

Б О Р И С

— Г Р О Й С

В — П О Т О

К Е

—

Борис Гройс

В потоке

«Ад Маргинем Пресс»

2016

УДК 7.01(081)(430)

ББК 87.82я44

Гройс Б.

В потоке / Б. Гройс — «Ад Маргинем Пресс», 2016

ISBN 978-5-91103-410-8

Ведущий теоретик искусства размышляет об искусстве в эпоху интернета. В течение XX века постепенно утратилась вера в стабильность художественных институтов. Соответственно, утратилась и надежда художников на сохранение произведений искусства в музеях, на их доступность для зрителя будущего. В результате искусство стало производить не объекты, а события (от перформанса до социальных проектов). Информация об этих событиях сохраняется в виде художественной документации, которую можно найти прежде всего в интернете.

УДК 7.01(081)(430)

ББК 87.82я44

ISBN 978-5-91103-410-8

© Гройс Б., 2016

© Ад Маргинем Пресс, 2016

Содержание

Введение. Реология искусства	6
1. Войти в поток	10
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Борис Гройс В потоке

**BORIS GROYS
IN THE FLOW**

© Борис Гройс, 2016

© Андрей Фоменко, перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2018

Введение. Реология искусства

В начале XX века художники и писатели авангарда начали кампанию против художественных музеев и вообще против сохранения искусства прошлого. Они задались простым вопросом: почему некоторые вещи обладают привилегированным статусом, почему общество заботится о них, тратит деньги на их хранение и реставрацию, тогда как другие вещи предоставлены разрушительной власти времени и никого не беспокоит их возможное разрушение и утрата? Традиционные ответы на этот вопрос их больше не удовлетворяли. Так, Маринетти заявил, что античная статуя не более прекрасна, чем современный автомобиль или самолет. Однако мы позволяем исчезать автомобилям и самолетам и сохраняем в целостности статуи. Складывается впечатление, что мы ценим прошлое выше настоящего, а это несправедливо и даже абсурдно: ведь мы живем в настоящем, а не в прошлом. Можем ли мы сказать, что наша собственная ценность ниже, чем ценность людей, живших до нас? Авангардная критика института музея порождалась теми же эгалитаристскими и демократическими импульсами, что и современная ей политика. По аналогии с равенством людей авангард настаивал на равенстве вещей, пространств и, что более важно, времен.

Такое равенство может быть реализовано двумя различными способами: либо расширением музейной привилегии на все вещи, включая все вещи настоящего, либо ее полной отменой. Дюшан со своими реди-мейдами пытался идти в первом направлении, но не слишком далеко продвинулся на этом пути. Демократический музей не может включить всё: хотя некоторое количество писсуаров заняло привилегированные места в некоторых художественных собраниях, их бесчисленные собратья по-прежнему остались на своих непривилегированных местах – в уборных всего мира. Так что остается лишь второй способ. Но лишить музей его привилегии значит вернуть все вещи, включая произведения искусства, в поток времени. А отсюда возникает следующий вопрос: допустимо ли по-прежнему говорить об искусстве, если судьба художественных произведений не отличается от судьбы всех прочих, обычных вещей? Здесь нужно подчеркнуть следующее: говоря об искусстве, вступившем в поток времени, я не имею в виду, что оно начало изображать этот поток, как это делало, например, традиционное китайское искусство. Я имею в виду, что само искусство становится текучим. Существует наука, которая изучает всевозможные текучие субстанции и состояние текучести как таковое. Она называется реологией. В этой книге я предлагаю реологию искусства – попытку описания искусства в состоянии текучести.

