаяся гегемония буржуазии. ²² Сходным образом мои собственные статьи ограничивают действенность постмодернистской практики критикой института искусства, лишь намекая на очевидно все еще отвергнутую возможность интеграции искусства в социальную практику. Это говорит о том (ошибочно полагал я), что разоблачение

институционализации искусства уже не является социальной практикой с реальными последствиями. Более того, тем самым предполагается, что искусство не в состоянии быть полезным для общества до тех пор, пока общество не будет полностью преобразовано — следовательно, искусство является лишь отражением общественных отношений и не может их производить. Наши с Бюргером позиции ограничены авангардизмом, играющим ключевую роль для радикальных притязаний самого модернизма. В этом смысле моя теория постмодернизма оказывается внутренне противоречивой, поскольку она одновременно утверждает разрыв с модернизмом и устойчивость одной из его наиболее характерных черт.

Приверженность Бюргера авангардизму не ограничивается отсрочиванием реализации практического потенциала искусства до наступления революционного социального порядка. Это заметно и по тому, как некритично он вторил обвинениям, выдвинутым против популярной культуры Франкфуртской школой. С точки зрения Бюргера то, что он по сей день называет «культурной индустрией», является полной противоположностью авангарду, поскольку она приводит к «ложному снятию дистанции между искусством и жизнью». ²³ Я же отталкиваюсь от работ Вальтера Беньямина, поэтому моя позиция на этот счет не столь однозначна. Тем не менее в представленных статьях я не дошел до необходимого анализа постмодернистского вызова жесткому различию между «высокой» и «низкой» культурой, а также до рассмотрения роли музея в укреплении этого различия. ²⁴

—

В конце концов на ограниченность моей концепции постмодернизма указал мне призрак смерти. К тому времени,

как была закончена последняя по времени написания статья данного сборника («Это не художественный музей», 1988), я уже активно участвовал в низовом движении по борьбе со СПИДом. Однако мое участие в политике прямого действия не означало разрыва с позициями, отстаиваемыми в этих статьях. Скорее оно стало попыткой адаптировать эти позиции для анализа эстетических реакций на СПИД, среди которых наблюдаются две тенденции: Бюргер называет это изменениями на уровне содержания отдельных работ и изменениями самого функционирования искусства в обществе. Первая тенденция представлена традиционным искусством, посвященным теме СПИДа — картины, пьесы, романы, стихи о СПИДе; вторая — культурным участием в активистской политике, как правило, с использованием агитационных изображений и документального видео.²⁵ Такая работа ускользает от музея не потому, что никогда не демонстрируется, но потому, что производится за пределами институций. Активистские художественные практики, появившиеся благодаря массовому движению, артикулировали, а точнее даже *производили* политику движения против СПИДа. Анонимное и коллективное; присваивающее техники «высокого искусства», популярной культуры и рекламы; направленное на различные группы людей и от них зависящее; относящееся только к локальным и временным обстоятельствам; непригодное для собирания — это ли не пример «снятия искусства в жизненной практике»?

Или, выражаясь точнее: это ли не постмодернистское искусство? С точки зрения указанных практик, постмодернизм существенно отличается от того, что я пытался теоретически осмыслить в данной книге. Думаю, более точной будет такая формулировка: статьи, опубликованные здесь, посвящены концу модернизма. Критика музея, осуществляемая современным искусством (равно как и производимая им эстетика),

все еще «принадлежит» музею, пускай и вопреки желанию самого искусства. Так же и я, анализируя эту практику, по-прежнему занимаюсь проблемами модернизма. Андреас Хейссен выдвигает аналогичный аргумент об отношении постструктуралистской теории к постмодернизму:

На мой взгляд, нам следует попытаться понять, что французская теория предлагает нам в первую очередь *археологию современности*, теорию модернизма в период его упадка, а не *теорию постмодернизма* и анализ современной культуры. Творческие силы модернизма были словно перенесены в теорию и пришли к полному самосознанию в постструктуралистских текстах — сова Минервы вылетает в сумерках. Постструктурализм предлагает теорию модернизма, которая характеризуется *Nachträglichkeit*, последствием — как в психоаналитическом, так и в историческом смысле.²⁶

То же самое можно сказать и о моих статьях, вдохновленных ранними работами Мишеля Фуко, ставившего своей целью создание археологии модернизма. Понимание этого факта неизбежно ведет к изменению объектов и методов исследования. Сталкиваясь с эстетическими реакциями на СПИД, невозможно оставаться в рамках музея, и не только потому, что наиболее важные реакции редко там появляются. Искусство активистов движения против СПИДа было нацелено не на подрыв привычного нам представления об искусстве, но на расширение области репрезентации, включение в нее средств массовой информации, медицинского дискурса, социальной политики, общественных организаций, сексуальной идентичности. Таким образом, при любой попытке оценки и теоретического осмысления этой работы придется учитывать ее отношение не только к эстетике, но и ко всему спектру дис-

курсов, которые она объединяет. Только гибридный подход, практикуемый в культурных исследованиях (действующий локально, но «против шерсти» дисциплинарных знаний, теоретически, но играя на напряжении между конкурирующими теориями), кажется подходящим для такой задачи.

Мой взгляд на практики и институты современного искусства был слишком узким, что повлекло за собой скептическое отношение к тотализации постмодернистской теории, при которой каждый культурный акт становится своего рода симптомом более общего состояния — фрагментации, шизофрении, ностальгии, амнезии. Больше всего в подобных формулировках меня беспокоило подавление различий и конфликтов, неспособность различать критику и критикуемое. Кроме того, узость моего взгляда привела к ограниченности, пристрастности и авангардизму, о которых я уже упоминал. Оставаясь в мире высокого искусства, пренебрегая всеми формами различия, кроме различия эстетической функции, я был не в состоянии понять подлинное значение постмодернизма как вспышки различия внутри разных областей знания. Это не разрушение связности через разнородность и вторжение «внешнего мира», но и не внешнее состояние или культурная логика, основанная на экономическом фундаменте.²⁷

—

Осенью 1988 года *MoMA* организовал большую выставку фотографий Николаса Никсона, на которой также была представлена серия портретов людей со СПИДом. Каждый портрет состоял из хронологической последовательности снимков, сделанных с интервалом в несколько недель, и должен был считаться законченным, лишь когда запечатленный на нем

человек умрет. Эти фотографии разъярили меня. Все, что меня не устраивало в музейной фотографии, было собрано в этих изображениях и сопровождавших их критических комментариях: фетишизация техники («достижение» Никсона заключалось в том, что он использовал старомодную камеру для изменения эстетики снимка); акцент на субъективности художника за счет пренебрежения субъективностью тех, кого он снимал (Никсон взял великую и универсальную тему — тайна жизни и смерти);²⁸ пренебрежение теми типами социальных отношений, что породили эти образы, начиная с взаимодействия фотографа и того, кого он фотографирует, и заканчивая неспособностью правительства совладать с эпидемией, которая охватила в первую очередь «маргинальные» слои населения. Я взялся писать об этих работах не потому, что они по-новому ставили проблему фотографии в музее, но потому, что они точно воспроизводили массмедийные стереотипы о так называемых «жертвах СПИДа»: об их инаковости, одиночестве, отчаянии, неизбежном угасании и смерти. Активисты движения в поддержку людей со СПИДом выступили против выставки Никсона и потребовали представить разные образы: «Ярких, озлобленных, любящих, сексуальных, красивых, борющихся и активных людей со СПИДом».²⁹

Но я видел и другой образ, видеозапись Шашу Кибартаса «Дэнни» — сделанный с любовью портрет молодого гея со СПИДом. Его кожа была изуродована саркомой Капоши, лицо распухло от химиотерапии, а ко времени завершения ленты он уже умер. Закадровый голос Кибартаса полон скорби о человеке, которого автор явно считает сексуально привлекательным. Портрет Дэнни по контрасту сделал для меня очевидными стереотипы, которые уродливые фотографии Никсона так превосходно (и так бессознательно) вытянули из средств массовой информации: «Эти образы предназна-

чены не для того, чтобы мы могли преодолеть страх перед болезнью и смертью, как это порой утверждается. В их цели не входит и укрепление статуса людей со СПИДом в качестве жертв или изгоев. Скорее они представляют собой *фобические* образы, образы ужаса от представления человека со СПИДом по-прежнему сексуальным». ³⁰ Я понял гораздо больше о фотографиях Никсона — не только об их принадлежности музею, который превращает документальную специфику в эстетическое общее место. Я понял, что это преобразование имеет весьма конкретное и значительное социальное последствие, заключающееся в прикрытом гуманизмом внушении сексуальных страхов и отвращения.

Моя критика музея направлена на формализм, который эта институция навязывает искусству, удаляя его из какого бы то ни было социального контекста. Но сама эта критика также не до конца свободна от формализма, подменяющего произведение искусства институтом, от авангардистского формализма, который не в состоянии понять, как изменения «на уровне содержания отдельных произведений» могут в некоторых случаях приводить к изменениям «способа функционирования искусства в обществе», даже в случае музейного искусства. Важный урок, который можно извлечь из дискуссии вокруг фотографий Роберта Мэплторпа, заключается в том, что производимый ими социальный эффект не ограничивается формальным совпадением с «художественной фотографией», сосредоточенной на творческом субъекте. Сосредоточенность институции на субъекте *по ту сторону* репрезентации скрывает не только исторические и институциональные структуры, которые производят творческого субъекта; также скрывается гендерный, сексуально ориентированный или иначе обозначенный субъект, производимый и конституируемый в репрезентации этими структурами.

Хилтон Крамер осудил произведенное Мэплторпом «сведение» человеческого субъекта к сексуальному объекту, но причиной тому было не стремление фотографа дегуманизировать своих натурщиков, как Крамер, вероятно, думал (или хотел, чтобы думали мы); просто Крамер, рассматривая эти фотографии, оказался в положении мужчины, который смотрит на гениталии другого мужчины. И если Роберт Собешек считал нужным настаивать, что в «Портфолио Икс» Мэплторп занимался поисками смысла, то отнюдь не потому, что Мэплторп пытался осмыслить сложную часть *своей жизни*, а потому, что Собешек как зритель обнаружил сложности *у себя*. Наконец, на этот раз уже в совершенно ином регистре, Кобена Мерсер критикует произведенную Мэплторпом сексуальную объективацию *чернокожих* мужчин — в случае Мерсера критика скорее опирается на феминистскую теорию, нежели отрицает ее, и его комплексный пересмотр первоначальной критики был обусловлен осознанием себя не только в качестве стереотипного объекта, но и в роли желающего субъекта репрезентации. ³¹

Подлинная постмодернистская критика модернистского формализма не просто «движется за рамки отдельных произведений искусства в сторону условий их институционального обрамления», как это происходит с фотографиями Луизы Лолер, иллюстрирующими мой проект. Институции проявляют свою власть не только негативно, изымая произведение искусства из жизненной практики, но и позитивно, производя определенные социальные *отношения* между произведением искусства и зрителем. Фотографии Мэплторпа не отменяют этого институционально обусловленного отношения, поэтому я и сопоставил их с постмодернистским присвоением Шерри Левин. Однако они извлекают из этого выгоду, и в результате не натурщик изображается как гомо-

сексуальный объект, но на мгновение гомосексуальным субъектом оказывается зритель-мужчина. И от того, насколько комфортна нам эта позиция, будет зависеть наша позиция в последующем споре.

Я надеюсь, что предложенная в этой книге критика музея представляет собой полезный анализ того, что можно было бы назвать дискурсом об объектах знания. Но есть еще один шаг, который в ней не предпринят, — анализ дискурса о *субъектах* знания. Этот анализ предпринят Мишелем Фуко, начиная со «Слов и вещей» и заканчивая «Историей сексуальности», и следует траектории, которую можно описать как движение от археологии модернизма к теории постмодернизма. Собранные здесь статьи посвящены первой, но в данный момент я занимаюсь последней. Разделительной чертой стала эпидемия, которая унесла, среди многих других, жизнь Мишеля Фуко.



Роберт Мэплторп, «Без названия», 1981

ПАРИЖ НЬЮ-ЙОРК РИМ ТОКИО



Жил-был маленький мальчик,
и все закончилось хорошо,
КОНЕЦ



Салон Ходлера, 1992



Эдвард Рушей
«Сны № 1», 1987

Акрил, бумага, 43,2×116,8 см
Передана галерее 420 художником
3/14/89
Передана *Galerie Thaddaeus Ropac*,
Зальцбург «Фрейд»
5/2/89
Передана галерее Лео Кастелли,
Бродвей, 578, для групповой выставки
рисунков 9/26/89
Приобретена Лео Кастелли 9/28/89
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
1/22/90

Рой Лихтенштейн
«Моток веревки», 1963

Карандаш, тушь, бумага, 38,1×31,7 см
Подарена Лео Кастелли художником
6/64
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
6/24/64
Передана в Художественный музей
Филадельфии для выставки
(6/63–9/65)
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
10/5/65
Передана в музей Пасадепы (первая
музейная ретроспектива
4/18–5/28/67), перевозилась
Передана в Художественный центр
Уокера (6/23–7/30/67)
Передана в музей Стеделек (10/5/67)
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
6/26/68
Передана в музей Гуггенхайма (первая
музейная ретроспектива в Нью-Йорке),
перевозилась
Передана в Галерею искусств
Нельсона, Канзас; Художественный
музей Сизтла; Колумбийская галерея
изящных искусств и Чикагский музей
современного искусства
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
12/9/70

Передана в Национальный центр
современного искусства, Париж,
ретроспективная выставка рисунков
«Рисунки без полос», перевезена
в Национальную галерею,
Государственные музеи Берлина,
Фонд прусского культурного наследия,
Берлин
Передана в Университет штата Огайо
10/21/75
Передана в Метрополитен-музей
и Центр искусств, Майами 2/17/76
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
5/8/79
Передана в *MoMA*, «В честь Тойни
Кастелли: картины из коллекции
Тойни, Лео и Жан-Кристофа Кастелли»
(4/6–7/17/88)
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
1/24/89
Передана в музей Гилд-Холл, Ист-
Хэмптон, «Взгляд из шестидесятых:
картины из коллекции Лео Кастелли
и коллекции Майкла и Илеаны
Соннабенд» (8/10–9/22/91)
Передана в домашнюю коллекцию ЛК
10/29/91



Приемная



Слово *museal* — «музейный» — носит в немецком языке несколько неприятный оттенок. Оно обозначает предметы, в отношении которых у зрителя утрачена живая реакция и которые умирают, если предоставить их самим себе. Их сохраняют не столько из потребности сегодняшнего дня, сколько из исторического пиетета. Музей и мавзолей объединяет не только фонетическое сходство. Музеи — фамильные усыпальницы произведений искусства.

—*Теодор Адорно. «Музей Валери-Пруста»*

В рецензии на экспозицию искусства XIX века в залах Андре Майера в Метрополитен-музее Хилтон Крамер высмеял включенную в нее салонную живопись. Охарактеризовав эти картины как глупые, сентиментальные и ничтожные, он заявил, что если бы подобную выставку устроили поколением ранее, они остались бы в запасниках музея, куда некогда были столь справедливо переданы:

В конечном счете, судьба трупов — быть погребенными, а салонная живопись оказалась абсолютно мертвой.

Однако в настоящее время не существует настолько мертвого искусства, чтобы не нашлось историка искусства, способного обнаружить в его разлагающихся останках некое подобие жизни. За последнее десятилетие в научном мире возникла новая важная профессия, представители которой специализируются на подобного рода мрачных эксгумациях.¹

Используемые Крамером метафоры смерти и распада навоят на мысль о статье Адорно, в которой проанализированы противоположные, но дополняющие друг друга впечатления, полученные Валери и Прустом в Лувре, хотя Адорно настаивает, что *музейная* (в смысле *museal*) смертность — эффект, неизбежно производимый институтом, который запутался в противоречиях собственной культуры, и потому распространяющийся на каждый объект, который хранится в музее.² Крамер, напротив, сохраняет веру в вечную жизнь шедевров и приписывает состояния жизни и смерти произведений не музею или частной истории, инструментом которой они являются, но самим произведениям, их автономности, которая может быть нарушена неправильной экспозицией. Поэтому он хочет объяснить «эту курьезную случайность, из-за которой безвкусная картинка вроде „Пигмалиона и Галатеи“ Жерома может оказаться под одной крышей с шедеврами вроде „Портрета Пепито Коста-и-Бонелис“ Гойи и „Женщины с попугаем“ Мане. Что за вкус — или что за система ценностей — позволяет примирить столь вопиющие противоположности?»

Ответ на этот вопрос можно найти в широко обсуждаемом явлении — в смерти модернизма. Пока считалось, что модернистское движение процветает, не могло быть и речи о возрождении творчества художников вроде Жерома или Бугро. Модернизм обладал моральной, равно как и эстетической властью, которая предотвращала подобное развитие событий. Но закат модернизма оставил нам крайне мало возможностей (если оставил вообще) для защиты от нашествия дурновкусия. В условиях новой постмодернистской вседозволенности сойдет что угодно...

Именно как проявление этого постмодернистского этоса... должна рассматриваться новая экспозиция искусства

XIX века в Метрополитен-музее. В прекрасных залах Андре Майера мы впервые имеем дело с по-настоящему постмодернистским подходом к искусству XIX века, представленным одним из наших главных музеев.³

Перед нами образец морализаторского культурного консерватизма, замаскированного под прогрессивный модернизм. Кроме того, это еще и любопытная оценка дискурсивной практики музея в эпоху модернизма, а также ее текущей трансформации. Однако Крамер не учитывает, в какой степени претензии музея на связанное представление искусства были поставлены под вопрос практиками современного — постмодернистского — искусства.

Один из первых случаев употребления термина «постмодернизм» в отношении изобразительного искусства можно обнаружить в статье Лео Штейнберга «Другие критерии». В этом тексте обсуждается произведенная Робертом Раушенбергом трансформация поверхности картины в то, что Штейнберг называет «планшетом», отсылая тем самым, что немаловажно, к печатному процессу.⁴ Эта «планшетная» плоскость картины — совершенно новый вид поверхности, появление которого ведет к «радикальнейшему сдвигу в выборе предмета искусства, к переходу от природы к культуре».⁵ Можно сказать, что планшет представляет собой поверхность, которая может вместить обширную и разнообразную совокупность культурных образов и артефактов, несовместимую с изобразительным полем ни домодернистской, ни модернистской живописи. (Модернистская живопись, по мнению Штейнберга, сохраняет «естественную» ориентацию на видение зрителя, в то время как постмодернизм от него отказывается.) И хотя Штейнберг, писавший об этом в 1968 году, не имел точного понятия о широких возможностях использования термина

«постмодернизм», его интерпретация имплицитной революционности искусства Раушенберга может быть как уточнена, так и расширена, если принять ее всерьез.

Текст Штейнберга наводит на мысль о важных параллелях с «археологическим» проектом Мишеля Фуко. Термин «постмодернизм» не только предполагает отвержение того, что Фуко назвал бы эпистемой или архивом модернизма. Утверждая радикально иные типы поверхностей изображений, на которых могут быть собраны и организованы различные виды данных, Штейнберг избрал тот же самый образ, который Фуко использовал для иллюстрации несовместимости исторических периодов: столы, на которых формулируется характерное для этих периодов знание. Археология Фуко подразумевала замену таких единиц исторической мысли, как традиция, влияние, развитие, эволюция, исток и происхождение, понятиями прерывности, разрыва, порога, границы и трансформации. Таким образом, с фукольдианской точки зрения, если картины Раушенберга действительно произвели трансформацию, о которой говорит Штейнберг, то нельзя сказать, что они развились из модернистской живописной поверхности или находятся с ней в каких-либо отношениях преемственности.⁶ И если «планшетные» картины Раушенберга действительно создают подобный разрыв с модернистским прошлым (а я считаю, что дело обстоит именно так, и то же самое можно сказать о многих других произведениях современных художников), то, возможно, мы действительно переживаем одну из тех трансформаций эпистемологического поля, о которых писал Фуко. Разумеется, в определенные моменты истории непрямо трансформируется не только организация знания. Появляются новые властные институты, равно как и новые дискурсы; причем и те и другие, конечно же, взаимозависимы. Фуко анализировал современ-



Фото Луизы Лопер

Картины Эдуарда Мане в залах Андре Майера, Метрополитен-музей, 1982

ные институты заточения — психиатрическую лечебницу, клинику и тюрьму — и соответствующие им дискурсивные формации — безумие, болезнь и преступность. Но есть и еще один институт заточения, до сих пор ожидающий своего археологического анализа — музей, — а также еще одна дисциплина — история искусства. Вместе они составляют ключевые предпосылки дискурса, который известен нам под именем современного искусства. И Фуко подсказал, от чего отталкиваться в этом анализе.

—

Возникновение модернизма часто связывают с работами Мане начала 1860-х годов, в которых отношение живописи с ее историей было продемонстрировано с беззастенчивой очевидностью. Подразумевалось, что «Венера Урбинская» Тициана будет столь же узнаваемым средством для изображения куртизанки Олимпии, как и розовая краска, которой без моделировки написано ее тело. Ровно через сто лет после того, как Мане показал очевидную проблематичность отношений картины с ее источниками,⁷ Раушенберг создал серию работ с использованием образов «Венеры с зеркалом» Веласкеса и «Туалета Венеры» Рубенса. Однако Раушенберг отсылает к полотнам старых мастеров совершенно иначе, нежели Мане; если Мане в своем живописном преобразовании точно повторял позу, композицию и некоторые детали оригинала, то Раушенберг просто наносил путем шелкографии фоторепродукции оригиналов на поверхности, где также могли быть помещены изображения грузовиков и вертолетов. Грузовики и вертолеты не попали на поверхность «Олимпии» не только потому, что эти порождения современности в то время еще не были изобретены, но и потому, что в начале



Луиза Лолер, «Отсюда дотуда», 1990

эпохи модернизма структурная связность, делавшая несущую образ поверхность опознаваемой в качестве картины, в корне отличалась от живописной логики, возникшей в начале эпохи постмодернизма. Именно о том, что конституирует специфическую логику живописи Мане, говорит Фуко в тексте о флюберовском «Искушении святого Антония»:

«Завтрак на траве» и «Олимпия» оказались, вероятно, первыми «музейными» картинами, первыми картинами в европейском искусстве, которые были написаны не столько для того, чтобы дать отпор Джорджоне, Рафаэлю и Веласкесу, сколько для того, чтобы свидетельствовать (под прикрытием этой уникальной и видимой связи, под разборчивой отсылкой) о новом отношении живописи к самой себе, чтобы явить существование музеев и тот способ существования и родства, который картины приобретают в музеях. В тот же период «Искушение» было первым литературным произведением, учитывающим эти «зеленоватые» институты, где накапливаются книги и медленно и уверенно прорастает их знание. Флюбер для библиотеки то же самое, что Мане для музея. Они создавали произведения, фундаментально связанные с предшествующими картинами, текстами или, точнее, с теми аспектами живописи или письма, которые остаются бесконечно открытыми. Их искусство создается там, где образуются архив. Они не указывают на печально исторический характер — утраченную юность, отсутствие свежести и закат изобретательности — нашей александрийской эпохи. Но они раскрывают важный факт нашей культуры: каждая картина отныне принадлежит обширной разграфленной живописной поверхности, каждое литературное произведение — неопределенному шепоту написанного.⁸

Ниже в том же тексте Фуко говорит, что «в „Святом Антонии“ есть нечто, что призывает „Бувар и Пекюше“ как свою гротескную тень, своего двойника, одновременно крошечного и огромного». Если «Искушение» указывает на то, что библиотека породила современную литературу, то роман «Бувар и Пекюше» указывает на библиотеку как на свалку безнадежной классической культуры. «Бувар и Пекюше» — роман, в котором последовательно пародируются непоследовательности, несоответствия и глупость прописных истин середины XIX века. Более того, «Лексикон прописных истин» задумывался как вторая часть последнего и оставшегося неоконченным романа Флюбера.

«Бувар и Пекюше» — история о двух чудаковатых парижских холостяках, которые во время случайной встречи обнаружили глубокую взаимную симпатию, а также выяснили, что оба работают переписчиками. У обоих вызывает отвращение городская жизнь — в частности потому, что им приходится весь день проводить за конторкой. Когда Бувар получает небольшое наследство, они покупают ферму в Нормандии и удаляются туда, надеясь встретиться лицом к лицу с реальностью, которая была недоступна для них, пока они влачили жалкое существование в своих парижских конторах. Поначалу они намереваются работать на ферме, но эта затея с треском проваливается. Они бросают полеводство и берутся за еще более специализированную область — садоводство. Не преуспев и в этом, они принимают решение заняться парковой архитектурой. Для подготовки к каждой новой профессии они изучают различные пособия и трактаты, в которых с недоумением обнаруживают всевозможные противоречия и неверную информацию. Советы, которые им удастся вычитать, либо вводят в заблуждение, либо оказываются совершенно неприменимыми; теория и практика

никогда не совпадают. Не уstraшенные ни одной из последующих неудач, они неуклонно берутся за новые предприятия, чтобы в очередной раз убедиться в неадекватности текстов, которые претендуют на то, чтобы эти предприятия представлять. Они пробуют свои силы в химии, физиологии, анатомии, геологии, археологии — список можно продолжать. Когда они, наконец, признают, что знания, на которые они полагались, представляют собой набор бессистемных противоречий, никак не соотносящихся с реальностью, которой они стремятся противостоять, Бувар и Пекюше возвращаются к своей первоначальной деятельности и снова становятся переписчиками. Вот один из планов конца романа:

Они бессистемно копируют документы, все, что им попадается под руку, надписи на табачных коробках, газеты, объявления, разорванные книги и т.д. (реальные предметы и их копии. Типичные для каждой категории).

Затем они понимают, что нуждаются в таксономии, они делают таблицы, антитетические противопоставления вроде «преступления королей и преступления людей» — благодеяния религии, преступления религии. Красоты истории и т.д.; порой, однако, у них возникают серьезные проблемы с расположением того или иного предмета, и это доставляет им сильное беспокойство.

— Вперед! Довольно пустых разговоров! Продолжаем переписывать! Страница должна быть закончена. Все равно — добро и зло. Комическое и возвышенное — красивое и уродливое — незначительное и типическое — все ведет к триумфу статистики. Нет ничего, кроме фактов — и явлений.

Окончательное блаженство.⁹

В статье о «Буваре и Пекюше» Эудженио Донато убедительно показывает, что символом череды разнородных видов деятельности двух холостяков является не библиотека-энциклопедия, как утверждали Фуко и другие, а скорее музей. И не только потому, что музей занимает привилегированное место в самом романе, но и в силу того, что музей собирает вместе абсолютную разнородность. Музей содержит в себе все, что есть в библиотеке, равно как и саму библиотеку:

Если Бувар и Пекюше и не сумели собрать то, что могло бы считаться библиотекой, им тем не менее удалось создать для самих себя частный музей. По сути, музей занимает в романе центральное место; он связан с интересом героев к археологии, геологии, истории — таким образом, посредством *Музея* ставятся вопросы о происхождении, причинности, репрезентации и символизации. *Музей*, равно как и вопросы, на которые он пытается ответить, зависят от археологической эпистемологии. Его репрезентационные и исторические претензии основаны на ряде метафизических предпосылок об истоках — археология в конечном счете претендует на то, чтобы быть наукой об *архе*. Археологические истоки важны по двум причинам: каждый археологический артефакт должен быть оригинальным, и эти оригинальные артефакты должны в свою очередь объяснять «значение» последующей большой истории. Так, в карикатурном примере Флобера Бувар и Пекюше принимают купель для крещения за кельтскую чашу для жертвоприношений, а кельтская культура для них в свою очередь выступает в качестве исходной модели культурной истории.¹⁰

Бувар и Пекюше выводят из нескольких жертвенных камней, оставшихся от кельтского прошлого, не только всю западную

культуру, но и «значение» этой культуры в целом. Менгиры наводят их на мысль об устройстве «фаллического крыла» музея:

В древности башни, пирамиды, свечи, придорожные столбы и даже деревья служили эмблемой фаллоса; теперь Бувару и Пекюше повсюду чудились фаллосы. Они собирали вальки от колясок, ножки стульев, засовы от погребов, аптекарские пестики. Всем посетителям они задавали вопрос:

— На что это похоже, по-вашему?

Потом разъясняли невеждам значение символа и в ответ на протесты снисходительно пожимали плечами.¹¹

Даже в этой подкатегории фаллических объектов Флобер утверждает разнородность музейных артефактов, разнородность, не поддающуюся систематизации и гомогенизации, которых требует наука.

Набор объектов, которые демонстрирует *Музей*, поддерживается лишь иллюзией, что они так или иначе составляют согласованную вселенную репрезентации. Суть этой иллюзии в том, что повторяющееся метонимическое замещение фрагмента тотальностью, объекта этикеткой, серии объектов серией этикеток все еще может порождать репрезентацию, в определенной степени адекватную внязковой вселенной. Она является следствием некритической веры в то, что упорядочение и классификация, то есть пространственное соположение фрагментов, могут создать репрезентативное понимание мира. Стоит этой иллюзии исчезнуть, и от *Музея* останутся одни лишь безделушки, куча бессмысленных и ничего не стоящих фрагментов объектов, которые не способны ни метонимически заместить сами объекты, ни стать их метафорическими репрезентациями.¹²

Именно такой взгляд на музей иронически изображает Флобер при помощи комедии Бувара и Пекюше. Основанный на унаследованных от классической эпохи археологии и естественной истории, институт музея был дискредитирован с самого начала своего существования. И история музейного дела — это история различных попыток отринуть неоднородность музея, свести ее к однородной системе или серии. Вера в возможность упорядочения музейных безделушек, вторящая той, что мы находим в романе «Бувар и Пекюше», сохраняется и по сей день. Выставки наподобие экспозиции искусства XIX века в залах Андре Майера, довольно многочисленные на протяжении 1970-х и 1980-х годов, являются свидетельствами этой веры. Хилтона Крамера встревожило то, что критерий определения порядка эстетических объектов в музее, существовавший на протяжении эпохи модернизма, — «самоочевидное» качество шедевров — был отвергнут, и теперь «сойдет что угодно». Ничто не свидетельствует столь красноречиво о хрупкости претензий музея на то, чтобы представлять хоть что-то согласованное.

—

В период после Второй мировой войны величайшим памятником миссии музея стал «Воображаемый Музей» Андре Мальро. Если роман «Бувар и Пекюше» является пародией на прописные истины середины XIX века, то «Воображаемый Музей» представляет собой гиперболическое выражение схожих идей середины XX века. Мальро утрирует претензии «истории искусства как гуманистической дисциплины».¹³ В понятии стиля он обнаруживает основной гомогенизирующий принцип, и более того — саму сущность искусства, любопытным образом гипостазированную при помощи фо-

тографии. Любое произведение искусства, которое можно сфотографировать, в состоянии занять место в сверхмузее Мальро. Но фотография не только обеспечивает доступ в музей различным объектам, фрагментам объектов и их деталям, но также представляет собой организующий инструмент: она сводит еще большую разнородность к идеальному сходству. Благодаря фотографической репродукции камея получает место на странице рядом с живописным тондо или барельефом; фрагмент работы Рубенса, созданной в Антверпене, сопоставляется с фрагментом работы Микеланджело, созданной в Риме. Лекция с демонстрацией слайдов, которую читает историк искусства, и экзамен по сравнению слайдов, который сдает студент, изучающий историю искусства, также происходят в этом Воображаемом Музее. В недавнем примере, предложенном одним из наших знаменитых историков искусства, эскиз маслом с небольшим фрагментом вымощенной булыжником улицы, которая изображена на картине Гюстава Кайботта «Парижская улица в дождливую погоду» (1870), располагается слева, а справа находится картина Роберта Раймана из серии «Уинзор» (1966), и вот оказывается, что они неотличимы друг от друга!¹⁴ Но какой именно тип знания эта художественная сущность, стиль, может предложить? Вот что говорит Мальро:

В Воображаемом Музее картина, фреска, миниатюра и витраж сосуществуют в общем пространстве. Миниатюры, фрески, витражи, гобелены, скифские накладки, детали различных произведений, рисунки с греческих ваз, даже скульптуры стали таблицами. Что они потеряли? Вещественность. А что приобрели? Величайшее стилистическое значение, какое только может быть им присвоено. Трудно точно определить различие между представлением Эсхило-

вой трагедии во время войны с персами, на фоне кораблей Саламинской битвы, и нашим нынешним чтением; легко его почувствовать. Эсхил теперь — это его гений и ничего больше; образы, теряющие в репродукции свою вещественность и функцию, даже священную, — это только талант, только произведения искусства; едва ли мы преувеличим, сказав, что они — мгновения искусства. Эти очень разные предметы, за исключением тех из них, что вырываются из истории блеском гения, свидетельствуют об одном неизменном поиске, словно воображаемый дух искусства, перетекая из миниатюры в картину, из фрески в витраж, ведет длительное завоевание, чтобы затем вдруг оставить его ради другого, близкого по направлению или противоположного. Объединяя, благодаря двусмысленному единству фотографии, статую и барельеф, барельеф, оттиск печати и бронзовые пряжки кочевников, вавилонский стиль, кажется, обретает собственное существование, как будто он — не просто имя, но само существование творца. Ничто не выражает идею судьбы с такой остротой, как великие стили, эволюция и метаморфозы которых подобны длинным шрамам, оставленным на Земле шествием рока.¹⁵

Все произведения, которые, на наш взгляд, принадлежат искусству, или по меньшей мере те из них, что можно воспроизвести при помощи фотографии, в состоянии занять свое место внутри великого сверхшедевра, искусства как онтологии, созданного не мужчинами и женщинами в случайных исторических условиях, но Человеком как таковым. В этом заключается утешительное «знание», о котором свидетельствует Воображаемый Музей. И одновременно заблуждение, которому история искусства более всего, пускай зачастую и бессознательно, привержена.



Фото Луизы Логер



Фото Луизы Логер

Экспозиция «Роберт Раушенберг: шелкографии, 1962–1964», Музей американского искусства Уитни, 7 декабря 1990 — 17 марта 1991

Но ближе к концу своих рассуждений о Воображаемом Музее Мальро совершает фатальную ошибку: он признает то, что как раз и обеспечивает однородность Музея; речь идет, разумеется, о фотографии. Пока фотография была не более чем *средством*, с помощью которого произведения искусства попадали в Воображаемый Музей, можно было сохранить определенную степень согласованности. Однако после включения в него самой фотографии как объекта в ряду других объектов разнородность восстанавливается в самом сердце музея; его претензии на знание обнаруживают свою несостоятельность. Даже фотография не может гипостазировать стиль самой фотографии.

В статье «Фотография» из «Лексикона прописных истин» мы читаем: «Делает живопись устаревшей. См. *Дагеротип*». В свою очередь в статье «Дагеротип» говорится: «Займет место живописи. См. *Фотография*».¹⁶ Никто не думал всерьез, что фотография может вытеснить живопись. Менее чем через полвека после изобретения фотографии такое представление уже стало прописной истиной, которую можно высмеять. В нашем веке вплоть до недавнего времени лишь Вальтер Беньямин разделял эту идею, утверждая, что фотография неизбежно окажет действительно глубокое воздействие на искусство — он не исключал даже возможности исчезновения живописи, утрачивающей в процессе технического воспроизведения ауру, которая принципиально важна для ее существования.¹⁷ Отрицание того, что фотография способна изменить искусство, продолжало стимулировать модернистскую живопись в послевоенной Америке. Но затем в произведениях Раушенберга фотография начала вступать в заговор с живописью в процессе ее же уничтожения.



Андре Мальро с фотопластинками для Воображаемого Музея

В первые десять лет своей карьеры Раушенберг считался (с небольшой натяжкой) живописцем, но когда в начале 1960-х он стал систематически использовать фотографические образы, его работы стало все труднее рассматривать как живопись. Скорее, они были чем-то вроде гибридной формы *печати*. Раушенберг окончательно заменил техники *производства* (комбинированные картины, ассамбляжи) техниками *воспроизведения* (шелкография, калькирование). Этот сдвиг позволяет нам считать искусство Раушенберга постмодернистским. За счет техник воспроизведения постмодернистское искусство освобождается от ауры. Иллюзия творящего субъекта уступает место откровенному заимствованию, цитированию, накоплению и повторению уже существующих образов.¹⁸ Понятия оригинальности, подлинности и присутствия, принципиально важные для упорядоченного дискурса музея, оказались подорваны. Раушенберг крадет картину «Венера с зеркалом» и проецирует ее на поверхность «Крокуса», куда уже нанесены изображения москитов и грузовиков, а также парные «Амуры с зеркалом». Венера снова появляется в работе «Фрамуга», на этот раз в компании вертолета и повторяющихся изображений водонапорных башен с крыш Манхэттена. В работе «Велосипед» она появляется вместе с грузовиком из «Крокуса» и вертолетом из «Фрамуги», но теперь еще и с яхтой, облаком и орлом. Она склоняется над тремя танцорами Мерса Каннингема в «Сплошной облачности III», над статуей Джорджа Вашингтона и ключами от автомобиля в «Прорыве». Абсолютная разнородность, являющаяся компетенцией фотографии (а через фотографию и компетенцией музея), распространяется по поверхности произведений Раушенберга. Более того, она распространяется от произведения к произведению.



Предоставлено Метрополитен-музеем, Art Resource и Scala, Флоренция

Роберт Раушенберг, «Сертификат о столетии Метрополитен-музея», 1969

Мальро восхищался бесконечными возможностями Воображаемого Музея, распространением дискурсов, которые он приводит в движение, создавая совершенно новые стилистические серии за счет обычной перетасовки фотографий. Это распространение воплощено в творчестве Раушенберга: мечта Мальро стала шуткой Раушенберга. Но, разумеется, не каждый понял эту шутку, и хуже всех ее понял сам Раушенберг, судя по прокламации, которую он сочинил в честь столетней годовщины Метрополитен-музея в 1970 году:

Сокровищница сознания человека.
Шедевры собираются, охраняются и
чествуются повсеместно. Вневременной по
идее, музей накапливает,
чтобы концерттировать момент гордости,
служащий для того, чтобы аполитично
отстаивать мечтания
и идеалы человечества,
осознающего и реагирующего на
изменения, потребности и сложности
современной жизни, не давая при этом
угаснуть истории и любви.

Этот сертификат, содержащий фотографические репродукции шедевров искусства — без вторжения чего бы то ни было иного, — был подписан официальными представителями Метрополитен-музея.

Старая тематика в музее — новая в библиотеке

Все искусства основываются на присутствии человека, и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием.

—*Андре Базен. «Онтология фотографического образа»*

В честь пятидесятилетия *MoMA* Уильям С. Либерман — единственный сотрудник, который застал режим, существовавший в музее непосредственно после его основания и связанный с директорством Альфреда Барра, — устроил выставку «Искусство двадцатых». Судя по всему, выбор темы был обусловлен не только стремлением воздать должное эпохе появления музея, но и желанием задействовать все его отделы: кино, фотографии, архитектуры и дизайна, рисунков, эстампов и иллюстрированных книг, живописи и скульптуры. В итоге выставка оставляла впечатление, что в 1920-е годы эстетическая деятельность была полностью рассредоточена по различным медиа, а живопись и скульптура не имели совершенно никакой гегемонии. Обороты явно набирали — не только в Париже, но и, что более показательно, в Берлине и Москве — такие виды искусства, как фотография и кино, агитпроповские плакаты и другие разновидности функционального дизайна. За редкими исключениями — Миро, Мондриан, Бранкузи, — живопись и скульптура были практически вытеснены. «Большое стекло» Дюшана — разумеется, не включенное в выставку, — вполне можно было бы назвать самым значительным произведением



Предоставлено MoMA и Scala, Флоренция



Предоставлено MoMA и Scala, Флоренция



Предоставлено MoMA и Scala, Флоренция

Виды экспозиции выставки «Искусство двадцатых», MoMA, 14 ноября 1979 — 22 января 1980

этого десятилетия, и его медиум тоже трудно определить в рамках традиционных категорий.

Выставка «Искусство двадцатых» была тем более интересной и уместной в юбилейный для музея год, что он пришелся на конец десятилетия, в течение которого живопись и скульптура вытеснялись иными эстетическими альтернативами. И все же, если 1970-е можно оценивать как время заката традиционной живописи и скульптуры, то с не меньшим основанием можно считать их и десятилетием примечательного возрождения этих видов искусства, так же как 1920-е можно рассматривать в качестве эпохи крайне консервативной реакции в искусстве — эпохи, когда, например, Пикассо после радикальных достижений аналитического кубизма вернулся к традиционной изобразительности в свой так называемый неоклассический период.¹ Тот факт, что радикальные перемены сопровождаются реакцией или вызывают ее, не удивляет. По-настоящему беспокоит сегодняшний масштаб принятия этой реакции, доходящий до затушевывания радикальных отклонений.

В отчете за тот юбилейный год президент и директор *MoMA* уделил «Искусству двадцатых» меньше внимания, чем двум другим важным событиям этого года, которые позволили музею впервые за всю его историю выйти на операционную прибыль. Во-первых, продаже прав на использование воздушного пространства музея компании-застройщику за \$17 миллионов. Сделка состоялась после преодоления множества правовых и имиджевых трудностей и была представлена как важнейший пункт программы развития музея. Во-вторых, крупнейшему хиту музея — выставке «Пабло Пикассо: Ретроспектива», собравшей почти тысячу работ художника и более миллиона посетителей. Руководители музея особо отметили и еще одно праздничное мероприятие — выставку фотогра-

фий Энсела Адамса, одного из отцов-основателей отдела фотографии *MoMA* — первого отдела фотографии в истории художественных музеев, как они с гордостью подчеркивали.²

Крупная сделка в сфере недвижимости, самая кассовая ретроспектива претендента на звание главного художественного гения XX века, чествование самого продаваемого из ныне живущих фотографов (экземпляр фотографии Адамса «Восход луны, Эрнандес, Нью-Мексико» недавно был продан за \$22 тысячи)³ — значение такого сочетания событий едва ли ускользнет от внимания любого, кому приходилось иметь дело с общественными реалиями современной нью-йоркской художественной среды.⁴ В сравнении с этими достижениями значимость выставки «Искусство двадцатых» меркнет — возможно, в конечном счете ее следует воспринимать лишь как лебединую песню первой эпохи существования музея и его первого куратора, позднее перешедшего на работу в Метрополитен-музей.

Представление об искусстве, ограниченном конкретным историческим моментом и тесно с ним связанным, радикально отклоняющемся от вековых конвенций живописи и скульптуры, активно применяющем в своем производстве новые технологии — все это, очевидно, может быть отброшено ради идеи искусства, ограниченного лишь рамками индивидуального творчества. Теперь современное искусство можно рассматривать так же, как оно якобы рассматривалось всегда — как набор шедевров, сотворенных великим художником, например Пикассо, чья подпись тем летом украшала футболки тысяч людей на улицах Нью-Йорка как свидетельство того, что они посетили зрелище и гордятся, что таким образом воздали должное гению. Однако одетые в футболки посетители музея сами были частью другого зрелища — зрелища отклика. Никогда еще мифы, клише, банальности,

прописные истины о художественном гении — должным образом обозначенные этой *подписью* — не утверждались столь громогласно не только в средствах массовой информации, от которых этого можно было ожидать, но и самим музеем, кураторами, галеристами, критиками и художниками. Любой намек на то, что в таком отклике может быть нечто подозрительное, возможно, даже реакционное, отвергался как проявление мизантропического скептицизма.

Всего пять лет назад в тексте о современном искусстве, предназначенном для студентов художественных школ, я писал, что Дюшан вытеснил Пикассо с позиции самого значимого для современной практики художника начала XX века.⁵ Теперь мне, видимо, придется взять свои слова обратно. На специальном симпозиуме, посвященном откликам на ретроспективу Пикассо, журнал *Art in America* опрашивал различных представителей художественной среды. Вот мнение с недавних пор успешной художницы Элизабет Марри: «Пикассо — авангардист нашего времени... Он действительно показывает, что можно сделать все, что захочешь».⁶ Еще один живописец, бывший критик Брюс Бойс, развивает ту же мысль:

Пикассо, кажется, ничего не боялся. Он просто делал, что хотел, а хотел он, очевидно, очень многого... Говорить о том, что меня больше всего поражает в Пикассо, это говорить о самой сути того, что значит быть живописцем. Быть живописцем, наверное, проще всего на свете, ведь здесь нет и не может быть никаких правил. Единственное, что надо делать — это делать, что хочешь. Просто можно — и нужно — все придумывать.⁷

Вот чему нас учит Пикассо. Ограничений нет, и неважно, как их понимать: как конвенции, языки, дискурсы, идеологии, инсти-

туты или истории. Есть только свобода, свобода придумывать что угодно, делать, что хочешь. Пикассо потому авангардист *нашего* времени, что после бесконечных утомительных дискуссий об истории, идеологии и смерти автора он дарит нам освежающее откровение: мы все-таки свободны. Эту творческую свободу, выдуманную современными художниками и подтвержденную для них зрелищем тысячи творений Пикассо, поддерживают и историки искусства. Характерный пример — отклик Джона Ричардсона, автора из журнала *The New York Review of Books*, излюбленного органа американского литературного истеблишмента.⁸ Называя Пикассо «самым удивительным и разносторонним художником всех времен», он пересказывает биографию гения от сверходаренности в детские годы, обусловленной «поразительно зрелой энергией и чувствительностью», до «стилистических изменений, перевернувших развитие искусства в XX веке», и заканчивая «проникновенными» поздними работами, в которых «смешались самоирония и мегаломания». Оценка Ричардсона, возможно, нетипична только в одном отношении. Он утверждает, что «энергия Пикассо никогда не иссякала до самой его смерти в 1973 году».

Однако абсолютно типично то мнение Ричардсона, что искусство Пикассо является субъективным, поскольку «факты биографии Пикассо связаны с его искусством больше, чем в случае любого другого великого художника, за исключением, может быть, Ван Гога». И чтобы мы не упустили значения ни одного из этих великих произведений, Ричардсон настаивает, что «пока есть время, нужно сохранять каждую крупинку информации. Ни в одной другой великой жизни малейшие сплетни не имеют такой потенциальной значимости».⁹

Сказано так, словно не было ни реди-мейдов Дюшана, ни других радикальных открытий модернизма, в том числе кубистических коллажей самого Пикассо, — или, во всяком

случае, словно их последствия можно не принимать во внимание, полностью восстанавливая в правах старые мифы об искусстве. Умерший автор воскрес, он вернулся, возвратив всю былую субъективную власть, чтобы, как говорит современный художник, придумывать и делать, что хочет. Реди-мейды Дюшана, конечно, воплощали мысль о том, что художник ничего не творит, что он лишь использует, манипулирует, замещает, переосмысляет, переставляет то, что предоставила история. Это не лишает художника власти вмешиваться в дискурс, изменять или расширять его, но он должен отказаться от иллюзии, что эта власть проистекает из автономного «я», существующего вне истории и идеологии. Реди-мейды предполагают, что художник не может *создать* — он может лишь *взять* то, что уже есть.

—

Считается, что именно на этой разнице между созданием и присвоением основано онтологическое различие между живописью и фотографией. Директор отдела фотографии *МоМА* Джон Шарковски говорит об этом просто:

Изобретение фотографии привело к появлению совершенно нового процесса создания изображений — процесса, основанного не на синтезе, а на отборе. Различие было элементарным. Картины «создают»... а фотографии, как это принято говорить в повседневной речи, «снимают».¹⁰

Но Энсел Адамс, «юбилейный» фотограф *МоМА*, не соглашается с таким хищническим представлением о фотографии. Разве может художник, которого Адамс предпочитает называть «фотопоэтом», быть обычным вором?

Обыденное выражение «*снять* фотографию» — не просто идиома, а символ эксплуатации. Выражение «*создавать* картину» имеет творческое звучание, принципиально важное для глубинного самовыражения.

Мой подход к фотографии основан на вере в силу и ценность мира природы — в то величественное и крошечное, что нас окружает. Я ценю то, что растет, а также то, что росло и величественно погибло. Я ценю людей, простоту человеческой жизни и отношений человека с природой. Я считаю, что человек должен быть свободен как духовно, так и социально, он должен возвращать в себе силу, утверждая «бесконечную красоту мира» и набираясь уверенности, необходимой, чтобы видеть и выражать свое видение. Я ценю фотографию как один из способов выражать это утверждение и достигать наивысшего счастья и веры.¹¹

В действительности противоречие между позицией Шарковски и природоохранным гуманизмом Адамса не такое значительное, как может показаться. Оба в конечном счете верят, что медиум действует именно как *медиум*, то есть проводник субъективности художника. Так, Адамс пишет:

Великая фотография — это полное выражение чувств человека к фотографируемому в самом глубоком смысле, а значит, и подлинное выражение его переживания жизни во всей ее полноте. А выражение того, что человек чувствует, должно описываться через простую верность медиуму — утверждение предельной ясности и совершенства, какие возможны в творчестве и созидании.¹²

Сравним с тем, что пишет Шарковски:

Художник — это тот, кто ищет новые структуры, позволяющие упорядочить и упростить его чувство реальности жизни. У фотохудожника чувство реальности (где начинается картинка) и в значительной мере чувство мастерства и структуры (где она кончается) представляют собой безличные и необъяснимые дары самой фотографии.¹³

Определяя фотографию онтологически, как медиум субъективности, Адамс и Шарковски задают ей фундаментально модернистскую позицию, почти во всех отношениях повторяя теории модернистской автономии, сформулированные на протяжении прошедшего столетия относительно живописи. Тем самым они игнорируют множественность дискурсов, в которых участвовала фотография. Все, что определило ее многообразную практику, оставлено в стороне ради *самой фотографии*. После такой реорганизации фотография должна будет пройти сквозь новый рынок, чтобы в итоге оказаться в музее.

—

Несколько лет назад Джулия ван Хафтен, сотрудница отдела искусств и архитектуры Нью-Йоркской публичной библиотеки, заинтересовалась фотографией. Изучая все, что на тот момент было издано по этой обширной теме, она обнаружила, что в самой библиотеке есть множество книг со старыми фотографиями, в первую очередь XIX века, и загорелась идеей отобрать этот материал в фондах библиотеки и организовать его выставку. Она собирала иллюстрированные фотографиями книги по всем библиотечным подразделениям: книги

об археологических раскопках в Палестине и Центральной Америке, о разрушенных замках Англии и исламских орнаментах Испании, иллюстрированные газеты из Парижа и Лондона, книги по этнографии и геологии, технические и медицинские справочники.¹⁴ При подготовке выставки коллектив впервые понял, что библиотека владеет невероятно большой и ценной коллекцией фотографий — раньше на это не обращали внимания, поскольку никто не пытался инвентаризовать эти материалы под общей категорией «фотография». Фотографии были рассредоточены по обширным фондам библиотеки, и ван Хафтен удалось собрать их вместе только в результате тщательных поисков. Более того, лишь во время проведения этой выставки цены на фотографию начали стремительно расти. И хотя сегодня книги с оригинальными оттисками Максима Дюкана или Фрэнсиса Фрита могут стоить небольшое состояние, десять или пятнадцать лет назад они не стоили и того, чтобы их поместили в отдел редких книг. Теперь у Джулии ван Хафтен новая должность. Она руководит Проектом документации фотографических фондов Нью-Йоркской публичной библиотеки, представляющим собой промежуточный шаг на пути к созданию нового отдела под названием «Искусство, эстампы и фотографии», который объединит старый отдел искусства и архитектуры с отделом эстампов, добавив к ним фотографические материалы, собранные по всем остальным библиотечным фондам.¹⁵ Таким образом, эти материалы предполагается переклассифицировать в соответствии с их вновь обретенной ценностью — той ценностью, которая теперь связывается с «художниками», сделавшими эти фотографии. Например, то, что прежде находилось в Еврейском отделе в категории «Иерусалим», в конечном счете окажется в отделе «Искусство, эстампы и фотографии» в категории «Огюст Зальцман».

То, что относилось к Египту, перейдет в категории «Беато», «Дюкан» или «Фрит», на смену «Доколумбовой Центральной Америке» придет «Дезире Шарне», «Гражданскую войну в США» сменят «Александр Гарднер» и «Тимоти О'Салливан», «Соборы Франции» — «Анри Лесек», «Швейцарские Альпы» — «Братья Биссон», лошадь в движении будет обозначена как «Мейбридж», полет птиц — как «Маре», а выражение эмоций будет относиться не к «Дарвину», а к «Гийому Дюшену де Булонь».

Работа Джулии ван Хафтен в Нью-Йоркской публичной библиотеке — всего лишь один из примеров широкомасштабного процесса, охватившего нашу культуру. Далее по списку: городская беднота становится Якобом Риисом и Льюисом Хайном, портреты Делакруа и Мане — портретами Нада-ра и Каржа, *New Look* Диора — Ирвингом Пенном, а Вторая мировая война — Робертом Капой. Хотя фотография была изобретена в 1839 году, как самостоятельная сущность, как фотография *сама по себе* она была *открыта* лишь в 1960-х — 1970-х. Проще это выразил опять-таки Шарковски:

Фотографии, воспроизведенные в этой книге [«Взгляд фотографа»], были сделаны около 125 лет назад по разным поводам, людьми разного таланта и разных интересов. У них вообще мало общего, кроме популярности и общего словаря: эти изображения, безусловно, являются именно фотографиями. Общее для них видение принадлежит не какой-либо школе или эстетической теории, но самой фотографии.¹⁶

В этом тексте Шарковски пытается установить особенности «фотографического видения», чтобы определить свойства, характерные для фотографии в отличие от других медиа. Иными словами, предложенная Шарковски онтология фотогра-

фии делает ее *модернистским* медиумом в том смысле, который придавал этому понятию Клемент Гринберг — формой искусства, которая может отделить себя от других форм за счет своих сущностных качеств. Это представление и лежит в основе происходящего сегодня переопределения и перераспределения фотографии. Отныне фотография будет находиться в отделах фотографии или искусства и фотографии. Оказавшись в этих гетто, она потеряет свою основную роль *подсобного средства* для других дискурсивных практик и перестанет служить целям информирования, документации, свидетельства, иллюстрации, репортажа. Былое многообразие поля фотографии отныне будет сведено к всеохватывающей *эстетике*. Как живопись и скульптура обрели автономию и освободились от своих прежних функций, когда вырвались из церквей и дворцов Европы и были переданы музеям в конце XVIII — начале XIX веков, так же с попаданием в музей обретает *свою* автономию и фотография. Однако нужно учитывать, что для формирования нового эстетического понимания фотографии необходимо устранить другие способы ее понимания. Книги о Египте будут буквально разорваны, чтобы можно было вставить в рамки и повесить на музейную стену фотографии Фрэнсиса Фрита. Оказавшись там, фотография никогда уже не станет прежней. Если раньше мы смотрели на фотографии Картье-Брессона ради передаваемой ими информации о революции в Китае или гражданской войне в Испании, то теперь нас будет интересовать, что они говорят нам о стиле художника.