На первый взгляд, современное понимание искусства как потока противоречит изначальной цели искусства, которая заключалась в противостоянии течению времени. Действительно, в начале современной эпохи искусство выступало как секулярный, материалистический эквивалент утраченной веры в вечные идеи и божественный дух. Созерцание произведений искусства заняло место созерцания платоновских эйдесов или Бога. В искусстве современный человек видел возможность покинуть, пусть ненадолго, поток *vita activa* и посвятить какое-то время созерцанию образов, которые созерцали поколения людей до его рождения и будут созерцать грядущие поколения после его смерти. Музей обещал материалистическое бессмертие, обеспеченное не онтологическими, а, скорее, политическими и экономическими гарантиями. В XX веке это обещание стало проблематичным. Политические и экономические потрясения, войны и революции показали его обманчивость. Институт музея никогда не мог достичь действительно прочного экономического фундамента или поддержки в стабильной политической воле. Даже если бы жажда равенства не подтолкнула авангардистов вступить в борьбу с музеем, он всё равно не смог бы приобрести иммунитет от власти времени. Музейная система наших дней это подтверждает. Это не означает, что музеи исчезли, – напротив, по всему миру их число растет. Но они сами стали погружаться в поток времени. Музей перестал быть местом

постоянной коллекции и превратился в площадку для сменяющих друг друга кураторских проектов, экскурсий, кинопоказов, лекций, перформансов и т. д. В наши дни произведения искусства непрерывно перемещаются с одной выставки на другую, из одного собрания в другое. А следовательно, они всё больше вовлекаются в поток времени. Возвращение к эстетическому созерцанию того же самого образа означает не только возвращение к тому же объекту, но и возвращение к тому же контексту созерцания: сегодня мы особенно остро осознаем зависимость произведения искусства от его контекста. Словом, что бы мы ни говорили о современном музее, он перестал служить местом созерцания и медитации. Но значит ли это, что, отказавшись от идеи повторяющегося созерцания одного и того же образа, искусство отказалось также от своего намерения бежать из тюрьмы настоящего? Я постараюсь доказать, что это не так.

Современное искусство бежит от настоящего, не сопротивляясь потоку времени, а сотрудничая с ним. Если все вещи настоящего преходящи и текучи, можно и даже необходимо предвосхитить их исчезновение. Этим-то и занимаются современные художественные практики: представляют и имитируют будущее, в котором современные вещи исчезнут. Такая имитация не может создавать художественные произведения. Скорее, она создает художественные события, перформансы, временные выставки, которые демонстрируют эфемерность существующего ныне порядка вещей и правил, управляющих современным общественным поведением. Предвосхищение и имитация будущего могут выражаться только как событие, но не как вещь. Художники – футуристы и дадаисты – в инсценированных ими художественных событиях демонстрировали разрушение и устарелость настоящего. Но для современного искусства с его культурой перформанса и партиципации продуцирование художественных событий еще более характерно. В отличие от традиционных произведений искусства, события искусства наших дней не поддаются сохранению и созерцанию. Однако они могут быть задокументированы, «освещены», пересказаны и прокомментированы. Традиционное искусство создавало объекты искусства. Современное искусство создает информацию о событиях искусства.

Это делает современное искусство компатибельным с интернетом – и несколько глав этой книги посвящены обсуждению связи между ними. Ведь традиционные архивы функционировали следующим образом: определенные объекты (документы, произведения искусства и т. д.) извлекались из материального потока, сохранялись и защищались от разрушения. Вальтер Беньямин, как известно, описал эффект этой операции как утрату ауры. Извлеченный из материального потока, объект становится собственной копией, созерцаемой вне первоначальной принадлежности «здесь и сейчас» этого потока. Музейный объект – это объект минус (невидимая) аура оригинальности (где под оригинальностью понимается первоначальное нахождение объекта в пространстве и времени). Напротив, дигитальная архивация игнорирует объект и сохраняет ауру. Сам объект отсутствует. Всё, что от него остается, это метаданные – информация о «здесь и сейчас» его первоначальной принадлежности материальному потоку: фотографии, видеозаписи, вербальные свидетельства. Музейный объект всегда нуждался в интерпретации, которая заменяла его утраченную ауру. Дигитальные метаданные создают ауру без объекта. Вот почему адекватной реакцией на эти метаданные служит реконструкция задокументированного события – попытка заполнить пустоту в середине ауры.

Эти два способа архивации – архивация объекта без ауры и ауры без объекта – восходят к античности: к Платону и Диогену соответственно. Платон создал множество текстов, которые требуют от нас интерпретации. Диоген создал несколько философских перформансов, которые мы можем воспроизвести. Или возьмем другой пример: разницу между Фомой Аквинским и Франциском Ассизским. Первый написал массу текстов, второй скинул с себя одежду и нагим отправился искать Бога. В случае Диогена и Франциска мы имеем дело с перформансами, или бунтами против конвенций настоящего, – перформансами, которые в эпоху античности рассматривались в контексте философии, в Средние века – в контексте религии, а в наше время – в контексте современного искусства. С одной стороны, перед нами тексты и изображения, с

другой – легенды и слухи. На протяжении долгого времени тексты и изображения считались более надежными медиа, чем легенды и слухи. В наши дни отношение между ними поменялось. Нет такой библиотеки или музея, которые могли бы состязаться с интернетом, а интернет – это именно такое место, где распространяются легенды и слухи. Сегодня, если хочешь быть современным, нужно не писать картину или книгу, а повторить Диогена: взять средь бела дня лампу и пойти искать зрителя и читателя.

Конечно, многие современные художники по-прежнему создают произведения искусства. Довольно часто они используют при этом разного рода дигитальные технологии. Эти произведения по-прежнему могут выставляться в музеях и на выставках. Существуют также специализированные веб-сайты, где можно посмотреть дигитальные копии работ, выполненных в аналоговых техниках, или дигитальные изображения, созданные специально для этих сайтов. Традиционная художественная система не исчезла, и производство произведений искусства продолжается. Но проблема в том, что эта система всё больше приобретает маргинальный характер. Произведения искусства, циркулирующие как товары на современном арт-рынке, в основном адресованы возможным покупателям – состоятельному и влиятельному, но относительно немногочисленному общественному слою. Эти произведения функционируют как предметы роскоши: недаром компании «Луи Вюиттон» и «Прада» недавно построили свои частные музеи. Специализированные веб-сайты по искусству также имеют ограниченную аудиторию. При этом интернет стал мощным средством распространения информации и документации. Раньше художественные события, перформансы и хеппенинги документировались довольно скупо и были доступны лишь немногим инсайдерам арт-сцены. Теперь же документация искусства может достичь гораздо более широкой аудитории, чем произведение искусства (вспомним такие разные, но сопоставимые явления, как перформанс Марии Абрамович в Музее современного искусства в Нью-Йорке и акцию «Pussy Riot» в храме Христа Спасителя в Москве). Другими словами, нынешнее искусство в потоке документируется лучше, чем когда бы то ни было, а документация сохраняется и распространяется лучше, чем традиционные произведения искусства.

Здесь важно избежать широко распространенного заблуждения. Часто говорят о потоке информации в интернете. Но этот поток принципиально отличается от материального потока, о котором шла речь выше. Материальный поток необратим. Время не может течь в обратном направлении. Погрузившись в поток вещей, мы не можем вернуться к предыдущим моментам времени или заново пережить события прошлого. Единственная возможность вернуться предполагает существование вечных идей или Бога – либо их замещение материальной, профанной вечностью художественных музеев. Если же существование вечных сущностей отрицается, а художественные институты терпят крах, нельзя выйти из материального потока, а стало быть, нет пути назад, нет возможности вернуться. Между тем интернет основывается как раз на такой возможности. Каждая операция в интернете может быть воспроизведена, а информация восстановлена и репродуцирована. Конечно, интернет тоже насквозь материален. Его *hardware* и *software* подвержены старению и уязвимы перед энтропией. Легко можно представить распад и полное исчезновение интернета. Но пока интернет существует и функционирует, он позволяет нам возвращаться к той же самой информации – как раньше недигитализированные архивы и музеи позволяли нам возвращаться к тем же самым объектам. Иначе говоря, интернет – это не поток, а отмена потока, обращение его вспять.

Это означает, что интернет обеспечивает нам более легкий доступ к документации прошлых событий искусства, чем любой другой архив. Каждое событие искусства имитирует будущую гибель и исчезновение нынешнего порядка вещей. Говоря об имитации будущего, я, разумеется, не имею в виду «визионерское» описание воображаемого нового мира в духе научной фантастики. Искусство не предсказывает будущее, а демонстрирует преходящий характер настоящего – и тем самым открывает путь будущему. Искусство в потоке порождает собствен-

ную традицию, реконструкция события искусства как предвосхищение будущего, в котором нормы, определяющие нашу сегодняшнюю жизнь, утратят свою власть и исчезнут. И поскольку с точки зрения потока все времена равны, такое возобновление может быть реализовано в любой момент.