—

Это слияние многочисленных фотографических практик, формирование нового эпистемологического конструкта, ко-

торый наконец позволит нам *увидеть* фотографию — всего лишь часть гораздо более сложного перераспределения знаний, происходящего в нашей культуре. Это перераспределение связано с понятием «постмодернизм», хотя большинство людей, которые этим понятием пользуются, имеют очень смутное представление о том, что именно они имеют в виду и почему им вообще нужна новая категория описания. Хотя слово «постмодернизм» употребляется часто, оно до сих пор не приобрело какого-либо устойчивого общепринятого смысла. В основном оно используется в негативном ключе — для обозначения конца модернизма. В позитивном же смысле оно выступает в качестве всеохватывающего понятия, посредством которого можно описать абсолютно все, что происходит в настоящем. Так, например, Даглас Дэвис, пользующийся этим понятием очень свободно и с завидной регулярностью, говорит:

«Постмодерн» — негативное понятие, которое не обозначает никакой «позитивной» замены, но оставляет пространство для расцвета плюрализма (то есть обеспечивает *свободу* — даже в рамках рынка)... Это понятие с реакционным налетом — потому что понятие «модерн» было необходимо для понимания «сейчас», — однако «традиция нового» требует мощной контрреволюции, а не еще одного шага вперед.¹⁷

Действительно, контрреволюция, плюрализм, фантазии о творческой свободе для многих синонимичны постмодернизму. И они правы в том смысле, что с концом модернизма возникают самые разнообразные симптомы регресса. Но, на мой взгляд, вместо того чтобы называть эти симптомы постмодернистскими, нам следовало бы рассматривать их как формы урезанного, застывшего, упрощенного модернизма.

С моей точки зрения, они представляют собой болезненные симптомы гибели модернизма.

Массовое включение фотографии в музейные коллекции, ее переоценка в соответствии с эпистемологией модернизма, присвоение ей статуса автономного искусства — все это я отношу к признакам гибели модернизма. Фотография не автономный вид искусства и вообще не искусство в модернистском смысле. Во времена, когда модернизм был основной рабочей парадигмой художественной практики, фотография не могла рассматриваться иначе, как нечто слишком случайное — слишком ограниченное запечатлеваемым миром и слишком зависимое от дискурсивных структур, в которые она была включена, — чтобы достичь саморефлексивной, полностью конвенционализированной формы модернистского искусства. Это не означает, что фотографии в принципе не могли быть модернистскими произведениями искусства: работы с выставки «Искусство двадцатых» в *МоМА* убедительно доказывают, что многие из них несут в себе не меньше рефлексии о языке фотографии, нежели модернистская живопись — о живописных конвенциях. Именно поэтому в *МоМА* и был создан отдел фотографии. Шарковски унаследовал отдел, отражавший модернистскую эстетику Альфреда Стиглица и его последователей. Но в конечном счете Шарковски и *его* последователи стали ретроспективно приписывать *фотографии как таковой* то, что Стиглиц считал свойством лишь некоторых фотографий.¹⁸ Чтобы фотография могла быть понята и реорганизована таким образом, необходимо осуществить решительный пересмотр всей парадигмы модернизма, а это возможно лишь потому, что данная парадигма в самом деле перестала работать. Можно сказать, что постмодернизм отчасти основывается на парадоксе: переоценка фотографии как модернистского медиума свидетельствует

о конце модернизма. Постмодернизм начинается тогда, когда фотография начинает извращать модернизм.

—

Попадание в музейное пространство и отделы искусства в библиотеках было одним из способов, какими фотография извратила модернизм, и этот способ можно назвать негативным. Однако есть и другая форма такого искажения, которую можно считать позитивной, поскольку она создает совершенно новую радикальную художественную практику, действительно заслуживающую наименования постмодернистской. В определенный момент фотография проникает в практику искусства, тем самым нарушая чистоту независимых друг от друга модернистских категорий — категорий живописи и скульптуры. В результате эти категории лишаются своей мнимой автономии, идеализма, а следовательно, и своей власти. Первые позитивные примеры такого нарушения появились в начале 1960-х годов, когда Роберт Раушенберг и Энди Уорхол начали при помощи шелкографии наносить на свои полотна фотоизображения. С этого момента тщательно охраняемая автономия модернистского искусства стала находиться под постоянной угрозой вторжения реальности, которую фотография впустила в сферу искусства. После более чем векового заточения искусства в дискурсе модернизма и институте музея, герметично отделенных от остального общества и культуры, искусство постмодернизма начинает совершать набеги во внешний мир. Отчасти это заслуга именно фотографии, которая одновременно с этим защищала искусство от опасности отката к традиционному реализму.

Эту мысль можно проиллюстрировать еще одной историей о библиотеке: однажды меня пригласили на работу по под-

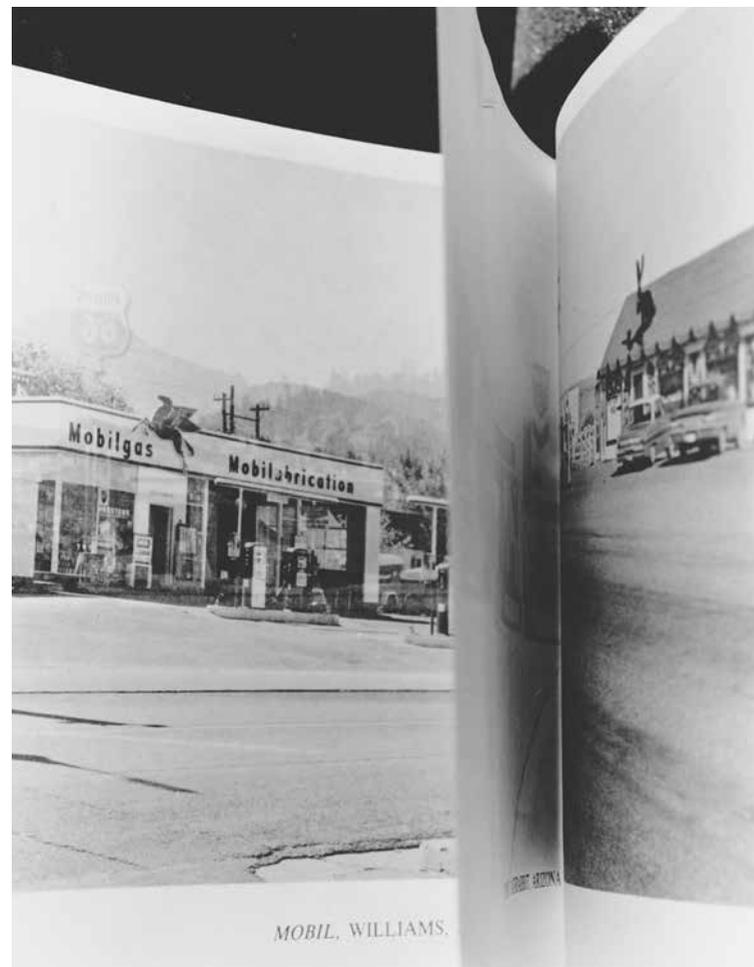


Фото Луизы Лопер

Эд Рушей, «Двадцать шесть автозаправочных станций», 1962

бору фотографий для производственного фильма об истории транспорта — фильм должен был в значительной степени состоять из статичных фотографий, и моей задачей было найти подходящие кадры. В Нью-Йоркской публичной библиотеке, обходя стеллажи с книгами по теме «Транспорт», я наткнулся на книгу Эда Рушея под названием «Двадцать шесть автозаправочных станций», опубликованную в 1963 году и состоящую из фотографий, в полном соответствии с названием, двадцати шести автозаправочных станций. Забавно, подумал я, что книгу неверно каталогизировали и разместили вместе с изданиями об автомобилях, дорогах и т.д. Я знал то, чего не знали, по всей видимости, библиотекари: книга Рушея — произведение искусства и поэтому ее место в отделе искусства. Но теперь, из-за перемен, принесенных постмодернизмом, я изменил свою точку зрения: теперь я понимаю, что книги Эда Рушея не имеют отношения к тем категориям искусства, которые используются в библиотеке для каталогизации книг по искусству, и что именно в этом, среди прочего, и заключается их ценность. Тот факт, что «Двадцати шести автозаправочных станций» не находится места в нынешней системе классификации, указывает на радикализм этой книги относительно устоявшихся способов мышления.

Проблема такого подхода к постмодернизму, подразумевающего отказ от его теоретического осмысления и тем самым смешивающего его с плюрализмом, заключается в том, что он валит в одну кучу признаки гибели модернизма с позитивными элементами, приходящими ему на смену. С этой точки зрения картины Элизабет Марри и Брюса Бойса — очевидное академическое продолжение застывшего модернизма — такое же проявление постмодернизма, как и книги Эда Рушея, которые столь же очевидным образом этот модернизм замещают. Ведь фотографические книги Рушея избежали



подпадения под категории, через которые понимается модернизм, и точно так же избежали попадания в художественный музей, который возник одновременно с модернизмом и стал его могилой. Такой плюралистический подход к постмодернизму равнозначен утверждению, что признаками возникновения модернизма были как творчество Мане, *так и работы* Жерома (безусловно, тот факт, что ревизионисты от истории искусства именно так и говорят, является еще одним признаком гибели модернизма), или, еще точнее, что модернизм — это и Мане, и Диздери — предприимчивый поденщик, который нажил себе состояние на торговле фотографическими визитными карточками, которого считают первопроходцем массовой коммерциализации фотографии и совершенно неинтересные снимки которого висят в Метрополитен-музее на выставке «После Дагера: Шедевры из Национальной библиотеки» в то самое время, когда я пишу эту статью.

Конец живописи

Живопись существовала не всегда — мы можем определить, когда она возникла. И если нам в головы можно вбить историю ее развития и моменты ее величия, то отчего же нельзя представить периоды ее упадка и даже ее конец, как и конец любой другой идеи?

—Луи Арагон. «Вызов живописи»

Произведение искусства так боится окружающего мира, так нуждается в изоляции для своего существования, что ему годится любое мыслимое средство защиты. Оно заключает себя в рамы, скрывается под стекло, прячется за пуленепробиваемой поверхностью, выставляет вокруг себя защитный кордон с приборами, измеряющими влажность в помещении, ведь даже малейший холод может стать губительным. В идеале произведение искусства оказывается не просто отгороженным от мира, но запертым в сейф, навсегда и совсем спрятанным от глаз. И все же разве эти крайние, на грани абсурда, меры не присутствуют в нашей жизни уже сейчас, постоянно и повсеместно, когда произведение искусства выставляется в сейфах, именуемых галереями и музеями? И разве выставляться подобным образом не отправная точка, цель и основная функция произведения искусства?

—Даниель Бюрен. «Отскоки»

В один из тех редких для 1970-х случаев, когда Барбара Роуз на время покинула страницы *Vogue*, чтобы сказать нечто серьезное о современном искусстве, она решила излить свой гнев на выставку «Восемь современных художников», орга-

низованную в *MoMA* осенью 1974 года.¹ Хотя представленные на ней работы показались ей «пресными и скучными», то есть такими, на которые «обычно не обращают внимания», она все же сочла себя обязанной высказаться, ведь выставка была организована самой престижной из наших институций современного искусства, и уже одно это придавало ей значимость. Но пресными и скучными работы на выставке Роуз посчитала только с эстетической точки зрения — в качестве политических жестов они были гораздо более убедительны:

Я уже довольно давно полагаю, что радикализм минимализма и концептуального искусства является по сути своей политическим, что его неявная цель — полная дискредитация форм и институтов господствующей буржуазной культуры... К чему бы ни привела эта стратегия, одно можно сказать наверняка: когда такая авторитетная институция, как *MoMA*, поддерживает саботаж, она способствует не популяризации экспериментального искусства, а пассивному соглашательству с агрессивным отношением разочарованных и деморализованных художников к более значительному искусству, чем их собственное.²

Больше всех прочих саботажников внимание Роуз привлек Даниель Бюрен, который представил в *MoMA* свои известные полосатые панно: они были обрезаны по размерам выходящих в сад окон и вывешены на стене напротив и на садовой ограде, а оставшиеся фрагменты разместили на рекламном щите и при входе в одну из галерей Сохо. Какими бы убедительными ни казались Роуз аргументы Бюрена о навязываемой музеем идеологии, ей было неясно, для чего ему потребовалось выставляться в музее, словно он пытался усидеть на двух стульях. Для прояснения этого вопроса

она обращается к интервью с куратором отдела живописи и скульптуры *MoMA* Уильямом Рубиным, которое было опубликовано в 1974 году в журнале *Artforum*. Рубин объясняет, что по сути музей — компромиссный институт, изобретенный буржуазными демократиями, чтобы примирить широкую публику с искусством, зародившимся в условиях частного покровительства со стороны элит. Рубин полагает, что такому порядку вещей, по-видимому, приходит конец, и это делает музей бесполезным для практик современного искусства.

Возможно, через десять, пятнадцать или тридцать лет будет казаться, что за последние годы модернистская традиция действительно умерла, как и полагают некоторые критики. В таком случае через сто лет историки напишут о модернизме (какое бы наименование этому историческому периоду они ни дали), что он начался в середине XIX века и закончился в 1960-х. Я этого не исключаю — может, так оно и будет, однако, на мой взгляд, есть и другая возможность. Вполне вероятно, что разделительная черта пройдет между теми работами, которые по сути дела продолжали идею станковой живописи, развивались в соотношении с буржуазно-демократическим образом жизни и были связаны со становлением как частных коллекций, так и с идеей музея, — и, скажем, земляными работами, концептуальными произведениями и схожими проектами, которые требуют (или должны требовать) иной среды и, возможно, иного зрителя.³

По мнению Роуз, Бюрен — один из тех художников, чьи работы требуют (или должны требовать) иной среды. И текст Бюрена «Функция музея», на который она ссылается, в самом деле направлен против заключения произведений искусства в музей.⁴ Однако если бы работа Бюрена не появилась в музее,



Предоставлено MoMA и Scala, Флоренция

Работа Даниеля Бюрена на выставке «Восемь современных художников», MoMA, 7 октября 1974 — 5 января 1975

не использовала музей в качестве точки отсчета и референта, то проблем, о которых Роуз размышляет в своей статье, никогда бы не возникло. Для искусства Бюрена принципиально важно то, что оно работает в связке с теми самыми институтами, которые оно стремится сделать видимыми в качестве необходимого условия постижимости произведения. Именно поэтому его работы не только экспонируются в музеях и галереях, но и выдают себя за живопись. Только так они могут поднимать важные вопросы: «Что делает возможным созерцание картины?», «За счет чего становится возможным увидеть картину как картину? И если учесть условия ее показа, то для чего нужна живопись?»

Однако Бюрен, выдавая свои работы за живопись, идет на серьезный риск — риск того, что они окажутся невидимыми. Поскольку все, на что искусство Бюрена указывает как на культурно и исторически обусловленное, так легко принять за естественное, многие смотрят на его картины так же, как и на любые другие, тщетно ожидая, что они сообщат нечто о себе самих. А поскольку они (будучи, по замыслу автора, лишены внутреннего смысла) делать это категорически отказываются, то в итоге эти картины просто исчезают. Так, Роуз говорит о работе Бюрена в MoMA, что та лишь «отдаленно напоминает полосатые полотна Стеллы».⁵ Но если Роуз так близорука к проблемам живописи, так слепа к вопросам, которые ставят работы Бюрена, то причина в том, что она, как и большинство людей, до сих пор *верит* в живопись.

—

Настоящему художнику нужно быть постоянно увлеченным. Если ты одержим живописью, то рано или поздно придешь к мысли, что она может изменить человечество. Но когда страсть покидает тебя, с этим ничего не поделать. Тогда лучше навсегда покончить с этим занятием. Потому что вообще-то живопись — чистый идиотизм.

—Герхард Рихтер, разговор с Ирмелин Лебер

Словно в подтверждение своей веры в живопись Роуз спустя пять лет после экспозиции в *MoMA* организовала собственную выставку современного искусства. Выставка «Американская живопись: восьмидесятые» (название носило пророческий характер: монтировали ее осенью 1979 года) должна была показать, что в беспросветные 1960-е и 1970-е, когда искусство, по мнению Роуз, занималось саморазрушением и было поглощено внешними проблемами, которые можно подвести под рубрику «политика», — на протяжении всего этого периода существовало целое «поколение уклонистов», противившихся «моральному разложению, общественной деморализации и недоверию к авторитету традиции».⁶ Все эти благородные люди, пережившие тяжелые времена, были живописцами, «сохранившими веру в качество и ценности, веру в искусство как трансцендентность, как земное воплощение идеального».

Доказательства, которые Роуз привела в пользу подобного сохранения веры, оказались крайне неубедительными, и ее выставка стала удобной мишенью для суровой критики. Критерии, по которым предпочтение отдавалось заурядным повторениям позднемодернистской абстракции, были пристрастны, и эта выставка могла с легкостью проходить в одной из галерей на Десятой улице двадцатью годами



Предоставлено Grey Art Gallery

Экспозиция выставки «Американская живопись: восьмидесятые», *Grey Art Gallery*, Нью-Йорк, 5 сентября — 13 октября 1979

ранее. Учитывая, что в настоящее время живописью занимаются тысячи художников, выборка Роуз оказалась тем более ограниченной — вне всяких сомнений, есть множество живописных работ, *выглядающих* гораздо более оригинально. Более того, ограничившись весьма узким кругом картин в момент, когда «плюрализм» стал излюбленным словечком критиков, Роуз фактически напросилась на неблагоприятные отзывы. Как и следовало ожидать, ее призвали к ответу разные журналисты, чьих любимых авторов она не включила в экспозицию. Хилтон Крамер в своем обзоре вопрошал: «Где фигуративисты?», Джон Перро — «Где паттерновая живопись?», а Роберта Смит — «Где Дженнифер Бартлет?» Однако гораздо важнее то, что никто не задался вопросом: «А почему *живопись*? Для чего нужна живопись сейчас, на пороге 1980-х?» И в этом смысле выставка Роуз имела громкий успех. Она доказала, что вера в живопись полностью восстановлена. Ведь сколько бы вопросов станковая живопись ни вызывала в 1974 году, когда Рубин давал интервью журналу *Artforum*, а в его музее проходила выставка «Восемь современных художников», к 1979 году эти вопросы, очевидно, уже были сняты.

Риторика, сопровождающая это возрождение живописи, предельно реакционна: она непосредственно направлена против всех практик 1960-х и 1970-х, которые отвергали живопись и занимались разоблачением ее идеологических оснований, равно как и идеологии, которую поддерживает, в свою очередь, сама живопись. И поэтому, несмотря на то что подборка Роуз, призванная подтвердить возрождение живописи, никого не удовлетворила, почти все согласились с сутью, если не с частностями, ее риторики. Ее текст для каталога выставки «Американская живопись: восьмидесятые» представляет собой великолепный набор прописных истин, и я берусь утверждать, что других истин о живописи сегодня

просто нет. Ниже приведены несколько цитат из статьи Роуз, которые, на мой взгляд, можно рассматривать в качестве предварительного ответа на вопрос, для чего нужна живопись в 1980-е.

Живопись — трансцендентное, высокое искусство, важнейшее искусство, искусство всеобщего, а не местного значения...

Живопись — единственное подлинно свободное искусство...

[Живопись —] экспрессивная форма человеческой деятельности... наша единственная надежда на сохранение высокого искусства...

[Живопись —] чистый продукт индивидуального воображения, а не отражение эфемерного внешнего мира объективной реальности...

Иллюзия... есть сущность живописи...

Сегодня сущностью живописи называют уже не узкий, скучный и упрощенный антииллюзионизм, а яркую и многостороннюю способность привносить новые образы в старый мир...

[Живопись] способна материализовать образ... за пределами пресловутой дотошности разума, там, где глубины воображения не знают границ...

Не новаторство, но оригинальность, индивидуальность и синтез являются сегодня, как и всегда, критериями качества в искусстве...

Искусство — это труд, физический труд человека, труд созидания, отраженный во множестве образов, которые словно находятся в процессе возникновения, словно обретают форму у нас на глазах...

Освободительный потенциал искусства заключается... в катарсисе воображения...

Видно, что эти картины написаны разумными взрослыми людьми, а не обезьянами, детьми или сумасшедшими...

[Традиция живописи —] это внутренний мир накопленных образов от Альтамыры до Поллока...

Как мы видим, для Роуз живопись — это высокое искусство, универсальное искусство, свободное искусство, при помощи которого можно достичь трансцендентного и катарсиса. Живопись обладает сущностью, и эта сущность — иллюзионизм, способность передавать образы, созданные не знающим границ человеческим воображением. Живопись — великая непрерывная традиция, охватывающая всю историю человечества. И, самое главное, живопись — часть человеческой природы.

Все эти утверждения входят в прямое противоречие с достижениями искусства двух предыдущих десятилетий, в качестве примера которого я привел работы Бюрена. Оно бросило вызов мифам о высоком искусстве, объявив искусство, подобно всем иным формам человеческой деятельности, зависимым от материального, исторического мира. Более того, оно стремилось разрушить миф о человеке и вытекающие из него гуманистические условности, ведь именно *они* поддерживают господствующую буржуазную культуру и представляют собой отличительные черты буржуазной идеологии.

Но если искусство 1960-х и 1970-х ставило под вопрос миф о человеке через прямую критику художника как уникального творца, то было и другое явление, которое положило начало этой критике еще на заре модернизма и после возникновения которого в середине XIX века живопись стала сдавать свои позиции. Этим явлением, конечно же, была фотография.

—

Вы прекрасно знаете, что я думаю о фотографии. Я бы хотел, чтобы она заставила людей презирать живопись, пока не появится что-нибудь, что сделает невыносимой саму фотографию.

—Марсель Дюшан в письме к Альфреду Стиглицу

«Отныне живопись мертва!» — прошло почти сто пятьдесят лет с тех пор, как Поль Деларош якобы сказал это, столкнувшись с решающим доказательством в виде изобретения Дегера. И хотя смертный приговор живописи периодически выносился на протяжении всей эпохи модернизма, никто не горел желанием привести его в исполнение, и жизнь осужденного жанра затянулась. Однако в 1960-е годы игнорировать предсмертное состояние живописи стало невозможно. Симптомы были повсюду: в работах самих художников, которые словно повторяли заявление Эда Рейнхардта, утверждавшего, что он «пишет последние в мире картины», или засоряли свои картины чужеродными элементами, в частности фотоизображениями; в работах скульпторов-минималистов, окончательно порвавших с извечным идеализмом живописи; во всех других медиа, к которым художники стали обращаться, один за другим отвергая живопись. Теперь художники начали работать именно с тем измерением, которое всегда сопротивлялось даже самым впечатляющим иллюзионистским уловкам живописи — временем, — обратившись к кино, видеоарту и перформансу. И, наконец, фотография, переждав всю эпоху модернизма, вновь вышла на авансцену, чтобы потребовать причитающееся ей наследство. Последнее десятилетие ознаменовалось беспрецедентным интересом к фотографии. Художники, критики, галеристы, кураторы и ученые отвер-

нулись от своих прошлых занятий, раскрыв объятия этому врагу живописи. Фотография была *изобретена* в 1839 году — но по-настоящему *открыли* ее лишь в 1970-е.

Так «что же особенного в фотографии?»⁷ Сегодня этот вопрос встает снова, причем практически в той же форме, которую Ламартин использовал почти полтора столетия назад: «Но в чем ее смысл для человека?»⁸ На этот раз Ламартину вторит Ричард Хеннеси, один из «художников восьмидесятых» с выставки Роуз, и делает это на страницах *Artforum* — того самого журнала, который столь тщательно и последовательно вел хронику радикальных практик 1960-х и 1970-х, указавших на окончательный упадок живописи, а позже стал доказывать, что живопись возродилась. Выступление Хеннеси против фотографии весьма характерно для этого нового возрожденческого духа:

Роль замысла и связанной с ним поэзии человеческой свободы нечасто обсуждается в отношении искусства, однако чем полнее тот ли иной вид искусства дает почувствовать замысел, тем больше его шансы на то, чтобы стать изящным, а не второстепенным, прикладным искусством. Возьмем, например, кисть. Сколько в ней щетинок или волосков? Иногда двадцать и менее, но их может быть пятьсот, тысяча и больше. Когда кисть с краской касается холста, она оставляет не один след, но следы от всех своих щетинок. «Да, я хочу этого!» каждого мазка поддерживается хором щетинок, провозглашающих: «Да, мы хотим этого!» Сама тема прикосновения полна духовных ассоциаций.⁹

Вообразим же мощь этого ошетилившегося хора, готового разразиться оглушительным торжествующим ревом, в серии «Дельта» Роберта Раймана, где он

...использовал очень широкую, тридцатисантиметровую кисть. Я специально такой обзавелся — сходил в магазин, и у них нашлась именно такая здоровенная кисть. Я хотел нанести этой кистью краску на очень большую поверхность — два с половиной квадратных метра. Сначала у меня получалось не особенно хорошо. Но в итоге я добился правильной консистенции, я знал, что делаю, с какой силой нужно давить на кисть и вести ее, и понимал, что получится в результате. Как-то так все это и начинается. Больше у меня на уме ничего не было, я просто хотел написать картину.¹⁰

В сравнении с панегириком Хеннеси слова Раймана звучат довольно прозаично. Язык Раймана, как и его живопись, отличается строгая верность предмету исследования. Его понимание живописи сведено к физическим компонентам живописи-как-объекта. Систематические, целеустремленные, настойчивые попытки Раймана раз и навсегда освободить живопись из идеалистической ловушки обеспечивают его работам особое место в искусстве 1960-х годов — место все тех же «последних в мире картин». И в то же время именно это является условием их возможности. Картины Раймана, как и работы Бюрена, делают видимыми наиболее буквальные *материальные* конвенции живописи: опорную поверхность, подрамник, раму, стену, на которой висит полотно. Но, что еще важнее, в своих картинах Райман, в отличие от Бюрена, делает видимым механическое действие — нанесение мазков на холст, показывая, как мазки ложатся один за другим, слева направо или, скажем, сверху вниз, до тех пор, пока поверхность наконец не оказывается полностью закрасненной.

«Возрожденчество» современной живописи, которое так точно выражает текст Хеннеси, конечно же, связано с надеждением этих мазков человеческим присутствием, метафи-

зиков человеческого прикосновения. «Этот квазичудесный способ существования живописи создается... ее фактурой... *Рукой художника* — вот что самое главное».¹¹ Эта вера в целительную силу руки, в фактуру, возникающую благодаря наложению рук, находит отражение в уже цитировавшейся нами статье Роуз, где она уделяет особое внимание критике фотографии у Хеннеси. Объединяющим принципом эстетики художников, отобранных Роуз, является то, что их работы «определяют себя в сознательном противопоставлении фотографии и всем формам технического воспроизведения, стремящимся лишиться искусство его уникальной „ауры“». По мнению Роуз, отказ от человеческого прикосновения может выражать лишь «ненависть художников к самим себе... Такое страстное желание истребить индивидуальное самовыражение свидетельствует о нелюбви автора к собственным творениям». Живопись отличает от фотографии то, что она «явным образом отражает работу руки человека, создающей поверхности, которые кажутся нам осязаемыми».

В противовес эйфории, вызванной возвращением фотографии, Хеннеси обращает наше внимание на картину Веласкеса «Менины», которую он рассматривает как «описание фотографического процесса, в котором камерой становимся мы сами». Нам дают понять, хотя это и не утверждается прямо, что мы воздаем должное этой конкретной картине за ее прославленную фактуру. Хеннеси пишет, что Веласкес «смотрит на нас так, будто мы сами ему позируем», в то время как «его рука, замершая на полпути от палитры к холсту, держит кисть» (что же ей еще держать!). Хеннеси описывает эту картину при помощи ярких метафор и сравнений, которые и он, и Роуз так любят, поскольку считают живопись по сути своей метафорическим медиумом. Он говорит, к примеру, что «Менины» — это «подарок в обертке, которую нам ни-

когда не развернуть до конца», «город без крепостной стены, любовник, которому не нужно оправданий», что на картине «игра взглядов на заднем и переднем планах, направленных мимо или на нас, оплетает, словно паутина, погружая в шепот сознания. Мы лишь гости великих, августейших по званию и духу. Мы стоим в центре их мира и сами оказываемся в центре внимания. Веласкес посвящает нас в свои тайны».¹²

Впрочем, если не обращать внимания на напыщенные метафоры и восторженный тон, описание Хеннеси может напомнить о другом, гораздо более убедительном анализе «Менин», который составляет вводную главу «Слов и вещей». Согласно Фуко, на этой картине и художник, и зритель присваивают себе позицию субъекта, который смещается в мутное отражение зеркала, висящего на задней стене мастерской Веласкеса. Ведь согласно теории репрезентации XVII века именно эти параллельные присвоения и смещения были необходимым условием самой возможности репрезентации.

Это обусловлено, вероятно, тем, что в этой картине, как и в любом изображении, сущность которого она, так сказать, обнаруживает, глубокая незримость видимого связана с невидимостью видящего — и это невзирая на зеркала, отражения, подражания, портреты...

Возможно, эта картина Веласкеса является как бы изображением классического изображения, а вместе с тем и определением того пространства, которое оно открывает. Действительно, оно здесь стремится представить себя во всех своих элементах, вместе со своими образами, взглядами, которым оно предстает, лицами, которые оно делает видимыми, жестами, которые его порождают. Однако здесь, в этой разбросанности, которую оно собирает, а заодно и расставляет по порядку, все указывает со всей непреложно-

стью на существенный пробел — на необходимое исчезновение того, что обосновывает изображение: того, на кого оно похоже, и того, на чей взгляд оно есть всего лишь сходство. Был изъят сам субъект, который является одним и тем же. И изображение, освободившееся, наконец, от этого сковывающего его отношения, может представать как чистое изображение.¹³

Итак, когда Фуко смотрит на эту картину, он видит в ней способ функционирования репрезентации в классическую эпоху, которая, согласно его археологическому анализу истории, закончилась с наступлением XIX века, когда началась наша эпоха — эпоха модернизма. И, разумеется, раз классическая эпоха закончилась, то перестал быть актуальным и присущий ей способ миропонимания, ярким примером которого являются «Менины».

Однако Хеннесси не видит в «Менинах» отсылки к *определенному* историческому периоду с присущим ему *определенным* типом знания. Для него «Менины» — это, в первую очередь, великое произведение искусства, подчиненное не истории, а творческому гению, внеисторическому и вечному, как и сам человек. Именно эту позицию — позицию косного историзма — и стремится ниспровергнуть Фуко. Ее приверженцы считают, что живопись обладает вневременной сущностью, одним из проявлений которой являются «Менины», другим — рисунки на стенах Альтамиры, третьим — разбрызганная Поллоком краска. Выражение «от Альтамиры до Поллока» подразумевает, что у людей всегда было стремление писать картины — и можно ли предполагать, что оно вдруг исчезнет, скажем, в 1965 году?

Что же тогда позволяет смотреть на палеолитические петроглифы, портрет, созданный придворным художником

в XVII веке, и абстрактные экспрессионистские полотна и говорить, что все это *одно и то же* и принадлежит одной категории знания? Как этот художественный историзм вообще стал возможен?

—

Для развития художника, для наслаждения любителя имело всегда величайшее значение место, где находится произведение искусства; было время, когда они, не говоря о незначительных перемещениях, по большей части не покидали своих мест; ныне же произошла большая перемена, которая будет иметь значительные последствия для искусства как в целом, так и с точки зрения более частной.

Мы имеем сейчас, быть может, больше чем когда-либо повод рассматривать Италию как единый великий художественный организм, каким он был еще так недавно. Как только будет возможным дать о нем общее представление, станет вполне ясным, что теряет мир в настоящее время, когда столько частей отрывается от этой великой и древней целостности.

Что погибло в самом акте этого отторжения, останется тайной навеки, но описание того нового художественного тела, которое образуется в Париже, станет возможным уже через несколько лет.

—Иоганн Вольфганг Гете. «Введение в „Пропилеи“»

Новое художественное тело, которое образовалось в Париже (в буквальном смысле это был, конечно же, Лувр) и которое Гете предвидел еще в 1798 году, было тем, что мы сегодня называем модернизмом, если под модернизмом понимать не просто стиль эпохи, но совершенно новую эпистемологию

искусства. Гете предвидел, что новое понимание искусства будет коренным образом отличаться от его собственного, которое, в свою очередь, станет загадкой для нас. Великий художественный организм, олицетворением которого для Гете была Италия и который можно назвать искусством *in situ* или домузейным искусством, для нас уже попросту не существует. И не только потому, что искусство было изъято из мест, для которых оно было создано, и заключено в художественные музеи, но и потому, что для нас художественный организм находится в другом музее, который Андре Мальро назвал *Воображаемым*. Этот музей составляют все произведения искусства, которые могут быть технически воспроизведены, а значит, подчинены дискурсивной практике, которую техническое воспроизведение делает возможным — истории искусства. Из-за нее тот художественный организм, олицетворением которого для Гете была Италия, утрачен безвозвратно. Иначе говоря, — и это важно подчеркнуть, поскольку изнутри эпистемологического поля, даже когда оно начинает разрушаться, сложно увидеть, как оно работает, — искусство, каким мы его себе представляем, возникло лишь в XIX веке, вместе с музеями и историей искусства. А эти последние возникли в одно время с модернизмом (и, что немаловажно, с фотографией). Следовательно, для нас естественным местом назначения искусства является музей или, по меньшей мере, Воображаемый Музей, идеалистическое пространство Искусства с большой буквы. Представление об искусстве как о чем-то автономном, отделенном от всего остального, заранее обреченном занять определенное место в истории *искусства*, является порождением модернизма. И именно это представление об искусстве поддерживает современная живопись, которой также суждено оказаться в музее.

В этой концепции искусства живопись понимается онтологически: у нее есть истоки и сущность. Ее историческое развитие можно представить в виде непрерывной линии от Альтамыры до Поллока и далее, в 1980-е. В ходе этого развития сущность живописи не меняется — меняются лишь внешние проявления этой сущности, которые историки искусства называют стилем. История искусства полностью сводит развитие живописи к простой последовательности стилей — личных, национальных, относящихся к тому или иному периоду. И, разумеется, чередование этих стилей непредсказуемо, поскольку зависит исключительно от предпочтений художника, проявляющего свое «ничем не ограниченное воображение».

Этот историко-художественный взгляд на живопись и то, как он поддерживает непрерывную практику живописи, хорошо иллюстрируется недавним примером стилистического сдвига (и реакцией на него). Сдвиг этот начался в конце 1970-х годов в работах Фрэнка Стеллы. И хотя признаки этого сдвига можно обнаружить у Стеллы и раньше, после «Черных картин» 1959 года, переход к броским и своеобразным сконструированным работам последних лет стал своего рода квантовым скачком и потому был воспринят как директивный призыв к той новейшей живописи, которая утверждает свой индивидуализм за счет нарочитой эксцентричности формы, цвета, материала и образов. Действительно, на Биеннале Уитни в 1979 году одна из новых экстравагантных работ Стеллы, выставленная прямо на выходе из лифта на четвертом этаже музея, стала эмблемой всех остальных работ с этого этажа, превратив их в собрание картин, которые, очевидно, должны были восприниматься как глубоко личные высказывания, однако выглядели как множество прилежно выученных вслед за мастером уроков.

Но если не останавливаться на подражателях Стеллы, то как объяснить феномен его позднего творчества? Если вспомнить, что именно ранние работы Стеллы стали для его коллег знаком того, что конец живописи уже настал (я имею в виду таких дезертиров из рядов живописцев, как Дэн Флавин, Дональд Джадд, Сол Левитт и Роберт Моррис), то становится очевидно, что карьера Стеллы представляет собой затянувшуюся агонию, вызванную неоспоримыми последствиями его ранних работ, от которых он все сильнее удалялся, все громче отрекаясь от них с каждой новой серией картин. В его живописи конца 1970-х отрицание работ «черной серии» доходит до истерики; каждая из этих поздних картин выглядит как вспышка ярости, как попытка доказать с воплями и пеной у рта, что конец живописи *еще не наступил*. Более того, яростно отстаивая живопись, новые работы Стеллы делают это уже в другом медиуме. Ирония нового проекта Стеллы в том, что он может указывать на живопись, лишь находясь от нее на расстоянии и за счет специфического гибридного объекта, который может *представлять* картину, но едва ли может *быть* ей по праву. Нельзя сказать, что это настойчивое отрицание конца живописи ничем не примечательно, однако оно представляет интерес лишь в таком прочтении, ведь если считать недавние работы Стеллы «обновлением», то они представляют собой чистый идиотизм, говоря словами Герхарда Рихтера, адресованными живописи.

Тем не менее последние работы Стеллы воспринимаются именно как «обновление». Вот, например, что говорит о них друг Стеллы Филип Лайдер, выражая мнение большей части художественной среды:

В последних работах Стелла, распахнув двери для многого из того, что до сих пор казалось ему запретным (дихотомия

фигуры и фона, композиция, жестовое нанесение краски и т.д.), добился обновления и оживления абстракции, вдохнул в нее жизнь, энергию, что уже похоже на настоящее чудо. Не видеть этого может только слепой, не ощущать — только бесчувственный, не признавать — только своенравный, не восхищаться — только бездушный.¹⁴

Подобно Хеннеси и Роуз, Лайдер настаивает на вере в чудеса, и это, наверное, симптоматично для реального состояния современной живописи: только чудо может предотвратить ее конец. Картины Стеллы — не чудеса, но, быть может, их полное отчаяние является выражением потребности живописи в спасительном чуде.

Лайдер предвосхищает мой скептицизм, оправдывая новые работы Стеллы и предполагая, что резкое изменение стиля будет, как это часто случается, встречено в штыки:

Каждый художник, который надеется добиться серьезных перемен в стиле, особенно в области абстракции, должен быть готов к тому, что однажды ему придется «пойти на компромисс с собственными достижениями». Нужно быть готовым к тому, что от тебя отвернутся друзья, что молодежь перестанет прислушиваться к твоему мнению... Это значит зайти так далеко, как только возможно, и в результате оказаться на аванпостах искусства, рискуя тем, что твое творчество пойдет в тупик, станет неубедительным и неинтересным. В такой момент художник должен пойти на компромисс с логикой собственной работы, чтобы в принципе сохранить возможность работать — в противном случае он навечно останется узником своих достижений, столкнувшись с бесплодными самоповторами, которыми избилуют поздние полотна Ротко, Стилла, Брака.¹⁵



Предоставлено Балтиморским художественным музеем

Экспозиция выставки «Фрэнк Стелла: черные картины», Балтиморский художественный музей, 23 ноября 1976 — 23 января 1977



Фото Луизы Лопер

Фрэнк Стелла, «Осколки IV», 1983. Вид из холла здания по адресу Нью-Йорк, Хадсон-стрит, 375 (собственность компании *Tishman-Spreyer*, первоначально принадлежала *Saatchi, Saatchi & Compton*)

Оставляя в стороне оценки поздних работ Ротко, Стилла и Брака, бесплодные самоповторы при нынешнем состоянии искусства имеют определенную ценность. Это, конечно же, и есть отправная точка творчества Даниеля Бюрена, который никогда, с самого начала своей практики в 1965 году, не внёс в нее ни единого стилистического изменения.

—

Речь уже не идет о критике произведений искусства и их смысла — эстетического, философского или иного. Речь уже не идет ни об умении создать произведение искусства, объект или картину; ни о том, как попасть в историю искусства, и даже ни о том, интересно создавать произведение или нет, важно или нелепо, ни о том, как художнику или тому, кто желает им стать (или даже тому, кто критикует это понятие), вписаться в эту игру и при этом играть собственными инструментами в полную меру своих сил. Речь не идет даже о критике художественной системы. Или об удовольствии от бесконечного анализа. Задача этой работы — совершенно иная. Она состоит не в чем ином, как в упразднении кода, который до настоящего времени делал искусство тем, чем оно является, в процессе его создания и в его институциях.

—Даниель Бюрен. «Отскоки»

За последнее десятилетие работы Даниеля Бюрена выставлялись чаще, чем работы любого другого живописца. И хотя они демонстрировались в музеях, галереях и на улицах всего развитого мира, и видели их больше людей, чем работы любого другого современного художника, до сих пор для всех, кроме очень немногих, они оставались невидимыми. Эта парадоксальная ситуация доказывает полный успех бюренов-



Предоставлено художником и ADAGP Париж

Даниель Бюрен, улица Жакоб, Париж, апрель 1969

ского гамбита, а также, по-видимому, непоколебимость веры в живопись — то есть в код. Когда в 1965 году Бюрен решил создавать лишь работы *in situ*, используя только вертикальные полосы шириной в 8,7 сантиметров, чередуя цветные с белыми и прозрачными, он, очевидно, принял верное решение. Как он и предполагал, этот формат оказался принципиально неусвояемым для кодов искусства, какими бы гибкими они ни стали за последние пятнадцать лет. Как мы уже видели, даже такие странные гибриды, как недавние конструкции Стеллы, можно легко принять за живопись (хотя они ею, конечно же, не являются), и в таком качестве они могут быть поняты как продолжение традиции старой доброй живописи.

В условиях, когда люди с готовностью принимают истерические конструкции Стеллы за живопись, понятно, почему работы Бюрена ею не считаются. И потому неудивительно, что Бюрена практически единодушно считают концептуалистом, равнодушным к видимым (или, как называл их Дюшан, «ретинальным») аспектам живописи. Однако Бюрен всегда настаивал как раз на «видимости» своих работ, на их потребности быть *увиденными*. Ведь он прекрасно знает, что если его полосы будут считаться живописью, то живопись будет восприниматься как «полный идиотизм», чем она и является. В тот момент, когда работа Бюрена станет видимой, код живописи будет отвергнут и Бюрену больше не придется повторяться — конец живописи будет окончательно признан.

Фотографическая деятельность постмодернизма

Тем не менее именно на этом фетишистском, изначально-антитехническом понятии искусства теоретики фотографии почти столетие пробовали строить дискуссию, разумеется, без малейшего результата. Ведь они пытались получить признание фотографа именно от той инстанции, которую он отменял.

—*Вальтер Беньямин. «Краткая история фотографии»*

Модернизм считал необходимым вытеснить тот факт, что фотография опрокинула судилище искусства, поэтому можно смело утверждать, что постмодернизм представляет собой возвращение вытесненного. Постмодернизм образует специфический разрыв с модернизмом, с теми институтами, благодаря которым появился модернизм и сформировался его дискурс. Сразу назовем эти институты: во-первых, музей, во-вторых, история искусства и, наконец, фотография (с ней дело обстоит сложнее, так как модернизм зависит как от ее присутствия, так и от отсутствия). Постмодернизм связан с рассредоточением искусства, с его множественностью, которую нельзя путать с плюрализмом. Плюрализм предполагает иллюзию свободы и независимости искусства от других дискурсивных практик и институтов и, главное, свободы от истории. Эта иллюзия поддерживается за счет представления о том, что каждое произведение искусства абсолютно уникально и оригинально. Идее плюрализма оригиналов я хочу противопоставить тезис о множественности копий.

В статье 1979 года «Картинки» мне впервые показалось уместным использовать термин «постмодернизм», и я попытался описать контекст работы группы молодых художников, которые только начинали выставляться в Нью-Йорке.¹ Я проследил происхождение их интереса к тому, что ранее было презрительно названо театральностью минималистской скульптуры, и к продолжению этой театральной позиции в искусстве 1970-х.² Я предположил, что самым характерным для 1970-х годов эстетическим методом было искусство перформанса — все те произведения, что создавались в рамках конкретной ситуации и определенного отрезка времени, произведения, о которых можно сказать буквально: «Это надо видеть своими глазами», — то есть произведения, предполагавшие непосредственное присутствие зрителя перед работой в момент, когда она осуществляется, и тем самым ставящие в привилегированную позицию зрителя, а не художника.

Пытаясь продолжить логику вышеописанных изменений, я в конце концов зашел в тупик. Я хотел объяснить, как можно перейти от присутствия, необходимого в перформансе, к тому типу присутствия, которое возможно только через отсутствие, являющееся, как мы знаем, условием репрезентации. Ведь я писал о работах, которые вновь поставили вопрос о репрезентации после его полувекового вытеснения. Этот переход я осуществил при помощи небольшой уловки — эпиграфа, размещенного между двумя частями текста. Цитата была взята из одного рассказа Генри Джеймса о призраках и представляла собой псевдотавтологичную игру с двойственным и, по сути, противоречивым смыслом слова *presence*, означающим разом «присутствие» и «видение, призрак»: *The presence before him was a presence*, «То видение... было сейчас перед его глазами».

Возможно, то, что я назвал уловкой, на самом деле ею и не было: скорее речь идет о намеке на ключевой аспект описывавшегося мною искусства, на котором я сейчас остаюсь подробнее. Для этого я добавлю третье определение слова «присутствие». К понятию присутствия как *нахождения перед чем-либо*, а также понятию присутствия, которое Генри Джеймс использовал в рассказах о привидениях (*presence* как призрак, то есть, по сути, *отсутствие*, присутствие, которого нет) я хочу добавить понятие присутствия как своего рода расширения нахождения перед чем-либо, — это призрачная сторона присутствия, являющаяся его избытком, восполнением. Именно об этом понятии присутствия идет речь, когда мы говорим, например, что Лори Андерсон — *a performer with presence*, то есть харизматичная исполнительница. Мы подразумеваем под этим не просто то, что она находится перед нами, но что она больше, чем здесь — что помимо этого у нее есть еще и *presence*, харизма. Это может показаться несколько странным, потому что специфическое присутствие Лори Андерсон возникает в результате использования технологий воспроизведения, которые в действительности делают ее совершенно отсутствующей — или присутствующей, но только в смысле, подразумеваемом в приведенной выше цитате из Генри Джеймса.

Именно такое присутствие я приписывал перформансам Джека Гольдстина (вроде «Двух фехтовальщиков»), к которым стоит добавить перформанс Роберта Лонго «Капитуляция». Эти перформансы были, по сути дела, призраками, разыгранными картинками, которые находились в одном пространстве со зрителем, но при этом казались эфемерными, отсутствующими. Эти необычные работы напоминают голограммы — очень яркие, проработанные до мелочей и настоящие, но в то же время призрачные и отсутствующие.



Предоставлено The Estate of Jack Goldstein и Galerie Buchholz, Берлин-Кёльн

Джек Гольдстин, «Два фехтовальщика», зал Патиньо, Женева, 1977

Гольдстин и Лонго — художники, в чьих работах (равно как и в работах многих их современников) вопросы репрезентации ставились посредством фотографии и особенно тех ее аспектов, которые имеют отношение к воспроизведению, к копиям и копиям копий. Специфическое присутствие этих произведений осуществляется через отсутствие, через непреодолимую отдаленность от оригинала и даже через постановку под вопрос самой возможности существования оригинала. Именно такое присутствие я приписываю тому типу фотографической деятельности, которую я называю постмодернистской.

Это свойство присутствия представляется противоположным тому, которое имел в виду Вальтер Беньямин, когда вводил в язык критики понятие ауры. Аура связана с присутствием оригинала, с подлинностью, с уникальным существованием произведения искусства в том месте, в котором оно оказалось. Этот аспект произведения искусства может быть проверен при помощи химического анализа или знаточества, история искусства (по крайней мере, в виде *Kunstwissenschaft*) может доказать или опровергнуть его наличие и, следовательно, допустить произведение искусства в музей или изгнать его оттуда. Музей не имеет дела с копиями, репродукциями или подделками. Присутствие художника в произведении искусства должно быть обнаруживаемым — именно так музей удостоверяет наличие у себя чего-то подлинного.

Но именно такая подлинность, говорит нам Беньямин, неизбежно обесценивается из-за технической воспроизводимости, уменьшается из-за распространения копий: «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры».³ Разумеется, аура — категория не онтологическая, как это представляет Беньямин, а скорее историческая. Это не свойство, которым обладает работа,

созданная вручную, и которого лишена работа, созданная техническими средствами. По мнению Беньямина, аура есть у некоторых фотографий, в то время как даже картины Рембрандта в эпоху технической воспроизводимости ее утрачивают. Исчезновение ауры, отделение произведения искусства от ткани традиции — *неизбежный* результат технической воспроизводимости. Все мы с этим сталкивались. Например, когда мы стоим в Лувре перед «Моной Лизой», то понимаем, что не можем почувствовать ауру этой картины. Ее аура полностью истощена — мы тысячи раз видели репродукции «Моны Лизы», и как бы мы ни пытались сосредоточиться, это не восстановит для нас ее уникальности.

Однако может показаться, что истощение ауры — неизбежный факт нашего времени, а значит, столь же неизбежны всевозможные попытки ее рекуперировать, сделать вид, будто оригинальность и уникальность по-прежнему возможны и желанны. Очевиднее всего это проявляется в области самой фотографии, которая и повинна в распространении технического воспроизведения.

Беньямин считал, что эффект присутствия и аура свойственны лишь очень немногим фотографиям. Это фотографии так называемой «примитивной» эпохи, предшествовавшей коммерциализации фотографии, которая началась во второй половине XIX века. Так, о людях, запечатленных на ранних фотографиях, он писал: «Их окружала аура, среда, которая придавала их взгляду, проходящему сквозь нее, полноту и уверенность».⁴ Эта аура, по мнению Беньямина, возникала благодаря двум вещам: долгой выдержке, за время которой фотографируемые модели словно превращались в изображения, и уникальным непосредственным отношениям между фотографом, который был «техником нового поколения», и его моделью, «представителем восходящего социального

класса со свойственной ему аурой, которая проглядывала даже в складках сюртука и шейном платке».⁵ Таким образом, аура этих фотографий заключается не в присутствии фотографа на фотографии, по аналогии с тем, как аура картины определяется присутствием уникальной «руки» художника. Она создается присутствием модели, того, кого фотографируют, «мельчайшей искоркой случая, здесь и сейчас, которой действительность словно прожгла характер изображения».⁶ Для Беньямина, следовательно, знаточество в области фотографии диаметрально противоположно знаточеству в живописи: оно означает внимание не к «руке» художника, а к неконтролируемому вторжению реальности, абсолютно уникальному и даже магическому качеству, присущему не самому художнику, а его модели. Возможно, именно поэтому Беньямин считал большой ошибкой то, что фотографы после коммерциализации фотографии начали симулировать утраченную ауру за счет имитации живописных техник. В пример он приводил гуммиарабиковую печать в пикториальной фотографии.

На первый взгляд может показаться, что Беньямин оплакивает утрату ауры, однако дело обстоит прямо противоположным образом. «Общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, немыслимо, — писал он о воспроизведении, — без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия».⁷ В этом, с точки зрения Беньямина, заключалось величие Эжена Атже: «...он начал освобождение объекта от ауры, которая составляла несомненное достоинство наиболее ранней фотографической школы».⁸ Примечательна «пустота... этих снимков».⁹

В искусстве последних двух десятилетий это опустошение, истощение ауры, оспаривание уникальности художествен-

ного произведения ускорилось и усилилось. Начиная с распространения шелкографических фотоизображений в работах Раушенберга и Уорхола и заканчивая промышленным производством однообразно структурированных работ скульпторов-минималистов все радикальные художественные практики согласованно уничтожали традиционные культурные ценности, о которых писал Беньямин. И поскольку музей как институт основывается на этих ценностях и их сохранение является его главной задачей, он оказался в глубоком кризисе. Один из симптомов этого кризиса проявляется в том, что в 1970-е годы наши музеи один за другим сняли с себя ответственность и отrekliсь от современной художественной практики, обратившись с ностальгией к искусству, которое раньше пылилось в запасниках. Ревизионистская история искусства вскоре была оправдана «открытиями» достижений академических художников и различных второстепенных фигур.

К середине 1970-х годов проявился другой, более серьезный симптом кризиса музея, о котором я уже упоминал. Речь идет о различных попытках рекуперировать ауратическое, проявившихся в двух противоположных явлениях: возрождении экспрессионистской живописи и триумфе фотографии-как-искусства. Музей встретил и то и другое с равным энтузиазмом.

Я полагаю, нет смысла особо распространяться о возвращении к живописи личного самовыражения. Мы сталкиваемся с ней повсюду. Рынок ею переполнен. Она предстает перед нами в самых различных формах: паттерновой живописи, новой образной живописи, неоконструктивизма, неоэкспрессионизма; и, разумеется, она плюралистична. Но несмотря на весь индивидуализм, в одном отношении эта живопись проявляет полный конформизм: художники, которые ею

занимаются, ненавидят фотографию. В своем тексте-манифесте для каталога выставки «Американская живопись: восьмидесятые» Барбара Роуз писала:

Серьезные художники 1980-х годов представляют собой чрезвычайно разнородную группу — некоторые занимаются абстрактной живописью, другие фигуративной. Но они схожи по ряду принципиально важных моментов, и поэтому их можно выделить в одну группу. Они посвятили свое творчество в первую очередь сохранению живописи как трансцендентного, высокого искусства всеобщего, а не местного значения. Их эстетика, объединяющая тактильные и оптические качества, сознательно определяет себя через противопоставление фотографии и всем формам технического воспроизведения, которые стремятся лишить произведение искусства его уникальной «ауры». В сущности, речь идет об укреплении этой ауры, к которой живопись теперь сознательно стремится, с помощью различных средств — либо за счет акцента на авторской манере, либо путем создания индивидуальных фантастических образов, которые невозможно спутать ни друг с другом, ни с реальностью.¹⁰

Такая живопись видит в техническом воспроизведении главного врага — и это симптоматичная реакция на ту угрозу, которую представляла для прописных истин (а этой живописи только такие истины и известны) фотографическая практика постмодернизма. Но в данном случае это еще и симптом другой угрозы, более ограниченной и внутренней; эта угроза для живописи заключалась в том, что сама фотография внезапно начала приобретать ауру. Теперь это уже не просто вопрос идеологии — это реальная конкуренция за закупочный бюджет и музейное пространство.

Но как вышло, что фотография внезапно обрела ауру? Как изобилие копий было сведено к редкости оригиналов? И как можно отличить подлинные фотографии от репродукций?