1. Войти в поток

Традиционно основная задача человеческой культуры состояла в поиске тотальности. Этот поиск диктовался стремлением субъектов преодолеть свою партикулярность, освободиться от частных «точек зрения», определяемых их «формами жизни», и достичь общего, универсального мировоззрения, которое будет иметь силу всегда и везде. Это стремление к преодолению собственной партикулярности не обязательно имеет своим истоком онтологическую природу самого субъекта. Мы знаем, что индивидуальное всегда входит в состав общего и подчинено ему. Поэтому стремление к тотальности есть попросту стремление к свободе. Это стремление, в свою очередь, не следует понимать как внутренне присущее человеческой натуре. Нам известны исторические примеры самоосвобождения во имя тотальности, и мы можем имитировать их, как и любые другие формы жизни.

Так, мы слышали и читали мифы, в которых описывается возникновение мира, его устройство и его неизбежный конец. В этих мифах действуют боги и полубоги, пророки и герои. Но мы также читали философские и научные труды, которые описывают мир согласно принципам разума. В этих текстах действуют трансцендентальный субъект, бессознательное, абсолютный дух и многочисленные подобные им силы. Все эти нарративы и дискурсы предполагают способность человеческого ума подняться над уровнем материального существования и найти путь к Богу или универсальному разуму – преодолеть свою конечность, свою смертность. Доступ к тотальности обеспечивает одновременно доступ к бессмертию.

Однако в современную эпоху мы привыкли считать, что человек принципиально смертен, конечен и потому неизбежно подчиняется специфическим материальным условиям своего существования. Люди не могут избежать этих условий даже в полете воображения, поскольку всякий такой полет всегда отталкивается от реальности их существования. Другими словами, кажется, что материалистическое понимание мира отказывает человеку в доступе к тотальности мира, который ему гарантирует религиозно-философская традиция. Согласно материалистической точке зрения, мы способны лишь улучшить материальные условия нашего существования, но не преодолеть их. Мы можем занять лучшее положение внутри мира как целого, но не центральное положение, которое позволило бы нам обозревать мир в его тотальности. Разумеется, такое понимание материализма имеет определенные культурные, экономические и политические импликации, в которые я сейчас не хочу вдаваться. Вместо этого я хотел бы поставить следующий вопрос: является ли такое понимание правильным, истинно материалистическим?

Я бы предположил, что нет. Материалистический дискурс в том первоначальном виде, который ему придали Маркс и Ницше, описывает мир в постоянном движении, в потоке – будь то динамика производительных сил или дионисийская стихия. Согласно материалистической традиции, все вещи конечны – но все они вовлечены в бесконечный материальный поток. Так что существует материалистическая тотальность – тотальность потока. Возникает вопрос, может ли человек войти в этот поток, чтобы получить доступ к тотальности. На определенном, очень банальном уровне, конечно, может. Человеческие существа суть вещи среди других вещей, наполняющих этот мир, и, следовательно, они подчиняются тому же самому универсальному потоку. Они болеют, стареют и умирают. Человеческие тела всегда пребывают в потоке. Прежняя метафизическая универсальность могла быть достигнута лишь в результате весьма специфических и сложных усилий. Материалистическая универсальность, кажется, дана нам с самого начала и достижима безо всяких усилий и жертв с нашей стороны. В самом деле, от нас не требуется никаких усилий, чтобы родиться или умереть – или, рассуждая шире, двигаться вместе с потоком. Материалистическая тотальность, тотальность потока, может быть понята как чисто негативная тотальность: достичь ее значит просто оставить все попытки убе-

жать в фиктивное, метафизическое, духовное пространство за пределами материального мира, отбросить все мечты о бессмертии, вечной жизни, моральном совершенстве, идеальной красоте и т. д.