Здесь в игру вступает знаток. Но не знаток фотографии, такой как Вальтер Беньямин или (если брать ближе к нашему времени) Ролан Барт. Ни «искорка случая» Беньямина, ни «третий смысл» Барта не обеспечивают фотографии места в музее.¹¹ Тот тип знатока, который требуется здесь, — это старомодный историк искусства с его химическим и, что важнее, стилистическим анализом. Для проверки подлинности фотографии требуется весь инструментарий истории искусства и музеологии с некоторыми дополнениями и немалыми уловками. В первую очередь следует упомянуть об очевидной раритетности старых, давно напечатанных фотографий. Определенные техники, виды бумаги и реактивы вышли из употребления, и поэтому легко установить, когда фотография была напечатана. Однако меня не интересует удостоверяемая раритетность такого рода, равно как и ее аналоги в современной фотографической практике с ее ограниченными тиражами. Меня интересует субъективизация фотографии, те способы, при помощи которых знаточество запечатленной на фотографии «искры случая» превращается в знаточество ее стиля. Складывается впечатление, что сегодня мы наконец можем распознать руку фотографа, если не считать того, что дело не в руке, а в «глазе», в уникальном взгляде фотографа (впрочем, это может быть и рука — достаточно прислушаться к приверженцам фотографической субъективности, описывающим мистический ритуал, отправляемый фотографом в темной комнате).

Разумеется, я понимаю, что, затрагивая вопрос субъективности, я снова возвращаюсь к центральной дискуссии в эстетической истории фотографии, а именно к дискуссии

о различии между прямой и обработанной печатью, а также к многочисленным вариациям этой темы. Но делаю я это, чтобы подчеркнуть, что рекуперация ауры фотографии на деле подводит под категорию субъективности *всю* фотографию: ту, источником которой является человеческий разум, и ту, источником которой является окружающий нас мир, тщательно срежиссированные фотографические фикции и фотографию, наиболее достоверно копирующую реальность, режиссерскую и документальную, зеркал^а и ^окна,¹² фотографию образца ранних номеров журнала *Camera Work* и образца журнала *Life* в период его расцвета. Но это всего лишь рамки стиля и вида, относящиеся к уже установленному спектру фотографии-как-искусства. Восстановление ауры и последующее коллекционирование и экспонирование фотографий на этом не останавливаются. В дело идут визитная карточка, модная картинка, рекламная, анонимная любительская и поляроидная фотография. У истоков каждой из них стоит Художник, и поэтому каждая может найти свое место в этом спектре субъективности. Долгое время общим местом истории искусства был тезис о том, что вопрос об отличии реализма от экспрессионизма — это всего лишь вопрос степени, то есть вопрос стиля.

Фотографическая деятельность постмодернизма функционирует, как и следовало ожидать, в связке с этими режимами фотографии-как-искусства, но только для того, чтобы подорвать их или выйти за их пределы. И то же самое она делает по отношению к ауре, но не для того, чтобы рекуперировать ее, а чтобы вытеснить и показать, что она тоже становится одним из аспектов копии, а не оригинала. Группа молодых художников, работающих с фотографией, исследовала претензии фотографии на «оригинальность», чтобы показать, насколько они надуманны, показать, что фотография

может быть только репрезентацией, всегда-уже-виденным. Они изымают, конфискуют, присваивают и *крадут* образы. В их работе оригинал не может быть обнаружен, он всегда отсрочен — даже «я», которое якобы породило оригинал, само представлено в качестве копии.

Шерри Левин делает характерный жест, начиная рассказ о своем творчестве с обращения к хорошо известному сюжету:

Дверь была прикрыта только наполовину, и я увидела какую-то беспорядочную картину: мои отец и мать на кровати, друг на друге. Меня захлестнули ужас и отвращение, возникло чудовищное ощущение, что я слепо и безвозвратно предала себя в недостойные руки. Я инстинктивно и без малейшего усилия разделила себя, если можно так выразиться, на две личности, одна из которых, реальная, подлинная, существовала сама по себе, а другая, успешно имитирующая первую, была отправлена строить отношения с внешним миром. Мое первое «я» держится на расстоянии, оставаясь бесстрастным, ироничным наблюдателем.¹³

Мы не только узнаём в этом описании то, что нам уже хорошо знакомо — первосцену, — мы также можем опознать в нем цитату из романа Альберто Моравиа. Поскольку автобиографическое повествование Левин — всего лишь цепочка цитат, позаимствованных у других авторов, и поскольку такой способ описания собственного творческого метода не может не показаться странным, следует обратиться к работам, которые это повествование описывает.

На недавней выставке Левин показала шесть фотографий — переснятые работы из знаменитой серии Эдварда Уэстона, на которых запечатлен обнаженным его сын Нил (они попали к Левин в виде плаката, выпущенного галереей



Луиза Лолер, «Развешено Барбарой и Юджином Шварц; настольная лампа Эрнесто Джизмонди», 1982. Фотографии Августа Зандера, одна — Энсела Адамса, скульптура Роберта Смитсона

Уиткина). В соответствии с законом об авторском праве эти изображения принадлежат Уэстону — или теперь уже его наследникам. Однако я полагаю, что не менее справедливым было бы передать права на них Праксителю, ведь если *образы* могут быть чьей-то собственностью, то эти изображения принадлежат классической скульптуре, что, в свою очередь, сделало бы их общественным достоянием. По словам Левин, друг, которому она показала фотографии, отметил, что они лишь побуждают его увидеть оригиналы. «Конечно, — ответила она, — а увидев оригиналы, ты захочешь увидеть самого мальчика, но когда ты его увидишь, искусства уже не будет». Желание репрезентации не может быть удовлетворено самим мальчиком. Это желание существует лишь постольку, поскольку оно не может быть удовлетворено — из-за того, что оригинал всегда отсрочен. Репрезентация может осуществиться лишь в отсутствие оригинала. И она осуществляется только потому, что всегда существует *в качестве* репрезентации. Именно Уэстон сказал, что фотография должна быть полностью визуализирована до выставления экспозиции.¹⁴ Левин поймала его на слове и показала, как это выглядит на самом деле. То «априори», которое имел в виду Уэстон, на самом деле находилось не в его сознании, а во внешнем мире — Уэстон просто сделал копию.

Этот факт, возможно, даже более важен для фотографий Левин, изначальные образы которых заимствовались не из высокой культуры (к которой я отношу Уэстона и Праксителя), но из самого мира, в котором природа противопоставлена репрезентации. Образы, которые Левин заимствовала из фотографических книг Андреаса Фейнингера и Эллиота Портера, представляют собой легко узнаваемые природные сцены. Они предлагают новую интерпретацию времени фотографии, которое Ролан Барт назвал «бытием-в-прошлом».¹⁵

Присутствие, которым такие фотографии для нас обладают, — это присутствие *déjà vu*, природы как бытия-в-прошлом, природы как репрезентации.

Если творчество Левин относится к спектру фотографии-как-искусства, то является самым радикальным проявлением прямой фотографии — не только потому, что работы, которые она присваивает, функционируют в этом режиме, но и потому, что Левин никак их не изменяет: она буквально *снимает*. На противоположном конце этого спектра находится сознательно скомпонованная, постановочная, основанная на вымысле, так называемая режиссерская фотография — здесь можно назвать таких *auteurs*, как Дуэйн Майклс и Лес Кримс. Стратегия этой фотографии заключается в использовании достоверности изображения против него самого: фикция создается посредством представления «цельной» реальности, в которую вплетено нарративное измерение. Фотографии Синди Шерман функционируют в этом режиме, но только для того, чтобы разоблачать неприглядную сторону этой фикции, поскольку фикция, которую разоблачает Шерман — это фикция «я». Ее фотографии показывают, что то «я», которое считается автономным и единым, посредством которого эти «режиссеры» творят свои фикции, само есть не что иное, как дискретная серия репрезентаций, копий и подделок.

Все фотографии Шерман представляют собой автопортреты, в которых она появляется переодетой и разыгрывает некую драму, подробности которой опущены. Неопределенность повествования соответствует неопределенности «я», которое является одновременно действующим лицом нарратива и его создателем. Хотя Шерман в этих работах в буквальном смысле создает саму себя, она рождается в образе уже известного стереотипа женственности — ее «я» понимается как зависящее от возможностей, предоставляемых культурой, к которой она



Луиза Лолер, «Развешено Карлом Лобеллом в *Weil, Gotshal & Manges*», 1982. Фотографии Синди Шерман



Предоставлено художницей и Metro Pictures, Нью-Йорк

Синди Шерман, «Без названия», 1982

принадлежит, а не от некоего внутреннего импульса. Поэтому ее фотографии меняют отношения между искусством и автобиографией. Они используют искусство не для того, чтобы раскрыть подлинное «я» художника, а чтобы показать, что «я» — это воображаемый конструкт. В этих фотографиях нет реальной Синди Шерман, есть лишь разные обличья, которые она принимает. Она не создает этих обличий, она просто выбирает их — так же, как и все мы. Авторская поза отбрасывается не только посредством технических средств создания образа, но и путем стирания любых цельных, сущностных обличий или даже просто узнаваемых лиц.

Самый манипулятивный аспект нашей культуры, относящийся к исполняемым нами ролям, — это, разумеется, массовая реклама, фотографические стратегии которой стремятся выдавать режиссерскую фотографию за документальную. Ричард Принс присваивает самые откровенные и банальные из этих образов, которые в контексте фотографии-как-искусства воспринимаются как нечто шокирующее. Но в конечном счете их грубая узнаваемость уступает странности, когда их заново наполняет нежелательное измерение вымысла. Посредством обособления, увеличения и соположения фрагментов рекламных образов Принс указывает на то, что в них проникают эти призраки вымысла. Сосредоточенные непосредственно на товарных фетишах, использующие главный инструмент товарного фетишизма, переснятые фотографии Принса приобретают хичкоковское измерение — товар становится уликой. Можно сказать, что его фотография обретает ауру, только теперь последняя зависит не от присутствия, а от отсутствия, отдаленности от оригинала, от создателя оригинала, от подлинности. В настоящее время аура стала не более чем присутствием, то есть призраком.



Ричард Принс, оконная экспозиция, печатные материалы, Нью-Йорк, 1980

Присваивая присвоение

Сегодня стратегия присвоения уже не служит выражением определенной позиции в отношении современной культуры. Это означает, с одной стороны, что *поначалу* присвоение предполагало критическую позицию, а с другой, что такая интерпретация в целом была слишком упрощенной. Методы присвоения, пастиша, цитирования распространяются почти на все аспекты нашей культуры, от цинично просчитанных продуктов моды и индустрии развлечений до идейных критических проектов современного искусства, от очевидно ретроградных произведений (здания Майкла Грейвса, фильмы Ханса-Юргена Зиберберга, фотографии Роберта Мэпплторпа, картины Дэвида Салле) до самых, казалось бы, прогрессивных практик (архитектура Фрэнка Гери, кинематограф Жан-Мари Штрауба и Даниэль Юйе, фотографии Шерри Левин, тексты Ролана Барта). И хотя эта новая операция используется во всех сферах культуры, сама по себе она уже не может указывать на определенную рефлексию по поводу культуры.

Однако сама распространенность нового способа культурного производства явно свидетельствует, что в последние годы произошел важный культурный сдвиг, который я по-прежнему склонен обозначать как переход от модернизма к постмодернизму, несмотря на то что последнее понятие в настоящее время используется совершенно бессистемно. Понятие «постмодернизм», возможно, начнет приобретать более четкий смысл (помимо простого обозначения духа времени), если мы сможем привлечь его для различения раз-

нообразных практик присвоения. Итак, в настоящей статье я хотел бы наметить некоторые подходы к этому различию.

Для начала, пожалуй, следует подробнее остановиться на утверждении о регрессивном/прогрессивном характере использования присвоения упомянутыми выше художниками. Как, например, отличить использование пастиша у Грейвса от использования пастиша у Гери? Для удобства возьмем две их самые известные работы: здание Коммунальных служб в Портленде Грейвса и собственный дом Гери в Санта-Монике. Здание в Портленде представляет собой эклектичную смесь архитектурных стилей прошлого, в основном находящихся в орбите классицизма. Но и сам Грейвс обращается к эклектичному классицизму — к неоклассицизму Булле и Леду, псевдоклассицизму общественных зданий эпохи ар-деко, к завитушкам пышного боз-ара. Дом Гери, напротив, присваивает лишь один элемент из прошлого. Однако это не элемент стиля, а уже существующий дом 1920 года, обшитый доской. Этот дом составлен как коллаж, окружен и пронизан строительными материалами массового производства из каталогов — гофрированной жестию, рабицей, фанерой, асфальтом.

Различие между двумя этими практиками совершенно очевидно: Грейвс присваивает частицу архитектурного прошлого, а Гери — в буквальном смысле частицу настоящего. Грейвс присваивает стиль, а Гери — материал. Какие интерпретации следуют из этих двух способов присвоения? Грейвс возвращается к домодернистскому пониманию искусства как творческого сочетания элементов, извлеченных из исторически данного вокабулярия (также говорят, что эти элементы извлечены из природы — природы, как ее понимали в XIX веке). Таким образом, подход Грейвса похож на подход архитекторов боз-ара, против которых будут вы-

ступать архитекторы-модернисты. И хотя никто не питает иллюзий по поводу того, что элементы стиля создаются архитектором, существует устойчивая иллюзия целостности конечного продукта и творческого вклада архитектора в непрерывную, делящуюся архитектурную традицию. Поэтому эклектика Грейвса поддерживает целостность замкнутой на себя истории архитектурного стиля, псевдоистории, нечувствительной к проблематичным вторжениям из области реального исторического развития (одним из которых будет архитектура модернизма, если рассматривать его не просто как один из стилей).

Гери же в своей практике учитывает исторические уроки модернизма, хотя и критикует его идеалистическую сторону с постмодернистской точки зрения. Он берет из истории реальный объект (дом), а не абстрактный стиль. Использование современных строительных материалов служит осмыслению текущего материального состояния архитектуры. В отличие от песчаника или мрамора, которые использовал или имитировал Грейвс, материалы Гери не могут претендовать на вневременную универсальность. Более того, отдельные элементы дома Гери полностью сохраняют свою идентичность. Они не образуют иллюзии единого целого. Дом предстает как коллаж из фрагментов, утверждающих свою случайность, примерно как кинодекорация в павильоне звукозаписи (сравнение, к которому этот дом подталкивает), — фрагменты этого коллажа никогда не сложатся в единый стиль. Дом Гери является ответом на конкретную архитектурную программу, и этот ответ нельзя бездумно использовать в другом контексте. Грейвс же полагает, что его вокабулярный подход подходит как для чайника или ткани, так и для выставочного зала или небоскреба.

Что же будет с этими различиями, если применить их к фотографии? Можно ли провести аналогичное различие

между фотографическими заимствованиями Роберта Мэплторпа, с одной стороны, и заимствованиями Шерри Левин, с другой? Фотографии Мэплторпа, будь то портреты, обнаженная натура или натюрморты (и не случайно, что они так четко вписываются в эти традиционные художественные жанры), присваивают стилистику довоенной студийной фотографии. Композиция этих фотографий, позы, освещение и даже модели (светские особы, бесстрастные обнаженные, знаменитости) заставляют вспомнить *Vanity Fair* и *Vogue* периода, когда такие художники, как Эдвард Стейхен и Ман Рэй, привнесли в эти издания свое глубокое знание международной художественной фотографии. Абстрагирование и фетишизация объектов у Мэплторпа через посредство модной индустрии отсылают к Эдварду Уэстону, а абстрагирование сюжета — к неоклассическим поделкам Джорджа Платта Лайнса. Как Грейвс находит свой стиль в нескольких тщательно отобранных периодах истории архитектуры, так же и Мэплторп конструирует из исторических источников синтетическое «личное» видение, которое становится еще одним творческим звеном в бесконечной цепи возможностей истории фотографии.

Когда Левин захотела сослаться на Эдварда Уэстона и фотографический вариант неоклассической обнаженной натуры, она просто пересняла фотографии, на которых был запечатлен сын Уэстона Нил — ничего не комбинируя, не изменяя, не дополняя и не синтезируя. Как и дом 1920-х годов, послуживший основой для дизайна Гери, фотографии Уэстона присваиваются целиком. Совершая столь беззастенчивую кражу уже существующих образов, Левин никоим образом не посягает на традиционные представления о художественной творческой способности. Она использует образы, но не для того, чтобы создать собственный стиль. Ее присвоения

имеют лишь функциональное значение для определенного исторического дискурса, в который они встроены. В случае обнаженной натуры Уэстона мы имеем дело с тем самым дискурсом, в который столь наивно встраиваются фотографии Мэплторпа. В этом отношении присвоение Левин является размышлением на тему самой стратегии присвоения: присвоения Уэстоном классического стиля скульптуры, Мэплторпом — стиля Уэстона, престижными художественными институциями — и Уэстона, и Мэплторпа, и фотографии как таковой, и, наконец, фотографии как инструмента присвоения. Инструментальное использование фотографии позволяет Левин выйти за рамки этого медиума. Она также может присваивать картины (или репродукции картин). Напротив, отказ от фотографии как возможного инструмента делает пастиши современных живописцев атавистическими, поскольку они сохраняют зависимость от тех же способов подражания/преобразования, которыми пользовались академические художники XIX века. Подобно Грейвсу и Мэплторпу, такие художники присваивают стиль, а не материал — за исключением тех случаев, когда они используют традиционные формы коллажа. Только у Левин хватило ловкости присваивать картины целиком, в их материальной форме, когда она организовала совместно с Луизой Лолер выставку (в) мастерской покойного художника Дмитрия Меринова.

Центральная роль фотографии среди современных практик делает ее принципиально важной для теоретического различения модернизма и постмодернизма. С одной стороны, фотография предельно насытила нашу визуальную среду, из-за чего создание визуальных образов стало казаться архаичным, с другой, очевидно и то, что фотография столь многообразна, столь полезна для других дискурсов, что не умещается в традиционные определения искусства.



Предоставлено Исто. Фото Тима Стриг-Портгера

Фрэнк Гери, «Дом Фрэнка Гери», Санта-Моника, Калифорния, 1978



Предоставлено Michael Graves & Associates

Майкл Грейвс,
«Здание
Коммунальных
служб в Портленде»,
1980



Предоставлено Исто. Фото Тима Стриг-Портгера

Майкл Грейвс, дизайн чайника для
компании Alessi, 1985



Предоставлено Michael Graves Design Group



Предоставлено The Estate of Robert Mapplethorpe

Роберт Мэпплторп,
«Томас и Эймос»,
1987



Предоставлено художницей и Paula Sooper Gallery, Нью-Йорк

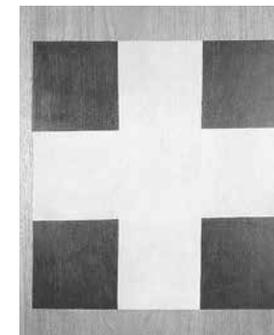
Шерри Левин,
«Без названия
(по мотивам
Родченко: 3)»,
1987

Роберт Мэпплторп,
«Райская птица», 1981



Предоставлено The Estate of Robert Mapplethorpe

Шерри Левин,
«Без названия (по мотивам
Ильи Чашника)», 1984



Предоставлено художницей и Paula Sooper Gallery,
Нью-Йорк

Фотография всегда будет выходить за рамки художественных институтов, всегда будет частью нехудожественных практик, всегда будет угрожать замкнутости дискурса искусства. В связи с этим я хочу вернуться к контексту, в котором я впервые увидел в фотографии знак перехода к постмодернизму.

В статье «На руинах музея» я выдвинул предположение, что работы Роберта Раушенберга начала 1960-х годов стали угрозой для порядка музейного дискурса. Тот широкий спектр объектов, которые музей всегда стремился систематизировать, теперь снова вторгся в него в качестве чистой разнородности. Я счел крайне важным, что эти работы разрушили тщательно охраняемую автономию модернистской живописи, поместив фотографию на поверхность холста. Этот шаг имел ключевое значение не только потому, что предполагал исчезновение традиционного способа производства, но и потому, что ставил под сомнение все претензии на подлинность, в соответствии с которыми музей определял корпус своих объектов и свое поле знания.

Когда детерминанты дискурсивного поля начали рушиться, познанию открылся целый ряд новых возможностей, которые нельзя было предвидеть изнутри предшествующего поля. И после того как Раушенберг присвоил фотографические образы, действительно разрушив границу между искусством и неискусством, *возникло* целое множество новых эстетических практик. Эти практики не умещаются в пространстве музея и не учитываются его дискурсивными системами. В ответ на разразившийся кризис предпринимались попытки отрицать, что произошли сколько-нибудь значительные изменения, и вернуть традиционные формы. Этому способствовали новые способы присвоения: возрождение старомодных техник, таких как фресковая живопись (хотя и на переносных панелях, чтобы обеспечить продажи) и литье бронзовой

скульптуры, реабилитация запоздалых авторов, в частности академистов XIX века и межвоенных реалистов, а также переоценка объектов, до сих пор считавшихся второстепенными, таких как рисунки архитекторов и коммерческая фотография.

На мой взгляд, именно с этой реакцией на кризис музея — полным принятием фотографии в качестве музейного вида искусства — и связано функционирование стратегии присвоения в некоторых новейших фотографических практиках. Так, присвоение рекламных изображений у Ричарда Принса, когда он помещает в контекст художественной галереи изображения, не внося в них никаких изменений, в точности повторяет присвоение художественными институциями ранней коммерческой фотографии (с той лишь разницей, что Принс делает это совершенно открыто). Схожим образом так называемая режиссерская разновидность художественной фотографии (которую я предпочитаю называть *авторской*) была высмеяна и в постановочных снимках кукольных домиков и пластмассовых ковбоев Лори Симмонс, и в фальшивых кадрах из фильмов Синди Шерман, которые неявным образом критиковали теорию авторского кино, уравнивая очевидную игру актрисы перед камерой с предполагаемой искренностью режиссера по ту сторону этой камеры.

Разумеется, я не предполагал, что эти произведения будут служить в качестве программной и инструментальной критики институциональной силы музея. Как и картины Раушенберга, все работы, созданные в пределах существующих художественных институций, неизбежно обретут в этих институциях свою дискурсивную жизнь и свое фактическое упокоение. Но когда эти практики начали, пускай даже совершенно неуловимо, приспосабливаться к желаниям институционального дискурса — как в случае предельного опосредования рекламных образов Принса или отказа

Шерман от мизансцен в пользу крупных планов «звезд», — они позволили себе просто войти в этот дискурс (а не вторгнуться в него) наравне с теми самыми объектами, которые они некогда, казалось, готовы были вытеснить. Именно так стратегия присвоения становится всего лишь очередной академической категорией (темой), посредством которой музей организует свои объекты.¹

Весьма показательный пример условий, в которых находится современное искусство, можно найти опять-таки в работах Раушенберга. В последнее время он вновь обратился к одной из областей, которыми интересовался в начале своей карьеры, — фотографии. Но теперь он использует фотографию не как технологию воспроизведения, посредством которой образы могут переноситься из одного места культуры в другое — скажем, из ежедневной газеты на живописное полотно, — а как художественный медиум в традиционном понимании. Коротко говоря, Раушенберг стал фотографом. И все, что он улавливает своей камерой, все, что он видит через ее объектив, все эти принадлежащие миру объекты выглядят как фрагменты его собственного искусства. Раушенберг, таким образом, присваивает собственное творчество, преобразует его из материала в стиль и представляет в новой форме, чтобы удовлетворить страсть музея к присвоенным фотоизображениям.

Стакан





*Kevin Roche, John Dinkeloo
& Associates,*
Метрополитен-музей,
зал Андре Майера



В следующем году на протяжении первых двух недель выставки ее стеклянная «клетка» оставалась пустой. Когда ее наконец показали, то один критик сравнил ее с «исторгнутым эмбрионом», который, будь он поменьше, «захотелось бы заспиртовать»



Колдер, Фрейзен, Олденбург,
музей Уитни, Филип Моррис



Я понимаю, что у скульптуры, равно как и у поэзии или экспериментального кино, нет аудитории. Большая аудитория есть у продуктов, которые дают людям то, чего они хотят и в чем предположительно нуждаются, не пытаясь дать им больше, нежели они в состоянии постичь.

—Ричард Серра. «Расширенные заметки с Сайт-Пойнт-роуд»

Лучше быть врагом народа, чем врагом реальности.

—Пьер Паоло Пазолини. «Несчастные молодые люди»

Место — старый склад в Верхнем Вест-Сайде на Манхэттене, использовавшийся галереей Лео Кастелли для хранения экспонатов, повод — выставка, организованная скульптором-минималистом Робертом Моррисом, время — декабрь 1968 года. Там располагались различные предметы, раскиданные на цементном полу, прислоненные или приставленные к кирпичным стенам. Они бросали вызов самим нашим ожиданиям относительно форм произведений искусства и способов их экспонирования. Трудно передать вызванный этим зрелищем шок, поскольку с тех пор он был усвоен, приведен в соответствие с нормативной эстетикой и, наконец, вписан в историю авангарда, которая сегодня считается завершенной. Но для многих из нас, тех, кто начал всерьез задумываться об искусстве именно из-за подобных нападков на наши ожидания, возвращение к конвенциям в искусстве 1980-х годов не может восприниматься иначе, чем фальшь,

предательство мыслительных процессов, которые были вызваны нашим знакомством с тем искусством. И поэтому мы вновь и вновь пытаемся восстановить этот опыт и сделать его доступным для тех, кто сегодня самодовольно проводит выходные в галереях Сохо, рассматривая картины, пахнущие свежим льняным маслом, и скульптуры, которые снова отливаются в бронзе.

Из всех работ со склада в Верхнем Вест-Сайде самым мощным вызовом нашим представлениям об эстетическом объекте было «Расплескивание» Ричарда Серры. Художник расплескал по полу у самой стены расплавленный свинец и дал ему застыть. Полученный результат нельзя даже назвать объектом: у него не было определенной формы и массы, он не создавал отчетливого образа. Можно с уверенностью сказать, что такой эффект был достигнут за счет отрицания категорий, которое Дональд Джадд несколькими годами ранее приписал «лучшим из новых произведений», назвав их «не живописью, но и не скульптурой».¹ Благодаря стиранию линии, от которой стена вырастала перпендикулярно полу, можно было видеть, как Серра скрыл маркер, необходимый нам для ориентации во внутреннем пространстве, тем самым утверждая это пространство как основу для совершенно иного опыта восприятия. «Расплескивание» поставило перед нами проблему, связанную с тем, чтобы представить саму возможность дальнейшего существования этой работы в мире объектов искусства. Она была привязана к структуре старого склада в Верхнем Вест-Сайде и обречена либо остаться там навеки, либо быть соскобленной и уничтоженной. Потому что перенести эту работу, конечно же, значило ее уничтожить.

«Перенести ее — значит уничтожить». Этим высказыванием Серра пытался переломить ход дебатов во время публичных слушаний, на которых решалась судьба «Наклонной



Ричард Серра, «Расплескивание», 1969, склад Лео Кастелли, Нью-Йорк

дуги».² Эта работа была создана по заказу Администрации общих служб федерального правительства (АОС) в рамках программы «Искусство в архитектуре» и установлена перед зданием федеральных ведомств Джейкоба К. Джавица на Нижнем Манхэттене летом 1981 года. В 1985 году вновь назначенный региональный руководитель АОС предложил пересмотреть решение об установке скульптуры и обсудить ее «перенос» в другое место. В своих выступлениях на слушаниях многочисленные художники, музейные работники и много кто еще настаивали на сайт-специфичности этой работы, что и подразумевало высказывание Серры. Скульптура была задумана для определенного места, возведена в этом месте, стала его неотъемлемой частью и изменила саму его сущность. Если бы ее перенесли, она просто перестала бы существовать. Но ни страстность, ни красноречие выступавших не убедили противников «Наклонной дуги». С их точки зрения, скульптура находилась в противоречии с местом, в котором была расположена, мешала нормальному обзору и осуществлению общественных функций площади, и вообще гораздо лучше смотрелась бы на фоне природного ландшафта. Там, по их мнению, размеры скульптуры не подавляли бы окружающую среду, а ржавый цвет ее стальной поверхности гармонировал бы с природным колоритом.

Тот факт, что широкая общественность не поняла, почему Серра отстаивает сайт-специфичность, говорит о непонимании радикальной прерогативы исторического момента в художественной практике. «Перенести ее — значит уничтожить» — это было очевидно для любого, кто видел, как буквально эти слова воплощены в «Расплескивании», и именно эта мысль стала опорой для защитников «Наклонной дуги». Но за короткое время, выделявшееся на их выступления, они не могли объяснить сложную историю, которая намеренно

замалчивалась. Разумеется, невежество общественности — невежество вынужденное, и не только потому, что культурное производство остается привилегией меньшинства, но и потому, что производство знания о радикальных практиках (даже для подготовленной аудитории) невыгодно художественным институциям и силам, которым они служат. Особенно верно это в отношении тех практик, что нацелены на материалистическую критику оснований самих этих институций. Подобные практики стремятся выявить материальные условия существования произведения искусства, способ его производства и восприятия, институциональное обеспечение его распространения, властные отношения, представленные этими институциями — словом, все то, что скрывает традиционный эстетический дискурс. Тем не менее данные практики были со временем рекуперированы именно этим дискурсом, поскольку они отражали один из эпизодов в непрерывном развитии современного искусства. Многие защитники «Наклонной дуги», среди которых были выразители официальной политики в области искусства, настаивали на понимании сайт-специфичности как чисто эстетической категории. В этом качестве она уже не имела отношения к присутствию скульптуры на Федерал-плаза. Особенность местоположения «Наклонной дуги» связана с конкретным общественным местом. Материал, из которого выполнено произведение, его масштаб и форма связаны не только с формальными характеристиками окружающей среды, но и с предпочтениями и ожиданиями публики, вовсе не похожей на ту, что приспособилась к потрясениям, принесенным искусством конца 1960-х. Серра перенес радикализм «Расплескивания» в публичное пространство, сознательно воспользовавшись противоречиями, которые такой перенос предполагает, и именно это делает «Наклонную дугу» по-настоящему специфичной.

Когда в середине 1960-х минималисты ввели сайт-специфичность в сферу современного искусства, мишенью их критики был идеализм современной скульптуры, сливающей сознание зрителя с присущими скульптуре внутренними связями. Минималистские объекты перенаправляют сознание на себя самое и на условия реального мира, в которых существует это сознание. Для них координаты восприятия существуют не только между зрителем и произведением, но и между зрителем, произведением и местом, в котором они находятся. Достигалось это либо за счет полного устранения внутренних связей объекта, либо через сведение этих связей к функции простого структурного повтора, к «следованию одного за другим».³ Любые отношения теперь должны были восприниматься в зависимости от движения зрителя во времени и в пространстве, которое он разделяет с объектом. Таким образом, произведение принадлежит своему месту — если изменится место, то изменятся взаимоотношения объекта, контекста и зрителя. Такая переориентация опыта восприятия искусства делает зрителя объектом произведения, в то время как в эпоху модернистского идеализма эта привилегированная позиция полностью зависела от художника — единственного создателя формальных отношений произведения искусства. Однако критика идеализма, направленная против современной скульптуры и ее иллюзорной «безместности», осталась незавершенной. Включение места в область восприятия произведения лишь позволило распространить идеализм искусства на окружающее его пространство. Специфика места понималась лишь формально — место было абстрагировано и эстетизировано. Карла Андре, утверждавшего, что скульптура, прежде отождествлявшаяся с формой и структу-

рой, теперь должна отождествляться с местом, как-то спросили, что случится, если его произведения будут перемещены из одного места в другое. Он ответил: «Я не одержим уникальностью мест. Не думаю, что пространства совсем уникальны. Я думаю, что существуют общие классы пространств, на которые и над которыми ты работаешь. Поэтому не так уж важно, где именно будет располагаться произведение».⁴ А затем перечислил эти пространства: «В галерейных пространствах, в частных жилых пространствах, в музейных пространствах, в больших публичных пространствах, а также в различных внешних пространствах».⁵

Неспособность Андре распознать уникальность «общих классов пространств», «на которые и над которыми» он работал, была неспособностью минималистского искусства произвести подлинно материалистическую критику модернистского идеализма. Эта критика, начатая в искусстве последующих лет, приведет к анализу институционализации искусства в рамках коммерческой системы, представленной перечисленными Андре пространствами, а также к сопротивлению этому процессу. Если современное произведение искусства не привязано к определенному месту и поэтому считается автономным, «бездомным», то в этом же заключаются и условия его распространения; из мастерской художника оно попадает в коммерческую галерею, оттуда в частную коллекцию, а оттуда в музей или в вестибюль крупной корпорации. В действительности же материальные условия существования современного искусства, замаскированные его претензиями на универсальность, можно сопоставить с условиями существования предметов роскоши. Современное искусство возникло в условиях капитализма и стало объектом товаризации, которой ничто не может полностью избежать. Принимая «пространства» институционализиро-

ванного товарооборота искусства как данность, минимализм не может ни разоблачать скрытые материальные условия существования современного искусства, ни сопротивляться им.

Эту задачу взяли на себя художники, радикализовавшие сайт-специфичность: Даниель Бюрен и Ханс Хааке, Майкл Эшер и Лоуренс Вайнер, Роберт Смитсон и Ричард Серра. Их вклад в материалистическую критику искусства и сопротивление «разложению культуры на товары»⁶ был фрагментарным, а его последствия ограниченными — им систематически противостояли, их мистифицировали и в конечном счете свели на нет. От этой критики осталась история, которую еще предстоит восстановить, и спорадические, маргинализированные практики, борющиеся за выживание в художественной среде, которая сегодня как никогда подчинена товарной стоимости.

Восстановить эту историю в настоящем тексте невозможно — можно только указать на необходимость этого предприятия для понимания «Расплескивания» Ричарда Серры, равно как и его последующего творчества. Едва ли следует напоминать о том, как опасно отделять практики искусства от социального и политического контекста, в котором они возникли, — достаточно упомянуть хотя бы о том, что «Расплескивание» было создано в 1968 году. Напоминанием о политическом сознании художников того времени могут послужить следующие абзацы, написанные Даниелем Бюреном во Франции спустя месяц после событий мая 1968-го и опубликованные в сентябре того же года:

Попытки критики традиции можно найти уже в XIX веке — и даже (значительно) раньше. Тем не менее с тех пор было создано и опровергнуто бесчисленное множество традиций, академизмов, бесчисленное множество новых табу и новых школ!

Почему? Потому что явления, с которыми борется художник, — лишь эпифеномены или, точнее, всего лишь надстройка над базисом, который обуславливает искусство и является искусством. Искусство изменило свои традиции, свои академизмы, свои табу, свои школы и т.д. по меньшей мере сотню раз, поскольку призвание того, что находится на поверхности, — бесконечно изменяться, и пока мы не касаемся базиса, ничего *в сущности* не меняется.

Именно так развивается искусство, и только так может существовать история искусства. Художник начинает сомневаться в возможностях мольберта, когда берется писать на слишком большой поверхности, которую мольберт не в состоянии удержать, затем ставит под сомнение саму эту огромную поверхность — оказывается, что холст является также и объектом, а затем — просто объектом; далее объект заменяется процессом создания объекта, потом появляются движимый объект и объект, который нельзя перемещать, и т.д. Это всего лишь один из возможных примеров, призванный продемонстрировать, что принципиальное изменение не может быть формальным, а может быть только базисным, оно может осуществиться на уровне искусства, а не на уровне приданных искусству форм.⁷

Марксистская терминология текста Бюрена помещает его в политическую традицию, отличную от той, к которой принадлежат его американские коллеги. Кроме того, из художников своего поколения Бюрен предлагал наиболее систематический анализ искусства в связи с его экономическим и идеологическим базисом и поэтому пришел к столь радикальному выводу: изменения в искусстве, производимые практикой, должны быть «базисными», а не «формальными». И хотя Ричард Серра продолжал работать с «приданными

искусству формами», он все же усвоил важные составляющие материалистической критики, в том числе внимание к процессам и разделению труда, приспособлению искусства к условиям потребления и ложному разделению частной и публичной сфер производства и восприятия искусства. И пусть творчество Серры в этом отношении не образец систематичности и последовательности, пусть занятая им критическая позиция отличается противоречивостью, даже она вызывала недоумение и возмущение, порой переходящее в агрессию. Решив работать за пределами художественных институций, Серра часто встречал противодействие должностных лиц и их представителей, ловко манипулировавших общественным непониманием в цензурных целях.⁸

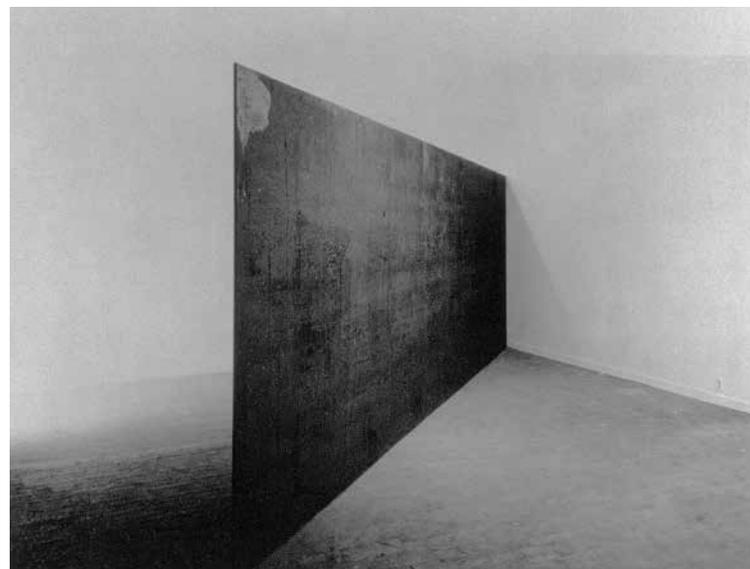
Исключительный статус произведения искусства в эпоху современности является в том числе следствием романтического мифа о художнике как узкоспециализированном и по сути уникальном производителе. Минималисты поняли, что за этим мифом скрывается общественное разделение труда. Специализированному ремеслу и предельно фетишизированным материалам традиционной скульптуры минимализм противопоставил объекты, изготовленные промышленным способом из обычных материалов. Флуоресцентные лампы Дэна Флавина, алюминиевые коробки Дональда Джадда и металлические пластины Карла Андре не были созданы рукой художника. Серра также использовал в своих ранних скульптурах промышленные материалы, но поначалу обрабатывал их в одиночку или вместе с друзьями. Он использовал свинец и работал в масштабе, соразмерном ручному труду, создавая искореженные, литые и подпертые объекты, которые все же несли на себе печать труда самого художника, как бы ни отличался его рабочий процесс от обычной резьбы, валяния или сварки. Но при установке «Удара» в *Lo Giudice*

Gallery (Нью-Йорк, 1971 год) его рабочий процесс изменился. «Удар» представлял собой лист стали горячего проката: толщина — 25 сантиметров, высота — 2,5 метра, длина — 7 метров, вес — почти 3 тонны. Однако лист стали сам по себе не был произведением. Чтобы «Удар» стал скульптурой, лист стали должен был занять определенное место, вклиниться в угол галерейного зала и рассечь его пополам. Но выполнить эту несложную операцию благодаря мастерству художника невозможно. Вес металла требовал задействовать еще один промышленный процесс помимо собственно создания стального листа. Этот процесс, известный как такелаж, предполагает применение законов механики и специальных машин для «приведения [материала] в состояние или положение, необходимое для его использования».⁹ Начиная с «Удара» произведения Серры требуют профессионального труда не только для изготовления элементов скульптуры, но и для того, чтобы «сделать» скульптуру, то есть привести ее в состояние или положение, необходимое для ее использования, сделать из материала скульптуру. Теперь Серра полагается только на промышленную рабочую силу (отсылка к которой содержится уже в специфическом звучании английского слова «удар» — *strike*), что делает его работы, созданные с начала 1970-х годов, публичными — не только потому, что значительно увеличились их масштабы, но и потому, что частное пространство мастерской художника уже не могло быть местом их производства. Местом расположения скульптуры стало место ее создания, а ее создание стало результатом работы других людей.

Те, кто называет работы Серра мачистскими, доминантными, агрессивными и подавляющими, стремятся вернуть художника обратно в мастерскую, чтобы он снова стал единственным создателем произведения, и тем самым отрицают

роль промышленных процессов в создании его скульптуры. Эти процессы необходимы при создании любой масштабной скульптуры; они требуются даже для производства красок и холста, однако затраченный таким образом труд невозможно распознать в конечном продукте — он мистифицируется «художественным» трудом, который волшебное прикосновение художника превращает в предмет роскоши. Серра не только отказывается выполнять мистические художественные действия, но и упорно продолжает сталкивать аудиторию с материалами, которые обычно не демонстрируются в необработанном виде. Используемые им материалы (в отличие от тех, что предпочитали скульпторы-минималисты) применяются только в производстве. Обычно мы сталкиваемся с ними уже в виде готовой продукции или, реже, в виде предметов роскоши, каковыми являются произведения искусства.¹⁰

Этот конфликт между продуктом тяжелой промышленности, который не может быть объектом привилегированного потребления, и местом его экспонирования — коммерческой галереей или музеем — обострился после того, как Серра довел идеи «Удара» до полного отрицания привычных функций галерейного пространства. Вместо того чтобы раболепно подчиняться формальным условиям выставочного пространства, как это стали делать те, чья работа со спецификой места обусловлена чисто эстетическими соображениями, скульптуры Серры работали не «на» пространства и «над» пространствами, а против них. Огромные стальные листы, использованные в «Ударе», «Круговороте» (1972) и «Близнецах» (1972), обрели новые смысловые измерения в работах «Срез» (1980), «Растущие дуги» (1980), «Мэрилин Монро — Грета Гарбо» (1981) и «Стена к стене» (1983). Эти измерения присутствуют и в работах из горизонтальных стальных



Предоставлено художником и ARS, Нью-Йорк. Фото Питера Мура

Ричард Серра, «Удар: Роберте и Руди», 1969–1971, *Lo Giudice Gallery*, Нью-Йорк



Установка работы Ричарда Серры «Круговорот» для «Документы 5»,
Кассель, 1972



Установка работы Ричарда Серры «Лифт», Музей реки Гудзон, Йон-
керс, 1980

Фото Джона Эббота



Фото Бивена Дэвиса



Фото Бивена Дэвиса

Ричард Серра, «Срез», 1980, галерея Лео Кастелли, Нью-Йорк

пластин «Ограничитель» (1974) и «Лифт» (1980), а также в работах из кованных стальных блоков «Промежуток» (1977) и «Шаг» (1982). Проверая на прочность внешние границы структурного, пространственного и визуального, эти работы указывают на другую разновидность сайт-специфичности, на ее конкретные исторические истоки, лежащие в области буржуазного интерьера. Если историческая форма современного искусства была изобретена для украшения частного внутреннего пространства, если посетитель музея всегда может представить себе картину Пикассо или скульптуру Джакомо в частных апартаментах, то едва ли удастся столь же легко вообразить стальную стену, рассекающую чью-либо гостиную. «Частное жилое пространство» не может быть подходящим местом для скульптур Серры, так что еще одна частная сфера искусства оказалась отвергнута из-за использования промышленных материалов и способа их размещения. Кроме того, было показано, что институциональные выставочные пространства, будучи суррогатами пространств частных, обуславливают и резко ограничивают возможности искусства.

К тому времени, когда Серра стал устанавливать свои поздние работы в коммерческих галереях и музеях, он уже перенес большую часть своей деятельности в пространство природных и городских пейзажей. Неправдоподобность работ, втиснутых в чистые белые залы, навязывает условия подлинно публичного восприятия скульптуры в частном пространстве. В сущности, Серра резко изменил направление, которое обычно принимает скульптура, пустившаяся осваивать публичное пространство, и которое было кратко охарактеризовано в своего рода увольнительном заявлении одного из критиков: «Отныне нам остается лишь размещать частное искусство в публичном пространстве».¹¹ Как мы увидим ниже, Серра не хотел принимать эту косную идею о противопостав-

лении частного и публичного — он настаивал на переносе опыта, полученного на улице, обратно в галерею. В процессе осмотра работ Серры посетитель галереи (работа «Мерилин Монро — Грета Гарбо» носит подзаголовок «Скульптура для посетителей галерей») мучительно осознает ограниченность этого пространства, сковывающего восприятие искусства. Поместив свои произведения в галерею и сделав последнюю заложницей скульптуры, Серра бросил вызов власти этого института, объявив его местом борьбы. То, что условия этой борьбы во многом зависят от вопроса о соотношении частного и публичного пространства искусства, демонстрирует работа «Срез», выставленная в 1980 году в галерее Лео Кастелли на Грин-стрит. Кривая из стальных пластин (3 метра в высоту и почти 40 метров в длину) разрежала обширное пространство галереи и встраивалась в два угла, разделяя зал на две несообщающиеся части: часть с выпуклой стороны кривой, которую можно назвать «общественной», и внутреннюю часть с вогнутой стороны, которую можно назвать «частной». Входя в галерею с улицы, посетитель следовал вдоль кривой: сначала широкое пространство сжималось там, где кривая приближалась к длинной стене, а затем вновь расширялось вплоть до задней стены галереи. У него возникало ощущение, будто он находится вовне, отделен от реальной функции галереи и не может увидеть, как протекает ее деятельность, как выглядит ее офис и находящийся там персонал. Но выйдя из галереи и войдя через другую дверь, посетитель оказывался «внутри» вогнутой части кривой и посвящался в коммерческие дела галереи. Таким образом, две стороны «Разреза» производят различные пространственные впечатления, ни одно из которых невозможно вообразить с другой стороны, и демонстрируют всегда имеющиеся и видимые, но никогда по-настоящему не воспринимаемые

отношения между галереями как пространством видения и пространством коммерции. Создавая произведение, которое не может быть включено в товарное обращение, Серра тем не менее мог сделать эти условия функционирования галереи частью опыта восприятия произведения, пусть даже лишь в отвлеченном, чувственном смысле.

Однако возможности подрыва власти галерей определять восприятие искусства крайне ограничены, поскольку зависят от согласия критикуемой институции. То же можно сказать и о музеях, хотя они могут претендовать на больший нейтралитет по отношению ко всем практикам искусства, даже тем, что ставят под сомнение приватизацию культуры как формы собственности. Однако благодаря такому нейтралитету музей просто замещает идеологически сконструированным понятием частного самовыражения коммерческое галерейное понятие частного товара. Музей как институт должен производить и поддерживать овеществленную историю искусства, основанную на идее последовательности мастеров, каждый из которых обладает своим частным видением мира. Хотя работа Серры и не поддерживает этот миф, он понимает, что изнутри музея ситуация видится иначе:

Во всех моих работах раскрывается процесс их создания. Материальные, формальные, контекстуальные решения самоочевидны. Разоблачение технологического процесса обезличивает и демифологизирует идеализацию труда скульптора. Работа не попадает в фиктивную область «мастерства»... Мои работы не отсылают ни к какой эзотерической самореферентности. Их конструкция подводит вас к их структуре и не имеет ни малейшего отношения к личности художника. Но стоит поместить работу в музей, и под ней сразу же появится имя автора. Посетитель должен узнать «руку» художника. Чья

это работа? Музей как институт создает самореферентность даже там, где она и не предполагалась. Вопрос о том, как произведение функционирует, вообще не ставится. Любое разъединение, которое может содержаться в произведении, заглушается. Проблема самореферентности исчезает, когда произведение оказывается в публичном пространстве. Вопрос не в личности автора, а в том, как произведение меняет данное конкретное место, ведь будучи помещено в публичное пространство, оно становится заботой других людей.¹²

Впервые покинув художественные институции, Серра ушел от них очень далеко. На дворе стоял 1970 год. Роберт Смитсон построил на Большом Соленом озере в штате Юта «Спиральный мол», Майкл Хайзер — «Двойной негатив» в долине Моапа в Неваде, сам Серра планировал большую работу «Сдвиг» под открытым небом в канадском графстве Кингс. Несмотря на всю шумиху, вызванную появлением земляных работ, такие отдаленные места Серру не устраивали. Будучи городским художником, работающим с промышленными материалами, он обнаружил, что грандиозный и неизбежно мифологизированный американский ландшафт ему не подходит — у Серры не было пафоса и напускного героизма художников, работающих в отрыве от аудитории. «Нет, — заявил он, — я предпочитаю быть уязвимым и работать с реальностью собственной жизненной ситуации».¹³ Серра провел переговоры с нью-йоркскими чиновниками о предоставлении ему пространства в черте города, и в конце концов ему разрешили возвести скульптуру в заброшенном тупике в Бронксе. Там в 1970 году Серра создал работу под названием «Вписать в окружность шестиугольную опорную плиту с обращенными прямыми углами», которая представляла собой встроенную в мостовую окружность из стального уголка общим диамет-

ром в 8 метров. Половина окружности представляла собой тонкую линию шириной в 2,5 сантиметра, другая половина, образованная полкой уголка, — шириной в 20 сантиметров. На расстоянии, с улицы, эта работа была невидима — она материализовывалась, лишь когда зритель непосредственно на нее наткнулся. Стоя внутри окружности, он мог восстановить наполовину скрытую целостность скульптуры. Кроме того, на расстоянии ее можно было увидеть другим образом. Улица, на которой она располагалась, заканчивалась тупиком и лестницей, по которой можно было подняться на соседнюю улицу — оттуда нижняя улица выглядела «холстом», на котором был «написан» стальной круг. Это считывание фигуры на фоне вместо распознавания утопленной в земле массы материала вызывало у Серры опасения — оно представлялось ему обращением к изобразительности, к которой скульптура всегда склонялась и которую Серра хотел преодолеть за счет чистой материальности и длительности опыта восприятия своей работы. Кроме того, эта обманчивая изобразительность совпадала еще с одним способом интерпретации скульптуры, который Серра не предвидел и который он в конечном счете стал воспринимать как принципиальный обман, противопоставляя ему свои работы. Этот обман заключался в образе произведения, противопоставленном фактическому опыту его восприятия.

По описанию Серры, место, в котором располагалась работа «Вписать в окружность», было «зловещим, здешние преступники сжигают тут украденные автомобили».¹⁴ Очевидно, что «здешних преступников» не интересовала ни сама скульптура, ни разные способы ее восприятия. И Серра заблуждался, полагая, что в художественной среде найдутся люди, настолько заинтересованные в его работе, чтобы отважиться зайти ради нее в «зловещий» закоулок Бронкса.



фото Джанфранко Боргони

Ричард Серра, «Вписать в окружность шестиугольную опорную плиту с обращенными прямыми углами», Бронкс, Нью-Йорк, 1970

Следовательно, работа существовала в том же виде, в каком существуют для большинства людей земляные работы, — в виде документации и фотографий. В институциональные дискурсы искусства они попадают через воспроизведение — одно из самых мощных средств, с помощью которого искусство современности абстрагируется от своего контекста. Для Серры весь смысл скульптуры заключается в том, чтобы преодолеть это суррогатное потребление искусства или даже потребление как таковое и заменить его восприятием искусства в его материальной реальности:

Сводя скульптуру к плоскости фотографии, ты передаешь лишь малую толику своих идей. Ты отрицаешь переживание произведения во времени. Ты не только сводишь скульптуру к чуждым ей параметрам ради потребления, но и отрицаешь ее реальное содержание. По крайней мере для большинства скульптур справедливо утверждение, что восприятие произведения неотделимо от места, в котором оно находится. Вне этого условия любое восприятие работы будет обманом.

Возможно, люди хотят потреблять скульптуру так же, как они потребляют картины, — посредством фотографий. Большинство фотографий выстроены по принципу рекламы, в которой приоритетом является качественное изображение и легко считываемый гештальт. Меня же интересует переживание скульптуры в том пространстве, в котором она находится.¹⁵

Попытки Серры разграничить искусство для потребления и скульптуру, которая должна восприниматься в отведенном для нее пространстве, втянули его в нескончаемую полемику. Первую работу, которую он намеревался разместить в действительно публичном пространстве, не удалось установить

в том месте, для которого она предназначалась. В 1971 году Серра выиграл конкурс за право создать скульптуру для кампуса Уэслианского университета в Миддлтауне (штат Коннектикут), однако его проект под названием «Точка зрения» был в итоге отклонен университетским архитектором, потому что был «слишком крупным и его предполагалось установить слишком близко от исторического здания кампуса».¹⁶ Разумеется, это был именно тот размер и именно то расстояние, которые интересовали Серру. «Точка зрения» — одно из его масштабных произведений, в котором задействованы принципы, использовавшиеся в его ранних работах-подпорках, — принципы построения, основанные на силе тяжести. Однако в новых, сильно увеличенных, масштабах и в специфических публичных пространствах эти работы уже не могли использовать указанные принципы лишь для противостояния формальным отношениям, характерным для модернистской скульптуры, — теперь они вступают в конфликт с другой формой конструкции, а именно с окружающей их архитектурой. Они не играют вспомогательную роль, украшая близлежащие здания, привлекая к ним внимание или оттеняя их, — напротив, они стремятся вовлечь прохожих в новую критическую интерпретацию среды, окружающей скульптуру. Раскрывая процессы своего создания лишь в активном опыте последовательного просмотра, скульптуры Серры скрыто критикуют присущую архитектуре склонность сокращаться до легко считываемого изображения, сжатого, собственно, до фасада — иными словами, до внешней стороны. Именно это сведение скульптуры к ее внешней стороне, к продукту изобразительной работы архитектора на чертежной доске, являющейся местом проявления его выразительного мастерства, по всей видимости, и защищал архитектор Уэслианского университета, радевший об «историческом здании» кампуса.¹⁷

На вопрос о том, что именно потеряла «Точка зрения» (1971–1975) от того, что была возведена во дворе музея Стеделек в Амстердаме, а не в изначально предполагавшемся месте, Серра ответил: «Работа утратила всякую связь с системой движения, которая была определяющим фактором ее установки в Уэслианском университете».¹⁸ Серра признавал, что даже паблик-арту обычно отводят лишь эстетически-декоративную функцию в уединении музееподобных пространств, исключая его из обычных систем движения и фактически возводя на идеологический пьедестал:

Обычно художнику предлагают пространства, наделенные определенными идеологическими коннотациями: от парков до корпоративных и общественных зданий с прилегающими территориями — газонами и площадями. Такие контексты сложно подрывать. Вот почему на Шестой авеню [в Нью-Йорке] торчит столько корпоративных побрякушек — масса плохого плаза-арта с душком корпорации *IBM*, которая таким образом подтверждает свою культурную осведомленность... Но нейтральных пространств не бывает. У каждого контекста есть свои рамки и свой идеологический подтекст. Дело в их выраженности. Для меня есть одно принципиальное условие — плотность транспортно-пешеходного потока.¹⁹

Необходимую плотность движения Серра нашел для работы «Терминал» (1977) — в центре немецкого города Бохум, в главном узле местного транспортного сообщения. «Трамваи ездят от нее на расстоянии полутора футов».²⁰

«Терминал» представляет собой вертикальную конструкцию из четырех одинаковых трапециевидных пластин из кортеновской стали высотой в 12,5 метров. Пластины были изготовлены на сталелитейном заводе *Thyssen* в соседнем

городе Хаттингене, в Рурском промышленном районе, одним из крупнейших городов которого является Бохум. Хотя первоначально «Терминал» был возведен в Касселе для «Документы 6», Серра разрабатывал его именно для того пространства, в котором он располагается сегодня — отчасти потому, что хотел разместить его в центре сталепромышленного района, где были произведены используемые в нем пластины.²¹ Однако в силу социальной специфики этого места «Терминал» вызвал бурю негодования.

Поначалу на эту работу реагировали так же, как и на большинство общественных скульптур Серры: на ней рисовали граффити со значком общественного туалета или предупреждением, что здесь могут водиться крысы, редакторам местных газет приходили письма, авторы которых сетовали на непомерные расходы городского бюджета и называли работу уродливой и неуместной. Споры становились все более горячими, приближались выборы в городской совет, и Христианско-демократический союз решил сделать эту проблему ядром своей политической кампании против социал-демократов, которые проголосовали за приобретение скульптуры Серры. Для борьбы за электорат ХДС напечатал агитационные плакаты с фотографиями «Терминала» и здания одного из металлургических комбинатов. Лозунг под фотографией гласил: «Это не может продолжаться *вечно*: ХДС — Бохуму». Критика «Терминала» со стороны христианских демократов весьма показательна в отношении проблем, поднимаемых публичными скульптурами Серры, особенно с точки зрения пересечения его абстрактного лексикона с явными социальными и материальными условиями существования скульптуры. В связи с этим стоит привести пространную цитату из пресс-релиза, в котором ХДС сформулировал свою позицию относительно «Терминала»:



Предоставлено Galerie m, Бохум. Фото Александра фон Берсвордте-Валльрабе



Предоставлено Galerie m, Бохум. Фото Александра фон Берсвордте-Валльрабе

Ричард Серра, «Терминал», 1977, Бохум

Сторонники скульптуры ссылаются на ее символическое значение для Рурской области в целом и для Бохума в частности. Мы считаем, что скульптура лишена важных качеств, которые могли бы сделать ее символом. Сталь — особый материал, производство которого требует большого мастерства, профессиональных и технических навыков. Этот материал обладает практически неограниченными возможностями для различных видов обработки, в том числе для очень тонкой работы, для создания мелких и крупных объектов, как простейших, так и наиболее выразительных форм.

Мы не верим, что эта скульптура выражает что-либо из перечисленного, поскольку она похожа на грубую, примитивную, неоконченную «болванку». Ни один сталевар не сможет положительно ее оценить и указать на нее с гордостью.

В самых разнообразных конструкциях сталь символизирует смелость и изящество, а не чудовищную монументальность. Эта скульптура пугает своей грубой массивностью, не уравновешенной какими-либо иными атрибутами. Кроме того, сталь в значительной степени подразумевает стойкость, долговечность и устойчивость к ржавчине. Особенно справедливо это в отношении высококачественной стали, производимой в Бохуме. Эта же скульптура, изготовленная из простой стали, уже ржавеет и выглядит отвратительно. Сталь — высококачественный материал, вырабатываемый из железа, и поэтому не является сырьем в собственном смысле слова. Однако эта скульптура выглядит так, будто изготовлена из сырья... извлеченного из земли и толком не обработанного.

Если, как утверждают сторонники скульптуры, она символизирует уголь и сталь, то она должна обеспечивать возможность положительной идентификации для тех, кто зани-



Предвыборный агитационный плакат ХДС, Бохум, 1979

Предоставлено Galerie m, Бохум

мается их выработкой, то есть для граждан Рурской области, в особенности металлургов. Мы считаем, что перечисленные выше характеристики скульптуры не дают возможности для идентификации и позитивной реакции. Мы опасаемся, что будет происходить прямо противоположное — первоначальное неприятие не только не развеется, но и усилится с течением времени, что бросит тень не только на саму скульптуру, но и на все произведения независимого современного искусства. А это не может быть целью ответственной культурной политики.²²

Едва ли нужно специально отмечать лицемерие христианских демократов, претендовавших на представление интересов сталеваров в то время, когда немецкий рабочий класс страдал от жесткой политики этой партии. И самих сталеваров обмануть не удалось — власть в регионе осталась за социал-демократами.²³ Гораздо важнее здесь требование к публичному искусству обеспечивать рабочих символами, которыми они могут гордиться, которые могут быть предметом позитивной идентификации. Оно подразумевает, что художник символически примиряет сталеваров с бесчеловечными условиями их труда. Сталь как материал, с которым жители Рурского района работают ежедневно, должна использоваться художником для символизации смелости и изящества, устойчивости и долговечности, должна показывать неограниченные возможности для тонкой обработки и выразительности формы. Иными словами, художник должен замаскировать сталь, сделать ее неузнаваемой для тех, кто ее произвел. Серра наотрез отказывается от этого авторитарного символизма, предполагающего превращения сырья (даже будучи обработанной, сталь остается сырьем капиталистической экономики)²⁴ в сталь — означающее неуязвимости. Вместо этого

Серра показывает сталеварам продукт их отчужденного труда, не преобразуя его ни в какой символ. И если рабочие испытывают к «Терминалу» неприязнь и выражают к нему презрение, то происходит это потому, что они уже отчуждены от его материала. Да, они произвели эти стальные пластины (и подобные им материалы), но никогда ими не владели и не имеют никаких оснований гордиться выплавленной сталью или идентифицировать себя с ней. Требуя от художника предоставить рабочим позитивный символ, ХДС в действительности хочет, чтобы художник создал символическую форму потребления — потому что ХДС в любом случае стремится видеть в рабочем не рабочего, а только потребителя.²⁵

Отстаиваемая ХДС «ответственная культурная политика», не бросающая тень на «произведения независимого современного искусства», напоминает официальную публичную политику в области искусства, сформировавшуюся и распространившуюся в США за последние двадцать лет. Принимая как данность представление об искусстве как о частном способе самовыражения, эта политика ищет различные пути переноса такого искусства в публичную сферу без нарушения общественных ожиданий. В статье с характерным заголовком «Личные чувствительности в общественных местах» Джон Бердсли, работавший в программе «Искусство в публичном пространстве» и получивший заказ написать об этом книгу, объясняет, как частные устремления художников могут стать привлекательными для общественности:

Произведение может стать значимым для публики, если оно задействует важное для местной аудитории содержание или имеет легко понятную функцию. Ассимиляция может быть также усилена за счет роли произведения в рамках более широкой программы общественного развития. В первом

случае узнаваемое содержание или функция предоставляют средства, с помощью которых общественность может установить контакт с произведением, пусть даже его стиль или форма могут казаться незнакомыми. Во втором случае статус произведения искусства включается в более широкий общественный процесс, удостоверяющий его правомерность. В обоих случаях личные чувства художника представляются таким образом, чтобы вызвать эмпатию общественности.²⁶

Один из основных приводимых Бердсли примеров эмпатии, возникшей за счет узнаваемого содержания, касается публички, во многом схожей с той, что была у «Терминала»:

[Джордж] Сигал получил заказ от Янгстаунского совета по искусству, побывав в городе и осмотрел сталелитейные заводы — мартеновские печи показались ему «невероятно впечатляющими». Он решил сделать темой своей скульптуры сталеваров у мартеновской печи и использовал в качестве моделей Уэймана Пэрамора и Питера Колби, которых ему предложил для этого профсоюз сталеваров. Этот заказ совпал по времени с серьезным экономическим кризисом в Янгстауне, в результате которого закрылся ряд производств и без работы осталось десять тысяч человек. Однако заказанная скульптура стала предметом гражданской гордости. Деньги на нее дали множество местных предпринимателей и организаций; одна из сталелитейных компаний предоставила для работы незадействованные печи. Профсоюзы помогли произвести и установить скульптуру. Отсюда следует вывод: причиной столь массовой общественной поддержки была тема производства. Жители Янгстауна хотели получить памятник своей основной отрасли промышленности, хотя

именно в этот момент она терпела крах. «Сталевары» Сигала — дань их упорству.²⁷

Цинизм такой культурной политики заключается в том, что одобряется произведение, мифологизирующее работу сталеваров, в то время как реальные исторические обстоятельства заставляют их пополнять резервную промышленную армию. Так чьему же упорству посвящена эта работа? Сталеваров, отчаянно пытающихся сохранить достоинство в условиях безработицы? Или общества — в том числе предпринимателей, металлургических компаний и профсоюзов, содействовавших созданию работы, — которое пойдет на все, чтобы рабочие никогда не осознали природу направленных против них экономических сил? Возможно, ХДС счел бы «Сталеваров» Сигала недостаточно ярким символом мощи и изящества стали (сама работа вообще была отлита из бронзы), но они совершенно точно соответствуют его основному критерию: скульптура примиряла рабочих с жестокими условиями их существования, предоставляя им возможность позитивной идентификации. Однако эта идентификация — результат манипуляции, а обращение к гордости рабочих необходимо, чтобы сделать их рабство чуть более терпимым — в этом и состоит цель подобной культурной политики.²⁸

Стоит ли говорить, что для такой культурной политики, неважно, проводится она правыми в Германии или либеральной художественной элитой в США, публичная скульптура Серры оказывается куда более проблематичной. Консерваторы, выступающие против государственного финансирования культуры, категорически противятся установке работ Серры, поскольку убеждены, что если вернуться к финансированию госзаказов лишь из частных источников, то с «вредными объектами» («Наклонная дуга» Серры обсуждалась в статье

с таким названием)²⁹ будет покончено раз и навсегда. Однако бюрократы от культуры хотят казаться терпимее и выражают надежду, что «в будущем скульптуры Серры смогут завоевать более единодушное расположение у сообществ, которым они адресованы».³⁰

Мысль о том, что сложным произведениям искусства требуется время, чтобы заслужить признание у публики, активно использовалась для защиты «Наклонной дуги» на публичных слушаниях в марте 1985 года. Лейтмотивом этих слушаний было обсуждение исторических прецедентов неприятия произведений современного искусства, которые сегодня считаются каноническими. Однако на деле обращение к суду истории означало отречение от нее, отказ рассматривать текущий исторический момент, в котором «Наклонная дуга» находилась в конфликте с публикой, и игнорирование того факта, что сам Серра категорически отрицал универсальность природы произведения искусства. Утверждать, что «Наклонная дуга» должна пройти проверку временем, значит занять идеалистическую позицию. Подлинная значимость «Наклонной дуги» может быть понята лишь через анализ того кризиса, который она произвела в поле культурной политики.

«Наклонная дуга» была возведена в месте, которое является общественным в очень узком смысле этого слова. Она находилась на площади рядом со зданием, в котором расположена АОС, а также Американский суд по международной торговле. Площадь примыкает к Фоли-сквер, где располагаются федеральный суд и суд штата Нью-Йорк. «Наклонная дуга» была установлена в самом сердце государственной властной машины. Федеральное здание на площади Джейкоба К. Джавица и пространство перед ним — кошмарный образец официозной, анонимной, масштабной и бесчеловечной городской застройки. Площадь — унылое, пустое



Фото Глена Шингельмана

Ричард Серра, «Наклонная дуга», Федерал-плаза, Нью-Йорк

пространство, единственная задача которого — обеспечить перемещение посетителей в здания и из зданий. В одном из углов площади расположен фонтан, который нельзя включать, так как из-за эффекта аэродинамической трубы, производимого гигантской офисной башней, вода залила бы всю площадь. «Наклонная дуга» — стальная стена высотой в 3,5 метра и длиной в 36 метров, слегка наклоненная в сторону офисного здания и торгового суда, проходила через центр площади и делила ее на две части. Материал и форма скульптуры контрастировали и со строгими зданиями федеральных структур, выполненными в вульгаризированном интернациональном стиле, и со старым зданием суда на Фоли-сквер в духе боз-ар — в этом конгломерате гражданской архитектуры скульптура была утверждением абсолютной непохожести. Она вовлекала прохожего в совершенно новую разновидность пространственного опыта, противостоящего пресной утилитарности, созданной застройщиками площадью архитекторами. Хотя «Наклонная дуга» не мешала движению пешеходов (кратчайшие пути на улицу из зданий были оставлены свободными), она была встроена в общественное поле видения. Привлекая к себе внимание, даже требуя его, скульптура призывала офисных работников и других пешеходов свернуть с пути, по которому они обычно поспешно перемещаются, и следовать другой дорогой, оценивая изогнутые плоскости, объемы и ракурсы, которые размечают это пространство как пространство скульптуры.

Превратив Федерал-плаза из места управления транспортным потоком в скульптурное пространство, Серра в очередной раз использовал скульптуру, чтобы взять в заложники место ее расположения и настоять на том, что искусство должно отправлять свои собственные функции, а не те, которые приписываются ему государственными институтами



фото Дженнифер Коттер

Уничтожение «Наклонной дуги» Администрацией общих служб, Нью-Йорк, 15 марта 1989

и дискурсами. Поэтому «Наклонную дугу» восприняли как агрессивную и эгоистичную работу, ведь Серра поставил собственные эстетические предпочтения выше потребностей и желаний людей, которым предстояло жить с его скульптурой. Но поскольку наше общество построено на принципе эгоизма, а потребности каждого человека неизбежно находятся в конфликте с интересами всех остальных, скульптура Серры продемонстрировала не что иное, как истину наших общественных отношений. Политика консенсуса, которая обеспечивает нормальное функционирование нашего общества, основана на общей вере в то, что все люди уникальны, но могут существовать в гармонии друг с другом, если будут соглашаться с милостивым регулированием со стороны государства. Однако реальной функцией государства является не защита индивидуальности граждан, а защита частной собственности — то есть защита конфликта между индивидами.³¹ Художник должен играть в этой политике консенсуса ведущую роль, предлагая уникальную «личную чувствительность» в достаточно универсализированной форме, чтобы обеспечить зрителям чувство гармонии. Серру обвиняли в эгоцентризме, ведь пока другие художники помещали свою «личную чувствительность в общественное пространство», его работы не могли рассматриваться как отражение личной чувствительности. А если произведение искусства отказывается играть предписанную ему роль и предлагать иллюзорные разрешения противоречий, оно становится объектом презрения. Если социализация публики направлена на принятие атомизации индивидов и ложной дихотомии между частной и публичной сферами, то такой публике невозможно противостоять, используя ту же реальность, к которой она принадлежит. И когда произведение публичного искусства отвергает представления политики консенсуса, находясь в средоточии

государственного аппарата, оно неизбежно провоцирует сторонников цензуры. Стоит ли удивляться, что принудительная власть государства, замаскированная под демократическую процедуру, вскоре обрушилась на «Наклонную дугу». Во время показательного процесса, устроенного для оправдания переноса работы, самые громкие голоса против работы раздавались не со стороны общественности вообще, а со стороны представителей государства, судей и руководителей федеральных учреждений, офисы которых располагаются в здании.³²

После того как в 1981 году «Наклонная дуга» была установлена на Федерал-плаза, Верховный судья Американского суда по международной торговле Эдвард Д. Ре начал кампанию за ее перенос.³³ Используя неспособность людей осуществлять контроль за распадающимся социальным порядком в городе — контроль, который осуществляют лишь владельцы частной собственности, — судья Ре лукаво посулил им организовать на площади различные культурные мероприятия, которые, по его уверению, могли состояться только после переноса стальной стены. Многие офисные работники поддержали выдвинутое против элитистской художественной среды обвинение в том, что она ставит над ними эксперименты, и подписали петицию за удаление «Наклонной дуги». Но в действительности судья и его коллеги-госслужащие не разделяли благостного взгляда на общественность, которая якобы будет собираться в обеденное время на площади, чтобы послушать музыку. С одной стороны, общественность состоит для них из конкурирующих индивидов, которыми можно манипулировать, стравливая их между собой из-за обещанных крох культурного досуга. С другой стороны, они опасались тех, кто может скрываться за стеной в ожидании момента, когда судья покинет свой охраняемый кабинет и

отважится выйти в публичное пространство. В одном из множества писем с жалобами на скульптуру, адресованных АОС, судья Ре прямо выразил свои страхи: «Не говоря о второстепенных проблемах, следует указать на нарушение эффективности систем безопасности. Эта стена, проходящая через всю площадь, скрыла от глаз сотрудников служб безопасности происходящее по другую ее сторону».³⁴

Одна из сотрудниц упомянутых служб поддержала отношение судьи Ре к населению, развив его мысль. Стоит привести пространную цитату из ее показаний, так как она дает четкое и довольно пугающее представление об отношении государства к своим гражданам:

Основная цель моего выступления заключается в том, чтобы объяснить с точки зрения безопасности некоторые аспекты, которые касаются исполнения наших служебных обязанностей. Я считаю, что «Дуга» представляет угрозу для безопасности. Мой главный аргумент в том, что она создает эффект взрывозащитной стены... Ее длина — 36,5 метров, высота — 3,5 метра, и она развернута в сторону обоих федеральных зданий: домов № 1 и № 26 на Федерал-плаза. Фронтальная кривизна конструкции сопоставима с кривизной установок, которые используются взрывотехниками для защиты от взрывной волны... Задача таких... конструкций заключается в том, чтобы направить взрывную волну вверх. Но эта стена может направить волну как вверх, так и в стороны, в направлении обоих зданий...

Большую часть времени стена находилась ближе к зданию. Разумеется, потребуется взрывное устройство большей мощности, нежели те, что использовались раньше для уничтожения соответствующих объектов; но это возможно, и в последнее время в федеральном секторе мы ожидаем

худшего... Большинство людей выражают свое несогласие с нами либо насильственными методами, либо при помощи граффити и тому подобного... Стена — прошу прощения, «Наклонная дуга» — используется для граффити чаще, чем другие стены... Большинство граффити находятся на обратной стороне, где мы не можем их видеть.

Также мы сталкиваемся с проблемой противозаконного празднования, и у нас действительно возникают трудности с наркоторговцами, которых мы не можем увидеть со своей стороны здания. Нас, кстати, интересует лишь федеральная сторона здания.³⁵

Если на публичную скульптуру может проецироваться столь неприкрытое презрение государства к населению, значит она сыграла важнейшую историческую роль. Теперь в государственном архиве каждый желающий может прочитать, что «федеральный сектор» ожидает от нас самого худшего: всех нас считают потенциальными празднователями, граффитчиками, наркоторговцами и террористами. Когда в параноидальном сознании сотрудницы службы безопасности «Наклонная дуга» превращается во «взрывозащитную стену», когда радикальная эстетика сайт-специфичной скульптуры переосмысливается как пространство политического действия, можно считать, что публичная скульптура вышла на новый уровень. Она добилась переопределения пространства произведения искусства как пространства политической борьбы. Приняв решение «быть уязвимым и работать с реальностью своей жизненной ситуации», Ричард Серра обрек себя на бесконечные столкновения с противоречиями этой реальности. Не желая скрывать эти противоречия, он идет на риск выявления истинной специфики места, которая всегда является политической.

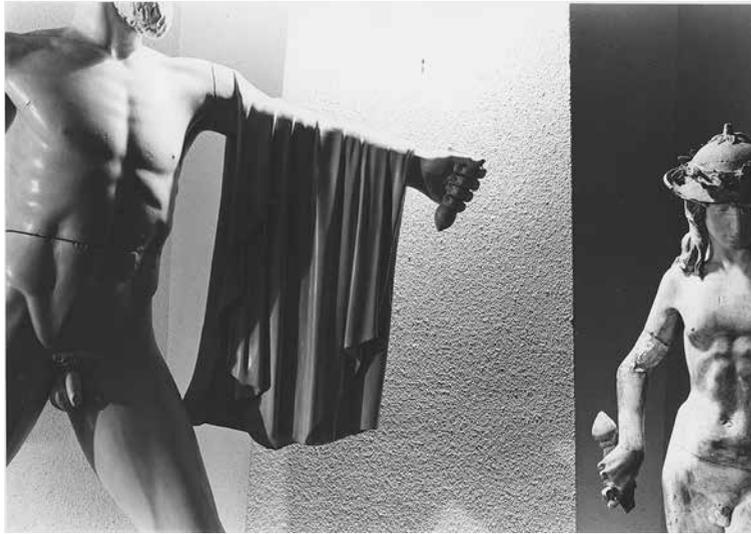
Трое



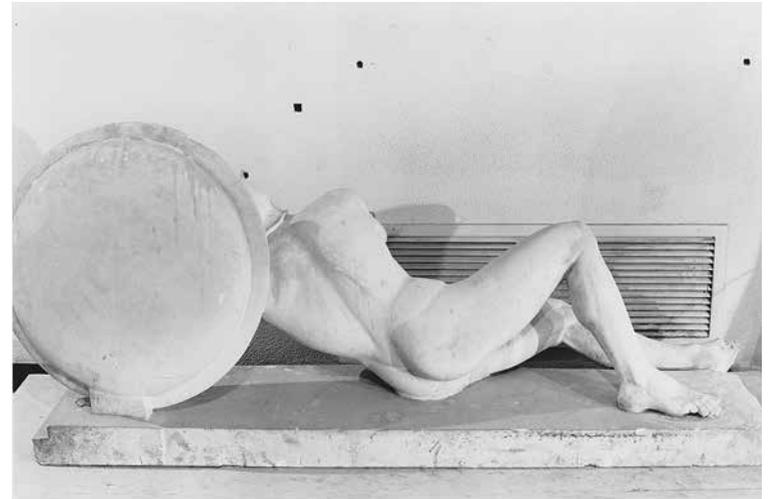


Хранилище
Музей искусства Квинс,
Флашинг-Медоус-Корона-парк,
Нью-Йорк, позаимствованы
в Метрополитен-музее,
отреставрированы за счет
Chase Manhattan Bank





Доводилось ли вам видеть родителя противоположного пола обнаженным? Это случилось случайно, или он не прикладывал специальных усилий, чтобы не оказаться обнаженным в вашем присутствии?



Вымысел позволяет нам понять реальность и одновременно то, что она скрывает.

—Марсель Бротарс

Историю «вымышляют» на основе политической действительности, делающей ее истинной; еще не существующая политика «вымышляется» на основе исторической истины.

—Мишель Фуко

Вопреки романтическому идеалу, художник не является «совершенной» мидией, «пронзырой», которая может «избежать общественной формовки» и «принять собственную форму».¹ Так что когда Марсель Бротарс решил «в расцвете лет» стать художником, он предложил этому два объяснения. Первое и чаще всего цитируемое появилось в виде анонса его выставки 1964 года в брюссельской *Galerie Saint-Laurent*:

Я тоже задался вопросом, могу ли я что-нибудь продать и преуспеть в жизни. Уже некоторое время я ни к чему не годен. Мне сорок лет... В конце концов меня посетила идея изобрести нечто неискреннее, и я сразу же принялся за работу.²

Второе объяснение было дано в следующем году и опубликовано в бельгийском журнале *Phantomas*:

На выставках я часто погружался в размышления... Наконец, я стал любителем. Я наслаждался своим лицемерием... Поскольку из-за полного отсутствия денежных средств я не мог собрать собственную коллекцию, то мне требовалось найти

другое применение этому лицемерию, в котором я черпал столько сильных эмоций. И я сказал себе: я буду творцом.³

И пусть в «неискренности» и «лицемерии» можно заподозрить многих нынешних «творцов», эти отрицательные качества редко с такой непосредственностью признаются в качестве неперенных установок художника, работающего в условиях позднего капитализма. Однако Бротарс, следуя этим установкам с самого начала, мог делать вид, будто его художественная деятельность — часть хитрого замысла. Хотя не раз отмечалось, что необычный художественный проект Бротарса берет начало в признании товарного статуса искусства, тот факт, что он также был вызван фрустрацией от невозможности «собрать коллекцию», прошел практически незамеченным. Возможно, именно это признание в «лицемерии» объясняет, почему Бротарс впоследствии станет не просто фиктивным «творцом», но еще и творцом «музейных фикций». С «тонкой пронизательностью материалиста»⁴ он при помощи этих фикций раскроет исторические условия возникновения коллекционирования, каким мы знаем его сегодня.

—

В одной из записей, содержащихся в конволюте *H* «Пассажей» Вальтера Беньямина, встречается фраза: «Животные (птицы, муравьи), дети и старики как коллекционеры».⁵ Имплицированный биологизм этой записи, отсылающей к *Sammeltrieb* (инстинкту собирательства), не может не удивлять, поскольку Беньямин в ряде заметок о фигуре коллекционера и особенно в эссе об Эдуарде Фуксе связывает коллекционирование с задачей исторического материалиста. О положительном

аспекте собирательства, пусть и «от противного», говорится в следующем фрагменте, также из конволюта *H*:

Положительный тип коллекционера — одновременно представляющий собой осуществление идеи коллекционирования в той мере, в которой он освобождает вещи от рабства утилитарности — следует описывать в соответствии со словами Маркса: «Частная собственность сделала нас столь глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем, то есть когда он существует для нас как капитал или когда мы... его *потребляем*».⁶

Для Беньямина истинные коллекционеры, выступающие противоположностью известным нам коллекционерам, сопротивляются требованиям капитала, делая «бесполезными» объекты, составляющие их коллекции; таким образом, они способны разгадать скрытый исторический смысл накапливаемых вещей:

В коллекционировании решающее значение имеет то, что объект избавляется от всех своих изначальных функций, чтобы установить максимально близкие отношения с объектами того же рода. Это отношение диаметрально противоположно использованию и подпадает под необычную категорию «полноты». Что значит эта «полнота»? Это грандиозная попытка преодолеть совершенно иррациональный характер простой подручности объекта путем его интеграции в новую, специально разработанную историческую систему — коллекцию. И для истинного коллекционера каждая отдельная вещь в этой системе становится энциклопедией всего знания эпохи, пейзажа, индустрии, владельца,

у которого она была получена. Наивысшее очарование для коллекционера представляет процесс заключения конкретного предмета в магический круг, где тот, охваченный последним трепетом (трепетом от приобретения), окаменеет. Все, что запомнилось, думалось, осознавалось, теперь становится постаментом, рамой, пьедесталом, печатью его владений. Не стоит думать, что коллекционеру чужд *topos hyper-uranios*, содержащий, согласно Платону, вечные идеи вещей. Конечно, он утрачивает самого себя. Но он способен встать на ноги, ухватившись за соломинку; и из туманного океана, окутывающего его чувства, словно остров всплывает новоприобретенный предмет. Коллекционирование представляет собой разновидность практической памяти и среди всех профанных проявлений «близости» оно наиболее убедительно. Таким образом, даже малейший акт политического осмысления в некотором смысле составляет эпоху в антикварной торговле. Мы здесь конструируем будильник, пробуждающий китч прошлого и заставляющий его «собратся».⁷

«Здесь» относится к «Пассадам», и тем самым Бенъямин обозначает собственный проект материалистической истории Парижа девятнадцатого столетия как коллекцию (он действительно сохранился для нас исключительно в виде коллекции фрагментов, цитат и записей). Частично этот отрывок возникает в более раннем эссе «Я распаковываю свою библиотеку», в котором Бенъямин уже охарактеризовал себя как коллекционера. В этом автобиографическом тексте он среди прочего предсказывает исчезновение коллекционера положительного типа, так как его роль переходит к *общественной* коллекции:

...феномен коллекционирования теряет всякий смысл вместе с потерей своего субъекта. В то время как общественные коллекции в социальном плане могут быть не такими предосудительными, а в научном — более полезными, чем частные, все же лишь эти последние действительно бережно относятся к своим экземплярам. А в остальном я знаю, что над этим типом, о котором я сегодня говорю и который я выставил перед вами *ex officio*, сгущается ночь. Но, как говорит Гегель, сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением темноты. Коллекционера поймут только после его исчезновения.⁸

Понятие положительного коллекционера может оказаться трудным для понимания не только потому, что этот тип исчез, но еще и потому, что на его месте возникло два отдельных, хотя и взаимосвязанных феномена. Первый из них — современная *частная* коллекция, в противоположность *личной* коллекции Бенъямина — связан с теми «глупыми и односторонними» коллекционерами, для которых объекты существуют лишь в той мере, в которой те буквально ими обладают и их потребляют. Второй — это общественная коллекция, музеев. Именно он затрудняет понимание идеи Бенъямина, признававшего эту сложность и писавшего, что общественная коллекция представляется не такой предосудительной в социальном плане и более полезной в научном. Здесь Бенъямин намекает на общепринятое, недиалектическое представление о музее как о прогрессивном историческом явлении, представление, которое емко выражено в заглавии книги документов о зарождении государственных художественных учреждений в начале XIX века — «Триумф искусства для публики».⁹ Мы начинаем понимать подлинное значение этого «триумфа» (кто именно *внутри* этой «публики» извлек из

него выгоду) после знакомства с беньяминовской критикой образовательной программы, выдвинутой на рубеже веков Социал-демократической партией и «поставившей проблему популяризации знания», которая, согласно Беньямину, «не была решена».

Никакого решения и не могло быть найдено, пока объектом образовательной работы считалась публика, а не класс... [Социал-демократы] думали, что знание, которое обеспечивало власть буржуазии над пролетариатом, позволит пролетариату освободиться от этой власти. В действительности знание, оторванное от практики, неспособное ничего сообщить пролетариату о его классовом положении, не представляло опасности для угнетателей. Особенно это относилось к знанию, связанному с гуманитарными науками. Оно сильно отстало от экономики, не будучи затронуто переворотом в экономической сфере. Его использовали лишь чтобы *поощрять, предоставлять разнообразие, пробуждать интерес*. История пережила встряску, и в результате возникла *история культуры*.¹⁰

История культуры, которой Беньямин противопоставляет исторический материализм,¹¹ и есть именно то, что предъявляет музей. Он вырывает объекты из их изначального исторического контекста, но не ради политического осмысления, а чтобы создать иллюзию универсального знания. Помещая объекты, возникшие в конкретных исторических условиях, в овеществленный исторический континуум, музей фетишизирует их. Это, по словам Беньямина, «может увеличить бремя соколовищ, взваленное на спину человечества. Но это не дает человечеству силы стряхнуть их с себя, чтобы завладеть ими».¹² В этом коренится подлинное отличие коллек-

ции, описанной Беньямином, от знакомой нам музейной коллекции. Музей конструирует историю культуры, оперируя своими объектами независимо от материальных условий как их собственной, так и нынешней эпохи. В беньяминовской коллекции объекты также изымаются из истории, но к «ним бережно относятся», поскольку собраны они в соответствии с политическим восприятием момента. Отсюда их различие: «Историзм выражает вечный образ прошлого, исторический материализм — его опыт... Задача исторического материализма заключается в том, чтобы осуществить опыт истории, изначальной для каждого настоящего. Он обращается к сознанию настоящего, подрывающему исторический континуум».¹³

—

Именно это сознание настоящего, а также обусловленный им опыт прошлого вызвали к жизни музейные фикции Бротарса. Он больше не мог под видом положительного коллекционера выполнять задачу исторического материалиста. Взамен — в память об этой устаревшей фигуре — он принял другое обличье — положительного директора музея. «Секцией XIX века» открывается основанный им «под давлением политических взглядов того времени»¹⁴ «Музей современного искусства, Отдел орлов» — «эта выдумка, эта мешанина была связана с политическими событиями 1968 года, то есть с типом политических событий, общих для всех стран».¹⁵ «Музей» был открыт лишь спустя несколько месяцев после мая 1968 года, когда Бротарс со знакомыми художниками, студентами и политическими активистами принял участие в захвате Дворца изящных искусств в Брюсселе. Действуя солидарно с политическими манифестациями, проходившими по всей Европе

и США,¹⁶ они заявили, что музей захвачен в знак протеста против контроля над бельгийской культурой со стороны официальных институций и против системы, видящей в культуре лишь очередную форму капиталистического потребления.¹⁷

Но даже с учетом его участия в политической акции с четко поставленными целями отнюдь не легко увидеть, в чем, по Бротарсу, состоит аналогия между ней и его фиктивным музеем. Когда оккупация подходила к концу, Бротарс написал открытое письмо, адресованное друзьям и датированное 7 июня 1968 года. Начиналось оно следующим образом:

Тишина и спокойствие. Здесь был совершен фундаментальный жест, проливающий свет на культуру и стремления некоторых людей ее тем или иным образом контролировать: это означает, что культура — податливый материал.

Что такое культура? Я пишу. Я взял слово. Я являюсь посредником на час или на два. Я говорю я. Я снова выражаю личную позицию. Я боюсь анонимности. (Мне бы хотелось контролировать *смысл* культуры.)¹⁸

Бротарс не только признает, что культура покоряется тем, кто ее контролирует, но и признается, что сам бы хотел осуществлять над ней контроль. Будучи тем, кто освоил профессию художника (что он сознательно сделает только через четыре года) и кто участвовал в захвате музея, кто колебался между ролью посредника и выражением личной позиции, Бротарс вел себя в корне двулично. Он иронически подтверждает свое двуличие в письме, в котором объявляет об открытии своего музея ровно через три месяца. В то время как захватчики Дворца изящных искусств в Брюсселе пытались оспорить власть министров культуры, Бротарс делает свое объявление прямо от их имени, указав в шапке письма: «КАБИНЕТ МИ-

НИСТРОВ КУЛЬТУРЫ. Остенде, 7 сентября 1968 года»,¹⁹ и подписав его: «Один из министров, Марсель Бротарс». В письме говорится:

Мы имеем удовольствие сообщить покупателям и любопытствующим об открытии Отдела орлов Музея современного искусства.

Работы находятся на подготовительной стадии: их завершение определит дату, когда мы надеемся явить миру поэзию и пластические искусства в их едином блеске.

Мы надеемся, что наша формула «незаинтересованность плюс восхищение» прельстит вас.²⁰

Подразумевая, что музей желал бы прельстить «покупателей и любопытствующих» псевдокантианской формулой «незаинтересованность плюс восхищение», Бротарс, возможно, подверг институционализированный модернизм самой обтекаемой и тем не менее точной критике. И это не последний раз, когда он оказывается втянут в игру обольщения.

Следующее письмо (которое, как показал Бенджамин Бухло, в значительно измененном виде легло в основу «индустриальной поэмы» под названием «Музей») предваряет действительное открытие Музея современного искусства. Это первое открытое письмо, написанное от имени одного из музейных отделов (в данном случае — Отдела орлов) и представляющее собой еще один пример противоречивой позиции Бротарса:

Я солидарен со всеми начинаниями, имеющими целью обьективную коммуникацию, что предполагает революционную критику нечестного использования тех необыкновенных средств, которыми мы располагаем: прессы, радио, черного [sic] и цветного телевидения.

Но что подразумевается под «объективной коммуникацией» в письме, которое начинается так:

МУЗЕЙ

...Прямоугольный директор. Круглая служащая...

...Треугольный кассир. Квадратный охранник...

и заканчивается словами:

...людям вход воспрещен. Здесь играют ежедневно до окончания времен.²¹

Через неделю Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция XIX века «официально» открылся в доме-мастерской Бротарса на улице Пепиньер в Брюсселе. Несмотря на (или подтверждая?) предостережение «людям вход воспрещен»,²² открытие посетили около шестидесяти приглашенных представителей художественного сообщества, а с торжественной речью на нем выступил Йоханнес Кладдерс, директор Городского музея в Мёнхенгладбахе. Гости могли лицезреть пустые ящики для картин, предоставленные по такому случаю компанией *Menkes Continental Transport*, с нанесенными по трафарету типичными предупредительными знаками вроде «хранить в сухом месте», «обращаться осторожно» и «хрупкое содержимое»; а также тридцать открыток с репродукциями таких «мастеров» французской живописи XIX века, как Давид, Энгр, Курбе, Месонье и Пюви де Шаванн. К одной из стен была прислонена лестница, двери комнат были пронумерованы, видимо, обозначая собой залы, на окнах были написаны слова *musée/museum*, которые можно было прочесть снаружи. По ходу мероприятия демонстрировались слайды рисунков Гранвиля.



Предоставлено Йоханнесом Кладдерсом. Фото Рут Кайзер

Марсель Бротарс, Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция XIX века, улица Пепиньер, Брюссель, 27 сентября 1968 — 27 сентября 1969. Бротарс произносит речь на открытии, стоя рядом с Йоханнесом Кладдерсом, тогдашним директором Городского музея в Мёнхенгладбахе

Бротарс описал свою «Секцию XIX века» два месяца спустя в открытом письме:

ПОЭМА

Я директор. Мне наплевать. Вопрос? Почему ты это делаешь?

ПОЛИТИКА

Отдел орлов Музея современного искусства, Секция XIX века, был действительно открыт 27 сентября 1968 года в присутствии ведущих представителей гражданского и военного мира. Были произнесены речи на тему судьбы Искусства (Гранвиль). Были произнесены речи на тему судьбы Искусства (Энгр). Были произнесены речи на тему отношения между институционализированным и поэтическим насилием. Я не хочу и не могу раскрыть вам все детали, вздохи, звезды, вычисления этих вводных дискуссий. Я сожалею об этом.

ИНФОРМАЦИЯ

Благодаря помощи фирмы по перевозке грузов и нескольких друзей мы смогли сформировать этот отдел, включающий в первую очередь:

- 1) ящики
- 2) открытки «переоцененные»
- 3) непрерывный показ изображений (продолжение следует)
- 4) преданный персонал²³

У первоначальной музейной экспозиции Бротарса есть два ключевых, фундаментальных аспекта, непосредственно связанных с другими моментами его творчества: акцент на условиях институционального «обрамления» произведений искусства и очарованность XIX веком. Первый аспект обо-



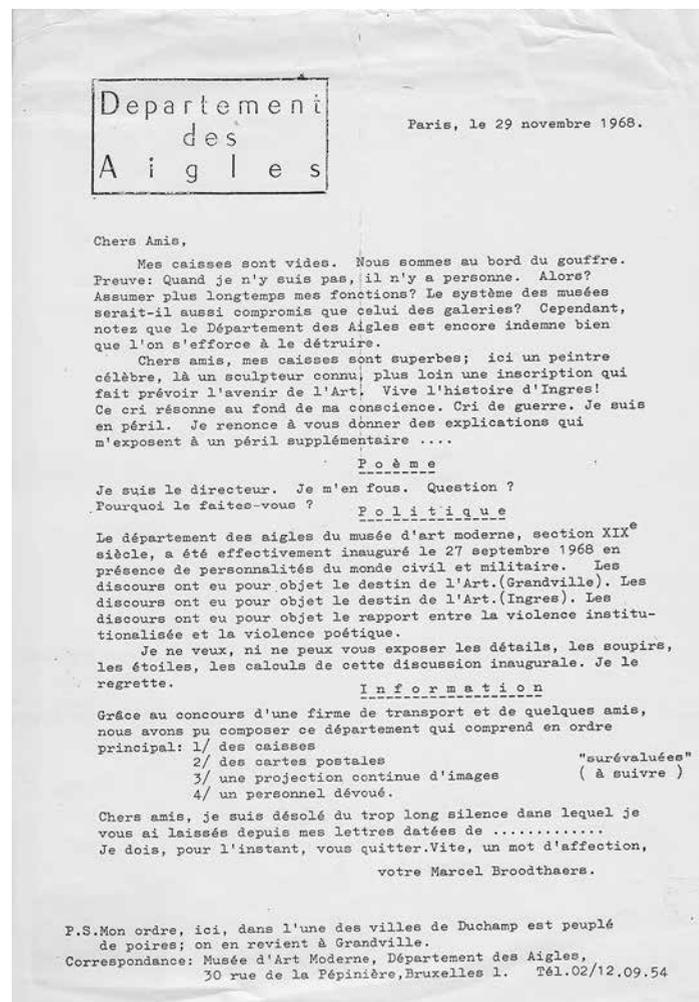
Предоставлено Йоханнесом Кладдерсом. Фото Руг Кайзер

Автобус, привезший гостей после закрытия Секции XIX века в Брюсселе на открытие Секции XVII века в антверпенской галерее А 37 90 89, 27 сентября — 4 октября 1969

значен — со всей очевидностью — наличием средств транспортировки и монтажа; имитацией вернисажа при помощи письма-извещения, приглашения, *buffet froid* и торжественной речи; открытками (дешевое напоминание о «переоценности» искусства, делающей его роскошным предметом потребления);²⁴ самим уподоблением мастерской художника музею. Объединяя место производства с местом рецепции, Бротарс демонстрирует их взаимозависимость и ставит вопрос об идеологической обусловленности их разделения, а именно о буржуазно-либеральных категориях *частного* и *публичного*. Через три года после того, как Бротарс превратил свою мастерскую в музей, Даниель Бюрен, присутствовавший на его открытии, писал:

[Вместе с музеем и галереей мастерская] образует два опорных элемента одного и того же здания и одной и той же системы. Обсуждать одно (к примеру, музей или галерею) в отрыве от другого (мастерской) значит, скорее всего, вовсе ничего не подвергать обсуждению. Следовательно, всякое обсуждение системы искусства неизбежно будет сопряжено с рассмотрением мастерской в качестве *единственного места*, где работа создается, равно как и музея в качестве *единственного места*, где работа предстает взгляду.²⁵

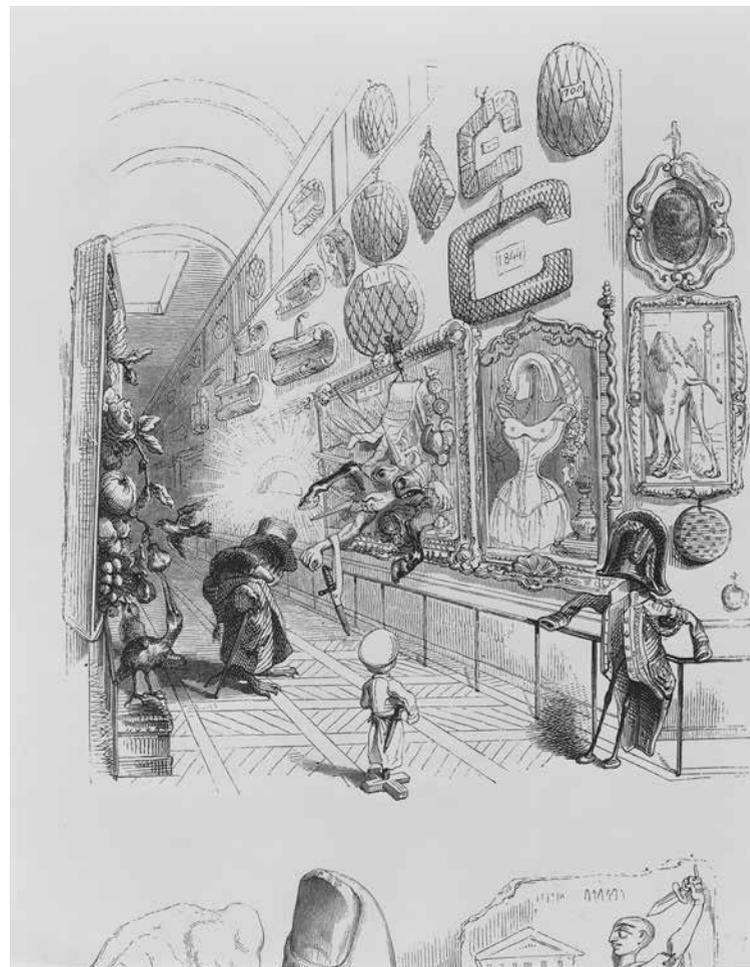
В случае Бротарса этот анализ был спровоцирован решительным уничтожением уникальности каждого из этих мест путем их отождествления. Но в отличие от Бюрена, который сосредоточивает свою критику на мастерских XX века, Бротарс в своем анализе обращается к предыдущему столетию, когда состоялось окончательное отделение мастерской от музея и каждому была отведена положенная роль в художественной системе.²⁶



Марсель Бротарс, открытое письмо, Париж, 29 ноября 1968

Обращение Бротарса к прошлому (о котором свидетельствуют название музейной секции, репродукции картин на открытках, Гранвиль) и «совершенно старомодная аура буржуазной культуры XIX века вокруг многих из его работ» заставляют зрителей считать их «очевидно устаревшими и не относящимися к современному искусству».²⁷ Однако именно в увлеченности Бротарса XIX веком — во многом разделяемой Беньямином (Бодлер, Оффенбах, Гранвиль, реклама, мода, китч) — по-настоящему проявляется его понимание настоящего. Ведь именно в начале XIX века романтизм, в котором Бротарс видит источник современного понимания культуры, овладел искусством и снабдил его готовым алиби для отчуждения от социальной действительности. Тогда же — для институционализации этого алиби — возник и музей. Идеалистическая концепция искусства, навязанные ему системы классификации, выстроенная для него история культуры — все это было создано музеем в ходе его развития на протяжении прошлого столетия. Институциональная «переоцененность» искусства имела побочный эффект, который Беньямин назвал «распадением культуры на товары»,²⁸ а Бротарс — «преобразованием искусства в товар».²⁹ По словам Беньямина, это «составляет тайную тему искусства Гранвиля»,³⁰ что, безусловно, понимал и Бротарс.

Дилемма современного искусства конца 1960-х — периода, когда оно пыталось высвободиться из-под двойного гнета музея и рынка и вступить в политическую борьбу своего времени — своими корнями уходит в XIX век. Бротарс, работая как археолог настоящего, отыскал этот исходный пункт с помощью своей четырехлетней фикции, первым эпизодом которой была Секция XIX века.



Предоставлено коллекцией Руди и Джесси ван де Вельде, Антверпен

Гранвиль, «Выставочная галерея», иллюстрация из альбома «Иной мир», Париж, 1844

В течение года, пока Секция XIX века оставалась открытой, и вплоть до «закрытия» Музея современного искусства на «Документе 5» в 1972 году Бротарс периодически публиковал открытые письма, на которых стоял фирменный штамп музея. (Там могло стоять наименование отдела *Département des Aigles*, написанное от руки или нанесенное штампом, равно как и более полное название *Musée d'Art Moderne, Section Littéraire, Département des Aigles*, напечатанное на пишущей машинке.) За эти письма отвечала Литературная секция фиктивного музея.³¹ Как бы в соответствии с беньяминовским определением задачи исторического материалиста — «осуществить опыт истории, изначальной для каждого настоящего» — главная особенность этих писем заключалась в постоянной рефлексии и переосмыслении прежней деятельности, предыдущих работ и деклараций.³² За их часто комичным и противоречивым тоном скрывалось серьезное, последовательное (и, пожалуй, неоправданное) стремление перенять у культурной индустрии ее способность подчинять себе индивидуального автора. Бротарс непрерывно комментирует не только свое творчество, но и работы коллег. «В пластических искусствах, — говорил он, — я мог примкнуть лишь к своим противникам».³³ Действительно, в эпоху концептуального искусства, к которому иногда упрямо относили работы Бротарса, Литературная секция может быть понята как критика наивного убеждения концептуализма в том, что ему удалось выйти из-под господства механизмов институционализации, распространения и коммерциализации искусства.³⁴ Бротарс противопоставляет само слово «литературный» (с его опять же «унизительными», архаическими обертонами) предположительно новаторским понятиям «искусства как идеи» или «искусства как языка».

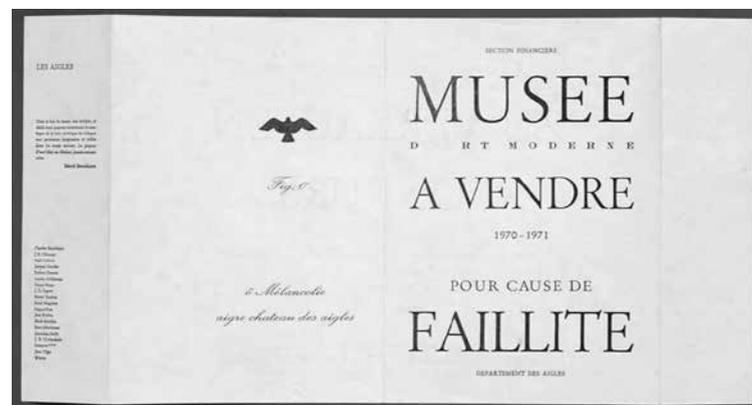
Церемония, отмечающая закрытие Секции XIX века Музея современного искусства, прошла в брюссельском доме Бротарса. Сразу вслед за этим Секция XVII века открылась в альтернативном пространстве под названием *A 37 90 89*, расположенном в Антверпене. В приглашении на мероприятие говорилось, что гостям будет предложен автобус, следующий к месту проведения выставки: «От Брюсселя до Антверпена пятьдесят километров. Некогда размышлять об этом музее. Я думал с помощью скобок, внутри которых не было слов».³⁵ Обновленная секция по составу была сходна с музеем на улице Пепиньер, за исключением того, что открытки с репродукциями живописи XIX века были заменены на открытки с репродукциями полотен Рубенса. Секция оставалась открытой ровно неделю.

Спустя несколько месяцев Секция XIX века в ином виде возобновила свое существование (всего на два дня) на выставке «между 4» в Городском кунстхалле Дюссельдорфа. На этот раз Бротарс отобрал и развесил восемь картин, взятых из Музея изобразительных искусств Дюссельдорфа, тем самым на короткое время придав пространству временной экспозиции вид музейного зала.³⁶ Развеска картин в два ряда по четыре вызывала в памяти способы развески XIX века, а размещение картин в соответствии с их формой и размером наводило на мысль о более раннем, восходящем к XVIII веку музеологическом подходе, при котором картинные галереи образовывали своего рода «декор», внутреннее убранство помещения.³⁷ Подобно многим другим художественным интервенциям Бротарса, работа «Секция XIX века (еще раз)» — не более чем жест, однако этот жест имел серьезные последствия. Деятельность музеев в настоящее время состоит

преимущественно в перестановке объектов-фетишей, будь то в пределах постоянных или временных экспозиций, и эти реконфигурации доказывают лишь то, что выстроенная музеем история культуры способна претерпевать бесконечные метаморфозы без ущерба для идеологии историзма. К слову, об интересующем Бротарса столетии. Достаточно вспомнить новый парижский Музей Орсе, эту «Секцию XIX века» гигантских размеров. Экспонаты, доставленные из Лувра и галереи Же-де-Пом, а также вывезенные из французских предместий, ныне сгруппированы в столь величественном месте, что их политическое осмысление оказывается полностью сведено на нет.³⁸

—

Фиктивный музей Бротарса затем материализовался как Секция кино в доме № 12 на площади Бургплац в Дюссельдорфе. В объявлении сообщалось, что начиная с января 1971 года по четвергам с двух дня до семи вечера там будут показывать «дидактические фильмы». По периметру подвального помещения, в котором разместилась Секция кино, Бротарс расставил различные предметы, снабдив каждый из них нанесенным по трафарету порядковым номером или буквой — «рис. 1», «рис. 2», «рис. А», — словно иллюстрации в старинной энциклопедии. Среди объектов, помеченных таким «дидактическим» способом, были лампочка, стул, страница отрывного календаря от 12 сентября, футляр для аккордеона и склеечный пресс. В сундуке возле стены вместе с другими предметами лежал экземпляр книги Жоржа Садуля «Изобретение кино». К стене, на которой были написаны слова *Musée* и *Museum*, примыкал деревянный корпус фортепиано, украшенный надписью *Les Aigles*. Отказавшись от



Марсель Бротарс, Музей современного искусства, Отдел орлов, Финансовая секция, художественная ярмарка, Кельн, 5–10 октября 1971. Объявление о продаже музея в виде суперобложки каталога Кельнской художественной ярмарки

повторной демонстрации этих предметов в музее Мёнхен-гладбаха на следующей выставке под названием «Теория фигур», Бротарс тем не менее пронумеровал другие: картонную коробку, часы, зеркало, курительную трубку, а также маску и дымовой снаряд.³⁹ И снова этот причудливый набор отражает былой шарм девятнадцатого столетия, времени собственно «изобретения кино».⁴⁰ Кроме того, здесь мы впервые в истории музейных фикций видим образование *коллекции*. Но раз «положительный коллекционер» уже исчез, Бротарс может воскресить его образ только путем присвоения порядкового номера каждому объекту. «Если мы верим смыслу надписи, — замечал Бротарс, — то объект приобретает иллюстративный характер, отсылая к своего рода роману об обществе».⁴¹ Но можем ли мы в это верить? Служит ли Секция кино напоминанием лишь о том типе коллекции, в которой «объект избавляется от всех своих изначальных функций», чтобы каждая отдельная вещь стала «энциклопедией всего знания эпохи»?

—

Признание Бротарса в том, что он стал творцом в компенсацию за невозможность стать коллекционером, находит буквальное воплощение в его работе под названием «Моя коллекция», представляющей собой «коллекцию» документов (снабженных опять-таки порядковыми номерами) с различных выставок, в которых художник принимал участие. Работа была выставлена в *Wide White Space Gallery* на Кельнской художественной ярмарке 1971 года. Вместе с этим по инициативе Финансовой секции Музей современного искусства «из-за банкротства» был выставлен на продажу. Объявление о продаже, напечатанное на специальной суперобложке,

в которую было завернуто девятнадцать экземпляров каталога ярмарки, гласило: «Музей современного искусства (1970–1971) продается по причине банкротства». Но, видимо, на музей не нашлось покупателя,⁴² потому что следующим летом в Городском кунстхалле Дюссельдорфа открылась его самая амбициозная инкарнация — Секция фигур.

—

Секция фигур включала в себя 266 предметов, изображающих орлов. Они были заимствованы у сорока трех «настоящих» музеев, а также частных собраний, в том числе собственной коллекции Бротарса, и были упорядочены по дате «от олигоцен до наших дней». Выставленные в витринах, повешенные на стены, расставленные по отдельности, все экспонаты были снабжены табличками, на которых по-английски, по-французски и по-немецки было написано: «Это не произведение искусства». Это была «формула, полученная путем слияния понятия Дюшана и антитетического понятия Магритта».⁴³ В разделе «Метод» первого из двух томов выставочного каталога эти два понятия — реди-мейд и то, что Мишель Фуко в эссе «Это не трубка» назвал «разобранной каллиграммой», — проиллюстрированы репродукциями «Писсуара» Дюшана и «Предательства образов» Магритта соответственно.⁴⁴ Следом идет текст Бротарса:

Публика встречает здесь следующие произведения искусства: орлы всех разновидностей, некоторые из них нагружены весомыми историческими символами. Характер этой встречи задается надписью в отрицательной форме: «Это не... это не произведение искусства». Это означает только одно: Публика, насколько же ты слепа!