Однако хотя человеческие тела подвержены старению, смерти и распаду в потоке материальных процессов, это не означает, что человеческие существа также пребывают в потоке. Каждый из нас может родиться, жить и умереть под одним и тем же именем, имея то же гражданство, ту же биографию и тот же веб-сайт, оставаясь тем же самым человеком. Наше тело – не единственная материальная опора для нашей личности. С момента рождения мы включаемся в определенные социальные порядки, что происходит без нашего согласия и даже без понимания нами данного факта. Материальными опорами нашей личности служат государственные архивы, медицинские карты, пароли к определенным интернет-сайтам и прочая документация. Разумеется, когда-нибудь эти архивы будут разрушены материальным потоком. Но это разрушение занимает время, не сопоставимое со временем нашей жизни. Наша личность переживает наше тело, мешая нашему непосредственному доступу к тотальности потока. Чтобы разрушить или хотя бы изменить архивы, которые служат материальной опорой нашим личностям, необходимо начать революцию. Революция представляет собой искусственное ускорение мирового потока, результат нетерпения или нежелания ждать, пока существующий порядок рухнет сам собой и освободит людей от их личностей. Вот почему революционная практика – это единственный способ, которым постметафизический, материалистический человек может найти путь к тотальности потока. Однако такая революционная практика предполагает серьезные усилия со стороны своего агента и требует умственных способностей и дисциплины, сравнимых с теми, какие требовались для достижения духовной тотальности.

Эти революционные усилия, направленные на самофлюидизацию – растворение своей личности, своего публичного имиджа, документируются современным искусством точно так же, как усилия, направленные на самоувечивание, документировались искусством традиционным. Произведения искусства, если рассматривать их как специфические материальные объекты, как своего рода художественные тела, тленны. Но они нетленны, если рассматривать их как публично доступные, видимые формы. Когда существующий материальный носитель произведения искусства распадается, оно может быть скопировано и перенесено на другой материальный носитель – например, дигитализировано и размещено в сети. История искусства демонстрирует это замещение старых носителей новыми – например, в наших попытках реставрации и реконструкции. Таким образом, индивидуальная форма произведения искусства, пока оно включено в архивы истории искусства, остается целостной, не затронутой или почти не затронутой материальным потоком. Чтобы получить доступ к потоку, нужно сделать эту форму текучей: она не может стать текучей сама. И в этом причина современных художественных революций. Флюидизация художественной формы служит средством, с помощью которого современное искусство пытается получить доступ к тотальности мира. Однако такая флюидизация не наступает сама собой – она также требует дополнительных усилий. Далее я хотел бы обсудить несколько примеров художественной практики, нацеленной на флюидизацию и самофлюидизацию, и указать на некоторые условия и ограничения этой практики.

Для начала коротко рассмотрим вагнеровскую концепцию *Gesamtkunstwerk*. Вагнер впервые ввел это понятие в своей программной работе «Произведение искусства будущего» (1849–1850), которое написал, живя в изгнании в Цюрихе после подавления революционных выступлений, происходивших в Германии в 1848 году. В ней Вагнер, находившийся под сильным влиянием материалистической философии Людвиг Фейербаха, формулирует идею произведения искусства будущего. В начале своего текста Вагнер описывает типичного художника своего времени как эгоиста, полностью обособленного от жизни своего народа и практикующего свое искусство для удовольствия богатых, в результате чего он целиком подчиняется диктату моды. Художник будущего должен стать принципиально другим: «Теперь он будет стре-