Таким образом, либо информация эффективно сыграла свою роль в том, что называется современным искусством, и в этом случае всякий орел просто становится частью метода; или надпись кажется чистой бессмыслицей (то есть не соответствует уровню дискуссии, например, о правильности идей Дюшана и Магритта), и тогда выставка снова подчиняется классическим принципам: орел в искусстве, истории, этнологии, фольклоре...⁴⁵

Возможны две интерпретации в зависимости от того, насколько действительно современное искусство: либо музей Бротарса противостоит истории культуры, либо он предстает всего лишь ее частным случаем, предметом которого является орел.⁴⁶

Секция фигур представляет собой наиболее «полную» коллекцию Бротарса, по-настоящему «грандиозную попытку», говоря словами Беньямина, «преодолеть совершенно иррациональный характер простой подручности объекта путем его интеграции в новую, специально разработанную историческую систему». И перед этой новой системой стоит цель «эпохального» масштаба — уничтожение другой системы. Как показали реди-мейды Дюшана, функция художественного музея (и художника, находящегося под его дискурсивным контролем) состоит в том, чтобы в отношении каждого своего объекта провозглашать: «Это произведение искусства». Таблички Бротарса переворачивают это высказывание за счет формулы Магритта «Это не трубка». Очевидно тавтологичное высказывание «Это произведение искусства» разоблачается как произвольное *указание*, пустая репрезентация.⁴⁷

«Проект выставки, — писал Бротарс, — основан на тождестве орла как идеи и искусства как идеи».⁴⁸ Но «орел как идея» в данном случае оборачивается таким широким разно-

образием объектов — от картин до комиксов, от окаменелостей до пишущих машинок, от этнографических экспонатов до логотипов, — что их соседство друг с другом не может не показаться «сюрреальным». Однако, когда у Бротарса спросили, не напоминает ли ему «это притязание охватить художественные формы настолько же далекие друг от друга, насколько простой предмет может быть далек от традиционной картины» о «встрече швейной машинки и зонтика на операционном столе», в ответ он просто изложил музейную систему классификации:

Гребень, традиционная картина, швейная машинка, зонт, стол могут занимать места в различных секциях музея в зависимости от классификации. Мы видим скульптуру в одном пространстве, живопись — в другом, керамику и фарфор... чучела животных... Каждое пространство, в свою очередь поделенное на участки, может стать секцией — змей, насекомых, рыб, птиц — включающей различные отделения — попугаев, пеликанов, орлов.⁴⁹

Секция фигур показывает странный характер музейной организации знания, сталкивая нас с другим, «невозможным» порядком. В этом отношении фикция Бротарса тяготеет к археологии, первоначальному методу Фуко, разработанному им в противовес истории культуры. Книга «Слова и вещи», как пишет Фуко,

...вызвана к жизни одним из произведений Борхеса. Точнее — смехом, прозвучавшим под влиянием его чтения, смехом, который колеблет все привычки нашего мышления... В этом произведении цитируется «некая китайская энциклопедия», в которой говорится, что «животные подразделяются

MUSEUM



Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett
Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin (West)
Antikenabteilung, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum
Kupferstichkabinett, Museum für Islamische Kunst
Nationalgalerie, Skulpturenabteilung, Museum für Völkerkunde
Abt. Amerikanische Archäologie
Staatliche Museen zu Berlin (Ost) Vorderasiatisches Museum
Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn
Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel
Département d'Antiquités Précolombiennes, Département de
Céramique, Département de Folklore, Département de Tapisserie
Musée Royal d'Armes et d'Armures Brüssel
Musée Wiertz Brüssel
Hetjensmuseum Düsseldorf

MUSEUM

low and elongated, differing from the heavier, broader form of living

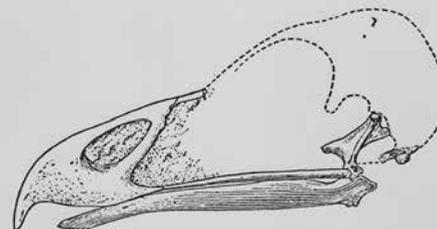


FIG. 1.—Skull of *Palaeoplancus sternbergi*, natural size. The cranial portion, shown by dotted lines, is crushed and distorted in the specimen.

Kunstmuseum Basel Kupferstichkabinett
Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin (West)
Antikenabteilung, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum
Kupferstichkabinett, Museum für Islamische Kunst
Nationalgalerie, Skulpturenabteilung, Museum für Völkerkunde
Abt. Amerikanische Archäologie
Staatliche Museen zu Berlin (Ost) Vorderasiatisches Museum
Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn
Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel
Département d'Antiquités Précolombiennes, Département de
Céramique, Département de Folklore, Département de Tapisserie
Musée Royal d'Armes et d'Armures Brüssel
Musée Wiertz Brüssel
Hetjensmuseum Düsseldorf

Марсель Бротарс, обложки двухтомного каталога Музея современного искусства, Отдел Орлов, Секция фигур («Орел от олигоцена до наших дней»), Городской кунстхалле Дюссельдорфа, 16 мая — 9 июля 1972

на: а) принадлежащих Императору, б) бальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включенных в настоящую классификацию, и) буйствующих, как в безумии, к) неисчислимых, л) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти, м) и прочих, н) только что разбивших кувшин, о) издалека кажущихся мухами». Предел нашего мышления — то есть совершенная невозможность мыслить *таким образом* — вот что сразу же открывается нашему взору, восхищенному этой таксономией; вот какое экзотическое очарование иного способа мыслить предстает перед нами под покровом аполога.⁵⁰

Невозможно мыслить *таким образом*, объясняет Фуко, потому что Борхес «изымает место, безгласную основу, на которой существа могут совмещаться друг с другом... Коротко говоря, изъят знаменитый „операционный стол“». ⁵¹ Цель Фуко — показать, что место, позволяющее нам совмещать разнородные сущности, является местом дискурса и что дискурсивные образования претерпевают столь кардинальные исторические трансформации, что становятся совершенно несовместимы друг с другом. В то же время Фуко показывает, что наша собственная историзирующая система мысли, возникшая в начале XIX века, представляет знание в виде непрерывного линейного развития, тем самым скрадывая несовместимость.⁵² Наша история культуры универсализирует — и в конечном итоге психологизирует — знание, уводя его в бесконечную регрессию истоков.⁵³

Название, которое Бротарс дал Секции фигур — «Орел от олигоцена до наших дней», — не что иное, как пародия на этот историзирующий проект. Под заголовком «Рисунок 0» во втором томе каталога опубликован следующий текст Бротарса:



Фото Вальтера Крейна

Фрагмент инсталляции Музея современного искусства, Отдел орлов, Секция фигур («Орел от олигоцена до наших дней»), Городской кунстхалле Дюссельдорфа, 16 мая — 9 июля 1972

Подобные репрезентации опасны. Зачастую они погружают вас в своего рода анестезию, после которой невозможно очнуться. Быть сильно испуганным. Не знать. Наконец, беззаветно восхищаться. Величественная репрезентация искусства и величественная репрезентация орла. От олигоцена до наших дней — все это очень возвышенно. Почему олигоцен? Связь между окаменелостью орла, найденной в третичных слоях в результате раскопок, и различными формами, в которых являет себя символ, вероятно, весьма отдаленная, если она вообще существует. Но «геология» должна была заявить о себе в этом (сенсационном) названии, придать ему налет ложной научности, сделать очевидным то, что символ Орла был выбран необдуманно, без предварительного обсуждения.⁵⁴

В рамках истории культуры категории, появившиеся в конкретный исторический момент — такие как искусство, — никогда не ставятся под вопрос; следовательно, искусство видится чем-то, что родилось вместе с «самим человеком» и его «творческим инстинктом». Схожим образом сугубо исторический феномен коллекционирования психологизируется, понимается как надысторический, кросскультурный импульс.⁵⁵ Получается, что музей, упрощенно понятый как институт, служащий местом хранения коллекции, существовал всегда в качестве «естественного» ответа на «нужды» коллекционера. Невзирая на то, что музей — институт, возникший в ходе развития современного буржуазного общества, историки культуры возводят его происхождение, как и происхождение коллекций, к «незапамятным временам».

Ни одна культурная история музея не обходится без обращения к странной, хотя и считающейся классической, книге Юлиуса фон Шлоссера под названием «Кунсткамеры и

кабинеты редкостей Позднего Возрождения», впервые увидевшей свет в 1908 году. Директор Музея истории искусств Вены — музея, само название которого служит данью уважения истории культуры (и который предоставил Секции фигур орлиные доспехи), — Шлоссер начинает книгу с краткого рассуждения об универсальности своей темы:

Всякому, кто возьмется писать историю коллекционирования от истоков, во всех его разнообразных ответвлениях и проявлениях — а эта тема представляла бы интерес как для психологии, так и для истории культуры, — возможно, не следует пренебрегать изучением *gazza ladra* и тех разнообразных и полезных сведений, которые можно почерпнуть, наблюдая инстинкт собирательства [*Sammeltrieb*] в животном мире.⁵⁶

Шлоссер восстанавливает эволюционную лестницу коллекций от низших ступеней, от собирательского инстинкта сорок-воровок, детей и «дикарей», до легендарных коллекций инков и ацтеков, Аладдина из «Тысячи и одной ночи» и, в конечном итоге, подбирается к *истории*: сокровищницы древнегреческих храмов как музеи, средневековые кафедральные соборы как музеи, галереи древностей эпохи Возрождения как музеи. Только после этого перечисления Шлоссер непосредственно переходит к центральной теме своей книги — *Wunderkammer*, кабинету редкостей. Именно в кабинете редкостей замка Амбрас он видит непосредственного предшественника Музея истории искусств, «предысторию» которого он и намеревался написать.

Всякий, кому доводилось читать описания *Wunderkammer* или *cabinet des curiosités*, счел бы глупостью идею о том, что музеи ведут от них свое происхождение, в силу абсолют-

ной несовместимости их принципов отбора объектов и их систем классификации с нашими собственными.⁵⁷ Позднеренессансный тип коллекции отнюдь не *эволюционировал* в современный музей. Напротив, он *исчез*. Его единственная связь с сегодняшними коллекциями заключается в том, что некоторые его «редкости» в итоге обосновались в наших музеях (или музейных отделах) естественной истории, этнографии, декоративного искусства, оружия и доспехов, истории... а иногда и в художественных музеях.

Разумеется, Секция фигур не реанимирует кабинет редкостей. Скорее она служит напоминанием о богатстве и разнообразии его объектов, равно как и об их музейной «реклассификации» в течение XIX века. На передней и задней сторонах обоих томов каталога Секции фигур Бротарс перечислил все музеи, у которых он позаимствовал орлов:

Базельский художественный музей, Отдел гравюры и рисунка / Государственные музеи Берлина, Фонд прусского культурного наследия ... Музей исламского искусства / Национальная галерея, Отдел скульптуры ... Королевский музей армии и военной истории, Брюссель / Музей Антуана Вирца, Брюссель ... Отдел этнографии Британского музея, Лондон / Имперский военный музей, Лондон / Музей Виктории и Альберта, Лондон ... Национальный музей американских индейцев, Фонд Хей, Нью-Йорк / Музей армии, Дом инвалидов, Париж / Музей декоративного искусства, Париж ... Музей современного искусства, Отдел орлов, Брюссель, Дюссельдорф.

Этот список самим перечислением городов и типов музейных учреждений указывает на *истинное* историческое измерение современных «общественных» коллекций — на их неразрывную связь с властью, причем не только с имперской



Предоставлено Музеем истории искусств, Вена

Рыцарские доспехи, Северная Германия, начало XVI века, Музей истории искусств, Вена, включены в Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция фигур («Орел от олигоцена до наших дней»), Городской кунстхалле Дюссельдорфа, 16 мая — 9 июля 1972

властью, которую символизирует орел, но и с властью, установленной их системами знания. Но что более важно, он указывает на *отношение* имперской власти к знанию-власти.⁵⁸ Согласно последним исследованиям в радикальной критической теории, этноцентричное, патриархальное «знание» представляет не меньшую значимость для империалистических режимов, чем все военные вторжения со времен Наполеона и до наших дней.

—

Параллельно с Секцией фигур на крупной международной выставке «Документа», периодически проходящей в Касселе, открылась Секция рекламы, на которой были представлены фотографии с дюссельдорфской выставки. Наряду с ними последняя экспозиция музея Бротарса включала еще две части. Первая — Музей современного искусства, Отдел орлов, Секция современного искусства — экспонировалась со дня открытия «Документы» в конце июня и вплоть до конца августа. В так называемой Секции индивидуальных мифологий,⁵⁹ организованной Харальдом Зеemanом в Новой галерее, Бротарс нарисовал на полу черный квадрат и написал на нем белыми буквами на трех языках словосочетание «Частная Собственность». Квадрат был огражден стойками с цепями со всех четырех сторон. Слова *musée/museum*, уже знакомые нам по выставке на улице Пепиньер, здесь также были видны снаружи, только на этот раз их сопровождала пометка «Рис. 0», которую можно было прочесть лишь изнутри помещения. Не обошлось и без типичных музейных указателей «вход», «выход», «касса», «гардероб» и т.д., рядом с которыми неизменно стояли пометки «рис. 1», «рис. 2», «рис. 0»...

В начале сентября фикция сменила название и характер. Теперь это был Музей старого искусства, Отдел орлов, Гале-



Предоставлено Библиотеками Смитсоновского института, Вашингтон

Интерьер музея Вормианум, Копенгаген, из книги Оле Ворма «Музей Вормианум», 1655

рея XX века. Черный квадрат был нарисован заново, но уже с другим текстом:

Писать Красить Копировать
Изображать
Говорить Формировать Мечтать
Обмениваться
Делать Информировать Власть⁶⁰

Эти три финальных жеста вместе образуют неутешительный прогноз, касающийся новой фазы в истории музея, той фазы, современниками которой мы ныне являемся: сочетание выставок как формы пиара с окончательным сведением искусства к частной собственности и эволюцией художественных стратегий в сторону абсолютной лояльности власти. Бротарс не дожил до осуществления своих мрачных предсказаний сегодня, когда культурная индустрия подчинена интересам корпораций, а фигура коллекционера как исторического материалиста навсегда ушла в прошлое. Но он предвидел, что станет с его собственным Музеем современного искусства:

Основанный в 1968 году в Брюсселе под давлением политических взглядов того времени, этот музей закрывает свои двери на «Документе». На смену его одиночеству и героизму благодаря кунстхалле Дюссельдорфа и «Документе» придет нечто похожее на освящение.

Стало быть, вполне логично, что теперь он застынет в скуке. Конечно, это романтическая точка зрения, но что поделаешь? Идет ли речь об Иоанне Богослове или об Уолте Диснее, символ орла на уровне письма обладает особенным весом. Как бы то ни было, я пишу эти строки, то есть я понимаю романтизм как ностальгию по Богу.⁶¹

Искусство выставки

Зимой 1880–1881 годов Эдвард Дж. Лауэлл написал в *The New York Times* ряд писем, посвященных, как ему казалось, недостаточно проясненному аспекту Американской революции. Свое изложение он начал следующим образом:

Кассель — один из самых обаятельных, на взгляд путешественника, городов Северной Германии. Его галереи, парки, сады, а также величавые дворцы были созданы, чтобы восхищать и удивлять. Здесь несколько месяцев провел в плену Наполеон III, и местные виды могли навеять ему воспоминания о величии Версаля, который те, кто проектировал эти прекрасные сады, и пытались имитировать. Ведь в прошлом веке, когда они были обустроены, взоры всех европейских аристократов были устремлены на французский двор и, вероятно, ни один двор не мог превзойти ландграфов Гессен-Касселя в усердии, с которым те следовали французскому образцу, по крайней мере по части парадности. На все эти сооружения и сады тратились огромные средства, и денег в казне обычно хватало. Тем не менее эта земля была небогатой. Триста или четыреста тысяч жителей занимались преимущественно земледелием, тогда как ландграфы вели торговлю. Они совершали выгодные сделки, продавая или отдавая внаем достаточно востребованный в то столетие товар — гессенские князья занимались торговлей людьми. Так получилось, что ландграф Фридрих II и его подданные оставили след в американской истории, и слово «гессенец»

стало в США употребляться в отнюдь не почетном значении «наемник».¹

Спустя век после написания этого текста мы находим изображение памятника тому самому Фридриху II на рекламной открытке крупнейшей и самой престижной международной выставки. В связи с этим, вероятно, имеет смысл задуматься над приведенными историческими фактами. Ведь музей Фридрицианум, гордо называемый первым музейным зданием в Европе, возведен за счет непосильного крестьянского труда на костях тысяч гессенских наемников и тех людей, с которыми они воевали. Поэтому нам не мешало бы вспомнить слова Вальтера Беньямина, написанные им в мрачные дни оккупации всего за несколько месяцев до самоубийства на французской границе:

Исторический материалист неизбежно относится к [культурным ценностям] как сторонний наблюдатель. Потому что все доступные его взору культурные ценности неизменно оказываются такого происхождения, о котором он не может думать без содрогания. Это наследие обязано своим существованием не только усилиям великих гениев, создававших его, но и подневольному труду их безымянных современников. Не бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства. И подобно тому, как культурные ценности не свободны от варварства, не свободен от него и процесс традиции, благодаря которому они переходили из рук в руки. Потому исторический материалист по мере возможности отстраняется от нее. Он считает своей задачей чесать историю против шерсти.²



Предоставлено Картинной галереей старых мастеров, Кассель

Иоганн Генрих Тишбейн Старший, «Торжественная церемония открытия памятника ландграфу Фридриху II на Площади Фридриха в Касселе, 14 августа 1783 года»

...«Документа 7». Неплохое название, ведь оно отсылает к благородной традиции высокого вкуса и разборчивости. Бесспорно, благородное название. Его вполне мог бы сопроводить подзаголовок вроде тех, что встречаются в старинных романах: *глава, в которой наш герой после долгих и тяжелых странствий по сумрачным долинам и темным лесам наконец добирается до английского сада и оказывается у входа в роскошный дворец.*

Это отрывок из предисловия к каталогу «Документы» 1982 года, написанного ее художественным директором Руди Фуксом.³ Однако в действительности у входа в роскошный дворец, то есть музей Фридрицианум, можно было наблюдать отнюдь не героев, а достаточно убогий на вид строительный вагончик с различными предметами, выставленными на продажу. Были ли это произведения искусства или просто сувениры, с ходу понять было невозможно. Среди многочисленных футболок и прочей продукции там и на других прилавках английского сада попадались почтовые листы с высказываниями, напечатанными мелким шрифтом по верху и низу страницы. В верхней части одного из них можно было прочесть:

Произведение искусства, если к нему не относятся с почти-тельной серьезностью, с трудом сможет (если сможет вообще) отстоять себя в окружающей среде: мир вокруг, обычаи и архитектура, политика и кулинария — все это стало грубым и жестоким. В непрерывном шуме сложно уловить нежные звуки аполлоновой лиры. Искусство отличает благородство и сдержанность, оно стремится к глубине и страсти, ясности и теплоте.

На той же странице внизу сообщался источник этой удивительной мысли: «Отрывок из письма директора „Документы 7“ Р.Х. Фукса художникам-участникам, опубликованный под редакцией Луизы Лолер».

Лолер, официально не приглашенная к участию в «Документе», не была и среди получателей письма, отрывок из которого приведен на почтовом листе. Но благодаря одному ухищрению она, пусть и маргинальным образом, оказалась представлена на этой выставке. Дженни Холзер, приглашенная на выставку, попросила Лолер предоставить работу для ее совместного проекта с независимой галереей *Fashion Moda*, расположенной в Южном Бронксе (иными словами, *Fashion Moda* находится в самом сердце по-настоящему «грубой и жестокой» среды, в одном из печально известных черных и латинских гетто США, причем вовсе не для того, чтобы «отстоять себя в окружающей среде», но чтобы наладить с ней конструктивный диалог).

Хотя Лолер и не получила письма Фукса, ей, как и многим из нас, было интересно его прочесть, ведь в художественном мире именно оно стало основным источником слухов о грядущей масштабной выставке. Абсурдный заголовок письма («Документа 7: Рассказ») и его не менее абсурдное начало («Как мне описать вам выставку — выставку, плывущую в моем сознании, подобно звезде?») свидетельствовали о фундаментальной противоречивости устремлений Фукса. С одной стороны, он утверждал, что вернет искусству его драгоценную автономию, но с другой — не скрывал желания манипулировать индивидуальными произведениями в качестве главного художника выставки, роль которого он себе нескромно отвел. Независимо от того, хотели этого участвующие художники или нет, Фукс старательно следил за тем, чтобы их работы ни в коем случае не были комментарием

к их среде: миру вокруг них, обычаям, архитектуре, политике и кулинарии.

Мне тоже довелось прочесть это письмо, разосланное весной 1982 года, после чего мне захотелось посетить пресс-конференцию, которую Фукс должен был дать в культурном центре имени Гете в Нью-Йорке в рамках промокампании самой дорогой международной выставки современного искусства. Я был готов услышать от Фукса подтверждение слухов о том, что его выставка ознаменует возвращение к конвенциональным видам искусства вроде живописи и скульптуры и тем самым положит конец традиционному для «Документы» привлечению экспериментальных работ в других медиа, таких как видео и перформанс, а также практик, открыто критикующих институциональные формы производства и рецепции. Что, собственно, Фукс и сделал, показав слайд за слайдом картины и скульптуры, преимущественно в стиле неоэкспрессионизма, который с некоторых пор стал преобладать на нью-йоркском рынке искусства, равно как и во всем западном мире. Чего я совсем не ожидал от пресс-конференции, так это того, что как минимум половина презентации будет посвящена не произведениям, а ходу подготовки выставочного пространства к предстоящему монтажу. «Я чувствую, — сказал он, — что прошло то время, когда можно было показывать современное искусство во временном пространстве, реконструированных фабриках и т.п. Искусство — это благородная деятельность, и к нему следует относиться с почтением и уважением. Поэтому мы наконец построили настоящие стены».⁴ Именно с этими стенами вместе с планом освещения и другими подробностями своего музеологического начинания Фукс старался познакомить слушателей.

В предисловии к каталогу «Документы» Фукс сжато изложил свое искусство выставки. «Мы заняты замечательным

делом, — писал он, — мы монтируем выставку после того, как подготовили для нее пространство. Тем временем художники стараются изо всех сил, должным образом».⁵ Обязанности распределены должным образом: художественный директор строит стены — отныне постоянные, поскольку то время, когда временных сооружений было достаточно или когда они были даже предпочтительны и отвечали нестандартным требованиям нестандартных художественных практик, безвозвратно прошло, — а художники занимаются созданием произведений искусства под стать этому освященному месту.

В таком случае неудивительно, что статус объектов, представленных в павильонах *Fashion Moda*, остается под вопросом. Листы Луизы Лолер, провокативные уличные плакаты Дженни Холзер, безделушки, созданные участниками художественной группы *Colab*, футболки Кристи Рапп с трафаретными рисунками крыс — какими бы ни были эти вещи, они в любом случае не годятся для сакральной территории искусства Руди Фукса. Потому что это осознанно маргинальные практики, работы, дешевые в изготовлении и задешево продающиеся, в отличие от большинства картин и скульптур в музеях, встроенных в международный рынок искусства, контролируемый корпоративными спекуляциями (реальное, хотя и скрываемое, положение вещей). Более того, работы *Fashion Moda* не отрицают, не маскируют и не окружают завесой тайны, а сознательно обнажают социальную основу их производства и распространения. Возьмем, к примеру, изображение крысы Кристи Рапп.

Мы с Рапп живем в одном здании в Нижнем Манхэттене, всего лишь в нескольких кварталах от здания мэрии, в котором усилиями самого реакционного мэра в новейшей истории Нью-Йорка город отдается на откуп влиятельным застройщикам, и это на фоне упадка городского хозяйства и

растущей маргинализации бедных слоев населения. Сокращения федеральных программ помощи бедным, проводимые администрацией Рейгана, в сочетании с циничной манипуляцией дефицитом жилья в Нью-Йорке привели к тому, что на улицах города теперь живет, по официальным данным, 30 тысяч бездомных людей.⁶ Представление о тяжелых и жестоких условиях их жизни можно составить, глядя на то, как каждый вечер позади нашего дома несколько человек соревнуются с крысами за возможность порыться в отходах *McDonald's* и *Burger King*. Весной 1979 года мэр Эдвард Кох оказался в затруднительном положении: СМИ зафиксировали случай нападения крыс на служащую, покидавшую офис в этом районе. Произойди оно в каком-нибудь гетто, это событие было бы в порядке вещей, но в данном случае было решено привлечь экспертов из министерства здравоохранения, и их выводы оказались сенсационными: на пустыре, примыкающем к небольшой улице позади нашего дома, было найдено тридцать две тонны отходов и обитало около четырех тысяч грызунов.⁷ Но кроме этого специалисты министерства обнаружили нечто, чему было труднее подобрать объяснение. На временную стену, отделяющую свалку от улицы, были наклеены изображения большой озлобленной крысы, причем это были репродукции фотографии, взятой из материалов министерства здравоохранения. Эти изображения можно было видеть не только там, но и поблизости, в прочих местах скопления гниющих отходов, где водятся крысы. Это было похоже на партизанскую акцию министерства, заблаговременно развесившего предупреждения о возможности подобного происшествия. Новостные СМИ старались подчеркнуть тот факт, что скандальному инциденту предшествовали изображения, словно его предсказывающие. В итоге им удалось отыскать самого партизана, которым оказалась



Предоставлено художницей

Кристи Рапп, «Крысиный патруль», 1979

Кристи Рапп. Но кем была эта женщина? В телеинтервью она призналась, что о проблеме городских крыс знала больше, чем министерские бюрократы. Почему же она называла себя художницей? Почему те уродливые изображения она называла своим искусством? Разумеется, фотография крысы, взятая из материалов ведомства и технически воспроизведенная, не представляет собой творение художественного воображения и не претендует на всеобщность. Было бы немислимо увидеть эту картинку на музейной выставке.

Но это лишь часть проблемы. «Крысиный патруль» — часть тех художественных практик, сегодня довольно многочисленных, которые не идут ни на какие уступки по отношению к выставочным институциям и даже намеренно ставят их в тупик. Большинство людей не считают это искусством, поскольку в настоящее время лишь выставочные институции уполномочены легитимировать те или иные практики и наделять их статусом искусства. Мы укрепились в этом мнении благодаря тому, что с конца 1960-х годов сами художники тематизируют сложившееся положение дел во многих ключевых работах. Именно этому мнению Руди Фукс стремился положить конец при помощи своих выставочных стратегий и риторики на «Документе 7». Мы уверены, что его действия были абсолютно рассчитанными, поскольку, находясь в должности директора музея Ван Аббе в Эйндховене, Фукс был одним из убежденных сторонников искусства, разоблачающего или критикующего условия своего экспонирования и порывающего с эстетической автономией посредством прямого обращения к социальной действительности.

Излишне говорить, что на «Документе» Фуксу не удалось полностью навязать свое видение, в соответствии с которым благородное и сдержанное искусство должно отстаивать себя в окружающей среде. В силу того, что он сотрудничал



Предоставлено художником и ADAGP Париж

Даниель Бюрен, «Гирлянды», 1982, «Документа 7», и статуя Фридриха II работы Иоганна Августа Наля

с четырьмя другими кураторами, он был вынужден допустить к участию художников, отважившихся разоблачить его искусство выставки. Так, на подходе к Фридрициануму посетитель имел возможность заметить различные нарушения установленных Фуксом норм приличия. Я уже упомянул павильон *Fashion Moda*, на участии которого настояла ответственный куратор американской программы Коше ван Брюген. Возможно, еще более провокативной была работа Даниеля Бюрена. Она представляла собой гирлянды из кусочков узнаваемой бюреновской полосатой ткани, натянутые между высокими столбами, на которых также были закреплены громкоговорители. Из них доносились фрагменты музыкальных композиций от Люлли, Моцарта, Бетховена до Верди и Скотта Джоплина (в хронологическом порядке). Музыка периодически прерывалась перечислением названий цветов на четырнадцать языках. Таким образом, благодаря Бюрену у входа на выставку образовалась атмосфера, которая, по словам критика Бенджамина Бухло, «была бы уместна скорее на благотворительной ярмарке или торжественном открытии бензозаправки».⁸ Эта атмосфера оказалась значительно более удачной в качестве рекламы земли Гессен и более соответствующей духу праздничного мероприятия, чем аура благопристойности, которую пытался сохранить Фукс. Помимо этого, работа Бюрена пародировала характерные для этой выставки упрощенные представления об истории (к примеру, в одном из томов каталога список художников был упорядочен по дате рождения) и национализме — категории, недавно реанимированной для поощрения рыночной конкуренции.

Работы каждого художника Фукс специально рассредоточил по трем музейным зданиям — Фридрициануму, Оранже-рее и Новой галерее, — чтобы они представляли в странных и неожиданных сочетаниях. Фукс пытался добиться отрицания



Предоставлено ADAGP, Париж. Фото Даниеля Бюрена

Лоуренс Вайнер, «Множество цветных вещей, расположенных рядом друг с другом, образуют ряд из множества цветных вещей», 1982

различий, сокрытия значений, сведения всего многообразия к набору случайных стилей, хотя ему нравилось говорить, что эта стратегия обеспечивает диалог между художниками. Однако подлинный смысл этих комбинаций точнее всего схвачен в высказывании Лоуренса Вайнера, нанесенном на фризе Фридрицианума: *Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge*. Перевод приведен на бумаге, в которую обернуты два объемистых тома выставочного каталога: «Множество цветных вещей, расположенных рядом друг с другом, образуют ряд из множества цветных вещей».

В помещении музеев художникам было значительно сложнее разоблачать тактику куратора. Впрочем, одна работа составляла резкий контраст программному отказу Фукса от искусства, затрагивающего значимые социальные проблемы. Это была работа Ханса Хааке «Картина маслом, оммаж Марселю Бротарсу», которую, не удостоив заслуженного места во Фридрициануме, поместили в Новую галерею. Она строилась на конфронтации: на одной стене висел старательно выписанный масляный портрет президента Рейгана, а на противоположной — большая фотомураль с изображением мирной демонстрации. Портрет был окружен музейным реквизитом, традиционно используемым для усиления ауры произведения, для обозначения его самобытности, обособленности, погруженности в собственный мир, сообразно с доктриной Фукса. Заключенная в позолоченную раму, испускающая благодаря светильнику особенное сияние, снабженная скромной этикеткой, огражденная бархатным канатом, протянутым между двумя стойками, картина, подобно «Моне Лизе», находилась на безопасном расстоянии от зрителя. Пародийное обыгрывание музейной атрибутики было данью уважения Хааке музейным фикциям Бротарса 1970-х годов и одновременно насмешкой в адрес Фукса, превозносящего и оберегающего свои шедевры.

Возле этого скромного алтаря высокого искусства была постелена красная ковровая дорожка, ведущая к противоположной стене, на которой Хааке разместил увеличенную фотографию, сделанную в Бонне всего лишь за неделю до официального открытия «Документы». Фотография запечатлела самую крупную на тот момент в послевоенной Германии демонстрацию — митинг протеста против визита Рейгана, намеревавшегося заручиться поддержкой Бундестага в развертывании американских крылатых ракет и ракет *Pershing II* на немецкой территории.

В силу ее своеобразия, эта работа сделала то, чего не могло сделать подавляющее большинство представленных на выставке картин и скульптур. Хааке не только привнес в данный контекст напоминание об исторических реалиях, но и показал знание актуальных эстетических дискуссий. Если бы не его работа, зритель вряд ли бы узнал, что фотография стала незаменимым медиумом для художников, сопротивляющихся гегемонии традиционного изобразительного искусства, что без отсылки к классическому тексту Вальтера Беньямина о технической воспроизводимости не обходится ни одна работа по критической теории и проблемам современной визуальной культуры. Равно как и то, что эти дискуссии сопряжены с критикой музейных институций, оберегающих ауратический статус искусства, который был основной мишенью беньяминовской критики. По этому вопросу у Фукса можно прочесть только то, что «наша культура страдает от иллюзий, связанных с медиа» и что его выставочный проект призван исправить ситуацию.⁹

Но что самое важное, «Картина маслом» Хааке дала понять зрителю, что недавнее прошлое города Касселя более релевантно, чем то прошлое, на которое постоянно ссылался художественный директор «Документы». Фукс пытался



Представлено художником и Paula Cooper Gallery, Нью-Йорк. Фото Удо Рейшлинга



Представлено художником и Paula Cooper Gallery, Нью-Йорк. Фото Удо Рейшлинга

Ханс Хааке, «Картина маслом, оммаж Марселю Бротарсу», 1982, вид инсталляции

сделать свою «Документу» частью великой традиции, восходящей к XVIII веку, когда аристократы Гессен-Касселя построили свой роскошный дворец. Официальная открытка «Документы 7» представляла собой фотографию неоклассической статуи ландграфа Фридриха II, выполненной Иоганном Августом Налем и стоящей напротив Фридрицианума; вдобавок на обложку каждого тома каталога была помещена фотография одной из аллегорических скульптур, украшающих фронтон музея, — неудивительно, что это были скульптуры, символизирующие традиционные виды изобразительного искусства, живопись и скульптуру.

Однако, как я сказал, у Касселя есть куда более актуальное недавнее прошлое. Если Фуксу потребовалось отстроить стены внутри музея, то это потому, что оригинальные стены были уничтожены союзными бомбардировками в годы Второй мировой войны. Кассель, находясь в самом центре Германии, был одним из стратегических складов немецких боеприпасов. В 1982 году город находился уже не в центре Германии, а всего в нескольких километрах от границы другой, Восточной Германии. Таким образом, работа Хааке могла пробудить у посетителей «Документы» воспоминания не о славном прошлом Касселя XVIII века, но о его хрупком настоящем, о холодной войне, о периоде тревожного обострения международной напряженности. Фуксу, вероятно, хотелось, чтобы именно этот грубый и жестокий факт в первую очередь изгладился из памяти зрителей, усыпленных нежными звуками аполлоновой лиры.

—

Стремление утвердить автономию искусства в противовес вторжению актуальных исторических событий еще осно-

вательнее проявилось на другой международной выставке, проходившей позднее в 1982 году (и также в Германии). Дав ей соответствующее название «Дух времени», организаторы Норман Розенталь и Христос Иоахимидес оказались еще менее восприимчивы к политическим реалиям, чем Фукс, и еще более нетерпимы к любому искусству, не согласующемуся с их обскурантистскими представлениями о духе времени. Выставка снова проходила в историческом музейном здании, Музее декоративно-прикладного искусства в Берлине, ныне известном как Дом Мартина Гропиуса по имени своего архитектора. В предисловиях к каталогу Иоахимидес обращается к истории этого здания:

Когда Марио Мерц несколько месяцев назад прибыл в Берлин для обсуждения своего участия на выставке и посетил Дом Мартина Гропиуса, он вдруг воскликнул: *Che bel palazzo!* [Вновь перед нами роскошный дворец.] В другой раз Норман Розенталь обратил внимание на то, что в этом здании ощущается напряжение между внутренним и внешним, между действительностью и памятью. Снаружи — атмосфера ужаса, вызванного прошлым и настоящим Германии. Внутри — триумф автономии, архитектурный *Gesamtkunstwerk*, уверенно и властно изгоняющий действительность из здания и порождающий собственную действительность. Даже раны, нанесенные ему действительностью, его красят. Это и есть *ZEITGEIST*: место, *это* место, *эти* художники, в *этом* момент. Для нас вопрос состоит в том, как автономное произведение искусства соотносится с не менее автономной архитектурой и набором воспоминаний, которыми мы сегодня располагаем?¹⁰

И правда, как? Но для начала не мешало бы уточнить, о каких именно воспоминаниях и какой действительности идет



Предоставлено Земельным архивом, Берлин

Мартин Гропиус, Музей декоративно-прикладного искусства, Берлин, 1877–1881. Гравюра Лоренца Риттера



Предоставлено Земельным архивом, Берлин

Послевоенные руины берлинского Музея декоративно-прикладного искусства

речь. После войны Дом Мартина Гропиуса практически лежал в руинах по причине непосредственной близости от штаб-квартиры гестапо, административного здания СС, имперского министерства авиации, построенного по проекту архитектора Эрнста Загебиля, и рейхсканцелярии, спроектированной Шпеером. Защищаемый до последнего, этот административный центр нацистской власти подвергался наиболее массивной бомбардировке и артобстрелу. В период восстановления Музей декоративно-прикладного искусства длительное время представлял собой груду камней, пока в конце 1970-х годов не началась его реконструкция. Даже сейчас большая часть орнамента безнадежно повреждена. Но помимо следов артобстрела, существенный интерес представляет тот факт, что вход в музей осуществляется с задней части здания, поскольку бывший фасад находится на расстоянии всего нескольких метров от Берлинской стены. Должно быть, именно об этой атмосфере ужаса говорил Розенталь, размышляя о триумфе автономии этого здания и находящихся в нем произведений искусства.

Если бы Розенталь и Иоахимидес пригласили на выставку художников наподобие Ханса Хааке, то на свои риторические вопросы они могли бы получить ответы принципиальной важности.¹¹ Ведь декларируемый Хааке, а также близкими ему авторами художественный метод заключается в том, что контекст выставки диктует характер произведения. Он пишет: «Контекст, в котором работа выставляется впервые, является для меня таким же материалом, как холст и краски».¹² Это значит, что работы Хааке исключают любое притязание на автономию и универсальность, как и на статус ликвидного товара. Но как раз этим аспектам искусства Розенталь и Иоахимидес оказались преданы прежде всего. Тем не менее идея заказать работы специально для «Духа времени» посетила и

их. Желая придать пространству музейного атриума ощутимую однородность, они попросили восьмерых участвующих художников написать по четыре картины формата 3×4 метра специально для этой выставки. Художники послушно выполнили пожелание, адаптировав размер и формат своих работ под указанные требования подобно модельеру, который подгоняет вещь по фигуре необычайно полного заказчика. Молодой американский художник Дэвид Салле даже пошел на смелый шаг и вместо своих традиционно загадочных поэтических заглавий дал заказанным работам такие названия, как «Дух времени, Картина № 1», «Дух времени, Картина № 2», «Дух времени, Картина № 3» и «Дух времени, Картина № 4». Потенциальные коллекционеры, несомненно, рады приобрести работы, отмеченные печатью престижной международной выставки.

Описание *zeitgeistig* произведений я позаимствую у одного из американских авторов каталога, выдающегося историка искусства Роберта Розенблюма, чье умение приспособливаться ко всякой новой эстетической моде делает его особенно компетентным в вопросе данной конкретной моды:

В ту башню из слоновой кости, в которой художники на протяжении прошедшего десятилетия производили скрупулезные геометрические расчеты, упражнялись в семиотических теориях и ратовали за интеллектуальную и визуальную чистоту, ворвалась интернациональная армия художников нового поколения, желающих расшатать устоявшиеся нормы своими сознательно плохими манерами. Всюду ощущается освободительный импульс, словно бушующий мир мифов, воспоминаний, плавающих красок, резких форм и оттенков вырвался из-под спуда рассудка, который господствовал в самых влиятельных художественных течениях последних

десяти лет. На смену формальной ясности, безличным и статичным поверхностям фотографической образности пришли личное и коллективное, всплеск фантазии, укорененной в общечеловеческом опыте, мифологии, истории, искусстве прошлого, в том, что постоянно попадает на глаза, занимает наш ум и встречается везде, от журналов и открыток до станций метро и буржуазных интерьеров.

Из этого ящика Пандоры выпущено бесконечное множество мифических созданий, населяющих новые полотна самым неожиданным образом. Традиционное иконоборчество абстракционизма, с одной стороны, и эмпирические основы образного строя фотографии, с другой, оказались под ударом в связи с привлечением образов и персонажей, взятых из Библии, комиксов, исторических легенд, литературы и житейской мудрости. В работах художников этой выставки находится место не только образам Христа (Феттинг), Пегаса (Лебрен), Брунгильды (Кифер), Ориона (Гаруст), Прометея (Люперц), Виктора Гюго (Шнабель) и Пикассо (Борофски), но в том числе и Багзу Банни (Салле) и Счастливику Люку (Польке). В результате мы имеем Вавилонскую башню и смешение культур — высокой и низкой, современной и доисторической, классической и христианской, легендарной и исторической — при полном отсутствии иерархии, что во многом отражает свойства нашей визуальной среды с ее беспорядочным избытком информации и дает нам материал для сновидений и искусства.¹³

Может уйти некоторое время на то, чтобы разобраться в тексте, в котором в башню из слоновой кости врывается интернациональная армия (и уже внутри этой башни строит башню Вавилонскую), в тексте, терминология которого столь переменчива, что за «исторической легендой» может следо-

вать бинарная оппозиция «легендарного» и «исторического». Так или иначе, это очень своеобразное представление об истории, согласно которому десятилетие правления репрессивного рассудка сменяется освободительным импульсом сознательно плохих манер. Но в конечном итоге речь здесь идет исключительно об истории *искусства*, институционализированной дисциплине, в которой Розенблюм является специалистом. Он вполне мог бы заменить слово «история» на «дух времени», так как ему едва ли понятны изменения, не связанные со стилем и чувствительностью. Таким образом, историко-художественный сдвиг, озаглавленный выставкой «Дух времени», — не что иное, как очередное предсказуемое колебание маятника от абстрактного стиля к фигуративному, от аполлонического к дионисийскому. (Попутно отметим, что Руди Фукс напрасно ссылался на нежные звуки аполлоновой лиры, поскольку живописная манера неоэкспрессионизма с его напыщенностью преобладала и на «Документе».)

Представление Розенблюма об истории как о духе времени разделял его коллега Хилтон Крамер, который свел его к простой проблеме перемены вкусов. Идею о том, что новое искусство может быть понято как результат перемены вкусов, Крамер выдвинул в колонке для *The New York Times*, посвященной искусству Джулиана Шнабеля и Малкольма Морли. Очевидно довольный найденным решением, он процитировал самого себя в тексте для каталога «Духа времени»:

Нет ничего более непредсказуемого в искусстве — или более неизбежного, — чем настоящая перемена во вкусе... Хотя вкусом, как кажется, управляет закон компенсации (отказ от некоторых качеств в определенный период почти автоматически подготавливает почву для их последующего

триумфального возвращения), его динамику никогда нельзя с точностью предсказать. Причины этих перемен таинственны и не исчерпываются модой. Я думаю, каждая подлинная перемена во вкусе несет в себе чувство утраты, экзистенциальную боль — чувство, что нечто основополагающее для искусства утратило силу. Вкус по своей сути и есть средство против этой образовавшейся пустоты.¹⁴

Далее Крамер объясняет, что в течение 1960-х и 1970-х годов из искусства исчезли поэзия и фантазия, драматизм самости, визионерское и иррациональное начала; все это отрицалось ортодоксией чистой, интеллектуальной абстракции. И снова речь идет исключительно о стиле, чувствительности и вытекающей из них проблематике.

Но что оказалось упущено в этом описании современного искусства? Что, в сущности, оказалось вытеснено? Скрытый замысел этого варианта истории состоит в преднамеренном исключении по-настоящему значимых достижений искусства последних двух десятилетий. Характеризуя искусство этого периода как абстрактное, геометрическое, рассудочное, мы оставляем без внимания реальные условия художественной практики. Где в этих текстах содержится критика властных институций, стремящихся закрепить за искусством чисто эстетические функции и роли? Где говорится о попытках упразднить медиа изобразительного искусства и заменить их способами производства, лучше приспособленными для противостояния этим институциям? Где анализ произведений феминисток и меньшинств, использующих свою маргинализацию со стороны художественных институций в качестве отправной точки для создания альтернативных практик? Где упоминание о прямых интервенциях художников в локальные социальные среды? Словом, где в этих текстах можно

прочитать о политической критике, составляющей главную силу нового искусства?

Ответ, конечно же, — нигде. Для Розенблюма и Крамера, для Розенталя и Иоакимидеса, для Фукса политика — это то, что искусству следует отвергать. Их искусство благородно и сдержанно, автономно и заточено в башню из слоновой кости. В конечном итоге, искусство — не более чем дело вкуса. Подобной сфере политика представляет угрозу. Но как насчет их политики? Есть ли здесь что-нибудь помимо *искусства* выставки? Нет ли здесь равным образом политики выставки? Разве не политика сказывается в выборе статуи имперского князя XVIII века как символа выставки? И в том, что среди сорока трех художников, приглашенных к участию, была всего лишь одна женщина?¹⁵ Чем, если не политикой, объясняется сведение дискуссии о подавлении и освобождении к проблеме стиля? Разве не политикой продиктовано желание заключить искусство в чистое пространство эстетики?

Хилтон Крамер стал предан эстетике неоекспрессионизма примерно тогда же, когда доказал свою преданность другим, в каком-то смысле более конкретным, идеалам. Проведя шестнадцать лет на посту художественного критика *The New York Times* (вероятно, самой влиятельной американской газеты), Крамер решил оставить эту работу и основать собственный журнал. Получив щедрое финансирование от крупных консервативных фондов,¹⁶ его журнал *The New Criterion* с момента основания стал главной интеллектуальной платформой, проводящей культурную политику рейгановской администрации. Под видом возврата к прочным моральным устоям и критическим стандартам, эта политика по сути лишает финансирования и маргинализирует любые культурные практики, критикующие правую политическую повестку, а также сворачивает программу господдержки искусства и

гуманитарных наук, перепоручая их «частному сектору». Под этим обозначением, ставшим излюбленным у сегодняшнего правительства США, следует понимать корпоративные интересы, которые начали доминировать во всех аспектах американской культуры, от телепрограмм до художественных выставок. Усилия Крамера в этом направлении оказались оправданными благодаря его издателю Сэмюэлю Липману, заседающему в Национальном совете по искусству при президенте Рейгане, ведомстве, которое контролирует деятельность Национального фонда поддержки искусств. Новый журнал показал свою эффективность: в течение нескольких месяцев после публикации в *The New Criterion* статьи Крамера, в которой он осудил практику выдачи грантов художественным критикам, председатель Национального фонда объявил об их отмене.¹⁷

Именно в этот контекст следует поместить претензии Крамера на благоразумную нейтральность по отношению к эстетическим проблемам и его неприятие политизации искусства. В статье Крамера «Перевод стрелок назад: искусство и политика в 1984 году» в *The New Criterion* встречаются критические выпады в адрес недавних выставок, проблематизирующих взаимоотношения искусства и политики. Его мысль состояла в том, что попытки усматривать в эстетике работу идеологии выдают приверженность тоталитаризму и даже сталинизму и неизбежно ведут к одобрению тирании. Но разве тирания — это не форма правления, при которой подавляется любая критика или несогласие с политическим курсом? Разве эстетическое производство, направленное на поддержание статус-кво или ограниченное солипсистским самовыражением, не играет на руку тирании? Одобрение тиранического подавления несогласия очевидно в содержащемся в тексте Крамера имплицитном призыве лишать

финансирования площадки, выставляющие политическое искусство и получающие, как он многократно напоминает своим читателям, господдержку; или в его сомнениях по поводу того, могут ли политически ангажированные критики, выступающие кураторами таких выставок, претендовать на академические должности. Но эти маккартистские инсинуации скрываются за напускной и якобы беспристрастной озабоченностью поддержанием эстетических стандартов. Согласно Крамеру, политическое искусство не только не обладает никакими эстетическими достоинствами, но, что еще хуже, сознательно отрицает эстетический дискурс как таковой. В доказательство своей мысли Крамер приводит работу Ханса Хааке с выставки, организованной ассоциацией «Художники против вторжения США в Центральную Америку» при Городском университете Нью-Йорка. Он пишет об этой работе следующее:

На выставке... нам был показан, среди прочего, огромный, квадратный, некрашенный деревянный ящик приблизительно восьми футов в высоту. Сверху на нем располагались маленькие отверстия, а пониже шли какие-то слова, написанные большими буквами через трафарет. Пародия на минималистскую скульптуру Дональда Джадда? Отнюдь нет. Это амбициозное высказывание, если судить по надписи: «Изоляционный ящик, используемый войсками США в тюремном лагере Пойнт-Салинес в Гренаде». Создатель этого выдающегося произведения — Ханс Хааке, который ранее был представлен на выставке «Искусство и общественное сознание» [эта выставка, которую Крамер тоже не обошел критикой, состоялась в Институте искусств имени Эдит С. Блум при Бард-колледже] лайтбоксом, критикующим политику президента Рейгана [«Страховочная сеть», 1982].

Подобные работы не только лишены заметных художественных достоинств, они, по большому счету, не имеют никакого художественного существования. Они не могут быть приняты за искусство и не предполагают этого. Однако где еще, кроме выставок, их можно видеть? Цель, с которой такие работы вводятся внутрь художественного контекста, состоит не только в пропаганде, но и в подрыве самой идеи искусства как области эстетического дискурса. Президент Рейган и его политика являются сиюминутной мишенью этой критики, но главным образом она метит в идею искусства как такового.¹⁸

Чья идея искусства? Чья сфера эстетического дискурса? Какие художественные достоинства? Крамер говорит так, будто это решенные вопросы и любой согласится, что работа Хааке представляет собой всего лишь пропаганду или, как предложили в передовице *The Wall Street Journal*, порнографию.¹⁹ Кажется, от внимания Крамера ускользнул тот факт, что Хааке воспользовался исторически оправданной эстетической стратегией присвоения, чтобы получившееся произведение искусства обладало строгой фактической конкретностью. «Изоляционный ящик, Гренада» Хааке — это точная реконструкция ящиков, всего лишь несколькими месяцами ранее использовавшихся американской армией в нарушение Женевской конвенции. Прочитав в *The New York Times* описание тюремных клеток, построенных явно с целью подвергнуть жестокому унижению гренадских и кубинских заложников,²⁰ Хааке сразу отметил их сходство с «минималистской скульптурой Дональда Джадда» и посчитал возможным присвоить эту скульптурную эстетику для произведения, имеющего актуальную политическую значимость. Видимо, использование эстетических средств в целях критики государства, которое



Ханс Хааке, «Изоляционный ящик, Гренада, 1983», 1984

Предоставлено художником и Paula Cooper Gallery, Нью-Йорк

пренебрегает международными законами, вторгается в маленькое суверенное государство, по ошибке сбрасывает бомбу на психиатрическую лечебницу, убивает множество невинных людей и на протяжении всего вторжения тотально цензурирует прессу, представляется Крамеру одобрением тирании.

—

Крамер неспособен увидеть авангардную стратегию в работе «Изоляционный ящик, Гренада» не только из-за своего желания устранить непростые политические вопросы, которые она ставит. Крамер преследует более широкие цели: пресечь любое обсуждение связи между художественным авангардом и радикальной политикой и тем самым представить современное искусство в виде непрерывной, непротиворечивой истории эстетики, в которой нет места эпизодам политической ангажированности. На что он готов пойти ради осуществления своих целей, можно судить по гневной критике, которую он обрушил в той же самой статье на одного из кураторов выставки «Искусство и идеология» в Новом музее:

Бенджамин Х.Д. Бухло, преподающий историю искусства в Государственном университете штата Нью-Йорк в Уэстбери, отбирает на выставку агитационные материалы и, помимо прочего, критикует покойного Альфреда Г. Барра-младшего за неспособность понять «радикальные изменения в истории эстетической теории и производства, произошедшие благодаря [современным] художникам и теоретикам в XX веке». По-видимому, это означает, что Альфред Барр никогда бы не согласился с марксистским анализом истории современного искусства профессора Бухло, опирающегося на книгу Луи Альтюссера «Ленин и философия».

(Неужели этому действительно учат на занятиях по истории современного искусства в Уэстбери? Увы, так оно и есть.)²¹

Я не стану подробно останавливаться на замечании в скобках, просто призываю обратить на него внимание, особенно тех, кто сомневается, что тактика Крамера включает в себя антикоммунизм. В нашем контексте важнее указать на намеренное искажение цитаты за счет слова «современные» в квадратных скобках. Обвинять Альфреда Барра в неспособности понять *современных* художников и теоретиков не решились бы даже его самые ярые противники. Бухло имел в виду нечто совершенно другое. Ниже следует более полная версия отрывка, цитату из которого приводит Крамер:

Когда в 1927 году один из отцов-основателей американского модернизма и первый директор учреждения, познакомившего публику с американским неоавангардом, приехал в СССР, чтобы изучить интернациональные авангардные практики и в перспективе вывезти что-нибудь в Соединенные Штаты, он столкнулся с неразрешимыми противоречиями. С одной стороны, модернистский авангард в Советском Союзе был необыкновенно продуктивен (необыкновенно, потому что имел большую аудиторию, включавшую и женщин, и мужчин, множество способов производства, в диапазоне от поздних супрематических работ Малевича и лабораторного периода конструктивистов до объединения ЛЕФ и программы производственников, от театрального агитпропа до авангардного кинопроизводства для массового зрителя). С другой стороны, художников и участников культурного производства, критиков и теоретиков объединяло осознание того, что они участвуют в окончательном преобразовании модернистской эстетики, которое вызовет необратимые изменения условий производ-

ства и восприятия, унаследованных от буржуазного общества и его институтов (от кантовской эстетики и связанных с ней модернистских практик). Более того, назревал страх перед тем, что процесс этого преобразования может быть прерван тоталитарными репрессиями, идущими изнутри самой системы, которая породила основания новой коллективной социалистической культуры. Альфред Барр преследовал в этой ситуации собственные интересы: он искал наиболее прогрессивных авангардистов в тот момент, когда эта социальная группа и ее своеобразные практики распались и готовились к принятию новых ролей и функций в обновленном коллективном процессе общественного производства культуры.

Причины, по которым Альфред Барр, один из первых «современных» искусствоведов, который вскоре поспособствует открытию и становлению современного авангарда в Соединенных Штатах, оказался не в силах понять радикальные изменения в истории эстетической теории и производства, произошедшие благодаря этим художникам и теоретикам в XX веке, слишком неоднозначны, чтобы их можно было здесь рассматривать...²²

Несмотря на то что Бухло посвятил пространный абзац изложению особенных исторических обстоятельств, в которых находились *эти* художники и теоретики, которых Барр оказался неспособен полностью понять (опять-таки, как пишет Бухло, по особенным, исторически обусловленным причинам), Крамер заменил слово «эти» (эти производственники, отошедшие в конце 1920-х годов от автономных модернистских медиа в пользу коллективного общественного производства) более общим понятием «современные».