миться ко всеобщему, истинному и безусловному, жаждать раствориться не в любви к тому или другому предмету, а в любви *вообще*: так эгоист становится коммунистом, одиночка – всеми, человек – богом, отдельный вид искусства – искусством вообще»¹. Таким образом, становление коммунистом возможно лишь при условии самоотречения, саморастворения в коллективе. Вагнер пишет: «Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в случайной смерти, а в смерти необходимой, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа. Торжество подобной смерти – самое достойное человека»². Индивидуум должен умереть ради торжества коммунистического общества. Правда, есть разница между героем, который жертвует собой в реальности, и исполнителем, который приносит эту жертву на сцене, в рамках *Gesamtkunstwerk* – тотального произведения искусства, понимаемого Вагнером как музыкальная драма. Тем не менее Вагнер настаивает, что эта разница условна, если исполнитель «не только представил в произведении искусства деяния почитаемого героя, но и повторил его в нравственном отношении, доказав этим подчинением своей личности, что он совершил в своем искусстве необходимое деяние, целиком поглотившее его индивидуальность»³. Исполнитель растворяет свою артистическую индивидуальность в целостности *Gesamtkunstwerk*, подобно тому как герой жертвует своей жизнью ради коммунистического будущего. Вагнер определяет *Gesamtkunstwerk* как «великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели»⁴. Не только индивидуум растворяется в целостности общества, но и индивидуальные артистические проекты и отдельные художественные медиумы лишаются своей идентичности, растворяясь в материальности целого.

Однако, согласно Вагнеру, исполнитель роли главного героя полностью контролирует инсценировку своего самоотречения, своего нисхождения в материальный мир, которое изображает символическая смерть героя на сцене. То, что делают все прочие исполнители, приобретает художественную значимость лишь в силу их участия в ритуале самопожертвования, совершаемого героем. Вагнер говорит о герое-исполнителе как о диктаторе, который мобилизует коллектив соучастников исключительно с целью инсценировать собственное самопожертвование во имя этого коллектива. После окончания сцены жертвоприношения героя-исполнителя замещает другой диктатор. Другими словами, герой (и, соответственно, его исполнитель) контролирует свое самопожертвование от начала и до конца. *Gesamtkunstwerk* показывает нам нисхождение героя в материальный поток – но не сам этот поток. Коммунизм остается далеким идеалом. Здесь событие нисхождения в бесформенную материальность мира становится формой само по себе – формой, которая может повторяться, возобновляться, заново инсценироваться.

В вагнеровском *Gesamtkunstwerk* индивидуальный голос певца по-прежнему различим, даже если он интегрирован в целостность музыкальной драмы. Позднее Хуго Балль растворял индивидуальный голос в звуковом потоке. «Кабаре Вольтер» в Цюрихе (где, напомним, Вагнер написал «Произведение искусства будущего») было задумано им как своеобразный *Gesamtkunstwerk*, вдохновленный Василием Кандинским и его «абстрактной» драмой «Желтый звук». Балль писал о Кандинском: «Он был увлечен идеей возрождения общества путем объединения всех художественных средств и сил... Наша встреча была неизбежной...»⁵ Весной

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего / пер. с нем. С. Гиждеу // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 164.

² Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 249. Там же. С. 251.

³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 251.

⁴ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 159.

⁵ Ball H. Flight out of Time. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 8.

1916 года Балль сделал следующую запись в своем дневнике «Бегство из времени»: «Орган человеческого тела представляет душу, индивидуальность в ее странствиях вместе с демоническими спутниками. Шумы представляют фон – нерасчлененный, губительный, окончательный... Стихотворение в сжатом виде показывает конфликт *vox humana* [человеческого голоса] с окружающим его миром, который угрожает ему, заманивает в ловушки и уничтожает, – миром, чей ритм и шум неотвратимы»⁶.

Примерно через три месяца, 23 июня 1916 года, Балль пишет, что изобрел новый поэтический жанр, а именно «звуковую поэзию» (*Lautgedichte*). Ее можно интерпретировать как саморазрушение традиционного стихотворения, как демонстрацию распада и исчезновения индивидуального голоса, как нисхождение человеческой формы в тотальность материального потока. Балль рассказывает о публичном чтении своего первого звукового стихотворения в «Кабаре Вольтер»: «Потом, как я попросил, погас свет, и меня, обливающегося потом, снесли вниз с подиума как некоего магического епископа»⁷. Чтение своего стихотворения переживается и описывается Баллем как изнурительная конфронтация человеческого голоса с демоническими силами шума. Поэт выигрывает эту битву (становясь магическим епископом), но лишь отдавшись во власть этих демонических сил, позволив им обратить его голос в шум, в бессмысленный, чисто материальный процесс.