Я привел большую цитату из Бухло не только из желания продемонстрировать коварные и фальсификаторские

приемы критики Хилтона Крамера, но еще и потому, что она имеет самое непосредственное отношение к современному искусству выставки. Ведь именно на сокрытие исторических разрывов в развитии модернистской эстетики направлена нынешняя программа музея, у истоков которого стоял Альфред Барр. Бухло высказал мысль о том, что история современного искусства, которую *МоМА* предъявлял американской публике и, в частности, художникам, никогда полностью не отражала исторический авангард, поскольку последний предполагал развитие таких культурных практик, которые могли бы критически разоблачить институционализацию искусства в современном буржуазном обществе. Вместе с тем формы общественного бытования этих практик исключали их встраивание в институциональную систему. Несмотря на это, в *МоМА* и в ранний период, и в настоящее время произведения советского авангарда, Дюшана, немецких дадаистов показываются в «прирученном» виде. Их стараются по возможности подать как общепринятые шедевры изобразительного искусства своего времени. Институт искажает радикальный смысл этих работ, чтобы ничто не угрожало ее трактовке современного искусства как последовательного развития абстрактных или тяготеющих к абстракции стилей.

Совершенно очевидно, что текущая экспозиция *МоМА* представляет нам не отдельные объекты современного искусства, а скорее *историю* этих объектов («Данное собрание рассказывает историю современного искусства», — говорится в последнем пресс-релизе музея). Вместе с тем очевидно, что оправданием для построения этой фальшивой истории служит знаточество; директора *МоМА* видят основную задачу музея в том, чтобы обеспечить зрителей непосредственным восприятием великих произведений искусства, лишенных бремени своего прошлого. Этот принцип увековечен в новой

экспозиции перед входом в залы Альфреда Г. Барра-младшего. На мемориальной доске приведено высказывание Барра, однажды определившего свою задачу как «добросовестное, постоянное, решительное отделение качества от посредственности».²³ Исследование того, каким образом этот знаточеский принцип способствует формированию тенденциозной истории, потребовало бы, среди прочего, детального анализа того значения, которым наделяются одни художники и направления сравнительно с другими. Почему, например, Пикассо и Матисс пользуются большим почетом, чем Дюшан и Малевич? Почему произведения кубистов развешены с особым старанием, в то время как произведения советского авангарда экспонируются под лестницей? Почему какие-то работы из собрания музея включаются в постоянную экспозицию, а другие — оседают в запасниках?

Однако у *MoMA* есть и менее сложный, зато куда более эффективный способ навязать тенденциозное видение находящихся в его собрании объектов. Речь идет о строгом распределении современных художественных практик по самостоятельным отделам внутри музея. Распределяя произведения авангарда по различным отделам — живописи и скульптуры, архитектуры и дизайна, фотографии, кино, печатных изданий и иллюстрированных книг, — то есть строго проводя в жизнь кажущуюся естественной каталогизацию объектов по медиа, *MoMA* автоматически создает формалистическую историю модернизма.²⁴ Из-за этого простого и нейтрального на вид факта посетитель музея никогда не сможет понять, к примеру, значение отказа Родченко от живописи в пользу фотографии. Родченко видел в живописи пережиток устарелой культуры, а в фотографии — потенциальное средство формирования новой (свидетелем чего был Альфред Барр в ходе своей поездки в Советский Союз, о которой



Фото Луизы Лопер

Размещение произведений советского авангарда в *MoMA*, Нью-Йорк, 1984

писал Бухло), но этот исторический факт не находит своего отражения в силу того, что работы Родченко разбросаны по разным музейным «вотчинам». В данном случае он предстает художником, работавшим более чем в одном медиуме, то есть художником разносторонним, подобно многим «великим» мастерам. Родченко в отделе фотографии выглядит как художник, который усилил формальные возможности фотографии, но не как тот, кто увидел в фотографии потенциал, значительно превышающий потенциал живописи в социальной практике, хотя бы по той простой причине, что фотография сразу включилась в систему широкого распространения. Развешенные в рамках словно индивидуальные ауратические произведения искусства, фотографии Родченко не могут передать этот простейший исторический факт. Подобное искажение модернизма, неизбежное ввиду самой структуры *МоМА*, не могло не сказаться на послевоенном американском искусстве (мысль Бухло из сопроводительного текста к выставке «Искусство и идеология»). Именно эти последствия, сопряженные с серьезными противоречиями, мы наблюдаем в современном искусстве выставки. К этому я еще вернусь.

Причина, по которой Хилтон Крамер решительно отверг проделанный Бухло анализ знакомства Барра с советским авангардом, назвав его альтюссерианским,²⁵ становится понятной в свете его собственного описания этого ключевого эпизода, имевшего место незадолго до основания музея в 1929 году. В статье, посвященной открытию музея после реконструкции и занявшей весь специальный выпуск *The New Criterion*, Крамер снова старается отделить эстетику от политики:

[Барр] посетил Германию и Россию в 1920-х годах. Искусство и идеи, с которыми он познакомился, произвели на него глубокое впечатление. Радикальность этих идей не ограничива-

лась сферой эстетики. Они были одинаково радикальными (так, по меньшей мере, думали в то время) и в социальном отношении. И в немецком Баухаузе, и в русском авангарде в первые годы после революции под влиянием мощной утопической идеологии изменилось представление о том, что есть искусство и чем оно должно быть. В результате граница, отделяющая изобразительное искусство от промышленного, если не исчезла окончательно, то, по крайней мере, оказалась под вопросом и начала размываться. Согласно этому радикальному представлению, впредь не должно было быть никаких эстетических иерархий. Плакат стал равноценен картине, завод или проект жилого дома могли претендовать на статус великих произведений скульптуры.

У меня сложилось впечатление, что Барр в своей жизни никогда всерьез не интересовался политикой. Так или иначе, его привлекали далеко не политические аспекты авангарда. Его живо интересовали эстетические аспекты, и именно поэтому под его влиянием в музее с первых дней предпринимались попытки осуществить своего рода великий синтез модернистской эстетики и промышленных технологий.²⁶

Оставляя в стороне вопрос о том, справедливо ли Крамер оценивает политические интересы Барра, нельзя не обратить внимание на то, что он приписывает Барру такое понимание авангардной эстетики, которое ее полностью дерадикализирует, хотя Крамер продолжает упрямо использовать эпитет «радикальный».²⁷ Ранний авангард ни в коем случае не был заинтересован в «своеобразном сближении архитектуры, промышленного дизайна, фотографии и кинематографа с живописью, скульптурой и графикой», в придании работам в других медиа статуса произведений изобразительного искусства.²⁸ Напротив, подлинный радикализм раннего авангар-

да состоял в его отказе от самого понятия изобразительного искусства в пользу общественного производства, что прежде всего означало уничтожение станковой живописи как формы. Подлинная программа авангарда не сводилась к эстетике и ее социальным импликациям, а состояла в формировании политизированной эстетики, социалистического искусства.²⁹

Однако Крамер совершенно верно характеризует исторические последствия дерадикализации авангарда: «Эстетика, берущая начало в Баухаузе и других авангардных течениях, была очищена от своей социальной идеологии и превратилась в господствующий вкус на рынке культуры». Действительно, авангардные работы, отделенные от своей политической составляющей и выдаваемые за изобразительное искусство, могут служить примером дизайна и рекламы. Как будто иллюстрируя этот процесс превращения агитпропа в рекламу,³⁰ на входе в залы дизайна *MoMA* плакаты представителей советского авангарда соседствуют с рекламой, созданной под их прямым или косвенным влиянием. Под афишей Родченко для Московского театра Революции расположен рекламный плакат *Martini*, выполненный русским эмигрантом Алексеем Бродовичем, который, очевидно, обучался дизайну на родине. На противоположной стене агитационный плакат Густава Клуциса и Сергея Сенькина «Выполним план великих работ» и плакат Лисицкого для выставки СССР в Цюрихе висят рядом со свежей рекламой *Campari*. Крамер одобрительно относится к этому сознательному стиранию принципиальных смысловых различий и отмечает, что в этом отношении *MoMA* полностью справился со своей задачей. Сегодня, когда модернизм целиком поглощен культурой потребления, посещая отдел дизайна, «мы неожиданно оказываемся в месте, смутно напоминающем мебельный отдел магазина *Bloomingdale*», и поэтому «становится все труднее верить в необходимость

подобной экспозиции».³¹ Миссия выполнена, *MoMA* описал полный круг и вернулся в исходную точку. Теперь он снова может заниматься искусством, каким оно было до Барра с его «радикальным пониманием» эстетической деятельности, тяготеющим к ее расширительному толкованию. «Сегодня, — заключает Крамер, — лишь всецело посвятив себя высокому искусству, *MoMA* имеет право претендовать на благородные цели».³²

Одно из последствий искажения исторического авангарда заключается в том, что, согласно официальному неоконсервативному взгляду на цели музея, последний должен совершенно отказаться от репрезентации практик, не соответствующих традиционному представлению об изобразительном искусстве, то есть вернуть живописи и скульптуре их прерогативы. И действительно, первая выставка в заново открытом *MoMA* под названием «Обзор международных достижений в живописи и скульптуре» была направлена именно на это. Куратор Кинастон Макшайн, приводя «Документу 7» и «Дух времени» в качестве примеров, на которые он ориентировался, заверял, что отсмотрел «все и везде», поскольку «было важно иметь работы из разных мест и познакомить широкую публику со всем многообразием современных практик», и ему «хотелось показать международный срез происходящего».³³ Однако сводить «происходящее» к живописи и скульптуре — значит умышленно игнорировать актуальные факты художественной практики в их нынешних исторических обстоятельствах. Посмотреть «все и везде» и увидеть только живопись и скульптуру — значит быть абсолютно слепым, слепым по отношению ко всякому значимому направиению, продолжающему дело авангарда.

Скандалность «Обзора» — кроме того, что в нем нашлось место почти каждому ничтожному продукту сегодняшней

рыночной культуры, и того, что все это было расставлено в беспорядке, наподобие уцененных товаров — заключается в отказе принять в расчет обилие разнообразных практик, подвергающих сомнению гегемонию живописи и скульптуры и предлагающих им альтернативу. Ситуация усугубляется тем, что именно Макшайн организовал в *MoMA* последнюю крупную международную выставку — «Информацию» 1970 года, подробный обзор концептуального искусства и связанных с ним течений. Как и Руди Фукс, Макшайн не может утверждать, будто он не знаком с искусством поздних 1960-х, совершающим возврат к исторически проблемным живописи и скульптуре. Даже несмотря на абсурдный принцип отбора — рассматривалось участие только тех художников, кто завоевал свою репутацию после 1975 года,³⁴ — не было никаких причин исключать художников, продолжающих и углубляющих в своих работах идеи «Информации». В кратком предисловии к каталогу, не подписанном, но предположительно написанном Макшайном, автор бегло касается этой проблемы:

Выставка не охватывает других медиа, кроме живописи и скульптуры. Однако мы не можем не отметить ныне распространенную среди живописцев и скульпторов тенденцию выхода за рамки своего медиума и обращения к фотографии, кино, видео и даже архитектуре. Если эти «смещения» стали в последние годы несколько предсказуемыми, то интерес художников к музыке и перформансу широкой аудитории знаком в меньшей степени. Представленные здесь художники занимаются не только живописью и скульптурой, но и искусством перформанса. В их работах неизбежно присутствуют театральные элементы, чаще всего в повествовательной или автобиографической форме.³⁵



Фойе залов архитектуры и дизайна, *MoMA*, Нью-Йорк, 1984

Нарочитая слабость и обтекаемость этих формулировок объясняется нежеланием говорить о том сопротивлении конвенциям живописи и скульптуры, которое сохраняется в некоторых художественных кругах. Слово «смещение» позволяет Макшайну снова прибегнуть к мифу о разносторонности художника и тем самым приуменьшить значение подлинно альтернативного и социально ангажированного художественного производства. Тот факт, что реакционная традиция, представленная на «обзорной» выставке, благодаря этому производству может быть поставлена под угрозу и явлена в своей исторической несостоятельности, не принимается им во внимание.

В связи с этим любопытно вспомнить интервью, которое десять лет назад дал журналу *Artforum* Уильям Рубин, тогдашний и сегодняшний директор отдела живописи и скульптуры. В нем он излагает распространенную на тот момент точку зрения относительно современных эстетических направлений. Он говорит о том, что новые художественные практики вроде концептуального искусства и земляных работ могут свидетельствовать о конце модернизма, который, возможно, был не более чем исторически определенным понятием, связанным, по Рубину, со станковой живописью, частным коллекционированием и музеем. Новые художественные практики, предполагает Рубин, «требуют (или должны требовать) иной среды и, возможно, иного зрителя».³⁶

Несмотря на неуверенность в истинности изложенного им взгляда, Рубин, по-видимому, имел весьма ясное представление об актуальных фактах истории искусства 1960-х и начала 1970-х. Поэтому тем более удивительно, что возглавляемый Рубиным отдел организует выставку, явно нейтрализующую это представление. Что, по мнению Рубина и Макшайна, появилось в переходное десятилетие? Показало

ли время, что направления, которые, как предполагалось, знаменуют разрыв с модернизмом, были «преходящими явлениями»? Если судить не только по «Обзору» Макшайна, но еще и по той части постоянной экспозиции, которая посвящена искусству 1960-х и 1970-х, ответ должен быть утвердительным, потому что упомянутого Рубиным «постмодернистского» искусства там не найти. За исключением нескольких минималистских скульптур, там нет и следа того искусства, которое даже Рубина заставило задуматься о том, не исчерпало ли себя современное (в традиционном понимании) искусство.

Однако всякий, кто следил за художественными событиями прошедшего десятилетия, может прийти к совершенно другому выводу. С одной стороны, усилилась критика институционализации искусства, увеличился разрыв с модернизмом. С другой — все консервативные общественные силы, от культурной бюрократии до музейных институций, от советов директоров компаний до деятелей рынка искусства, предпринимают согласованные усилия по маргинализации и сокрытию этих фактов и реставрации традиционных категорий изобразительного искусства. И все это происходит при содействии нового поколения предприимчивых художников, крайне цинично пренебрегающих и недавней историей искусства, и актуальными политическими реалиями. Эти новопровозглашенные «гении» обслуживают класс коллекционеров-нуборишей, для которых искусство — выгодное вложение, одновременно отвечающее их потребностям в легкой порнографии, пошлой романтике, отсылках к «шедеврам» прошлого и качественном украшении интерьера. Объекты, показанные на торжественном открытии *MoMA*, были, за некоторыми исключениями, выполнены в угоду этому вкусу, и им суждено висеть над диванами в гостининых небоскреба

Трампа-тауэр или же лежать в банковских сейфах, пока не вырастут цены. Неудивительно, что в конце предисловия Макшайн выражает надежду «вдохновить всех на поддержку искусства нашего времени». Если учесть, что именно понимается им под искусством нашего времени, становится очевидно, что Макшайн в своей риторике недалеко ушел от компании AT&T, приурочившей к выставке свою рекламную кампанию. «Некоторые из завтрашних шедевров вы можете увидеть уже сегодня», — гласит рекламный заголовок, под которым красуется образец корпоративного стиля — репродукция одной из свежих работ Роберта Лонго, ныне включенной в постоянную коллекцию MoMA. В предисловии к каталогу, написанном директором музея, подчеркивается, что корпоративные интересы и искусство, отобранное для торжественного открытия MoMA, находятся друг с другом в совершенной гармонии, и среди хвалебных слов и благодарностей в адрес AT&T встречается следующая фраза: «AT&T ясно осознает, что эксперимент и инновации, так высоко ценимые в бизнесе и промышленности, следует также ценить и поощрять в искусстве».³⁷

Эксперимент и инновации ценятся в бизнесе и промышленности, потому что приводят к постоянному росту потребительского рынка и увеличению прибыли. Едва ли можно сомневаться в том, что работы, показанные на выставке «Обзор международных достижений в живописи и скульптуре», преследуют точно такие же цели. Как будто для того, чтобы толпы посетителей, устремившиеся в музей, наверняка отметили этот факт, MoMA показал им еще более убедительный пример корпоративного искусства — по выражению Хилтона Крамера, «самый смелый *coup de théâtre*, когда-либо показанный в MoMA».³⁸ Сначала мы увидели фотографию этого *coup de théâtre*, помещенную на всю полосу в *The New York*

Times Magazine с подписью: «Помимо шедевров модернизма из постоянной коллекции в музее будут представлены новые шедевры». Один из таких «новых» шедевров, тот самый *coup de théâtre*, был повешен над эскалатором, ведущим в залы дизайна; это был вертолет. В пресс-релизе музея приобретение характеризуется следующим образом:

Вездесущий современный артефакт, вертолет *Bell 47D* был приобретен отделом [архитектуры и дизайна] несколько месяцев назад. Он будет висеть над посетителями, поднимающимися в залы четвертого этажа. Практичная на вид — это аналог джипа среди вертолетов — модель 47 была введена в эксплуатацию в 1947 году и поставила рекорд в индустрии, продержавшись в производстве три десятилетия. В качестве образца массового промышленного производства этот вертолет, по мнению директора отдела Артура Дрекслера, представляет собой «незабываемый объект».

Насколько незабываемым может быть вертолет, показала выставка, прошедшая в январе 1984 года в нью-йоркском *Museo del Barrio* и организованная в сотрудничестве с инициативой «Художники против вторжения США в Центральную Америку». Выставка включала в себя около пятидесяти рисунков, выполненных детьми сальвадорских и гватемальских беженцев, проживающих в Гондурасе и Никарагуа, и практически на каждом рисунке был изображен «вездесущий современный артефакт» — вездесущий в прямом смысле, поскольку со времен Корейской войны он был и остается основным инструментом, используемым для карательных акций против повстанцев. Даже Фрэнсис Форд Коппола сумел передать зловещее символическое значение этого «незабываемого объекта» в своем мифологизированном киноповествовании

об американцах во Вьетнаме. Помимо символов есть еще и факты, согласно которым вертолеты *Bell* выпускаются в городе Форт-Уэрт корпорацией *Textron*, генеральным подрядчиком министерства обороны США; эта корпорация поставляет, в частности, модель *Huey*, которая использовалась в Сальвадоре, Гондурасе, Никарагуа и Гватемале.³⁹ Однако современное искусство выставки учит нас проводить различие между политикой и эстетикой, поэтому в передовице *The New York Times* под заголовком «Чудесный *MoMA*» новый экспонат описан следующими словами:

Закрепленный под потолком вертолет повис над эскалатором в *MoMA*... Ярко-зеленый, «пучеглазый», прекрасный вертолет. Мы знаем, что он прекрасен, ведь благодаря *MoMA* мы научились смотреть на XX век.⁴⁰



Предоставлено MoMA

Фойе залов архитектуры и дизайна, *MoMA*, Нью-Йорк, 1984

Постмодернистский музей

Я прекрасно понимаю, что постмодернистская архитектура изобилует истористскими уловками, скрытыми аллюзиями и визуальными каламбурами, но я тем не менее берусь утверждать, что стал основным объектом одной недавней архитектурной шутки. Я имею в виду шутку, придуманную Джеймсом Стерлингом для знаменитой Новой государственной галереи в Штутгарте. Об эрудиции Стерлинга можно судить по тому, что гладкая фронтальная стена нового здания в одном месте разваливается на части — нескромно предположу, что это намек на мою статью «На руинах музея». Я знаю, что, помимо прочего, это отсылка к исторической традиции возведения живописных руин; что эти руины разоблачают претензии на монументальность, так как благодаря им за величественным фасадом музея видна автостоянка; и что они беззастенчиво нарушают модернистскую аксиому «верности материалу», показывая, что грандиозные глыбы из известняка и песчаника на деле являются всего лишь кусками фанеры, а единственно «реальные» камни — те, что лежат на земле. Этот иронический прием, возможно, также представляет собой пародию архитектора-постмодерниста на произведения искусства последних лет, в которых используются простые каменные глыбы, зачастую выставленные на земле перед каким-нибудь музеем, как, например, работа «Гранит (Нормандия)» Ульриха Рюкрима, стоящая возле Новой национальной галереи Миса ван дер Роэ, или «Берлинский блок для Чарли Чаплина» Ричарда Серры, неприметно расположившийся на площадке

перед тем же самым зданием. Но я все равно притворюсь параноиком и буду считать, что Стерлинг таким образом высмеивает мой тезис о том, что постмодернизм основывается на крушении дискурсивной системы музея. Если музей представляет собой институт, время которого истекло, — как бы насмешливо вопрошает Стерлинг, — то с какой стати мне пристраивать дополнительное здание к Государственной галерее? И почему по мере наступления эпохи постмодернизма мы наблюдаем бурный рост музейного строительства?

Кое-что о масштабах этой экспансии можно было узнать на выставке, организованной в 1985 году одним из новых музеев Франкфурта — Немецким музеем архитектуры, построенным по проекту Освальда Матиаса Унгерса. Выставка была посвящена открытию еще одного нового франкфуртского музея — Музея прикладного искусства, спроектированного Ричардом Майером. На ней были представлены фотографии и планы этих двух зданий, а также еще пятнадцати новых музеев Германии, в том числе Новой государственной галереи Стерлинга. К моменту, когда эта выставка была показана в берлинском Архиве Баухауза, в Берлине открылся собственный музей декоративно-прикладного искусства. Однако вместе с другими пятнадцатью (или даже более) новыми немецкими музеями он не был представлен на выставке, поскольку на момент ее подготовки все они еще только строились.

Франкфуртская выставка указала и на другой аспект возрождения — на симбиоз с обновленным производством искусства, которое комфортно обосновалось в этих новых музеях. Это напрямую следовало из статьи художника-неоэкспрессиониста Маркуса Люперца под названием «Искусство и архитектура», опубликованной в выставочном каталоге. Люперц с гордостью приветствует триумф реакции, вызванный этими событиями:

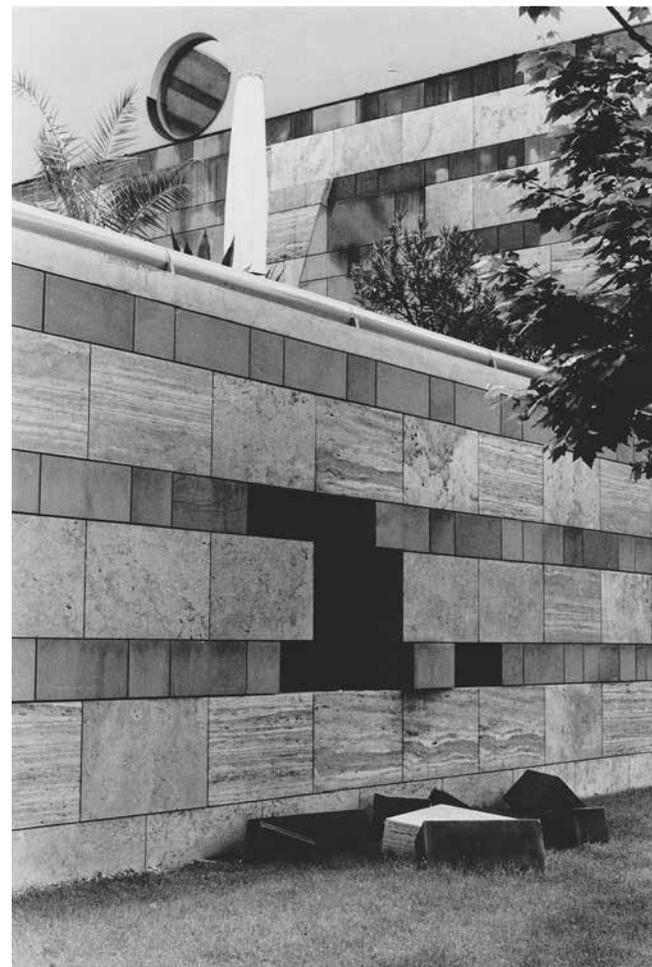


Фото Луизы Лопер

James Stirling, Michael Wilford & Associates, Новая государственная галерея, Штутгарт, 1977–1982, фрагмент переднего фасада



Предоставлено Врк и Новой национальной галереей, Берлин. Фото Йенса Цзе

Ричард Серра, «Берлинский блок для Чарли Чаплина», 1977



Предоставлено Врк и Новой национальной галереей, Берлин. Фото Райнхарда Фридриха

Ульрих Рюкрим, «Гранит (Нормандия)», 1985

В последние годы, а точнее в 1970-е, был распространен тип политически ангажированного архитектора, вовлеченного в классовую борьбу, «левака», подвергающего сомнению себя и свою роль, пытающегося подорвать идею архитектуры как чего-то стройного, надежного, постоянного...

Для этого периода характерно отсутствие высокохудожественного искусства (лишь немногие, как это всегда бывает, оставались продолжателями традиции), а официальное мнение заключалось в том, что мы можем обойтись без искусства, без гения, без элиты, без архитекторов.

Этот *cul-de-sac*, этот политический тупик — а искусство всегда терпит неудачу, когда вмешивается политика — сегодня преодолевается старым добрым Искусством... Как обычно, искусство приходит на выручку, когда другие восхваляемые политические и социальные подходы терпят неудачу.

Тем не менее Искусство живо: есть элитарные художники, гениальные художники, художники, избавленные от обязательств и не стесненные чувствами, способные обойтись даже без стен, на которых висят их картины...¹

В последнем предложении риторика Люперца становится неискренней, ведь он знает, что его картины предназначены для музейных стен и абсолютно зависимы от них и что он, отвергая критическое измерение, присущее художественным практикам недавнего прошлого, вместе с тем желал бы наполнить музеи своими картинами. Действительно, посетив Новую государственную галерею Стерлинга, я увидел несколько ограниченный набор произведений современного искусства из коллекции музея, выставленных во временных выставочных помещениях. Картины одних «элитарных гениев» — Джексона Поллока, Марка Ротко, Барнетта Ньюмана — плавно

сменялись работами других — Георга Базелица, Ансельма Кифера и самого Люперца. Искусство 1960-х и 1970-х годов, периода преобладания социальных и политических подходов, как его охарактеризовал Люперц, в этом ряду отсутствовало. Точно так же из выставки «Немецкое искусство XX века», проведенной позднее в основных залах Новой государственной галереи и организованной для лондонской Королевской академии искусств при спонсорской поддержке правительств Коля и Тэтчер,² оказались исключены представители неоднозначных эстетических подходов: Джон Хартфилд, Ханне Дарбофен, Бернд и Хилла Бехер, Ульрих Рюкрим, Лотар Баумгартен и Ханс Хааке. Выставка «Немецкое искусство XX века» закрепляла за современным немецким искусством весьма конкретную национальную, даже националистическую традицию — экспрессионизм. Тем самым при помощи всевозможных исключений, фальсификаций и неадекватных репрезентаций, в особенности коснувшихся искусства Веймарской республики и искусства 1960-х и 1970-х годов, была подготовлена почва для торжества экспрессионизма, представленного сегодня художниками вроде Люперца.³

Если говорить о культуре в целом, то именно это направление стало ассоциироваться сегодня с термином «постмодернизм» — направление, отвергающее политизированные, материалистические практики 1960-х и 1970-х годов, «переоткрывающее» национальные или исторические родовые и возвращающее нас в непрерывный континуум музейного искусства. Возрождение искусства, которое комфортно вписывается в музейное — как физическое, так и дискурсивное — пространство, возвращение станковой живописи и литой бронзовой скульптуры, возобновление «архитекторской» архитектуры — именно это теперь широко известно как постмодернизм.

Я потому предпочитаю чувствовать себя параноиком в связи с шуткой Стерлинга, что его версия постмодернизма — как и версия Люперца — диаметрально противоположна моей, предложенной в статье «На руинах музея». Их версия связана с вычеркиванием политизированных практик, тогда как моя, напротив, уделяет им особенное внимание. Для меня постмодернистским искусством *были* практики Даниеля Бюрена и Марселя Бротарса, Ричарда Серры и Ханса Хааке, Синди Шерман, Шерри Левин и Луизы Лолер. Используя различные стратегии, эти художники обнажали социальные и материальные условия производства и восприятия искусства, иными словами, те условия, в сокрытии которых состояла одна из функций музея. К этим художникам можно добавить ряд других авторов, использующих способы производства, которые совершенно несовместимы с пространством музея, ищущих нового зрителя, пытающихся выстроить социальную практику за пределами музея. Короче говоря, «мой» постмодернизм подвергает господствующий идеализм мейнстримного модернизма материалистической критике и тем самым показывает, что музей, основанный на идеалистических предпосылках, является устаревшим институтом, находящимся в непростых отношениях с новаторским современным искусством.

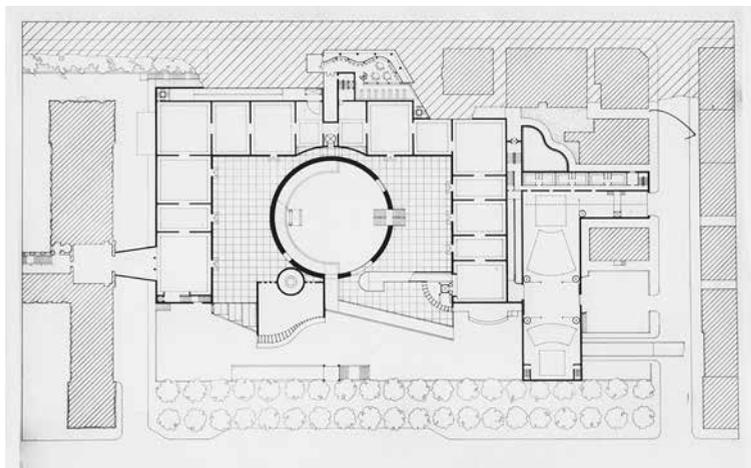
Знакомство с этими художественными практиками навело меня на мысль о том, чтобы дополнить их историко-теоретической реконструкцией постмодернизма, опирающейся на анализ определяющей роли музея в производстве и восприятии искусства в модернистской культуре. Хотя и стало общим местом то, что музей и, в частности, музейное воображаемое по Андре Мальро сформировали наше представление об искусстве, никто не взял на себя труд детально изучить историю этого института. Как мне кажется, нам нужна археология

музея по образцу фукольдианского анализа психиатрической лечебницы, клиники и тюрьмы. Ведь музей точно так же представляет собой пространство исключения и изоляции.

В 1986 году я попробовал приступить к реализации этого проекта и занялся исследованием одного из первых парадигматических художественных музеев — музея Карла Фридриха Шинкеля в Берлине. Поэтому особенный интерес для меня представлял тот факт, что Джеймс Стерлинг намеренно проектировал здание Государственной галереи в Штутгарте по плану Шинкеля: здание, которое окрестили постмодернистским прорывом, воспроизводило сооружение, которое на момент своего основания наилучшим образом воплощало идею музея.

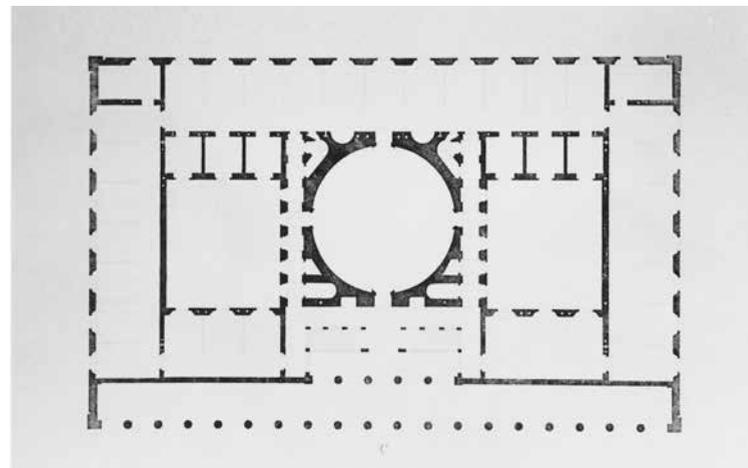
Поскольку Гегель играет центральную роль в возникновении берлинского музея, а Маркс предложил определенный способ истолкования этой роли, мне бы хотелось обратиться здесь именно к ним. «Гегель где-то отмечает, — пишет Маркс в начальных, часто цитируемых строках „Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта“, — что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса».⁴ В написанной мной исторической драме художественного музея трагическим актером предстает Алоис Гирт. Что касается фарсового актера, то он уже знаком читателю. Его зовут Маркус Люперц, и ему я доверю первую реплику:

В классическом музее должны быть четыре стены, падающий сверху свет, две двери, одна на вход, другая на выход. Все эти *новые* музеи часто представляют собой прекрасные, выдающиеся сооружения, но, подобно всякому искусству, они бывают враждебны к «другим» типам искусства. Они



Предоставлено James Stirling, Michael Wilford & Associates

James Stirling, Michael Wilford & Associates, Новая государственная галерея, Штутгарт, 1977–1982, план залов



Предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой

Карл Фридрих Шинкель, Старый музей, Берлин, 1823–1830, план картинных галерей, из Собрания архитектурных проектов Шинкеля, 1841–1843

не оставляют простым, невинным картинам и скульптурам шанса...

Архитектура должна обладать достаточным величием, чтобы сделать возможным нахождение искусства внутри себя, чтобы искусство не было изгнано в угоду притязаний самой архитектуры на статус искусства и чтобы искусство — что еще хуже — не использовалось ею в качестве «декорации».⁵

Люперц действительно «невинный» живописец, потому что явно не отдает себе отчета в том, что он пересказал те же самые критические замечания, которые ста шестидесятью годами ранее Алоис Гирт адресовал берлинскому музею Шинкеля. Но в этой более ранней драме Гирт далеко не единственное действующее лицо. В моем повествовании ему предшествует Карл Фридрих фон Румор.

—

Отнюдь не все искусствоведы в курсе, что фон Румор, чьи «Итальянские исследования» (*Italienische Forschungen*) заложили основу современного искусствознания,⁶ написал книгу по кулинарному искусству, причем на три года раньше Брийя-Саварена. С учетом заглавия этой книги — «Дух кулинарного искусства» (*Geist der Kochkunst*)⁷ — и традиций немецкой кухни, легко поддаться искушению рассматривать это как очередной пример (пусть и весьма тривиальный) диспропорции между философской спекуляцией и материальной действительностью Германии начала XIX века. Можно вслед за Марксом сказать, что немцы только *размышляли* о том, что французы *делали*.⁸

Но это означало бы воспринимать всерьез использование слова *Geist* применительно к сосискам и квашеной капусте

и не брать в расчет сходство между данным названием и названием эссе об эстетике, с которого фон Румор начинает «Итальянские исследования». Этот текст называется «Хозяйство искусства» (*Haushalt der Kunst*),⁹ и его «доморощенные» коннотации на самом деле полемически заострены против Гегеля. Фон Румор нарочно ставит громкое слово *Geist* в заглавие поваренной книги, чтобы поиронизировать над Гегелем в связи со «словечком „идея“, значение которого, колеблющееся между чувственно воспринимаемым и умозрачительным, позволяет высказывать всевозможные сумасбродные утверждения, порождающие всякого рода неопределенности и неясности».¹⁰ В своих невероятно популярных лекциях по эстетике Гегель быстро расправится с незатейливой критикой фон Румора:¹¹ методу искусствоведческого исследования фон Румора он отведет прозаическую роль поставщика конкретных фактов, которые впоследствии подводятся под философскую спекуляцию.¹² В этом смысле и фон Румор, и заклятый враг последнего, ученый-дилетант Алоис Гирт, были для Гегеля абсолютно равноценными фигурами.

Несмотря на то, что Гирт первым, еще в 1797 году, предложил прусскому королю построить музей для хранения своей коллекции произведений искусства,¹³ и то, что он будет играть центральную роль в спорах о характере этого учреждения вплоть до его открытия в 1830 году, принято считать, что фон Румор оказал большее влияние на окончательную форму музея.¹⁴ Фон Румор не был членом берлинской музейной комиссии, его единственным заданием, имеющим прямое отношение к музею, была поездка в Италию, куда он был отправлен для приобретения картин в коллекцию, в которой должна была быть представлена вся история искусства.¹⁵ Но будучи учителем, советником и доверенным лицом многих художников, ученых и чиновников, ответственных за музей,

фон Румор, по слухам, выступал в роли серого кардинала. Тем не менее я бы скорее закрепил эту роль за человеком, наполнившим серый цвет новым смыслом; его самое известное высказывание звучит так: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала старой, но серым по серому ее омолодить нельзя, можно только понять; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек».¹⁶ Речь, конечно же, идет о Гегеле.

В 1817 году Карл фон Альтенштейн был назначен первым министром культов Пруссии, и в этом качестве стал главным лицом, ответственным перед королем за новый музей. В первую же неделю на этом посту он пригласил в Берлин Гегеля, чтобы тот занял кафедру философии, освободившуюся после смерти Фихте. Гегель оправдывает ожидания так называемого «чиновного философа»:¹⁷ через два года он опубликует «Философию права» — апологию статус-кво прусского государства, книгу, из которой я приводил строки о рисующей серым по серому философии. В числе берлинских друзей Гегеля были Алоис Гирт, преподававший в университете историю архитектуры, и Карл Фридрих Шинкель, главный архитектор Пруссии и строитель музея. В течение 1823–1829 годов, когда строился музей, Гегель читал свои лекции по эстетике. Однако составлять эти лекции он начал в Гейдельберге, где одним из его студентов был Густав Фридрих Вааген. Оттуда они оба ездили в Штутгарт, чтобы увидеть знаменитую коллекцию братьев Буассере, самое крупное на тот момент собрание северной живописи. Эта поездка отчасти повлияла на тему первой книги Ваагена, монографии о Яне и Хуберте ван Эйках, опубликованной в 1822 году.¹⁸ Благодаря этому исследованию в совершенно новой области искусствознания Вааген был приглашен в Берлин для участия в проектировке картинной галереи и в конечном итоге стал ее первым директором.¹⁹

Сразу же после открытия музея Ваагену пришлось заняться малоприятным делом — защищать себя и своего наставника фон Румора от нападок Гирта, с которыми тот накинулся на них в своей рецензии на третий том «Итальянских исследований».²⁰ Используя в качестве трибуны престижный журнал *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, редколлегию которого вплоть до своей смерти в 1831 году возглавлял Гегель, Гирт гневно отзывался о новом учреждении, не соответствующем его собственной концепции музея. Много в полемике Гирта и Ваагена, который откликнулся на рецензию целой книгой, не превышало уровень дискуссии о том, кто лучше знает Рафаэля,²¹ однако это лишь последний эпизод длительных дебатов между Гиртом и музейной комиссией относительно того, каким должен быть будущий музей.²² Во всех этих дебатах Гирту лишь однажды удалось настоять на своем, и то заочно. Он предложил вариант надписи для фриза музея, который и оказался окончательным — строительные леса разобрали прежде, чем кто-либо успел возразить.²³ Даже сегодня, стоя на площади, позднее переименованной в Площадь Маркса и Энгельса, можно прочесть эту надпись на латыни: «Фридрих Вильгельм III основал этот музей для изучения всевозможных старинных предметов и свободных искусств».²⁴

О чрезвычайной серьезности и тщательности, с которыми планировался Старый музей, свидетельствует то, что уже после того, как надпись была нанесена, этот факт был отмечен не менее чем в шести документах, а филологическому отделению Академии наук королем было приказано вынести о ней экспертное заключение.²⁵ В конфиденциальной записке кабинетному советнику и члену музейной комиссии фон Альбрехту Александр фон Гумбольдт писал, что профессор филологии Бёк, предупреждавший Гирта о том, что каждое слово в предложенной им надписи следует исправить, был в ужасе,

вернувшись по окончании лета из Геттингена и увидев на фризе музея ту самую надпись, которую, по его словам, вся Германия находила нелепой.²⁶ Нелепость этой латинской надписи отчасти объяснялась ее неграмотным построением,²⁷ но основные нарекания все же вызывали подобранные Гиртом слова: само название *museum*, то, какие предметы предполагалось в нем хранить и каково якобы его предназначение.

Тем временем было предложено два альтернативных варианта надписи: одна — поэтом-романтиком Людвигом Тиком, вторая — Фридрихом Шлейермахером. Тик предложил надпись на немецком языке, содержащую отголоски латинской фразеологии: «Памятник мира для произведений изящных искусств».²⁸ Шлейермахер предложил назвать музей «сокровищницей скульптур и картин, различающихся по своему искусству и своей эпохе».²⁹ Никто из них не обозначил целей этого учреждения, и это также заставляет задуматься о причинах их отказа от имени «музей». Сегодня трудно понять, что конкретно могло не устраивать в выбранном Гиртом слове, потому что в течение тридцати лет, пока музей проектировался, его называли именно так. К тому же Берлинский музей стал считаться наиболее совершенным воплощением идеи музея в XIX веке. Почему название «музей» встречало возражения? Почему «памятник» или «сокровищница» казались более предпочтительными?

Ответ кроется в слове *studio*, которым Гирт охарактеризовал цель музея. И Гирт, и все те, кто отвергал слово «музей», понимали под ним одно и то же — Александрийский музейон Птолемея, который действительно был научным центром.³⁰ Этот античный музей был местом, где жили ученые, где располагалась библиотека и коллекция артефактов. Он был, согласно одному из вышеупомянутых документов, «чем-то вроде академии».³¹ Но все, кто имел отношение к новому

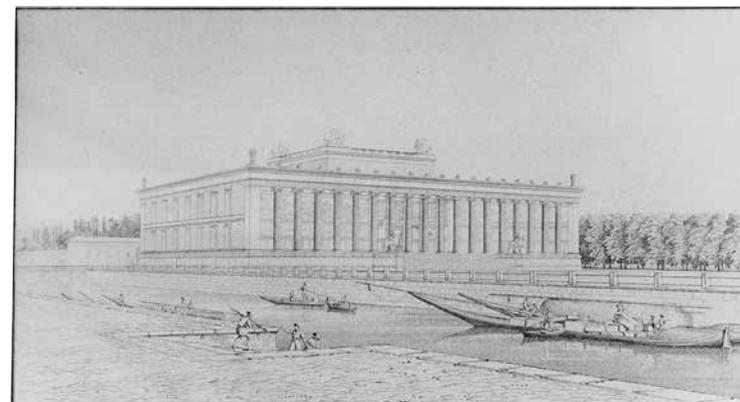
учреждению (кроме, разумеется, Гирта), как раз и пытались предотвратить отождествление музея с академией.

Когда Тик вместо названия «музей» предложил «памятник мира», речь шла о том мире, который был установлен в ходе Венского конгресса. Имелось в виду, что этот мир мог бы найти свое адекватное выражение в демонстрации прусских произведений искусства, возвращенных из Парижа в Берлин после поражения Наполеона. В 1815 году в Берлине впервые почувствовали необходимость создания музея. Во время войн против Наполеона захваченные прусские коллекции перестали быть просто утраченной собственностью короля, но стали символизировать национальное достояние, и поэтому Фридрих Вильгельм III был вынужден сделать принадлежащее ему искусство общедоступным.³² Этот «триумф искусства для публики» — историческое достижение, которое редко изучается историками искусства, обычно считающими себя его прямыми бенефициарами. Искусство и публика воспринимаются как стабильные, а не исторически сконструированные, идеологические категории. То, что публика понимается как нечто универсальное и незатронутое классовым разделением, утверждает приоритет гегелевской идеалистической концепции государства и гражданского общества в противовес ее критике со стороны Маркса.³³ То, что естественной средой искусства считается музей, то есть государственное учреждение, подкрепляет именно идеалистическую, а не материалистическую эстетику. Кому предоставлен доступ? Какого рода доступ? К чему именно доступ? Все это вопросы, требующие ответа. На момент основания музея они отнюдь не были решены. Проблема с выбором названия учреждения и определением его цели (быть студией, местом для практики) представляет собой лишь деталь, которая может вывести нас на проблемы более общего порядка.

По изначальному плану Берлинский музей предполагалось пристроить новым крылом к зданию Академии наук и хранить в нем учебную коллекцию для художников и исследователей.³⁴ Предоставляя разнородное собрание экспонатов — античную скульптуру, обломки, монеты, драгоценные камни, гипсы, современную живопись — в распоряжение художников, ученых и так называемых *Kunstfreunde*, подобный музей мог бы подчинить произведения искусства практическим целям. Он действительно был бы студией. Но Шинкель, которому был заказан проект расширения академии, имел радикально иное представление о музее, что было понятно уже по его юношеской работе на данную тему, созданной, вероятно, под руководством Фридриха Гилли в 1800 году.³⁵

Зимой 1822 года Вильгельм фон Гумбольдт сопровождал прусского короля в Италию, где он надеялся донести до монарха мысль о том, что открытие художественного музея имело бы колоссальное символическое значение, особенно с учетом притязаний Берлина на статус Афин на Шпрее.³⁶ По возвращении короля Шинкель неожиданно представил ему тщательно нарисованный план и подробную смету расходов для совершенно нового, обособленного от Академии музея, который предполагалось строить прямо напротив дворца в Люстгартене. Проект не ограничивался одним лишь музеем. Шинкель предложил полностью реконструировать центр Берлина, отвести реку Шпрее, улучшить транспортное сообщение, перестроить погрузочные доки и склады на северном конце нынешнего Музейного острова (*Museumsinsel*).³⁷ Но главным пунктом плана все-таки был величественный неоклассический музей.

Шинкель немедленно покорила музейную комиссию своей новой концепцией.³⁸ Ее единственным противником был Алоис Гирт. В особом мнении, приобщенном к протоколу



Карл Фридрих Шинкель, Старый музей, Берлин, 1823–1830, перспективное изображение, из Собрания архитектурных проектов Шинкеля, 1841–1843

Предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой

заседания комиссии,³⁹ он признался, что желал бы видеть музей в Академии. Если музей будет стоять отдельно в Люстгартене, потребуется много изменений. Перечисляя их, Гирт одновременно выразил недовольство по поводу каждого аспекта предложенного Шинкелем музея: двухъярусной колоннады по южному фасаду, установки сооружения на высокий фундамент с большой лестницей, двухъярусной ротонды в центре музея, отдельно стоящих колонн на первом этаже, где предполагалось расставить скульптуры. Гирт выдвинул альтернативные варианты для каждого из этих архитектурных элементов и настаивал на увеличении количества отделов с двух (скульптура на одном этаже, живопись — на другом) как минимум до пяти. Помимо живописи и скульптуры он предложил включить в коллекцию гипсы и различные объекты, ранее проходившие по ведомству *Antikenskabinet* и *Kunstkammer*. В схеме Шинкеля они либо вообще отсутствовали, как в случае с гипсами, либо должны были содержаться в небольших комнатах цокольного этажа вместе с монетами, обломками, надписями и т.д.⁴⁰

Шинкель показал несостоятельность критики Гирта по каждому пункту,⁴¹ но его основной аргумент изложен в одном предложении. «Подобный проект, — писал он, — представляет собой целое, части которого связаны друг с другом настолько тесно, что в нем не может произойти сколько-нибудь существенных изменений без того, чтобы целостный образ не был искажен». Концовка этого высказывания, не совсем поддающаяся переводу, выглядит по-немецки так: *ohne aus der Gestalt eine Missgestalt zu machen*.⁴² Любым возражениям Гирта Шинкель противопоставляет свое четкое представление о музее как неприкосновенном «гештальте», даже когда речь идет о наборе или конфигурации картин на отдельной стене. Казалось, не существовало изменения столь малого,

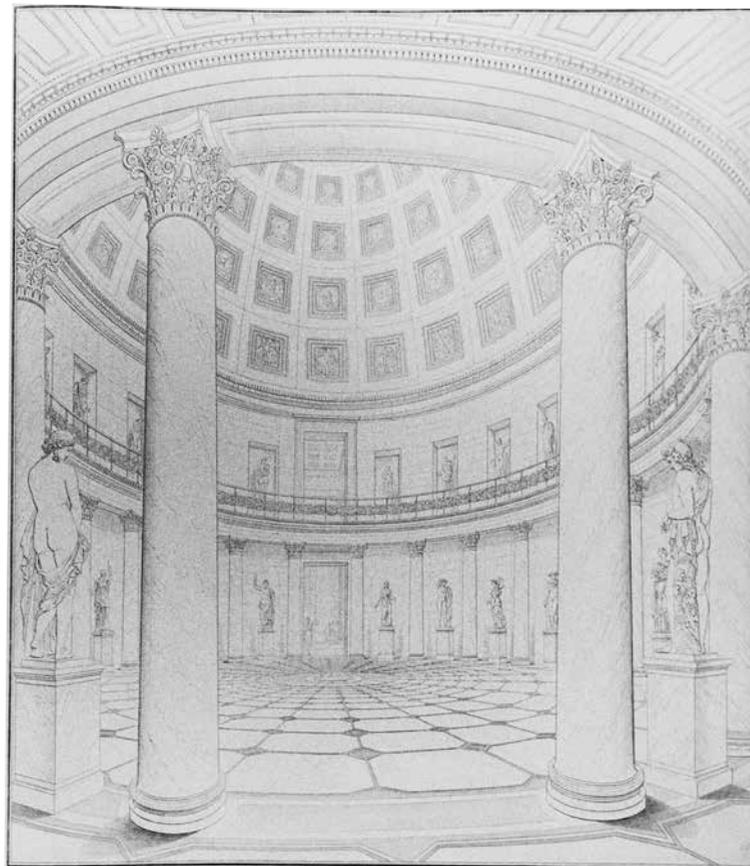
чтобы оно не угрожало целостности. Столкнувшись с таким упрямством, Гирт решил в последний раз обратиться к королю, которому он писал: «Не предметы искусства существуют ради здания, скорее здание должно соотноситься с этими предметами».⁴³ Он утверждал, что Шинкель подчинил искусство архитектуре вместо того, чтобы поставить архитектуру на службу искусству. Это противоречило главному принципу архитектурной доктрины Гирта — *Zweckmäßigkeit*, или, как могли бы сказать мы, принципу функционализма.⁴⁴ Шинкель, презиравший «тривиальные» понятия функции и цели, считал доводы Гирта проявлением примитивного рационализма, в котором любые противоречия представляются неразрешимыми.⁴⁵ Для Шинкеля проблема состояла не в том, что он называл «чистой» целью музея (хранение произведений искусства), и не в том, отдавать ли преимущество искусству или архитектуре, а в том, каким образом антитезис может быть преодолен в единстве высшего порядка. Используя диалектический подход к проблеме взаимоотношения искусства и архитектуры, Шинкель самым своим музеем осуществлял гегелевское *Aufhebung*, или снятие. Как он писал, «целью искусства является такое изображение предметов, которое делает наглядным как можно больше отношений между ними».⁴⁶

Гегелевское влияние на Шинкеля прослеживается, например, в той части музея, которую Гирт ненавидел больше всего, а именно в центральной ротонде. Как мы помним, Шлейермахер предполагал, что в музее будут храниться «скульптуры и картины, различающиеся по своему искусству и своей эпохе».⁴⁷ Он говорил, что это обуславливает двойное предназначение музея: «...с одной стороны, выставлять те произведения искусства, что отличаются в себе и для себя, с другой, те, что являются особенными для истории



Предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой

Карл Фридрих Шинкель, Старый музей, Берлин, 1823–1830, вид галереи со стороны парадной лестницы, из Собрания архитектурных проектов Шинкеля, 1841–1843



Предоставлено Нью-Йоркской публичной библиотекой

Карл Фридрих Шинкель, Старый музей, Берлин, 1823–1830, перспективное изображение ротонды, из Собрания архитектурных проектов Шинкеля, 1841–1843

искусства». Шлейермахер ссылается здесь на центральную проблему идеалистической эстетики, конфликт между нормативной красотой и ходом истории. Привязанность Гирта к классической норме в искусстве была неотделима от его надежд, обращенных к настоящему. Он настаивал на музее как *студии*, поскольку хотел, чтобы музей, будучи местом изучения классической античности, способствовал омоложению искусства. Но для философии истории подобное желание не может быть ничем, кроме ложной ностальгии, отрицания осуществления исторического прогресса в настоящем.⁴⁸ Согласно Гегелю, истина античной скульптуры заключается в том, что «ничего более прекрасного быть не может и не будет».⁴⁹ Классическое искусство выражает совершенное соответствие между чувственным явлением и Идеей. Но история имеет целью нечто большее, чем прекрасное явление, и поэтому романтическое искусство — то есть современное, христианское искусство — с необходимостью приходит на смену классическому. «Когда романтическое искусство берет в качестве содержания христианское единство божественной и человеческой природы, — писал Гегель в „Лекциях по эстетике“, — оно одновременно оставляет идеал взаимного соответствия содержания и формы, достигнутого классическим искусством. И пытаюсь освободить себя от непосредственного чувственного как такового, чтобы выразить содержание, которое *не* является неотделимым от чувственного изображения, романтическое искусство становится возвышением искусства над самим собой».⁵⁰

В ротонде, которую посетитель музея видит в первую очередь, Шинкель хотел сохранить мир классического совершенства. «Вид этого прекрасного и возвышенного пространства, — писал он, — должен настроить и сделать человека восприимчивым к удовольствию и суждению, которые ожи-

дают его в каждой части здания».⁵¹ Позднее Шинкель и Вааген дали еще более сжатую формулировку: «Сначала развлекать, затем наставлять».⁵² В этом «святилище», как его называл Шинкель, должны находиться ценные произведения классической монументальной скульптуры, расставленные независимо от исторической очередности, возведенные на высокие пьедесталы между огромными колоннами и утопающие в тусклом, направленном сверху вниз свете. Зрители будут готовы к тому, чтобы пройти всю историю человеческого стремления к Абсолютному Духу. Они не встретят на своем пути ничего, что указывало бы на материальные условия искусства, которые Румор надеялся восстановить, работая в архивах Италии.⁵³ Посетители музея обнаружат лишь шинкелевский «гештальт», в котором отношения между различными объектами представляются окончательно закрепленными.

Возможно, причина, по которой вся Германия считала надпись Гирта нелепой, теперь нам ясна. Шинкелевский музей не был *студией*. Он выражал не возможность омоложения искусства, но неизбежность его конца. «Дух нашего современного мира, — писал Гегель во введении „Лекций по эстетике“, — поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и его созданий уже не дает больше полного удовлетворения нашей высшей потребности. Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество».⁵⁴ Речь здесь идет опять же о сове-

Минервы. Ротонда Шинкеля, в сумерках которой утопают величайшие произведения классической античности, подготавливает зрителя к созерцанию искусства, которое, согласно Гегелю, «потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а, скорее, перенесено в мир наших представлений... Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство».⁵⁵ Именно эта оторванность искусства от необходимости в мире действительности лежит в основе идеалистической эстетики и идеального музея. Мы все еще обязаны бороться против власти этого наследия и за материалистическую эстетику и материалистическое искусство.

—

Впервые этот анализ я представил в Старом музее на конференции «Политическое бессознательное в XIX веке», организованной *College Art Association* во главе с Линдой Нохлин.⁵⁶ В качестве оппонента выступил Фредрик Джеймисон, в честь книги которого конференция получила название и чьи многочисленные тексты о постмодернизме стали занимать центральное место в дискуссиях на эту тему. Джеймисон, видимо, был впечатлен риторическим оборотом, которым оканчивался мой доклад, поэтому начал он с возражения:

Должен признать, меня всегда смущало противопоставление материализма и идеализма, которые рассматриваются как надысторические позиции или вечные силы, тенденции, искушения...

Я, скажем, не уверен, что «идеализм» всегда является реакционной позицией. Возможно, в некоторых обстоятельствах — будучи истолкован в конкретном историческом контексте как некоторый идеологический ход с определенным социальным и классовым содержанием — он мог бы иметь прогрессивные, если не сказать революционные, последствия... В связи с этим противопоставлением материализма и идеализма, которое стало непреложной «доксой» левых еще с 1960-х, со времен маоизма, меня очень интересует один вопрос: а не является ли оно само по себе немного «идеалистическим»?⁵⁷

Если Джеймисон имеет в виду, что музей на заре своего существования был прогрессивным институтом, то я отвечаю, что он был настолько же прогрессивен, насколько таковым было укрепление буржуазной гегемонии, поскольку музей был одной из институций, выступающих гарантом этой гегемонии в культурной сфере. Будучи однажды материализована в музее, идеалистическая эстетика нейтрализует любую возможность революционной практики или сопротивления в искусстве. Решительное отстранение искусства от непосредственного участия в общественной жизни и создание для него «автономной» сферы стали миссией музея, и именно против этого были направлены радикальные формы модернистской теории и практики. Критика автономии и ее институционализации, критика, которую Петер Бюргер закрепляет за историческим авангардом⁵⁸ и которую мы закрепляем за некоторыми современными художественными практиками, и есть то, что я подразумевал под «материалистической эстетикой и материалистическим искусством».⁵⁹

Теперь, когда мы наблюдаем конец истории музея, как никогда очевидно, насколько реакционным стал идеализм,

ведь так называемый постмодернизм зачастую представляет собой именно идеализм, только возрожденный в абсурдной форме. Возможно, чрезмерная подозрительность Джеймисона в отношении противопоставления материализма и идеализма вкупе с его пренебрежением реальными различиями между современными эстетическими практиками, которые позволили мне конкретизировать это противопоставление, являются причиной слепых пятен в его собственной теории постмодернизма.

Джеймисон разработал свою теорию в ряде текстов, наиболее развернутый из которых появился в *New Left Review* под названием «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».⁶⁰ Я не сомневаюсь в важности всеохватного рассмотрения, на которое претендует эта статья, — в важности создания такой теории современной культуры, которая могла бы охватить широкое разнообразие аспектов, исследуя их в структуре позднего капитализма. Сомнения вызывает лишь невнимательность Джеймисона к деталям, а также странные примеры, на которых он сосредоточивает свой анализ. Однако были отмечены и более серьезные недостатки. Заявленная Джеймисоном цель — охарактеризовать так называемую культурную доминанту и условия ее периодизации. Для этого он обращается к Эрнесту Манделю и его анализу третьей стадии капиталистического развития, позднего капитализма. Согласно Майку Дэвису, Джеймисон, пользуясь базисно-надстроечной моделью экономического детерминизма, возрождает наиболее бесславные из идеалистических марксистских представлений и, вдобавок, искажает манделевскую периодизацию:

Джеймисону крайне важно показать, что 1960-е были местом разрыва в истории капитализма и культуры, и устано-

вить «конститутивные» отношения между постмодернизмом, новыми технологиями... и мультинациональным капитализмом. Но в начале своей книги «Поздний капитализм», впервые опубликованной в 1972 году, Мандель утверждает, что преследовал цель понять «длительную *послевоенную* волну быстрого роста». Все последующие работы Манделя ясно свидетельствуют о том, что он считал реальным разрывом, то есть окончанием длительной волны роста, «второй спад» 1974–1975 годов... Различие между схемами Джеймисона и Манделя имеет решающее значение: когда начался поздний капитализм, около 1945 или 1960 года? Были ли 1960-е началом новой эпохи или только пиком послевоенного бума? Как этот спад учитывает современные культурные тенденции?⁶¹

Если попытаться хотя бы приблизительно ответить на вопросы, поставленные Дэвисом, то можно прийти к несколько иному описанию и периодизации новейшей истории, чем те, что предлагает нам Джеймисон. Не обязательно придерживаться детерминистской модели, чтобы увидеть связь между либеральной толерантностью в отношении радикальных художественных практик 1960-х и «пиком послевоенного бума», о котором говорит Дэвис, а также между их маргинализацией, замещением реакционными практиками и «вторым спадом 1974–1975 годов». Эта периодизация не делает культурные практики отражением экономических и политических условий, последние скорее находят свое отражение в относительной ценности, придаваемой этим практикам, и в самом факте наличия этих практик. Сегодняшняя переоценка прежде дискредитированных эпизодов модернизма, таких как межвоенный «реализм»; сокрытие или искажение других радикальных эпизодов, таких как советский авангард; признание оригинальности за практиками, не отличающимися

новизной; растущая маргинализация сопротивления — все эти явления могут быть осмыслены в рамках модели Дэвиса (а в действительности — Манделя).

Джеймисон, как отметил один из его критиков, является «строгим гегельянцем». ⁶² Об этом частично свидетельствует масштаб его тотализирующей схемы. Он прекрасно осознавал неизбежно связанные с ней опасности:

Чем более масштабно видение, присущее некоторой тотальной системе или логике... тем более бессильным чувствует себя читатель... Как бы то ни было, мне показалось, что только в свете некоторой концепции господствующей культурной логики или гегемонистской нормы можно определить и оценить реальные различия... Во всяком случае, именно в таком политическом духе был выработан нижеследующий анализ: выдвигая определенную концепцию новой систематической культурной нормы и ее воспроизводства, дать более адекватное понятие о самых эффективных формах радикальной культурной политики, существующих сегодня. ⁶³

Убедительность проекта Джеймисона не подлежит сомнению. Он действительно заложил фундамент для дальнейшего развития культурной критики. Однако проблема в том, что из-за своей невнимательности к отдельным оппозиционным практикам, как историческим, так и современным, Джеймисон воспроизвел то же самое забвение истории, которое, согласно ему, определяет состояние постмодерна. Повторяя известное гегелевское положение о философии, рисующей серой краской по серому, Джеймисон пишет: «Диалектическая интерпретация всегда ретроспективна, она всегда показывает необходимость события, почему оно *должно* было произойти именно так, как произошло; для этого событие должно

было уже произойти, и повествование должно было подойти к концу». ⁶⁴ Находясь внутри гетерогенности постмодернизма, Джеймисон обнаруживает его единство в том, что тот собой заменил, — в модернизме, ныне полностью канонизированном и институционализированном. Но он не видит, что это *фальшивое* единство, единство, образованное за счет устранения опасных рассогласований. Модернизм без сопротивления и критической составляющей предстает для Джеймисона таким же, каким он предстает для институций: это модернизм, основанный на «императиве стилистических новаций», ⁶⁵ модернизм спокойных буржуазных субъектов, *auteurs*: ⁶⁶

Великим модернистам приписывают... изобретение личного, индивидуального стиля, столь же безошибочно узнаваемого, как отпечатки пальцев, столь же неповторимого, как ваше собственное тело. Но это означает, что модернистская эстетика некоторым образом органически связана с представлением об уникальной самости и персональной идентичности, уникальной личности и индивидуальности, которые, надо думать, должны породить собственное уникальное видение мира и сформировать свой уникальный, безошибочно узнаваемый стиль. ⁶⁷

Сложно не распознать в этом подчеркивании автономной индивидуальности сегодняшнюю идеалистическую реконструкцию модернизма. Модернизм Джеймисона на самом деле представляет собой вариант экспрессионизма, и в этом смысле вполне показательно, что в качестве образцов он ссылается на Ван Гога, Мунка и абстрактный экспрессионизм. Здесь также нет места Хартфилду. ⁶⁸ Версия модернизма от Джеймисона, увы, абсолютно аналогична версии от постмодернистского музея.

—

«Четыре стены, падающий сверху свет, две двери, одна на вход, другая на выход». Джеймс Стерлинг обеспечил Маркуса Люперца желаемым постмодернистским музеем. Невзирая на то, что этот музей предназначался для коллекции современного искусства, Стерлинг решил воспроизвести план музея Шинкеля. Очевидно, ничего в художественных практиках последних полутора столетий не навело его на мысль, что стоило бы пересмотреть стандарты, актуальные для картинных галерей XIX века. Потому что при всех различиях между музеями Шинкеля и Стерлинга, а их, разумеется, масса, те части их музеев, которые построены для экспонирования произведений искусства, практически идентичны. Еще одну историческую шутку Стерлинга можно заметить в нумерации залов, выстроенных анфиладой от старой Государственной галереи к новому зданию, в котором разместилась постоянная коллекция. Представление об искусстве как о непрерывном историческом континууме, который может быть передан рядом сообщающихся друг с другом комнат, ни на мгновение не ставится под вопрос. Все, что не согласуется с искусством, понятым и институционализированным подобным образом, принципиально игнорируется постмодернистской музеологией. То же самое касается и самой архитектуры. В одном из лестных отзывов в адрес Стерлинга говорится:

Трудно найти здание, которое бы столь совершенным образом выражало связность языка и верность синтаксису наиболее радикального авангарда модернистского движения, и это несмотря на использование разнообразных исторических цитат. Программная ценность этих цитат — неоклассических, барочных, корбюзиянских, конструктивистских



Фото Ричарда Брайанга

James Stirling, Michael Wilford & Associates, Новая государственная галерея, Штутгарт, 1977–1982, залы постоянной экспозиции

или лоосовских — в том, что они показывают, каким образом эклектизм может использовать прежние традиции и, стало быть, каким образом модернизм может быть включен в континуум истории.⁶⁹

В заключение мне хотелось бы обратиться к центральной ротонде музея, так как этот элемент вызывает ассоциации с музеем Шинкеля в первую очередь. В силу того, что Стерлинг распорядился этим пространством совершенно иначе, вывел его за пределы выставочных помещений музея и пародийно обыграл расстановку скульптур, сложно увидеть в этой ротонде — точнее, внутреннем дворе, поскольку она находится под открытым небом — святилище, как то было в случае Шинкеля. Однако дух идеализма хотя и представлен здесь снова в абсурдной форме, отнюдь не изгнан. Вот как один из критиков пишет о ротонде Стерлинга:

Все блестящие архитектурные пародии вскоре отходят на второй план, когда мы, исполненные трепета, слышим поблизости мощные, хтонические звуки, как будто исходящие из мраморных стен, окаймляющих круглый внутренний двор. Наклонная плоскость воспринимается как крещендо, отверстия в стене — как *basso continuo*, а открытое небо — как хор. Но сами по себе они не могут быть источником этого мощного теллурического звука, словно извлекаемого из гигантского альпийского рога и заполняющего собой все пространство. Этот двор — одно из самых незабываемых творений Стерлинга на сегодняшний день. Прогуливаться здесь все равно что оказаться в волшебном краю, где архитектура сведена к своей сути: внутренний двор — это сцена, на которой дух архитектуры открыто демонстрирует свое иератическое присутствие.



Предоставлено Государственной галереей, Штутгарт

James Stirling, Michael Wilford & Associates, Новая государственная галерея, Штутгарт, 1977–1982, внутренний двор



Предоставлено Государственной галереей, Штутгарт



Фото Ричарда Брайанта

Как и в случае с Камероном, облачившим провинциально-имперские мечты петербургского двора в великолепные одеяния, вновь понадобился британский архитектор, величайший со времен Лаченса, чтобы запечатлеть в мраморе германский дух, взыскующий мирского пространства, где можно восславить Бога. В этом внутреннем дворе одновременно обитает дух как бидермейера, так и Шинкеля. Если и есть место, где все ожидания культуры нашего времени находят свое воплощение, то это здешний внутренний двор. Он представляет собой архетипический Пантеон, только с крышей, образованной плывущими облаками. Окружая монументальной рамой невыразимые ритуалы, этот двор метафорически передает дух сооружения, и тем самым вышагает его до уровня незабываемой архитектуры.⁷⁰

Пусть и несправедливо переносить на Стерлинга ответственность за весь тот бред, что несут его почитатели, однако всякий раз, когда мы слышим о германском духе, нам следует иметь в виду, что в этот момент идеализм поднимает свою уродливую голову. И в этой связи следует вспомнить, что писал о новых немецких живописцах, и в том числе Маркусе Люперце, американский критик Дональд Каспит. Он утверждал, что поскольку «искусство по-прежнему обладает искупительной силой преобразования истории», эти художники «могут быть свидетельством новой немецкой свободы».

Новые немецкие живописцы оказывают невероятную услугу немецкому народу. Они хоронят призрак... немецкого стиля, немецкой культуры и истории, чтобы народ мог по-настоящему обновиться. Им поручена мифотворческая миссия — создать новую идентичность... Они могут освобо-

диться от прежней идентичности через ее художественное переживание.⁷¹

Всякий, кому знакома риторика немецких правых, сможет распознать в этом тексте культурный эквивалент политики «нормализации», проводимой христианско-демократическим правительством. Гельмут Коль и Франц Йозеф Штраус тоже хотят оказать «невероятную услугу немецкому народу» при помощи «искупительного преобразования истории». Для этого, например, было инициировано символическое примирение нацистских преступников и жертв нацистского террора в ходе одновременных церемоний в Битбурге и Берген-Бельзене в мае 1985 года. Одно из прямых следствий «новой немецкой свободы», свободы забывать недавнюю историю — возрождение ксенофобии, объектом которой являются отныне не только евреи, но также гастарбайтеры и политические беженцы.

В работе, без которой нельзя представить ни одну дискуссию об идеализме и материализме, Маркс выдвигает возражение против идеи свободы, полученной через «искупление»: «Действительное освобождение невозможно осуществить иначе, как в действительном мире и действительными средствами... „Освобождение“ есть историческое дело, а не дело мысли, и к нему приведут исторические отношения...»⁷²

Основное достоинство ротонды Новой государственной галереи состоит в примирении классицизма с модернизмом, поскольку Стерлинг переинтерпретировал ротонду Шинкеля через призму пространственного планирования Ле Корбюзье. Ротонда Стерлинга отнюдь не выступает центром его музея, по крайней мере, если под музеем понимать пространство для искусства; напротив, она образует трещину в музейной планировке. Можно подняться по наклонной плоскости перед

музеем, попасть внутрь ротонды, обойти ее с одной стороны и вернуться обратно на улицу, так и не оказавшись собственно в музее, тогда как чтобы попасть в это пространство из музея, приходится продвигаться к нему, словно к центру лабиринта. Нет такого места, где ротонда вела бы напрямую к художественным залам.⁷³ Стерлинг по-своему и с присущим ему умом указал на примирение классического и современного в чертеже ротонды. Используя способ визуализации, позаимствованный им уже не у Ле Корбюзье, а у Миса ван дер Роэ, Стерлинг вмонтировал в рабочий чертеж фотографии неоклассических скульптур. В связи с этим вспоминается достаточно посредственная статья Филипа Джонсона под названием «Шинкель и Мис»,⁷⁴ в которой он проводит наиболее поверхностные из возможных сравнений. «Постмодернист» *avant la lettre*, Джонсон всегда обособлял модернизм от его материальной истории и социальной программы, так что невольно задаешься вопросом, не развилась ли его любовь к Шинкелю одновременно с его восторгом перед наиболее порочными и лживыми идеалистами всех времен, национал-социалистами. В конце концов, именно нацистам мы обязаны появлением первой обновленной версии шинкелевского Старого музея, он же Дом немецкого искусства, построенный по проекту Пауля Людвиг Трооста.

Филип Джонсон играл решающую роль в конструировании истории современной архитектуры в качестве истории архитекторов; он также играл решающую роль в реконструировании этой истории в интересах постмодернистского историзма. Поэтому, вероятно, было бы не лишним порассуждать о «вытесненном» прошлом Джонсона в контексте настоящего обсуждения этих двух «конструкций». Находясь в Германии, когда нацисты пришли к власти, он, кажется, был озабочен исключительно тем, удастся ли его наставнику Мису сохра-

нить занимаемое им видное положение в фашистском государстве, общие принципы которого Джонсона, видимо, не смущали:

Было бы неправильно вести разговор об архитектурной ситуации в национал-социалистической Германии. Новое государство столкнулось с такими колоссальными проблемами по реорганизации, что программа, касающаяся искусства и архитектуры, еще не разработана. Только о некоторых вещах можно говорить определенно. Во-первых, «новая вещественность» [здесь Джонсон, кажется, имеет в виду Баухауз] себя уже исчерпала. Дома, выглядящие как больницы или заводы, табуированы. Также покончено с ленточной застройкой, ставшей отличительным признаком немецких городов. Такие дома слишком похожи друг на друга, а это подавляет индивидуализм. Во-вторых, архитектура станет монументальной. Это означает, что на смену баням, *Siedlungen*, бюро по трудоустройству и т.д. придут железнодорожные станции, мемориальные музеи и памятники. Этот режим в большей степени стремится оставить след своего величия, чем обеспечить рабочих сантехникой.

По мнению Джонсона, больше всех на роль главного архитектора подходил Мис:

Мис никогда не вмешивался в политику и всегда высказывался против функционализма. Никто не может упрекнуть Миса за то, что его дома похожи на заводы. Два фактора увеличивают его шансы стать новым архитектором. Во-первых, Миса уважают консерваторы. Даже Боевой союз за немецкую культуру ничего против него не имеет. Во-вторых, он (совместно с четырьмя другими архитекторами) только



Предоставлено Земельным архивом, Берлин

Карл Фридрих Шинкель, Старый музей, Берлин, 1832–1830



Пауль Людвиг Троост, Дом немецкого искусства, Мюнхен, 1937. Фото компании *Jaeger & Goergen* для книги нацистского идеолога Вернера Риттиха «Архитектура и архитектурная пластика современности», 1938

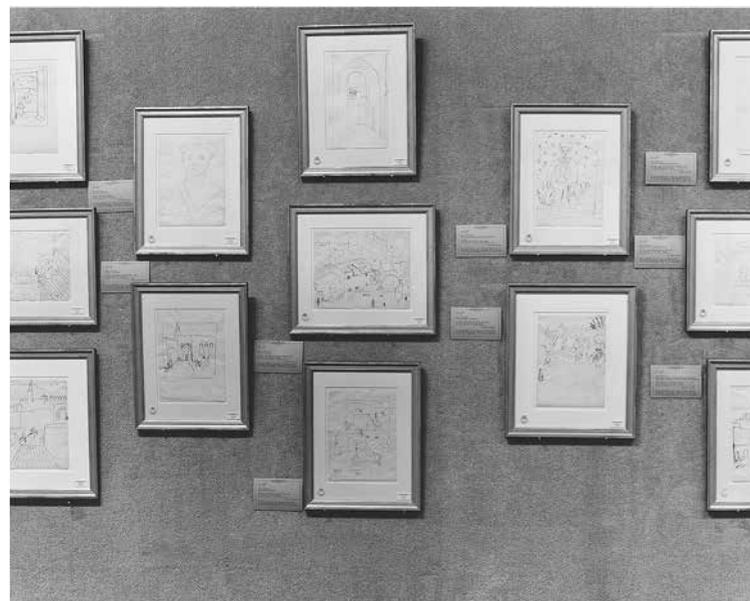
что одержал победу в конкурсе на новое здание Рейхсбанка. Жюри состояло из архитекторов старшего поколения и представителей банка. Если у него получится построить это здание (а этот процесс может затянуться), то это укрепит его позицию.

Достойный современный Рейхсбанк смог бы удовлетворить новую потребность в монументальности, но прежде всего он смог бы доказать немецким интеллектуалам и зарубежным странам, что новая Германия вовсе не намерена уничтожить все те выдающиеся направления в искусстве, что сформировались за последние годы.⁷⁵

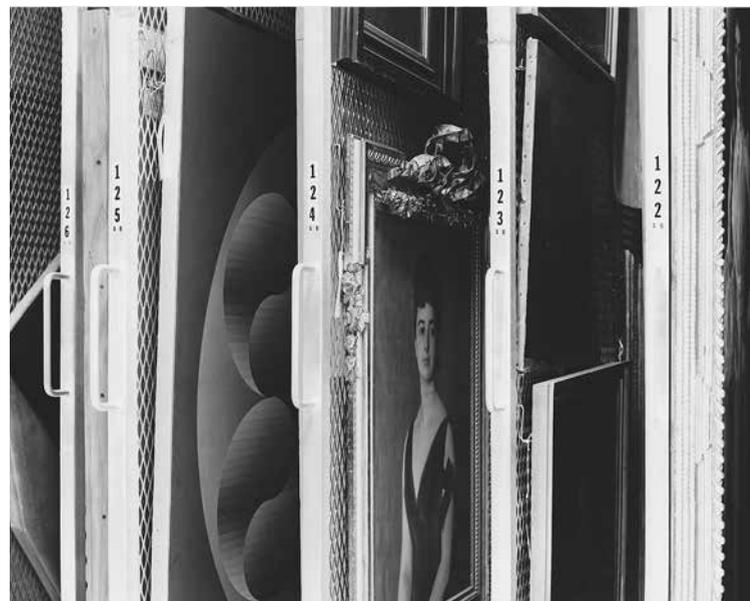
Моральное отвращение, вызываемое чтением Джонсона, на мой взгляд, сопряжено с *политическим* противостоянием реакционному постмодернизму, который он стал собой олицетворять. Это моральное отвращение проистекает из стремления узнать смысл истории. И как раз в этом отношении меня беспокоит настойчивость, с которой Фредрик Джеймисон в своих статьях о постмодернизме противопоставляет политический анализ так называемой «старой привычке левых формулировать политико-моралистические суждения, в соответствии с которыми основная деятельность левой критики состоит в том, чтобы „решать“, являются ли произведения прогрессивными или реакционными, полемическими, оппозиционными или воспроизводящими систему, укрепляющими ее формальные идеологии».⁷⁶ Джеймисон, несомненно, прав, когда настаивает на диалектической интерпретации постмодернизма, позволяющей объяснить как его прогрессивные, так и реакционные свойства. Но если в наших теориях мы равным образом не будем настаивать на обязательном внимании одновременно к историческим и современным практикам, которые можно назвать материа-

листическими — в том же ясном смысле, каким это слово наделил Маркс — мы рискуем содействовать идеалистической концепции истории и дальнейшей маргинализации сопоставления, что, собственно, и знаменует собой «другой» постмодернизм — постмодернизм постмодернистского музея.

Матисс, Марокко, карандаш, бумага



Сарджент, 1990





Примечания

Фотография в эпоху конца модернизма

- 1 Crimp D. Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs // October, № 5, Summer 1978. P. 100.
- 2 См. статью «Искусство выставки».
- 3 Оуэнс К. Дискурс других: феминистки и постмодернизм // Бредихина Л., Дипуэлл К. (ред.) Гендерная теория и искусство. Антология 1970–2000. М.: РОССПЭН, 2005. С. 314.
- 4 Компромиссным языком печально известная поправка Хелмса сообщала следующее: «Средства, выделенные Национальному фонду поддержки искусств и Национальному фонду развития гуманитарных наук, не должны использоваться для продвижения, распространения или производства материалов, которые, по мнению Национального фонда поддержки искусств и Национального фонда развития гуманитарных наук, могут считаться непристойными, включая (но не ограничиваясь ими) изображения садомазохизма, гомоэротики, сексуальной эксплуатации детей или не имеющие серьезной литературной, художественной, политической или научной ценности изображения лиц, участвующих в половых актах» (Congressional Record — House, 101st Congress. Public law 101–121, October 23, 1989. P. H6407).
- 5 Один из лучших анализов этой истории предложила Кэрол Вэнс, см.: Vance C. The War on Culture // Art in America, vol. 77, № 9, September 1989; Vance C. Misunderstanding Obscenity // Art in America, vol. 78, № 5, May 1990.
- 6 О своей неудачной попытке рассмотреть эту проблему я уже кратко писал в статье: Crimp D. The Boys in My Bedroom // Art in America, vol. 78, № 2, February 1990. О принципиальном различии между гомоэротизмом и открытой гомосексуальностью

- в западной традиции и в современной дискуссии о каноне см.: *Кософски Сэдзвик И.* Эпистемология чулана. М.: Идея-пресс, 2002 (особенно с. 52–62).
- 7 *Dowd M.* Jesse Helms Takes No-Lose Position on Art // *The New York Times*, July 28, 1989. P. B6.
 - 8 Одним из многих предвзятых решений судьи Дэвида Дж. Албанеса было отклонение ходатайства защиты, просившей рассматривать фотографии в контексте всей выставки. Это было опасное постановление, так как в соответствии с решением Верховного суда от 1973 года по делу «Миллер против штата Калифорния» можно было доказать непристойность произведения искусства, если оно, *взятое в целом*, вызывало чувство похоти. См.: *Vance C.* Op. cit.
 - 9 Цит. по: *Merkel J.* Art on Trial // *Art in America*, vol. 78, № 12, December 1990. P. 47.
 - 10 Ibid. P. 49.
 - 11 Ibid. P. 47.
 - 12 Ср. с критикой творчества Мэпплторпа, предложенной гораздо раньше фотокритиком Беном Лифсоном: «Мне все равно, кого Мэпплторп фотографирует. Каждый фотограф должен изображать или описывать среду, которая его больше всего привлекает. Ты должен стремиться к тому, к чему влекут тебя страсти, туда, где твои чувства пребывают в максимальном конфликте. Но чувства Мэпплторпа скрыты. В его работах вообще нет чувств. Здравый смысл подсказывает нам, что эта ситуация заряжена конфликтом» (*Lifson B., Solomon-Godeau A.* Photophilia // *October*, № 16, Spring 1981. P. 111).
 - 13 Единственным известным мне исключением, помимо гей-прессы, было (последовавшее после моего предложения) приглашение Гейла Рубина выступить на симпозиуме по Мэпплторпу, организованном Институтом современного искусства в Бостоне осенью 1990 года. Рубин — активный участник гомосексуаль-
- ной садомазохистской субкультуры Сан-Франциско, он много писал на эту тему и давно работает над докторской диссертацией, посвященной мужским гомосексуальным садомазохистским практикам.
- 14 *Kramer H.* Is Art Above the Laws of Decency? // *The New York Times*, July 2, 1989. Section 2, p. 7.
 - 15 Аллан Секула высказывает эту точку зрения, сопоставляя крамеровскую критику Мэпплторпа с его же одобрением работ Гастона Лашеза: «Схожее сведение женского субъекта к груди и влагалищу наблюдается в работе Лашеза („Грудь и женский орган между ними“, 1930–1932). Однако Крамер утверждает, что „даже в самых крайних проявлениях выразительности, работая с женской фигурой, Лашез передает чувство полного и естественного осознания своих ощущений“. Используемое Крамером понятие субъективности кажется крайне гендерно окрашенным. Лашезу, конечно, можно приписать „виталистский идеал“, а Мэпплторпа — осудить за „социальную патологию“» (*Sekula A.* Some American Notes // *Art in America*, vol. 78, № 2, February 1990. P. 43).
 - 16 Разумеется, феминизм связан с сексуальностью, и антигомофобный анализ должен принимать в расчет вопросы гендера; тем не менее было убедительно показано, что эти две формы исследования должны быть концептуально разделены. См.: *Rubin G.* Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality // *Vance C.* (ed.) *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984; *Кософски Сэдзвик И.* Указ. соч. (особенно с. 33–41).
 - 17 *MoMA*, заказавший мне статью для каталога выставки Серры, выступил резко против марксистской интерпретации. Зная, что Серра одобрил статью, и желая сгладить разногласия, возникшие после недавнего фиаско в связи с решением федеральных властей уничтожить «Наклонную дугу» Серры, музей не смог

отказаться от моего текста. В предисловии к каталогу Уильям Рубин, тогдашний директор отдела живописи и скульптуры, писал: «Учитывая чрезвычайные обстоятельства, связанные со слушаниями прошлой весны по поводу судьбы „Наклонной дуги“ и последовавшим за ними потоком комментариев, мы решили, что в каталоге будет целесообразно представить позицию художника по этим вопросам в том виде, какой он считает предпочтительным. Музей не согласен с риторическим тоном и исторической полемикой, которые можно обнаружить во многих текстах о „Наклонной дуге“ (как тех, что опубликованы в этом каталоге, так и других). Но как бы по-разному наши кураторы ни отстаивали позицию Серры, в этот исключительно напряженный момент карьеры художника мы решили передать эту дискуссию в том виде, какой предпочитают он и его кураторы, тем самым осуществляя одну из функций музея как форума для обсуждения различных идей и мнений, придающих динамику общественной дискуссии об искусстве нашего времени» (*Rubin M. Preface // Krauss R. (ed.) Richard Serra: Sculpture. New York: Museum of Modern Art, 1986. P. 9–10*). Излишне говорить, что защищаемая в моей статье позиция принадлежит мне, а не Серре или Розалинде Краусс, выступившей в роли приглашенного куратора. В статье нет предложенных ими аргументов.

- И поскольку вначале музей хотел отказаться от моего текста или заставить меня изменить его до неузнаваемости, со стороны Рубина является чудовищным лицемерием отстаивать либеральную роль музея как форума для различных идей и мнений.
- 18 Бюрджер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. С. 35–36, 76–77.
- 19 Там же. С. 83.
- 20 Там же. С. 92; также см. сноску 4 к главе I на с. 162–163.
- 21 Бюрджер, являющийся литературным критиком, опубликовал «Теорию авангарда» в Германии в 1974 году, раньше, чем боль-

шая часть работ, рассматривающихся в моих статьях, были созданы или приобрели широкую известность.

- 22 Бюрджер указывает на огромный потенциал советского авангарда в строительстве социалистического общества, см.: *Бюрджер П. Указ. соч. С. 173*.
- 23 Там же. С. 78.
- 24 Наиболее показательным примером провальной попытки музея пересмотреть свои представления об отношениях высокого искусства и популярной культуры стала выставка «Высокое и низкое: Современное искусство и популярная культура», организованная в *MoMA* осенью 1990 года Кирком Варнедо и Адамом Гопником. Посыл выставки был прост: художники иногда преобразуют некоторые аспекты популярной и массовой культуры в высокое искусство — так же как они преобразуют «примитивное» искусство в высокое западное. Выставка «Высокое и низкое» была почти единодушно осуждена в прессе за примитивный подход и полное исключение современных практик, стирающих различия, которые музей так бездумно воспроизвел. Во введении к серии историко-художественных очерков о высоком и низком в искусстве, опубликованных в приложении к выставочному каталогу, Варнедо и Гопник не стали рассматривать целый ряд серьезных текстов по этой теме, начиная с работ Франкфуртской школы по теории эстетики и массовой культуры, а также культурных исследований, зародившихся в 1960-х годах в Бирмингеме, и заканчивая различными видами современного феминистского и постмодернистского анализа: «Хотя о „массовой культуре“ и авангарде уже написано огромное количество текстов, львиная доля из них принадлежит перу всевозможных бюрократов и схолиастов. Высказывания теоретиков часто оказываются всего лишь умелым жонглированием абстрактными понятиями; в худшем же случае они прикладывают догматические, узкие и исторически несостоятельные (если не сказать

- непригодные) категории к сложным реалиям современной истории» (*Varnedoe K., Gopnik A. Introduction // Varnedoe K., Gopnik A. (eds.) Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low. New York: Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1990. P. 11*). Просматривая именной указатель книги, мы не сможем найти ни одного имени из тех, что ожидали бы там увидеть: Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер, Вальтер Беньямин, Реймонд Уильямс, Стюарт Холл, Дик Хэбдидж, Лора Малви, Гризельда Поллок, Миган Моррис и т.д.
- 25 См.: *Crimp D. (ed.) AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. Cambridge: MIT Press, 1988; Crimp D., Rolston A. AIDS Demo Graphics. Seattle: Bay Press, 1990.*
- 26 *Huyssen A. Mapping the Postmodern // After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 209.*
- 27 Я ссылаюсь на фундаментальную обобщающую теорию постмодернизма, предложенную Фредриком Джеймисоном (*Jameson F. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991*), а также на книгу, многим обязанную работе Джеймисона: *Harvey D. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford: Wiley–Blackwell, 1989*. Феминистскую критику этих работ см.: *Deutsche R. Men in Space // Artforum, vol. 28, № 6, February 1990; Deutsche R. Boys Town // Environment and Planning D: Society and Space, vol. 9, № 1, March 1991; Massey D. Flexible Sexism // Ibid.; Morris M. The Man in the Mirror: David Harvey's 'Condition' of Postmodernity // Theory, Culture & Society, vol. 9, 1992; Rose G. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory: Edward W. Soja // Journal of Historical Geography, vol. 17, issue 3, 1991; Rose G. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change: David Harvey // Ibid.*

- 28 См.: *Glassi P. Nicholas Nixon: Pictures of People. New York: Museum of Modern Art, 1988.*
- 29 Цитируется по одной из листовок, которые раздавали в ходе направленной против *MoMA* демонстрации, организованной группой *ACT UP* в октябре 1988 года.
- 30 *Crimp D. Portraits of People with AIDS // Grossberg L., Nelson C., Treichler P. (eds.) Cultural Studies. New York: Routledge, 1991. P. 130.*
- 31 *Mercer K. Skin Head Sex Thing // Bad Object-Choices (ed.) How Do I Look? Queer Film and Video. Seattle: Bay Press, 1991.*

На руинах музея

- 1 *Kramer H. Does Gerome Belong with Goya and Monet? // The New York Times, April 13, 1980. Section 2, p. 35.*
- 2 *Адорно Т.В. Музей Валери–Пруста // Художественный журнал, № 88, 2013.*
- 3 *Ibid.*
- 4 *Steinberg L. Other Criteria // Other Criteria. New York: Oxford University Press, 1972.* Эта статья основана на лекции, прочитанной в *MoMA* в марте 1968 года.
- 5 *Ibid. P. 84.*
- 6 См. анализ радикального различия между кубистским коллажем и «переизобретенным» коллажем Раушенберга, предложенный Розалиндой Краусс: *Krauss R. Rauschenberg and the Materialized Image // Artforum, № 4, December 1974.*
- 7 Не все историки искусства согласятся с тем, что Мане сделал отношения живописи с ее источниками проблематичными. Однако именно таково исходное предположение Майкла Фрида (*Fried M. Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859–1865 // Artforum, № 7, March 1969*). В первом предложении этого текста

сказано: «Если существует единственный вопрос, позволяющий понять искусство Мане первой половины 1860-х годов, то звучит он так: что мы можем вывести из многочисленных отсылок к работам великих художников прошлого, содержащихся в его картинах тех лет?» (Ibid. P. 28). В частности, предположение Фрида, согласно которому отсылки Мане к искусству предыдущих эпох отличались «буквализмом и очевидностью» от того, каким образом западная живопись прежде использовала свои источники, вынудило Теодора Реффа выступить против статьи Фрида следующим образом: «Когда Рейнолдс изображает своих натурщиков в позах, позаимствованных из известных картин Гольбейна, Микеланджело и Аннибале Карраччи, остроумно обыгрывая их соответствие изображаемому предмету; когда Энгр намеренно ссылается в своих религиозных произведениях на работы Рафаэля, а в портретах — на известные образцы греческой скульптуры или римской живописи, не обнаруживают ли они то же самое историческое сознание, которое наполняет ранние работы Мане?» (Reff T. 'Manet's Sources': A Critical Evaluation // Artforum, № 1, September 1969. P. 40).

Отрицая это различие, Рефф может по-прежнему применять к модернизму разработанные для объяснения искусства прошлых эпох методологии, например ту, что объясняет специфическое отношение искусства итальянского Возрождения к искусству классической античности. Пародийный пример подобного слепого приложения методологии истории искусства к работам Раушенберга стал поводом для написания этой статьи: в лекции критика Роберта Пинкуса-Виттена источником «Монограммы» Раушенберга (композиция, включавшая в себя чучело ангорской козы) был назван «Козел отпущения» Уильяма Холмана Ханта!

- 8 Foucault M. *Fantasia of the Library* // *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 92–93.

- 9 Цит. по: Donato E. *The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of 'Bouvard and Pecuchet'* // Hararu J.V. (ed.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. P. 214.
- 10 Ibid. P. 220. Очевидная преемственность между статьями Фуко и Донато в данном случае вводит в заблуждение, поскольку Донато открыто критикует археологическую методологию Фуко, утверждая, что она принуждает его вернуться к метафизике истока. Сам Фуко вышел за пределы своей «археологии» сразу после того, как систематизировал ее в работе «Археология знания» (Фуко М. *Археология знания*. Киев: Ника-Центр, 1996).
- 11 Флобер Г. Бувар и Пекюше // *Собрание сочинений в 4-х т.* М.: Правда, 1971. С. 206. Т. 4.
- 12 Donato E. Op. cit. P. 223.
- 13 Выражение Эрвина Панофского, см.: Панофский Э. *История искусства как гуманистическая дисциплина* // *Смысл и толкование изобразительного искусства*. СПб.: Академический проект, 1999.
- 14 Это сравнение было впервые предложено Робертом Розенблумом в ходе симпозиума «Современное искусство и современный город: от Кайботта и импрессионистов до наших дней», проведенного вместе с выставкой работ Кайботта в Бруклинском музее в марте 1977 года. Розенблум опубликовал версию этой лекции, однако в ней были лишь иллюстрации работ Кайботта. Следующей цитаты будет достаточно, чтобы дать представление о сравнении, предложенном Розенблумом: «Творчество Кайботта созвучно некоторым структурным новшествам нефигуративной живописи и скульптуры последних лет. Его принятие совершенно нового опыта современного Парижа в 1870-е годы... предполагало обновленные способы видения, удивительно близкие нашему десятилетию. Например, он в большей степени, чем любой из его современников-импрессионистов, по-

ляризовал крайности случайного и упорядоченного, зачастую сопоставляя эти противоположности в рамках одной и той же работы. Парижане в городе и в деревне ходят туда-сюда в открытых пространствах, но в их неторопливых движениях обнаруживаются сетки арифметической, технологической регулярности. Пересекающиеся или параллельные паттерны стальных балок движутся в ритме А-А-А-А вдоль перил моста. Шахматные доски мощеных камнем площадей размечают повторяющиеся системы решеток, которые мы видим на работах Уорхола или раннего Стеллы, Римана или Андре. Чистые полосы, как у Даниеля Бюрена, неожиданно навязывают яркий, первичный эстетический порядок городскому потоку и беспорядку» (*Rosenblum R. Gustave Caillebotte: The 1970s and the 1870s // Artforum, № 7, March 1977. P. 52*). Когда Розенблум вновь сравнивал слайды с работами Римана и Кайботта на симпозиуме по модернизму в Хантер-колледже в марте 1980 года, он признал, что речь, по-видимому, шла о том, что Панофский назвал бы псевдоморфизмом.

- 15 Мальро А. Голоса безмолвия. СПб.: Наука, 2012. С. 45–46.
- 16 Флобер Г. Указ. соч. С. 402.
- 17 См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- 18 Более раннее обсуждение постмодернистских техник, распространенных в современном искусстве, см.: *Crimp D. Pictures // October, № 8, Spring 1979.*

Старая тематика в музее — новая в библиотеке

- 1 Детальное обсуждение межвоенной реакции на возвращение к репрезентационной живописи см.: *Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression // October, № 16, Spring 1981.*

- 2 Museum of Modern Art Annual Report 1979–1980. Museum of Modern Art: New York, 1980.
- 3 Когда эта статья впервые была отправлена в печать весной 1981 года, увеличенную копию «Восхода луны» продали более чем за \$70 тысяч. Энсел Адамс умер в 1984 году.
- 4 См. важную дискуссию об отношениях между рынком недвижимости и художественной средой: *Deutsche R., Ryan C.G. The Fine Art of Gentrification // October, № 31, Winter 1984.*
- 5 *Crimp D. Introduction to 1970s Art. New York: Art Information Distribution, 1975.*
- 6 *Alloway L. et al. Picasso: A Symposium // Art in America, vol. 68, № 10, December 1980. P. 19.*
- 7 *Ibid. P. 17.*
- 8 *Richardson J. Your Show of Shows // The New York Review of Books, vol. 27, № 12, July 17, 1980.*
- 9 Критику господствующего взгляда на автобиографичность искусства Пикассо см.: *Краусс Р. Во имя Пикассо // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.*
- 10 *Szarkowski J. Introduction to The Photographer's Eye // Petruck P.R. (ed.) The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography. Vol. 2. New York: E.P. Dutton, 1979. P. 203.*
- 11 *Adams A. A Personal Credo // American Annual of Photography, vol. 58, 1948. P. 16.*
- 12 *Ibid. P. 13.*
- 13 *Szarkowski J. Introduction. P. 211–212.*
- 14 См.: *Haafte J. van. 'Original Sun Pictures': A Check List of the New York Public Library's Holdings of Early Works Illustrated with Photographs, 1844–1900 // Bulletin of the New York Public Library, vol. 80, № 3, Spring 1977.*
- 15 *McGrath A.M. Photographic Treasures at the N.Y.P.L. // AV Bookman's Weekly, January 25, 1982. По состоянию на 1982 год*

коллекция фотографий, *курируемая* Джулией ван Хафтен, была включена в отдел, который сейчас носит название Отдела искусств, эстампов и фотографий галереи Мириам и Айры Уоллок.

- 16 *Szarkowski J.* Introduction. P. 206.
- 17 *Davis D.* Post-Everything // *Art in America*, vol. 68, № 2, February 1980. P. 14. Понятие свободы у Дэвиса, как и у поклонников Пикассо, крайне мифологизировано и не учитывает социальных различий, обусловленных классом, национальностью, расой, гендером или сексуальной ориентацией. Поэтому весьма показательно, что Дэвису при мысли о свободе первым делом на ум приходит «рынок». Действительно, его понятие свободы, в сущности, принадлежит эпохе Рейгана и означает «свободу» предпринимательства.
- 18 Об истории отдела фотографии *MoMA* см.: *Phillips C.* The Judgment Seat of Photography // *October*, № 22, Fall 1982.

Конец живописи

- 1 «Восемь современных художников» — выставка работ Вито Аккончи, Алигьеро Боэтти, Даниеля Бюрена, Ханны Дарбофен, Яна Диббетса, Роберта Хантера, Брайса Мардена и Доротеи Рокбум. Организована Дженнифер Лихт в *MoMA*, Нью-Йорк (9 октября 1974 — 5 января 1975).
- 2 *Rose B.* Twilight of the Superstars // *Partisan Review*, vol. 41, № 4, Winter 1974. P. 572.
- 3 *Alloway L., Coplans J.* Talking with William Rubin: 'The Museum Concept Is Not Infinitely Expandable' // *Artforum*, № 2, October 1974. P. 52.
- 4 См.: *Бурен Д.* Функция музея // *Художественный журнал*, № 73–74, 2009.

- 5 *Rose B.* Op. cit. P. 569.
- 6 *Rose B.* *American Painting: The Eighties.* Buffalo: Thorner–Sidney Press, 1979. N.p. Последующие цитаты взяты из опубликованной в этом каталоге статьи Барбары Роуз.
- 7 Этот вопрос вынесен в заголовок статьи Ричарда Хеннеси (*Hennessy R.* What's All This About Photography // *Artforum*, № 9, May 1979).
- 8 Цит. по: *October*, № 5, Summer 1978. P. 3.
- 9 *Hennessy R.* Op. cit. P. 22.
- 10 Эти слова Роберта Раймана см.: *Tuchman P.* An Interview with Robert Ryman // *Artforum*, № 9, May 1971. P. 49.
- 11 *Hennessy R.* Op. cit. P. 23.
- 12 *Ibid.* P. 25.
- 13 *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 53.
- 14 *Leider P.* Stella Since 1970. Fort Worth: Fort Worth Art Museum, 1978. P. 98.
- 15 *Ibid.* P. 96–97.

Фотографическая деятельность постмодернизма

- 1 *Crimp D.* Pictures // *October*, № 8, Spring 1979. Этот очерк представляет собой переработанную версию текста для каталога выставки с аналогичным названием, которую я организовал в галерее *Artists Space* в Нью-Йорке осенью 1977 года.
- 2 См. известный текст с критикой театральности минималистской скульптуры: *Fried M.* Art and Objecthood // *Artforum* 5, № 10, June 1967.
- 3 *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения.* М.: РГГУ, 2012. С. 196.

- 4 *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Там же. С. 118.
- 5 Там же. С. 119.
- 6 Там же. С. 113.
- 7 *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 196.
- 8 *Беньямин В.* Краткая история фотографии. С. 121.
- 9 Там же. С. 122.
- 10 *Rose B.* American Painting: The Eighties. Buffalo: Thorner-Sidney Press, 1979. N.p.
- 11 О «третьем смысле» фотографии см.: *Барт П.* Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна // *Разлогов К. (сост.)* Строеие фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984.
- 12 *Szarkowski J.* Mirrors and Windows: American Photography Since 1960. New York: Museum of Modern Art, 1978.
- 13 Неопубликованное высказывание Шерри Левин, 1980 год.
- 14 Идею о том, что фотография должна быть визуализирована до съемки, Уэстон высказывал в своих многочисленных текстах неоднократно и в различных вариациях. Впервые она появляется не позднее чем в: *Weston E.* Random Notes on Photography // *Bunnell P.C. (ed.)* Edward Weston on Photography. Salt Lake City: Peregrin Smith Books, 1983.
- 15 См.: *Барт П.* Риторика образа // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Присваивая присвоение

- 1 Отсылка к поводу написания настоящей статьи: она была подготовлена для каталога «Сборщики образов: Фотография» — части двойной выставки, вторая половина которой называлась «Сборщики образов: Живопись». Выставка проходила в Институте

современного искусства Пенсильванского университета с 8 декабря 1982 года по 30 января 1983 года. «Присвоение» было ее организующей темой.

Переопределяя сайт-специфичность

- 1 *Judd D.* Specific Objects // Arts Yearbook, № 8, 1965. P. 74.
- 2 Серра сказал по этому поводу следующее: «Перенести „Наклонную дугу“ — значит уничтожить ее». См.: *Weyergraf-Serra C., Buskirk M. (eds.)* The Destruction of Tilted Arc: Documents. Cambridge: MIT Press, 1991. P. 67. 6–8 марта 1985 года в зале для торжественных заседаний Международного торгового суда (Нью-Йорк, Федерал-плаза, 1) состоялись слушания о переносе «Наклонной дуги». Состав комиссии: Уильям Дж. Даймонд, региональный руководитель АОС; Джералд Турецки, и.о. заместителя регионального директора АОС; Пол Чистолини, Служба общественных зданий АОС; два внешних члена комиссии — Томас Левин из юридической фирмы *Simpson Thacher & Bartlett* и Майкл Файндли из аукционного дома *Christie, Manson & Woods*. 10 апреля 1985 года комиссия четырьмя голосами против одного рекомендовала перенести «Наклонную дугу». Эта рекомендация была утверждена в Вашингтоне Дуайтом Э. Инком, и.о. директора АОС, и 31 мая 1985 года он объявил о решении перенести скульптуру.
- 3 *Judd D.* Op. cit. P. 82.
- 4 Цит. по: *Tuchman P.* An Interview with Carl Andre // Artforum, № 10, June 1970. P. 55.
- 5 Ibid.
- 6 *Benjamin W.* Eduard Fuchs, Collector and Historian // One-Way Street. London: New Left Books, 1979. P. 360.
- 7 *Buren D.* Peut-il enseigner l'art? // Galerie des Arts, Septembre 1968.

- 8 Работы Серры неоднократно пытались убрать из публичных мест. Вскоре после того как было объявлено о решении перенести «Наклонную дугу», Тимоти Ди, представитель муниципалитета Сент-Луиса, предложил законопроект, который в случае его принятия позволил бы избирателям решить вопрос о переносе «Близнецов» (1974–1982) — эта работа располагается в деловом центре Сент-Луиса. Согласно газете *The Riverfront Times* от 6–10 сентября 1985 года, Ди заявил: «Проблема заключается в пропасти, разделяющей обычных людей — моих избирателей, составляющих подавляющее большинство — и элитистское художественное сообщество, которое вкладывается в определенных художников и действует соответствующим образом» (курсив мой). Лучше всего документирован случай, когда отделение Христианско-демократического союза в германском Бохуме выступило против работы «Терминал» (1977). См. об этом: *Terminal von Richard Serra: Eine Dokumentation in 7 Kapiteln*. Bochum: Museum Bochum, 1980; а также ниже в настоящей главе. Кроме того, установка нескольких работ Серры была заблокирована из-за противодействия архитекторов и представителей городских властей. В их числе были работы, сделанные для Корпорации застройки Пенсильвания-авеню в Вашингтоне, для Центра Жоржа Помпиду в Париже, произведения для публичных пространств Мадрида, Марля (Западная Германия) и Пеории (штат Иллинойс). Работа «Точка зрения» (1971–1975), сделанная для кампуса Уэслианского университета, так и не была там установлена. Обсуждение сложностей, с которыми Серра столкнулся при создании работ для общественных пространств, см.: *Crimp D. Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview // Serra R. Richard Serra: Interviews, Etc. 1970–1980*. Yonkers: The Hudson River Museum, 1980.
- 9 Webster's Eighth New Collegiate Dictionary. Springfield, 1979. P. 989.
- 10 Во втором томе «Капитала» Карл Маркс, чтобы объяснить систему воспроизводства, делит товары на две группы. К первой относятся средства производства: сырье, машины, здания и т.д.; ко второй — потребительские товары. Позже марксисты добавили к этой схеме третью группу для обозначения товаров, которые не играют роли в воспроизводстве рабочего класса, так как предназначены для потребления лишь капиталистическими классами. Эта группа включает в себя предметы роскоши, искусства, а также оружие. Анализ отношений между искусством и оружием см.: *Mandel E. Late Capitalism*. London: Verso, 1978 (особенно главу 9).
- 11 *Goldin A. The Esthetic Ghetto: Some Thoughts About Public Art // Art in America*, vol. 62, № 3, May–June 1974. P. 32.
- 12 *Serra R. Extended Notes from Sight Point Road // Recent Sculpture in Europe 1977–1985*. Bochum: Galerie m, 1985. P. 12.
- 13 Цит. по: *Crimp D. Op. cit.* P. 170.
- 14 *Ibid.* P. 168.
- 15 *Ibid.* P. 170.
- 16 *Ibid.* P. 175.
- 17 На эту тему см.: *Bois Y.-A. A Picturesque Stroll Around 'Clara-Clara' // October*, № 29, Summer 1984. Также см.: *Serra R., Eisenman P. Interview // Skyline*, April 1983.
- 18 Цит. по: *Crimp D. Op. cit.* P. 173.
- 19 *Ibid.* P. 166, 168.
- 20 Ричард Серра говорит об этом в: *Michelson A., Serra R., Weyergraf C. The Films of Richard Serra: An Interview // October*, № 10, Fall 1979. P. 91.
- 21 *Ibid.* В этом интервью в контексте обсуждения фильма «Сталелитейный завод» (1970), снятого Серрой и Вейерграфом, Серра подробно рассказывает о своем опыте работы на сталелитейном заводе. Фильм был снят на предприятии, где изготавливались детали работы «Терминал», но сами съемки проходили во время работы над «Берлинским блоком в честь Чарли Чаплина» (1977).

- 22 Пресс-релиз, представленный ХДС в городской совет Бохума, перепечатан в: Terminal von Richard Serra.
- 23 С 1982 года, когда ХДС пришел к власти в Западной Германии, безработица достигла послевоенного уровня: по состоянию на 1985 год насчитывалось 2,2 млн зарегистрированных и 1,3 млн незарегистрированных безработных. Сильнее всего пострадали области вроде Рурской, в которых размещена тяжелая промышленность. В октябре 1985 года Федерация германских профсоюзов устроила недельный протест против экономической политики ХДС, совпавший по времени с острыми дебатами по этому вопросу в Бундестаге. В ходе дебатов весь спектр оппозиции критиковал ХДС за развал немецкой социальной сферы.
- 24 Утверждая, что сталь не является сырьем, потому что производится из железа, ХДС пытался через обращение к различию природного и искусственного мистифицировать роль, которую сталь играет в капиталистическом производстве. Разумеется, сталь является продуктом первого рода и используется для производства средств производства (см. прим. 10).
- 25 «...каждому отдельному капиталисту все рабочие, за исключением его собственных, противостоят не как рабочие, а как потребители, как собственники меновых стоимостей (заработной платы), денег, которые они обменивают на его товар» (Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 397). В послевоенный период в Германии попытки примирить рабочий класс с социальными условиями его существования проводились именно на символическом уровне, в том числе на уровне языка. Слова *Arbeiter* (рабочий) и *Arbeiterklasse* (рабочий класс) исчезли из официального лексикона — теперь принято говорить, что в Германии бесклассовое общество. В этом обществе существуют только *Arbeitnehmer* (тот, у кого есть работа, наемный работник) и *Arbeitgeber* (тот, кто

предоставляет работу, работодатель). По иронии судьбы этот языковой поворот не ускользнул от внимания самих рабочих, которые, со своей стороны, прекрасно осведомлены о том, что рабочий — это тот, кто предоставляет свой труд (*Arbeitgeber*), а работодатель — тот, кто его получает (*Arbeitnehmer*). Поэтому неудивительно, что правая партия рассматривает искусство как одну из форм мистификации общественных отношений.

- 26 *Beardsley J.* Personal Sensibilities in Public Places // *Artforum*, № 10, June 1981. P. 44.
- 27 *Ibid.*
- 28 Луи Альтюссер уточнил роль того, что он называет идеологическими аппаратами государства, в число которых он включил и культуру как «воспроизводство условий производства». Чтобы это воспроизводство могло осуществиться, должно быть обеспечено «подчинение» рабочих «господствующей идеологии». Таким образом, одна из функций культурных объектов, с которыми имеют дело рабочие, — обучать их подчинению. См.: *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // *Неприкосновенный запас*, № 3, 2011.
- 29 *Stalker D., Glymour C.* The Malignant Object: Thoughts on Public Sculpture // *The Public Interest*, № 66, Winter 1982. О других неоконсервативных нападках на государственные расходы в сфере искусства см.: *Banfield E.C.* The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest. New York: Basic Books. 1984; *Lipman S.* Cultural Policy: Whither America, Whither Government? // *The New Criterion*, vol. 3, № 3, November 1984.
- 30 *Beardsley J.* Op. cit. P. 45.
- 31 Важнейшими текстами на эту тему остаются ранние работы Карла Маркса о государстве и гражданском обществе, особенно статья «К еврейскому вопросу». О переосмыслении отношений между государством и гражданским обществом, а также о важности консенсуса см. работы Антонио Грамши.