Нисхождение в материальный хаос предстает здесь не как предварительная стадия, предвещающая неминуемое возвращение к порядку и аналогичная периоду революционного хаоса, общественных беспорядков или карнавала в описании Роже Кайуа или Михаила Бахтина. Если воспользоваться терминологией Вальтера Беньямина из его статьи «К критике насилия», насилие материального потока – это божественное, а не мифологическое насилие, поскольку разрушение старого порядка не ведет к появлению нового. Но это божественное насилие практикуется в данном случае не Богом, а художником. Следовательно, остается по крайней мере стихотворение, у которого есть начало и конец и которое может быть скопировано и повторено. Мы имеем документацию нисхождения в поток, но не доступ к самому потоку. То же самое можно сказать о более поздних радикальных попытках нисхождения в материальный хаос: флюидизации художественной формы и соответствующей самофлюидизации. Я имею в виду Ги Дебора с его «дрейфом» (*dérive*), художественную практику Флюксуса, а также тексты и фильмы (например, фильмы Кристофа Шлингензифа), где личность героя или героини децентрируется, деконструируется, становится текучей. Все эти примеры показывают границу, которой неизбежно достигает художник, когда инсценирует нисхождение художественной формы в поток и хаос. В конечном счете это приводит лишь к созданию документации о таком нисхождении, тогда как образ самого потока ускользает.

Становится ясно, что нисхождение субъекта в материальный поток разделяет судьбу попыток его восхождения к созерцанию Бога и вечных идей. Религиозно-философская традиция демонстрирует многократные попытки достичь этого созерцания, но не может представить их результаты в убедительной форме. Все религиозные озарения и научные доказательства можно интерпретировать как продукты нашего воображения, детерминированного материальными условиями нашего существования. В той же степени и по той же причине мы не можем заявить, что у нас есть какие-либо свидетельства того, что мы входили в материальный поток. В этом смысле он столь же недостижим, как и вечные идеи. Но одновременно у нас есть собрание наших попыток войти в поток. Документация этих попыток образует архив – архив самофлюидизации.

⁶ Ball H. Flight out of Time. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 57.

⁷ Балль Х. Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. Дмитриева. М.: Республика, 2002. С. 106.

Впрочем, наши художественные музеи больше не являются местами постоянных коллекций и архивов, способными стабилизировать хотя бы эту документацию. Вместо этого они стали местами временных кураторских проектов. Не случайно Харальд Зеeman, инициировавший кураторский поворот в современном искусстве, был так увлечен идеей *Gesamtkunstwerk* и в 1984 году положил ее в основу выставки «Склонность к *Gesamtkunstwerk*» («Hang zum Gesamtkunstwerk»)⁸. Но в чем основная разница между кураторским проектом и традиционной выставкой? Пространство традиционной выставки трактуется как анонимное и нейтральное. Важны лишь выставленные произведения искусства. Таким образом, эти произведения воспринимаются как потенциально нетленные, даже вечные, пространство же, которое они наполняют, – как контингентное, случайное, всего лишь остановка, где эти бессмертные, самоидентифицируемые произведения временно задерживаются в своих странствиях по материальному миру. Напротив, инсталляция (неважно, является ли ее создателем художник или куратор) интегрирует произведения в это контингентное материальное пространство. Кураторский проект является *Gesamtkunstwerk*, поскольку инструментализирует все выставленные произведения, заставляя их служить сформулированной куратором общей цели. В то же время инсталляция, созданная куратором или художником, может включать любые объекты: некоторые из них являются процессуальными произведениями искусства (фильмы, видео, музыка и т. д.), а некоторые – повседневными предметами, документами, текстами. Все эти элементы, а кроме того архитектура пространства, наполняющие его звуки и свет лишаются своей автономии и начинают работать на ту целостность, в которую включены также зрители. Таким образом, любой кураторский проект в конечном счете демонстрирует свой случайный, контингентный, событийный, конечный характер – свою временность.