- 32 Для любого, кто внимательно следил за этим делом, публичные слушания по поводу «Наклонной дуги» выглядели издевательством. Председательствовал и отбирал четырех других участников Уильям Дж. Даймонд, региональный руководитель АОС, который публично требовал удаления «Наклонной дуги» и распространял соответствующие петиции. И хотя две трети людей, выступавших на слушаниях, высказались за сохранение скульптуры, Даймонд и его сторонники все же рекомендовали ее удалить. Подробное описание этого дела, в том числе неудачной попытки Серры опротестовать это решение в суде, см.: *Weyergraf-Serra C., Buskirk M (eds.) Op. cit.*
- 33 См.: *Ibid.* P. 26–29.
- 34 *Ibid.* P. 28.
- 35 *Ibid.* P. 117.

Это не художественный музей

С искусством Бротарса я впервые познакомился благодаря двум статьям Бенджамина Бухло: *Buchloh B. Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde // Artforum*, № 9, May 1980; *Buchloh B. The Museum Fictions of Marcel Broodthaers // Bronson P., Gale A. (eds.) Museums by Artists. Toronto: Art Metropole, 1983.* Мне также повезло работать вместе с Бухло как с приглашенным редактором над специальным выпуском журнала *October*, посвященным Бротарсу (№ 42, Fall 1987). Кроме того, он одолжил мне личные копии множества документов, которыми я пользовался в процессе написания настоящего текста.

Помимо собственно текстов Бротарса, среди источников, оказавшихся незаменимыми в реконструкции отдельных аспектов его музейных фикций, следует выделить магистерские диссертации Дирка Снауварта (*Snauwaert D. Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom*

Oligozän bis heute: Een Analyse. Rijksuniversiteit, Gent, 1985) и Этьена Тильмана (*Tilman E. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, de Marcel Broodthaers. Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Brussels, 1983–1984*).

- 1 «Эта пронира избежала общественной формовки. Она приняла собственную форму. Те, кто подобен ей, делят с ней анти-море. Она совершенна» (*Broodthaers M. The Mussel. Selections from Pense-Bête // October*, № 42, Fall 1987. P. 27).
- 2 Бротарс, анонс выставки, *Galerie Saint-Laurent*, Брюссель, 1964 год.
- 3 *Broodthaers M. Comme du beurre dans un sandwich // Phantomas*, № 51–61, Decembre 1965. P. 295–296; цит. по: *Pelzer B. Recourse to the Letter // October*, № 42, Fall 1987. P. 163.
- 4 *Buchloh B. Introductory Note // October*, № 42, Fall 1987. P. 5.
- 5 *Benjamin W. Das Passagen-Werk. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. S. 280.*
- 6 *Ibid. S. 277.* Следом за данным тезисом Маркса Бенъямин приводит другой, его разъясняющий: «На место всех физических и духовных чувств стало простое отчуждение всех этих чувств — чувство обладания».
- 7 *Ibid. S. 271.*
- 8 *Бенъямин В. Я распаковываю свою библиотеку // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 433–444.*
- 9 *Holt E. (ed.) The Triumph of Art for the Public. Garden City: Anchor Books, 1979.*
- 10 *Benjamin W. Eduard Fuchs, Collector and Historian // One-Way Street and Other Writings. London: New Left Books, 1979. P. 355–356.*
- 11 Поскольку в 1892 году Энгельс определил *исторический материализм* как «тот взгляд на ход всемирной истории, который конечную причину и решающую движущую силу всех важных

исторических событий находит в экономическом развитии общества, в изменениях способа производства и обмена, в протекающем отсюда разделении общества на различные классы и в борьбе этих классов между собой», это понятие породило множество споров среди марксистских теоретиков, особенно по поводу идеи единственной «конечной причины». Материалистическая концепция истории Вальтера Беньямина, развитая им во многих сочинениях и ставшая основной темой его последнего законченного текста, тезисов «О понятии истории», представляет собой одну из наиболее тонких и сложных теорий в марксистской мысли.

12 Benjamin W. Op. cit. P. 361.

13 Ibid. P. 352.

14 Бротарс, открытое письмо по случаю «Документы 5», Кассель, июнь 1972 года.

15 Из беседы Марселя Бротарса с Юргеном Хартенем и Катариной Шмидт, которая была напечатана в пресс-релизе выставки «Секция фигур: Орел от олигоцена до наших дней» (Городской кунстхалле Дюссельдорфа, 1972). Цит. по: *Borgemeister R. Section des Figures: The Eagle from Oligocene to the Present // October*, № 42, Fall 1987. P. 135.

16 В открытом письме из Касселя от 27 июня 1968 года Бротарс перечисляет конкретные города, где проходили политические акции: Амстердам, Прага, Нантер, Париж, Венеция, Брюссель, Лувен, Белград, Берлин и Вашингтон. Письмо перепечатано в книге: *Blotkamp K. (ed.) Museum in Motion? The Art Museum at Issue. The Hague: Government Printing Office, 1979. P. 249.* Названия некоторых из этих городов также появляются в его работе «Черный флаг (неограниченный тираж)». См.: *Buchloh V. Open Letters, Industrial Poems // October*, № 42, Autumn 1987.

17 Факсимиле опубликованных материалов см.: *Blotkamp K. (ed.) Op. cit. P. 248.*

18 Бротарс, открытое письмо «моим друзьям» от 7 июня 1968 года, Дворец изящных искусств. Цит. по: Ibid. P. 249.

19 По словам Бенджамина Бухло, морской курорт Остенде — «наименее вероятное место расположения офиса министра культуры, которое только можно было найти в Бельгии» (*Buchloh V. Op. cit. P. 91*).

20 Бротарс, открытое письмо от 7 сентября 1968 года, Остенде. Цит. по: *Blotkamp K. (ed.) Op. cit. P. 249.*

21 Бротарс, открытое письмо от 19 сентября 1968 года, Дюссельдорф. Цит. по: Ibid. P. 250.

22 В силу отсутствия у нас французской революционной традиции, слово *people* лишено политических коннотаций слова *peuple*, которое также переводится как «массы, множество, толпа, низшие сословия». Бенджамин Бухло отмечает различие между текстами открытого письма и пластиковой таблички под названием «Музей, 1968»: «Слова „людям вход воспрещен“ — в которых слышны классовые и политические коннотации — изменены на более гротескные и авторитарные „детям вход воспрещен“» (*Buchloh V. Op. cit. P. 96*).

23 Бротарс, открытое письмо «дорогим друзьям» от 29 ноября 1968 года, Париж.

24 «Стоит ли художественная открытка с изображением картины Энгра пару миллионов?» (Бротарс, цит. по: *Buchloh V. Formalism and Historicity — Changing Concepts in American and European Art Since 1945 // Speyer A.J., Rorimer A. (eds.) Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art. Chicago: Art Institute of Chicago, 1977. P. 98*).

25 Бюрен Д. Функция мастерской // Художественный журнал, № 90, 2013. С. 96.

26 О том, что в XIX веке это отделение было предметом спора, свидетельствует попытка Алоиса Гирта сделать Берлинский музей своего рода студией. Сам музей содержит единственное напоми-

- вание об этой попытке — сочиненную Гиртом надпись на фризе здания. См. статью «Постмодернистский музей» в наст. изд.
- 27 *Buchloh B.* Op. cit. P. 98.
- 28 *Benjamin W.* Op. cit. P. 360.
- 29 *Broodthaers M.* To Be 'Bien Pensant'... or Not to Be. To Be Blind // October, № 42, Fall 1987. P. 35.
- 30 «Этому [интронизации товара] соответствует диссонанс между его утопическим и его циническим элементом. Его утонченность в изображении мертвых объектов соответствует тому, что Маркс назвал „геологическими ухищрениями“ товара. Она находит выражение в *specialité* — эксклюзивной товарной марке, появляющейся в это время в индустрии предметов роскоши, карандаш Гранвиля превращает всю природу в такой товар. Он изображает их в том же духе, в каком реклама — это слово появляется тоже тогда — начинает представлять свой объект. В конце концов он сходит с ума» (*Беньямин В.* Париж, столица XIX столетия // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 159).
- 31 Из-за того, что музей Бротарса был фикцией, порой сложно разобраться, какие секции являются «реальными», а какие существуют лишь в контексте его эллиптических заявлений. Таким образом, можно сказать, что Литературная секция существует лишь постольку, поскольку Бротарс время от времени указывал ее в шапке письма. Сам художник дважды уточнял список секций — в анонсе Секции кино в 1971 году и во втором томе каталога Секции фигур в 1972 году. Он выглядит следующим образом: Секция XIX века, Брюссель, 1968; Секция XVII века, Антверпен, 1969; Секция XIX века (повтор), Дюссельдорф, 1970; Секция кино, Дюссельдорф, 1971; Секция фигур, Дюссельдорф, 1972. Однако кроме них были еще Финансовая секция на Кельнской художественной ярмарке в 1971 году, Секция рекламы, Секция современного искусства и Секция старого искусства, Галерея XX века на «Документе 5» в 1972 году. Анонс выставки

пластиковых табличек в книжном магазине в Сен-Жермен-де-Пре содержит название еще одного музейного подразделения — *M.U.S.E.E.D'.A.R.T./CAB.INE.T D.ES. E.STA.MP.E.S./ Département des Aigles* (Музей искусства, Кабинет эстампов, Отдел орлов). В каталоге 1974 года (*Broodthaers M.* Catalogue/Catalogus. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1974. P. 26) Бротарс упоминает Документальную секцию (за которую он благодарит Эрмана Даледа), а в некоторых посмертно изданных каталогах список дополняется еще и Фольклорной секцией.

- 32 Исчерпывающий анализ открытых писем см.: *Pelzer B.* Op. cit.
- 33 *Broodthaers M.* Ten Thousand Francs Reward // October, № 42, Fall 1987. P. 45. Один коллега Бротарса удостоился его особенно язвительной политической критики — это Йозеф Бойс. Обсуждение письма Бротарса к Бойсу (написанного в форме «найденного» письма Оффенбаха к Вагнеру) по поводу отмены выставки Ханса Хааке в музее Гуггенхайма в 1971 году см.: *Germer S.* Naacke, Broodthaers, Beuys // October, № 45, Summer 1988. Впервые о своем «музее» Бротарс объявил в письме к Бойсу от 14 июля 1968 года: «Мы объявляем о создании в Брюсселе Музея современного искусства. Никто в это не верит».
- 34 Этот аспект открытых писем широко обсуждается Бенджамином Бухло в нескольких текстах, посвященных Бротарсу. См. главным образом: *Buchloh B.* Formalism and Historicity; *Buchloh B.* Open Letters, Industrial Poems.
- 35 Бротарс, открытое письмо «дорогим друзьям» от 10 мая 1969 года, Антверпен.
- 36 Так как за пределами Германии функции художественного музея (хранящего коллекцию) и функции выставочного павильона (где проходят временные экспозиции), как правило, совмещает одна и та же институция, преобразование Бротарсом первого во второй утрачивает свой смысл в нашем контексте. Следует

- также отметить, что *Kunsthalle* является порождением XIX века в той же мере, что и *Kunstmuseum*.
- 37 Серия инсталляций, созданных Бротарсом в 1973–1974 годах уже после упразднения фиктивного музея, носила общее название «Декорации».
- 38 См.: *Mainardi P. Postmodern History at the Musée d'Orsay // October*, № 41, Summer 1987.
- 39 *Broodthaers M. Op. cit.* P. 43.
- 40 Как сказал Бротарс: «Я бы никогда не достиг такого многообразия с технологическими объектами, чья уникальность обрекает сознание на мономанию: минималистическое искусство — робот — компьютер» (*Ibid.*).
- 41 *Ibid.*
- 42 Однако на само объявление покупатель нашелся. Девять подписанных Бротарсом каталогов были проданы арт-дилеру Михаэлю Вернеру.
- 43 *Ibid.* P. 47.
- 44 *Broodthaers M. Methode // Der Adler vom Oligozän bis heute. Bd. 1. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1972; см. также: October*, № 42, Fall 1987. P. 152–153. В разделе каталога, посвященном методу, под именем Магритта Бротарс просто пишет: «Читайте текст М. Фуко „Это не трубка“». См.: *Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999.*
- 45 *Broodthaers M. Adler, Ideologie. Publikum // Der Adler vom Oligozän bis heute. Bd. 1. S. 16.*
- 46 Бротарс дает почувствовать, насколько хорошо выучен урок современного искусства, помещая отзывы посетителей выставки во втором томе каталога. См.: *Die Meinung des Publikums // Ibid. Bd. 2.*
- 47 Более полный анализ «метода» Бротарса см.: *Borgemeister R. Op. cit.*
- 48 *Broodthaers M. Section des Figures // Der Adler vom Oligozän bis heute. Bd. 2. S. 19.* Отождествление искусства с орлом наводит

- на мысль о языковом замещении, которое Бротарс ни разу конкретно не упоминает. Во французском языке выражение *Il n'est pas un aigle* означает «Он звезд с неба не хватает». Следовательно, можно допустить, что ремарка *Ceci n'est pas un objet d'art* рядом с изображением орла направлена на отрицание распространенной ассоциации искусства с гениальностью. Однако главным образом Бротарс связывает образ орла не с гением, а с властью. См.: *Ibid. S. 18–19.*
- 49 *Broodthaers M. Ten Thousand Francs Reward.* P. 46.
- 50 *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сад, 1994. С. 28.*
- 51 Там же. С. 30. «...операционный стол для зонтика и швейной машины. Если странность их встречи и обнаруживается, то это благодаря этому *и*, этому *в*, этому *на*, прочность и очевидность которых гарантирует возможность их совмещения» (Там же. С. 29).
- 52 Именно этому противостоит исторический материалист: «[Исторический материалист] предоставляет другим растрачиваться в борделе историзма на шлюху „Когда-то-в-былые-времена“. Он не теряет самообладания: ему достанет мужской силы взорвать континуум истории» (*Беньямин В. О понятии истории // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 247.*).
- 53 См.: *Фуко М. Указ. соч. С. 349–356.*
- 54 *Broodthaers M. Section des Figures. S. 18.*
- 55 См.: *Taylor F.H. The Taste of Angels: Art Collecting from Ramses to Napoleon. Boston: Little, Brown & Co., 1948:* «Двадцатилетний опыт кураторства и руководства американскими музеями убедил меня, что феномен художественного коллекционирования слишком инстинктивен и распространен, чтобы сводиться исключительно к моде или жажде славы. Это сложное и неукротимое выражение внутренней индивидуальности, своего рода дьявол, которым зачастую бывают одержимы великие личности».

- 56 *Schlosser J. von.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1978. S. 1.
- 57 Описание различных кабинетов редкостей см.: *Impey O., MacGregor A. (eds.)* The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Oxford: Clarendon Press, 1985. Заглавие этого издания — отсылающее к симпозиуму, посвященному трехсотлетней годовщине Музея Ашмола, — это пример забывчивости традиционных историков искусства в отношении вопросов, поставленных археологией Фуко перед историей культуры.
- 58 Конечно, эксплицитным анализом знания/власти Фуко займется уже в «генеалогической» фазе своей интеллектуальной биографии, следующей за публикацией «Археологии знания». «Секция фигур» предвосхищает данное исследовательское направление, хотя Фуко мог этого и не знать, поскольку его первая генеалогическая работа «Надзирать и наказывать» вышла в 1975 году, через три года после «закрытия» музея Бротарса.
- 59 Мы не можем не задаться вопросом, была ли эта абсурдная категория выдумана специально, чтобы ее мог высмеять Бротарс.
- 60 Разумеется, слово *puvoir* (власть) — это еще и глагол, означающий «быть в состоянии, иметь возможность», но это единственное слово в списке, которое во французском языке является равным образом существительным — отсюда двусмысленность надписи.
- 61 Бротарс, открытое письмо, Кассель, июнь 1972 года.

Искусство выставки

- 1 *Lowell E.J.* The Hessians. Port Washington: Kennikat Press, 1965. P. 1–2.

- 2 *Беньямин В.* О понятии истории // Учение о подобии. Медиа-эстетические произведения. М.: ПГГУ, 2012. С. 241.
- 3 *Fuchs R.* Introduction // Documenta 7. Kassel: 1982. Vol. 1. P. xv.
- 4 Цит. по: *Bruggen C. van.* In the Mist Things Appear Larger // Ibid. Vol. 2. P. ix.
- 5 *Fuchs R.* Foreword // Ibid. P. vii.
- 6 Министерство жилищного строительства и городского развития США 1 мая 1984 года доложило, что в Нью-Йорке проживает приблизительно 28–30 тысяч бездомных людей. Представитель частной некоммерческой организации *Community for Creative Non-Violence*, работающей с бездомными, отметил, что официальная статистика «смехотворна» и что администрация Рейгана по политическим соображениям существенно преуменьшает масштаб проблемы. Оценки, даваемые неправительственными организациями по борьбе с бедностью, часто в десятки раз превышают официальные данные (250–350 тысяч человек). См.: *Pear R.* Homeless in U.S. Put at 250,000, Far Less Than Previous Estimates // The New York Times, May 2, 1984. P. A1.
- 7 См.: *Soltis A., Oliver C.* Super Rats: They Never Say Die // New York Post, May 12, 1979. P. 6. В статье приводятся слова чиновника из отдела по борьбе с грызунами министерства здравоохранения: «В Южном Бронксе такое происходит постоянно. Здесь на это обратили внимание из-за женщины, пострадавшей от укуса».
- 8 *Buchloh B.* Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas // October, № 22, Fall 1982. P. 112.
- 9 *Fuchs R.* Op. cit. P. vii.
- 10 *Joachamides C.* Achilles and Hector Before the Walls of Troy // *Kramer H. et. al.* Zeitgeist. New York: George Braziller, 1983. P. 10.
- 11 Этот текст был написан до появления работы Хааке для Нового общества изобразительных искусств в Западном Берлине, полностью подтверждающей мои догадки. В работе «Широта

и разнообразие бригады Людвиг» (1984) за отправную точку действительно берется близость Берлинской стены к месту, где проходит выставка, — Дому художников Бетаниен. Работа тематизирует отношения между ГДР и ФРГ, которые тогда активно обсуждались в новостях из-за отложенного под давлением СССР визита Эриха Хонеккера в Бонн. См.: October, № 30, Fall 1984. P. 9–16.

Вот еще один пример того, каким образом Розенталь и Иоахимидес могли получить реальные ответы на свой вопрос: на выставке «Искусство и идеология» 1983 года в нью-йоркском Новом музее современного искусства Аллан Секула показал «Эскиз к уроку географии» — работу, состоящую из фотографий и сопроводительного текста, также посвященных возобновлению напряженности в Германии в период Холодной войны, хотя и трактующих эту тему иначе, чем «Картина маслом» Хааке.

- 12 Цит. по: Siegel J. Leon Golub/Hans Haacke: What Makes Art Political? // Arts Magazine, vol. 58, № 8, April 1984. P. 111.
- 13 Rosenblum R. Thoughts on the Origins of 'Zeitgeist' // Kramer H. et. al. Op. cit. P. 11–12.
- 14 Kramer H. Signs of Passion // Ibid. P. 17. Любопытно здесь то, что Крамер говорит об изменениях в искусстве как о *компенсации* чувства утраты, связанного с предыдущим стилем, поскольку как раз это чувство утраты и его периодическое *усиление* Лео Штейнберг в статье «Современное искусство и бедственное положение его публики» (Steinberg L. Contemporary Art and the Plight of its Public // Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art. New York: Oxford University Press, 1972) назвал подлинным условием новаторства в модернизме. С этого контраста между представлением Штейнберга о модернизме и его неприятием Крамером Аннет Майклсон начала свою рецензию на книгу Крамера «Эпоха авангарда» (см.: Kramer H. The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956–1972. London: Secker &

Warburg, 1974). См.: Michelson A. Contemporary Art and the Plight of the Public: A View from the New York Hilton // Artforum, № 1, September 1974.

- 15 Эти цифры относятся к выставке «Дух времени». Выставка «Новый дух живописи» в Лондоне, организованная Розенталем и Иоахимидесом совместно с Николасом Серотой, включала работы тридцати восьми художников, среди которых не было ни одной женщины.
- 16 Подробности финансирования *The New Criterion* см.: Haacke H. U.S. Isolation Box. Grenada. 1983 // Wallis B. (ed.) Hans Haacke: Unfinished Business. Cambridge: MIT Press, 1986.
- 17 См.: Kramer H. Criticism Endowed: Reflections on a Debacle // The New Criterion, vol. 2, № 3, November 1983. Крамер писал о наличии конфликта интересов, так как «программой, очевидно, распоряжалась группа друзей и коллег, продвигающих интересы друг друга» (Ibid. P. 3). Так Крамер характеризует то, что принято называть экспертной комиссией — практика, при которой члены профессионального сообщества оценивают работу своих коллег-критиков. Излишне говорить, что получатели грантов иногда выступают в роли членов жюри. Однако весьма вероятно, что реальная причина, по которой Крамер является противником грантов для критиков, кроется в том, что, как ему кажется, «многие из них, словно это в порядке вещей, давались людям, критикующим практически любые правительственные меры Соединенных Штатов кроме тех, что позволяли им пополнить собственные карманы или карманы их друзей и политических союзников» (Ibid. P. 4).

Фрэнк Ходсолл, председатель Национального фонда поддержки искусств, отрицал влияние статьи Крамера на решение об отмене грантов. Тем не менее он допустил, что «сомнения, выраженные Национальным советом по искусству», сыграли решающую роль. Также ходили слухи, что Сэмюэль Липман

- лично вручил каждому члену совета копию статьи Крамера. См.: *Glueck G. Endowment Suspends Grants for Art Critics // The New York Times*, April 5, 1984. P. C16.
- 18 *Kramer H. Turning Back the Clock: Art and Politics in 1984 // The New Criterion*, vol. 2, № 8, April 1984. P. 71.
- 19 «Насколько нам известно, выставку в *CCNY* [sic] пока не удостоил рецензией ни один из авторитетных художественных критиков. Вероятно, им удалось заметить, что вдоль нескольких домов по 42-й улице было показано величайшее в Америке собрание непристойных и порнографических работ, и в этом смысле интерпретации художниками *CCNY* действий США в Гренаде оказались в подходящей компании» (*Artists for Old Grenada // The Wall Street Journal*, February 21, 1984. P. 32). Ответ Ханса Хаака и Томаса Вудраффа на эту передовицу см.: *Letters // The Wall Street Journal*, March 13, 1984.
- 20 См.: *Shribman D. U.S. Conducts Grenada Camp for Questioning // The New York Times*, November 14, 1983. P. A1, A7. В статье приводится описание изоляционных ящиков: «По ту сторону блокпоста и колючей проволоки, между двух скоплений палаток находятся самые приметные объекты лагеря — два ряда недавно построенных деревянных камер, каждая 2,5×2,5 метра... Однако помимо кабин для допросов там было десять изоляционных кабин, каждая с четырьмя небольшими окнами и некоторым числом вентиляционных отверстий радиусом чуть более одного сантиметра. Заключенные должны вползать в эти кабины через люки, расположенные ниже уровня колен».
- 21 *Kramer H.* Op. cit. P. 71.
- 22 *Buchloh B. Since Realism There Was... (On the Current Conditions of Factographic Art) // Buchloh B. et al. Art & Ideology.* New York: The Museum of Contemporary Art, 1984. P. 5–6. Похожий анализ предпринят Бухло в статье: *Buchloh B. From Factura to Factography // October*, № 30, Fall 1984. В ней Бухло подробнее

разбирает искусство, виденное Барром в ходе пребывания в Советском Союзе, и его дальнейшую эволюцию.

- 23 Знаточество Барра получает одобрительный отзыв в: *Kramer H. MOMA Reopened: The Museum of Modern Art in the Postmodern Era // The New Criterion*, special issue, Summer 1984. P. 14. По сути, вся его критика новой экспозиции *MoMA* и выставок, приуроченных к открытию музея, строится на обвинении нынешних музейных сотрудников в неспособности к знаточеству, которое с таким умением практиковал Барр. Например, выставку «Обзор международных достижений в живописи и скульптуре» он оценивает как «невероятный сумбур, каких в музее прежде не бывало», поскольку «знаточество или критический склад ума здесь не ощущаются даже в малейшей степени».
- 24 Какие именно проблемы возникают в связи подразделением *MoMA* на независимые отделы, становится понятно из интервью с членами *PASTA MoMA* (Профессиональная административная ассоциация работников Музея современного искусства), вышедшего в журнале *Artforum* в 1973 году, когда они проводили забастовку: «...*MoMA* — самое неудачное место для демонстрации тесной взаимосвязи между различными видами искусства. В каком-нибудь музее Тимбукту и то больше возможностей.
- Что мешает сделать это в Нью-Йорке?
- Главы отделов управляют ими словно вотчинами. Взаимосвязь игнорируется вопреки тому, что [Альфред] Барр специально объединил под одной крышей все эти области художественного творчества, поскольку видел отношения между ними и осознавал возможность их взаимного обогащения. Но на деле музей представляет собой совокупность автономных музеев, враждебных и мешающих друг другу... Отдел живописи и скульптуры едва ли примет фильм или фотографию. А отделы кино и фотографии, несомненно, отклоняют работы живописцев и скульпторов из-за отличий в эстетических подходах. Таким

- образом, мы стоим на месте, в то время как европейские музеи пополняют свои собрания хорошими произведениями независимо от медиума. Я помню, как два года назад шли разговоры о реорганизации музея, об отказе от прежней структуры. Два года назад мы составили так называемое „прощение“. Речь шла, в частности, о необходимости сделать институцию более гибкой. Добиться этого нам так и не удалось» (Strike at the Modern // Artforum, № 4, December 1973. P. 47).
- 25 Обсуждая этот особенный момент в истории современного искусства, Бухло на самом деле опирался не на книгу Альтюссера «Ленин и философия», а на современные политизированные работы Аллана Секулы и Фреда Лонидьера. Он пишет: «Если тезис Альтюссера о том, что эстетическое конституируется лишь изнутри идеологического, верен, то какова тогда природа практики художников, пытающихся, как нам представляется, выработать практику, эффективную как вне, так и внутри идеологического аппарата? Первое возражение, которое, конечно же, выдвинуто против подобных работ, будет состоять в том, что они просто не могут быть „искусством“...» (Buchloh B. Since Realism There Was. P. 8). Именно к этому «первому возражению» прибегнул Крамер в своей критике Ханса Хааке и других политически активных художников.
- 26 Kramer H. MoMA Reopened. P. 42.
- 27 Крамер интерпретирует встречу Барра с советским авангардом почти так же, как это делает Бухло, вплоть до констатации того факта, что Барр обособляет искусство от вдохновляющей его политики. Разумеется, в отличие от Бухло, который усматривает в этом обособлении неспособность Барра понять «радикальные изменения, произошедшие благодаря этим художникам и теоретикам», Крамер попросту демонстрирует аналогичную неспособность.
- 28 Ibid.

- 29 Детальный анализ этой проблемы см.: Buchloh B. From Factura to Factography. P. 96–104.
- 30 В действительности этот процесс является *повторным* преобразованием, коль скоро агитпроп изначально преобразовал рекламные приемы для решения политических задач. См.: Ibid. P. 96–104.
- 31 Kramer H. Op. cit. P. 43–44.
- 32 Ibid. P. 44.
- 33 Цит. по: Brenson M. A Living Artists Show at the Modern Museum // The New York Times, April 21, 1984. P. 11.
- 34 Ibid. Даже этот заявленный критерий не был соблюден на выставке. Примерно тридцать участвовавших художников к середине 1970-х уже были состоявшимися авторами. Согласно каталогу, у пятерых из них были персональные выставки в MoMA до 1977 года.
- Подобно кураторам «Духа времени», организаторы «Обзора международных достижений в живописи и скульптуре» не учли достижений женщин-художниц. Среди 165 художников значилось только четырнадцать женщин. Митинг протеста, проведенный организацией *Women's Caucus for Art*, не вызвал никакой ответной реакции со стороны представителей музея. Это следует рассматривать в контексте многочисленных демонстраций начала 1970-х против несправедливой политики музея: тогда MoMA по меньшей мере считал нужным вступать в публичный диалог. Разумеется, женщины были столь скудно представлены на открытии MoMA из-за своей вовлеченности в альтернативные практики. Допустить их участие означало бы признать, что традиционные живопись и скульптура — не самые важные и уж конечно не единственные формы актуальной художественной деятельности.
- 35 Introduction // An International Survey of Recent Painting and Sculpture. New York: Museum of Modern Art, 1984. P. 12. Тот факт,

что это предисловие не подписано и вдобавок занимает всего две страницы, заставляет усомниться в серьезности отношения МоМА к современному искусству. *The New York Times* приводит слова Макшайна: «Эта выставка — знак надежды. Знак того, что к современному искусству относятся серьезно, как следует, знак того, что музей намерен восстановить баланс между современным искусством и историей искусства, что отчасти делает это место в своем роде уникальным» (Цит. по: *Brenson M.* Op. cit. P. 11). Если это соответствует действительности, почему куратор выставки не считает себя обязанным сопроводить критическим анализом творчество выбранных художников и проблемы, которые ставятся на выставке современного искусства? Между тем по случаю первой исторической выставки в музее — «Примитивизм в искусстве XX века» — был выпущен двухтомный каталог, содержащий девятнадцать объемных текстов, вышедших из-под пера пятнадцати исследователей и критиков. Ответ на поставленный выше вопрос следует искать в последнем абзаце предисловия к каталогу «обзорной» выставки: «Мы уверены, зрители выставки поймут, что искусство — это то, что смотрят, а не то, что читают или слушают».

- 36 *Alloway L., Coplans J.* Talking with William Rubin: 'The Museum Concept Is Not Infinitely Expandable' // *Artforum*, № 2, October 1974. P. 52 (см. также статью «Конец живописи» в наст. изд.). В этом интервью Рубин пытается защитить музей от обвинений в невосприимчивости к современному искусству. Он настаивает на том, что подобному искусству не место в музее, который он считает прежде всего храмом высокого искусства. Здесь он полностью солидарен с позицией Крамера. Однако из виду упускается тот факт, что пренебрежение теми формами искусства, что выходят за пределы музейного пространства — будь то произведения исторического авангарда или современные практики — с необходимостью приводит к искаженному представлению об истории.

- 37 *Oldenburg R.E.* Preface // *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*. P. 9.

- 38 *Kramer H.* Op. cit. P. 43.

- 39 В сентябре 1984 года *The New York Times* сообщила, что правительство Соединенных Штатов к концу года планирует вдвое увеличить численность боевых вертолетов в составе вооруженных сил Сальвадора: «За последние несколько недель в Сальвадор было отправлено десять новых вертолетов Huey и примерно 10–15 ожидают к концу года... По этому плану воздушный флот Сальвадора в течение полугода увеличится с 24 до 40 единиц» (*LeMoynes J.* U.S. Is Bolstering Salvador Copters: Plans to Double Fleet by End of Year to Let Latins Use New Tactic on Rebels // *The New York Times*, September 19, 1984. P. A1). Далее в статье указывалось, что «в ходе военных действий во Вьетнаме США главным образом полагались на вертолетные атаки. Освоив ту же тактику, армия Сальвадора уже не будет столь неопытной, как последние два года, в течение которых ей не удавалось сдерживать наступление повстанцев».

В статье из октябрьского номера *The Nation* Скотт Уоллес описал, как использование американских вертолетов отразилось на жителях Сальвадора: «Несмотря на то что американские чиновники отрицают возможность использования вертолетного десанта в целях устрашения гражданского населения, поддерживающего партизан, правительственные войска уже испытывают новую тактику. 30 августа, почти одновременно с прибытием партии вертолетов Huey, военные подразделения начали высадку вертолетного десанта в городах Лас-Вуэльтас и Сан-Хосе-Лас-Флорес в контролируемых повстанцами зонах провинции Чалатананго.

Журналистам, прибывшим на место событий спустя десять дней, местные жители сообщили, что в ходе операции было убито по меньшей мере тридцать семь женщин, детей и стариков.

По их словам, вертолеты с сальвадорскими войсками, в первой линии которых действовал батальон Атакатль, прошедший подготовку в США, выследили группу из нескольких сотен крестьян, сопровождаемых небольшим вооруженным отрядом партизан. Крестьяне сообщили, что испытали смятение и ужас, увидев войска, высаживающиеся на вершинах окрестных холмов и тем самым отрезающие возможные пути отхода. Когда солдаты приблизились, некоторые люди запаниковали и прыгнули в реку Гвальсингу, в которой из-за сильного течения несколько человек утонуло. Оставшиеся были уничтожены пулеметным огнем или взяты в плен» (*Wallace S. Hueys in El Salvador: Preparing for a Stepped-Up War?* // *The Nation*, October 20, 1984. P. 337).

40 *Marvelous MOMA* // *The New York Times*, May 13, 1984. Section 4, p. 22.

Постмодернистский музей

- 1 *Lupertz M. Art and Architecture* // *New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany*. Frankfurt: Ernst Klett Verlage, 1985. P. 31, 33.
- 2 Напротив титульного листа выставочного каталога приводится список корпоративных спонсоров выставки, полностью состоящий из немецких компаний и сопровождаемый следующим комментарием: «Выставка получила щедрую материальную поддержку от Правительства Федеративной Республики Германия через федеральное министерство иностранных дел. Королевская академия искусств также благодарит Правительство Ее Величества за согласие оплатить расходы на выставку в соответствии с законом о национальном наследии 1980 года». См.: *Joachimides C., Rosenthal N., Schmied W. (eds.) German Art in the 20th Century*. London: Prestel, 1985.

- 3 Подзаголовок выставки, «Живопись и скульптура, 1905–1985», служит одним из оправданий для исключения открыто политизированных практик и, по сути, любых практик, которые могли бы проблематизировать экспрессионистский уклон этой выставки: работы Хартфилда, разумеется, представляют собой фотомонтажи, а не живопись и скульптуру, но, несмотря на это, на выставке было очень мало примеров фотомонтажа (работы Ханны Хёх и Рауля Хаусмана), немецкие дадаисты почему-то были представлены живописью Макса Эрнста и нетипичными живописными работами Курта Швиттерса. Параллельно лондонской выставке был организован коллоквиум, посвященный этой выставке и ее каталогу. Материалы см.: *Rogoff I. (ed.) The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 (в частности, см.: *Deutsche R. Representing Berlin: Urban Ideology and Aesthetic Practice* // *Ibid.*).
- 4 *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. М.: ГИПЛ, 1957. Т. 8. С. 119.
- 5 *Lupertz M.* *Op. cit.* P. 32.
- 6 *Rumohr C.F. von.* *Italienische Forschungen*. 3 Teile. Berlin, Stettin, 1827–1831. См. также более позднее издание с введением Юлиуса Шлосера (*Rumohr C.F. von.* *Italienische Forschungen*. 3 Teile. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt, 1920).
- 7 *Rumohr C.F. von.* *Geist der Kochkunst*. Frankfurt: Insel Verlag, 1978.
- 8 «Если только в Германии была возможна спекулятивная философия права, это абстрактное, оторванное от жизни мышление о современном государстве, действительность которого остается потусторонним миром, — хотя бы этот потусторонний мир лежал всего лишь по ту сторону Рейна, — то, так же и наоборот, немецкий мысленный образ современного государства, отвлекающийся от действительного человека, был возможен лишь по-

стольку, поскольку само современное государство отвлекается от *действительного* человека или удовлетворяет *всего* человека лишь мнимым образом. Немцы *размышляли* в политике о том, что другие народы *делали*» (Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 1. С. 421).

- 9 Более половины первого тома оригинального издания «Итальянских исследований» занимают два эссе об эстетической теории: *Rumohr C.F. von. Haushalt der Kunst // Italienische Forschungen. S. 1–133; Rumohr C.F. von. Verhältnis der Kunst zur Schönheit // Ibid. S. 134–154.*
- 10 *Ibid.* Т. 1. С. 13. См. также: *Podro M. The Critical Historians of Art. New Haven: Yale University Press, 1982. P. 28.*
- 11 «Как ни часто употребляют слово „идея“ в теории искусства, все же некоторые весьма превосходные знатоки искусства высказывали чрезвычайную враждебность к этому термину. Новейшим и наиболее интересным образчиком такого отношения к термину „идея“ служит полемика г. фон Румора в его „Итальянских исследованиях“. Она исходит из практического интереса к искусству и нисколько не затрагивает того, что мы называем идеей. Ибо г. фон Румор, незнакомый с тем, что новейшая философия называет идеей, смешивает идею с неопределенным представлением и с абстрактным, лишенным индивидуальности идеалом, который выдвигается известными теориями и художественными школами. Указывая на определенные согласно своей истине и ясно очерченные природные формы, фон Румор противопоставляет их идее и абстрактному идеалу, создаваемому художником из самого себя. Разумеется, художественное творчество, руководящееся такими абстракциями, неправомерно и столь же неудовлетворительно, как если бы мыслитель мыслил согласно неопределенным представлениям и не шел бы в своем мышлении дальше неопределенных со-

держаний. Но от такого упрека свободно во всех отношениях то, что мы обозначаем выражением „идея“, ибо последняя всецело конкретна внутри себя; она представляет собой целостность определений и прекрасна лишь как непосредственное единство с соразмерной ей объективностью» (*Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 114–115.*)

- 12 Гегель различает два типа познания искусства, эмпирическую ученость и абстрактное теоретизирование, при этом второй тип, согласно ему, устарел: «Лишь *ученость* в области истории искусства сохранила свою прежнюю ценность... Ее дело и задача состоят в эстетической оценке индивидуальных произведений искусства и в знании исторических обстоятельств, внешне обуславливающих художественное произведение... Теоретизирование не является целью этого способа изучения искусства, хотя он часто оперирует абстрактными принципами и категориями и может бессознательно впасть в такого рода теоретизирование. Однако если мы не будем задерживаться на этих ошибках и будем иметь в виду только конкретное изложение, то этот способ рассмотрения доставляет философии искусства те наглядные иллюстрации и подтверждения, историческими подробностями которых философия не может заниматься» (Там же. С. 27). Именно в силу того, что для Гегеля Идея присутствует в конкретной частности, он одновременно отвергает понятие абстрактного универсального идеала и придает такое значение эмпирическим исследованиям вроде работ фон Румора. Анализируя итальянскую живопись, он во многом опирается на фон Румора.
- 13 См.: *Seidel P. Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: der erste Plan von 1797 // Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 49, 1928.*
- 14 См., например, введение Фридриха Штока к: *Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum // Jahrbuch der*

- preußischen Kunstsammlungen, Bd. 46, 1925. До назначения Вильгельма фон Гумбольдта главой музейной комиссии в 1829 году Фридрих Вильгельм III рассматривал кандидатуру фон Румора; см.: *Schöne R.* Die Gründung und Organisation der Königlichen Museen // Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin: Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880. Berlin, 1880.
- 15 Фон Румор дает объяснение собственной роли в: *Rumohr C.F. von.* Drey Reisen nach Italien. Leipzig, 1832. S. 258–302. Одной из многих исключительных черт Берлинского музея (и ею он обязан профессиональным историкам искусства, стоящим у его истоков, что, в свою очередь, тоже исключительная ситуация, поскольку большинство ранних музеев основывались художниками или государственными чиновниками) была его ориентированность на репрезентацию всей истории искусства. С этой целью прусская королевская коллекция пополнилась двумя значительными частными собраниями, Джустиниани в 1815 году и Солли в 1821 году, равно как и личными покупками фон Румора. К открытию Берлинского музея в 1830 году его коллекция насчитывала 677 картин из собрания Солли, 73 — из собрания Джустиниани, 346 из разных королевских резиденций, а также 111 работ, приобретенных непосредственно для нового музея. Прусская королевская коллекция, таким образом, составила треть от общего числа произведений.
- 16 *Гегель Г.В.Ф.* Философия права. М.: Мысль, 1990. С. 56.
- 17 Прозвище *der philosophierende Minister* Альтенштейну дал Сульпиций Буассере. Должность Альтенштейна в действительности называлась *Minister für geistliche-, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten*.
- 18 *Waagen G.F.* Über Hubert und Johann van Eyck. Breslau, 1823.
- 19 См.: *Woltmann A.* Gustav Friedrich Waagen, eine biographische Skizze // *Waagen G.F.* Kleine Schriften. Stuttgart, 1875.
- 20 *Hirt A.* Italienische Forschungen von C.F. von Rumohr. Dritter Teil // *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, № 112–114, Dezember 1831.
- 21 *Waagen G.F.* Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiederung seiner Recension des dritten Theils der italienischen Forschungen des Herrn C.F. von Rumohr. Berlin, Stettin, 1832. Гирт ответил на книгу Ваагена собственной книгой: *Hirt A.* Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkennner. Berlin, 1832.
- 22 Гирт был членом музейной комиссии с момента ее учреждения, но после ряда конфликтов и, в частности, того конфликта, который разгорелся вокруг проекта Шинкеля в 1823 году, он в апреле 1826 года покинул ее состав. Его заменил Вааген.
- 23 См.: *Rave P.O.* Karl Friedrich Schinkel. Berlin, erster Teil: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege (Lebenswerk). Berlin, 1941. S. 55. См. также: *Wyss B.* Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel // *Pöggeler O., Gethmann-Siefert A. (Hg.)* Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels, Hegel-Studien, Bd. 22, 1983. S. 117. Своим изложением я обязан статье Беата Висса, как и всему изданию в целом. Этот специальный выпуск *Hegel Studien* содержит доклады, прочитанные на берлинском симпозиуме в 1981 году, который проходил параллельно выставке «Гегель в Берлине», организованной Государственной библиотекой Фонда прусского культурного наследия совместно с Гегелевским архивом Рурского университета в Бохуме и Музеем Гете в Дюссельдорфе по случаю 150-летней годовщины смерти философа.
- 24 FRIDERICVS GVILELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXXVIII. Я дал перевод предложенного лично Гиртом немецкого варианта этой латинской фразы: 'Friedrich Wilhelm III. stiftete das Museum für das Studium altertümlicher Gegenstände jeder Gattung und der

- freien Künste' (Bericht des Hofraths Hirt vom 21. December 1827 an Seine Majestät den König, über die Inschrift auf dem Königlichen Museum in Berlin // *Wolzogen A. von. (Hg.) Aus Schinkels Nachlass: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Bd. 3. Berlin, 1863. S. 277*).
- 25 Документы, относящиеся к надписи, см.: *Wolzogen A. von. (Hg.) Op. cit. S. 271–283*.
- 26 *Ibid. S. 275–276*.
- 27 «Читая ее, естественным образом связываешь генитивы *antiquitatis omnegenae et liberalium artium* со словом *studio*, и очень удивляешься позже, глядя на *museum*. Неясно, то ли эти генитивы относятся к нему, то ли к *studio*, то ли они должны быть поделены между ими обоими, или же, как, наверное, предполагалось, слово *studio* подчинено слову *museum*... Кроме того, если слово *antiquitatis* используется здесь в значении „древность“, то *omnigenae* за ним следовать никак не может. Если мы должны взамен понимать под этим словом старинные предметы, то следовало употребить множественное число *antiquitates*, поскольку единственное число *antiquitas* является неправильным» (Gutachten des Staatsraths Süvern über die Inschrift am Museum vom 15. October 1827 // *Ibid. S. 273*).
- 28 'Friedrich Wilhelm III., denen Werken bildender Kuenste, ein Denkmal des friedens, erbauet im Jahre 1829' (Gutachten Ludwig Tieck's über die Inschrift // *Ibid. S. 275*).
- 29 'Fridericus Guilelmus III. Rex signis. tabulisque arte. vetustate. eximiis. collocandis thesaurum exstruxit. A. MDCCLXXXVIII' (Gutachten der historisch-philologischen Klasse der Academie vom 21. December 1827 wegen der Inschrift am Museum // *Ibid. S. 282*).
- 30 «Словом музей древние обозначали учреждение, где ученые различных специальностей жили вместе, чтобы за совместным досугом и общением заниматься науками. В подобном заведении, которое должно стать образцом для сегодняшних ученых обществ или академий, работал Птолемей Александрийский.

- Помимо королевской резиденции и обширной библиотеки там находились просторный жилой дом для членов ученых обществ, большой зал собраний, колоннады и сады» (Bericht des Hofrath Hirt // *Ibid. S. 277*).
- 31 «В древние времена этим именем обозначались только те места, которые были посвящены науке и научным занятиям. Не было такого, чтобы их использовали для хранения археологических или художественных предметов. Старейшее и величайшее общественное заведение, которое так именовалось, Александрийский музей, был уникальным учреждением, в котором жило определенное число ученых. Они содержались за государственный счет, чтобы иметь возможность вести спокойную научную жизнь и пользоваться крупной библиотекой. Таким образом, он был чем-то вроде академии» (Gutachten des Staatsraths Süvern // *Ibid. S. 272*).
- 32 См.: *Wyss B. Op. cit. S. 116*.
- 33 См.: *Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 1; Маркс К. К еврейскому вопросу // Там же*.
- 34 См.: *Rave P.O. Op. cit. S. 14*.
- 35 *Ibid. S. 13*.
- 36 См.: *Rave P.O. Schinkels Museum in Berlin oder die klassische Idee des Museums // Museumskunde, Bd. 29, 1960. S. 8*.
- 37 Подробное описание планов и сметы см.: Schinkel's Bericht an Seine Majestät den König vom 8. Januar 1823; Erläuterungen zu dem beifolgenden Projekte in fünf Blatt Zeichnungen für den Bau eines neuen Museums am Lustgarten // *Wolzogen A. von. (Hg.) Op. cit. S. 217–232*.
- 38 См.: Konferenz-Protokoll der Museums-Bau-Commission, vom 4. Februar 1823 // *Ibid. S. 235–240*.
- 39 Gutachten des Hofraths Hirt, vom 4. Februar 1823, über den neuen Entwurf des Königlichen Museums in dem Lustgarten; als Beilage

- zu dem Protokoll der heutigen Verhandlung der Commission // Ibid. S. 241–243.
- 40 О споре, касающемся включения гипсов в коллекцию музея, см.: *Platz-Horster G.* Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung // Berlin und die Antike. Berlin, 1979. Тот факт, что *Antikenkabinet* и *Kunstkammer* не играли центральной роли при составлении коллекций Берлинского музея, опровергает распространенное мнение, согласно которому музей, каким мы его знаем, возник из ранних типов коллекций, таких как *cabinets des curiosités* и *Wunderkammern*. Классический пример анализа ранних институтов коллекционирования в качестве прототипов современных музеев см.: *Schlosser J.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig, 1908. Описание берлинской кунсткамеры см.: *Theuerkauff C.* The Brandenburg Kunstammer in Berlin // *Impey O., MacGregor A. (eds.)* The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- 41 См.: Schinkel's Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofraths Hirt // *Wolzogen A. von. (Hg.)* Op. cit. S. 244–249.
- 42 Ibid. S. 244.
- 43 Hirts Bericht an den König vom 15. Mai 1824 // Ibid. S. 253.
- 44 Архитектурные теории Гирта см.: *Hirt A.* Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin, 1809.
- 45 Анализ спора Шинкеля и Гирта о функционализме см.: *Kauffmann H.* Zweckbau und Monument: Zu Friedrich Schinkels Museum am Berliner Lustgarten // *Hess G. (Hg.)* Eine Freundesgabe der Wissenschaft für Ernst Hellmut Vits. Frankfurt, 1963.
- 46 *Schinkel K.F.* Aphorismen // *Wolzogen A. von. (Hg.)* Op. cit. Bd. 2. S. 207. См. также: *Kauffmann H.* Op. cit. S. 138.
- 47 Gutachten der historisch-philologischen Klasse // *Wolzogen A. von. (Hg.)* Op. cit. Bd. 3. S. 283.
- 48 См.: *Wyss B.* Op. cit. S. 126–127.
- 49 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика в 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. С. 231.
- 50 *Hegel G.W.F.* Hegel on the Arts: Selections from G.W.F. Hegel's Aesthetics, or the Philosophy of Fine Art. New York: Frederick Ungar, 1979. P. 37–38.
- 51 Schinkel's Votum vom 5. Februar 1823 // *Wolzogen A. von. (Hg.)* Op. cit. S. 244.
- 52 Schinkel und Waagen über die Aufgaben der Berliner Galerie // *Stock F.* Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. 51, 1930. S. 206.
- 53 Хотя Вааген и фон Румор оба пытались восстановить историческое своеобразие произведений искусства, их теории искусства, укорененные, подобно им самим, в немецком идеализме, противоречили их устремлениям. См.: *Dilly H.* Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- 54 *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. Т. 1. С. 16.
- 55 Там же. С. 17.
- 56 Материалы конференции см.: *The Art Journal*, vol. 46, № 4, Winter 1987.
- 57 Фредрик Джеймисон, машинописная рукопись, 1986 год; замечания Джеймисона не были опубликованы в *The Art Journal*.
- 58 *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.
- 59 На самом деле возражения Джеймисона по поводу моего простого противопоставления идеализма материализму проистекают из его понимания роли материализма в том, что он называет диалектической историографией. Этим термином он характеризует проект Манфредо Тафури, но я полагаю, что им также можно обозначить руководящий принцип работ самого Джеймисона о постмодернизме. В его тексте о Тафури есть пассаж, напоминающий его критику моего доклада: «„Материализм“ ныне опять стал популярным эвфемизмом марксизма. У меня есть причины возражать против данной конкретной идеологи-

- ческой моды сегодняшних левых: это не просто поверхностный и ложный идеал, предлагающий единственное решение (в духе народного фронта) реальных конфликтов между марксизмом и феминизмом, это слово представляется мне невероятно обманчивым даже в качестве синонима „исторического материализма“, потому что само понятие „материализм“ является буржуазно-просветительским (позднее — позитивистским) понятием и означает не столько „детерминизм посредством способа производства“, как в подлинном диалектическом марксизме, сколько детерминизм „телесный“» (*Jameson F. Architecture and the Critique of Ideology // Ockman J. (ed.) Architecture Criticism Ideology. Princeton: Princeton Architectural Press, 1985. P. 60*). Мысль Джеймсона о том, что некоторая форма идеализма может иметь прогрессивные и даже революционные последствия, берет начало в грамшианской идее контргегемонии, согласно которой при капиталистической гегемонии может выжить лишь «идея» альтернативных условий.
- 60 *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review, № 146, July–August 1984. См. более раннюю версию этой статьи: Джеймсон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Марксизм и интерпретация культуры. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. См. также его текст: Jameson F. Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism // Wallis B. (ed.) Hans Haacke: Unfinished Business. Cambridge: MIT Press, 1986.*
- 61 *Davis M. Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism // New Left Review, № 151, May–June 1985. P. 107–108.*
- 62 *Latimer D. Jameson and Post-Modernism // New Left Review, № 148, November–December 1984. P. 127.*
- 63 *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. P. 57.*
- 64 *Jameson F. Architecture and the Critique of Ideology. P. 59.*
- 65 *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. P. 54.*
- 66 *Ibid. P. 53. См. также: Jameson F. Architecture and the Critique of Ideology. P. 75.*
- 67 *Джеймсон Ф. Указ. соч. С. 293*
- 68 Берлинский дадаизм образует один из самых политизированных эпизодов модернистской эстетической практики; Хартфилд сделал из этой практики наиболее радикальные выводы и использовал свои работы как непосредственное орудие в борьбе против фашизма. Следовательно, весьма важно, чтобы левые культурные критики не сводили дадаизм к «тривиальному эпатажу». См.: *Jameson F. Hans Haacke. P. 38.*
- 69 *Bohigas O. Turning Point // The Architectural Review, vol. 176, № 1054, December 1984. P. 36.*
- 70 *Ambasz E. Popular Pantheon // Ibid. P. 35.*
- 71 *Kuspit D. Flak from the ‘Radicals’: The American Case Against Current German Painting // New Art from Germany. St. Louis: The Saint Louis Art Museum, 1983. P. 46.*
- 72 *Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Избранные произведения в 9-ти т. М.: Политиздат, 1985. Т. 2. С. 21–22.*
- 73 См.: *Colquhoun A. Democratic Monument // The Architectural Review, vol. 176, № 1054, December 1984. P. 19–22.*
- 74 *Johnson P. Schinkel and Mies // Program, Columbia School of Architecture, Spring 1962.*
- 75 *Johnson P. Architecture in The Third Reich // Hound & Horn, № 7, October–December 1933. P. 137, 139.*
- 76 *Jameson F. Hans Haacke. P. 39.*

Библиографическая справка

Первоначальные варианты представленных здесь статей:

- Crimp D.* On the Museum's Ruins // October, № 13, Summer 1980.
- Crimp D.* The Museum's Old, the Library's New Subject // Parachute, № 22, Spring 1981.
- Crimp D.* The End of Painting // October, № 16, Spring 1981.
- Crimp D.* The Photographic Activity of Postmodernism // October, № 15, Winter 1980.
- Crimp D.* Appropriating Appropriation // *Marincola P. et. al.* Image Scavengers: Photography. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1982.
- Crimp D.* Redefining Site Specificity // *Krauss R. (ed.)* Richard Serra: Sculpture. New York: Museum of Modern Art, 1986.
- Crimp D.* This Is Not a Museum of Art // *Compton M. et. al.* Marcel Broodthaers. Minneapolis: Walker Art Center, 1989.
- Crimp D.* The Art of Exhibition // October, № 30, Fall 1984.
- Crimp D.* The Postmodern Museum // Parachute, № 46, March–May 1987.

Даглас Кримп. На руинах музея

V-A-C press – издательская программа фонда V-A-C

Издатель, учредитель фонда Леонид Михельсон

Директор фонда Тереза Мавика

Директор программы Мария Мкртычева

Ассистент Эльза Абдулхакова

Главный редактор Дмитрий Потемкин

Дизайнер Илья Чичин

Верстка Михаил Литвинов

Корректор Константин Жвакин

27.03.2015

Формат 60x84/16

Тираж 1500 экз.

Напечатано в Таллинской
книжной типографии

Фонд V-A-C

119021, Москва, Олсуфьевский

переулок, д. 8, с. 2

Тел. (495) 643-19-76

v-a-c.ru