По существу, каждый кураторский проект имеет цель противоречить предыдущим, традиционным историко-художественным нарративам. Если такого противоречия не обнаруживается, кураторский проект теряет легитимность. Выставка конкретного куратора, которая всего лишь воспроизводит и иллюстрирует уже известные нарративы, попросту лишена смысла. По этой причине каждый кураторский проект должен противоречить предыдущему. Новый куратор выступает как новый диктатор, который стирает следы предыдущей диктатуры. В итоге всё больше современных музеев превращается из мест постоянных собраний в подмости для инсценировки временных кураторских проектов – временных *Gesamtkunstwerk*’ов. И основная цель этих временных кураторских диктатур заключается в том, чтобы погрузить художественный музей в поток – сделать искусство текучим, синхронизировать его с течением времени. Музей в наши дни отказывается быть местом созерцания и вместо этого становится местом событий. Современный музей устраивает не только кураторские проекты, но и лекции, конференции, чтения, кинопоказы, концерты и экскурсии. Сегодня поток событий внутри музея часто более стремителен, чем за его стенами. Мы уже привыкли интересоваться тем, что *происходит* в том или ином музее. И чтобы найти нужную информацию, мы обращаемся не только к музейному веб-сайту, но и к блогам, страницам в соцсетях, Twitter’у и т. д. Мы следим за активностью музея в сети чаще, чем посещаем сам музей. В интернете музей функционирует как блог. Следовательно, музей теперь представляет не столько универсальную историю искусства, сколько свою собственную историю в цепи событий, организуемых самим музеем.

Сегодня часто говорят о театрализации музея. Действительно, люди в наше время ходят на открытия выставок так же, как раньше они ходили на театральные и оперные премьеры. Эта театрализация музея часто становится предметом критики как свидетельство интеграции музея в современную индустрию развлечений. Однако есть принципиальная разница между пространством инсталляции и театральным пространством. В театре зрители размещаются за пределами сцены, в музее же они выходят на сцену, оказываясь внутри спектакля. Современ-

⁸ См. каталог: Der Hang zum Gesamtkunstwerk: katalog zur Ausstellung im Kunsthhaus Zürich, 1983.

ный музей воплощает модернистскую мечту о театре, где нет четкой границы между сценой и зрительным залом, – мечту, которую сам театр так и не сумел в полной мере реализовать. Хотя Вагнер говорит о *Gesamtkunstwerk* как о событии, стирающем границу между сценой и публикой, Фестивальный театр, построенный под руководством Вагнера в Байройте, не только не стирает эту границу, но даже усиливает ее. Современный театр, включая Байройт, использует на сцене всё больше и больше искусства, особенно современного, но различие между сценой и публикой в нем по-прежнему сохраняется. Современное искусство инсталляции, которое он включает, остается частью традиционной сценографии. Однако в художественной или кураторской инсталляции публика интегрируется в контекст искусства, в пространство инсталляции, становясь его частью.

Кроме того, традиционный музей, служивший местом вещей, а не событий, с равным успехом можно обвинить в том, что он становится частью арт-рынка. Такую критику очень легко сформулировать – и она применима к любой возможной художественной стратегии. Но, как мы знаем, традиционный музей не только выставляет определенные предметы и изображения, но также открывает их для анализа и теоретического размышления, обеспечивая возможность исторического сравнения. Модернизм не просто создавал предметы и изображения – он также анализировал предметность предметов и структуру изображений. Художественный музей не только организует события – он также служит медиумом для исследования событийности события, его границ и его структуры. Это исследование принимает разные формы, но, как мне кажется, ключевым его моментом служат размышления об отношении между событием и его документацией, аналогичные размышлениям об отношении между оригиналом и репродукцией – основном предмете внимания искусства модернизма и постмодернизма. Традиционная герменевтическая позиция по отношению к искусству предполагала, что взгляд внешнего наблюдателя должен проникнуть в произведение с целью обнаружить намерения художника, общественно-политические силы или витальные энергии, которые придали этому произведению его форму. Стало быть, традиционно взгляд зрителя был направлен извне и внутрь произведения искусства. Взгляд современного посетителя музея направлен, скорее, изнутри и вовне события искусства – по направлению возможного внешнего наблюдения за этим событием и процесса его документации, в сторону размещения этой документации в медиасреде и в культурных архивах, другими словами – по направлению пространственных границ события. А также по направлению временных границ события, поскольку, будучи помещенными в контекст события, мы не можем знать, когда оно началось и когда закончится.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.