**Б. Гройс \"О музее современного искусства\"**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ N°23 Борис Гройс О музее современного искусства** В последнее время культурное развитие приобрело несколько странный характер. С одной стороны, неумолимо и по всему миру растет число музеев современного искусства. В них вкладываются деньги, приглашаются знаменитые архитекторы, им делается реклама и т. д. С другой стороны, никогда ранее эта художественная институция - все ее аспекты, но прежде всего ее предназначение музеифицировать современное искусство - не подвергалась столь серьезному сомнению. Наряду с этим, аргументы - как авангардистского, так и анти-авангардистского толка, переплетаются в актуальной критике музейных институций столь трудно расчленимым образом, что какое-либо возражение ей представляется почти невозможным. Тем не менее, с подобными возражениями я и попытаюсь выступить. Авангардистская аргументация против музея современного искусства хорошо известна: музеи - это могильники живого искусства. Подлинно актуальное, современное искусство должно осуществляться непосредственно в жизни - оно должно придавать форму жизненному миру, чувствам, восприятию, социальной реальности своего времени. Попав в музей, попав, как принято говорить, в художественное \"собрание\", оно уже не сможет выполнять эту задачу, так как его осуществление будет нейтрализовано, а само оно станет лишь фактом дистанцированного, чисто эстетического, \"безобидного\" созерцания. Таким образом, музеифицировать современное искусство значит лишить его потенциала общественного воздействия, передать его сфере художественной индустрии - и тем самым сломить его, умертвить. Следовательно, подлинному стороннику современного искусства пристало препятствовать его попаданию в музей. Все его усилия должны быть отданы тому, что бы как можно дольше продлить внемузейную жизнь современного искусства. Если современное искусство поторопилось попасть в музей, оно пропало. К этому в сущности и сводится авангардистская аргументация против музея современного искусства. Аргументация же анти-авангардистская, сегодня, пожалуй, даже более распространенная, сводится приблизительно к следующему: современный музей - это место, репрезентирующее историю искусства, то есть то, что в определенный исторический период воплощало собой новое, оригинальное и потому характерное. Однако в настоящее время история искусства завершилась - ничего нового более не создается, так как репертуар художественных формотворческих возможностей исчерпан. Наше время - время пост-авангардистское, пост-историческое, израсходовавшее все известные художественные методы - ничего оригинального более произвести не способно. Таким образом, искусство сегодня не в состоянии создать исторический стиль, который мог бы занять свое место в репрезентируемой музейной экспозицией истории искусства. Поэтому музей современного искусства - это бессмыслица, это всего лишь факт коммерческой художественной индустрии, которая сверхпроизводительностью хочет скрыть исторически обусловленный дефицит нового. Таким образом, тот, кто пытается сегодня теоретически оправдать музей современного искусства, проявляет себя, во-первых, реакционным поклонником мертвого искусства и недругом подлинной жизни, а во-вторых, навеки застрявшим во вчерашнем дне авангардистом, проспавшим конец истории искусства и уже неспособным различать знамения времени. В обеих же перспективах он представляется наивным, некритичным попутчиком лживой, циничной художественной индустрии. И все же я склонен занять именно эту позицию и выступить в защиту музея современного искусства. Но прежде хотелось бы ответить на вопрос, почему авангардистская и анти-авангардистская аргументации пребывают сегодня в таком единодушии, в то время как еще вчера они непременно бы противоречили друг другу? Ответ на этот вопрос сводится к тому, что упомянутое выше противоречие было исходно относительным. Классический авангард разделял традиционную точку зрения, согласно которой сущность искусства определяется творческим, продуктивным началом. Традиционное понимание роли художника сводило ее к задаче являть миру новые, прекрасные, чудесные вещи. Авангард же напротив хотел весь мир превратить в новую, прекрасную, чудесную вещь. Различие это хоть и велико, но и не столь велико как может показаться на первый взгляд. В обоих случаях художник понимается одиноким, противостоящим публике творцом: он или очаровывает публику своими творениями или же весь жизненный мир, этой публикой населенный, превращает в свое творение. При этом в обоих случаях подлинный художник не воспроизводит - он производит. Вот почему распространение медиальных техник воспроизведения, которые Вальтер Беньямин провозгласил главным событием нашего времени, и воспринимается подтверждением того, что искусство сегодня себя исчерпало. Так, Дуглас Кримп в своей знаменитой книге \"На руинах музея\", ссылаясь на того же Вальтера Беньямина, писал: \"Использование технологий воспроизведения приводит постмодернистское искусство к утрате ауры. Фикция творческой личности уступает место откровенному заимствованию, цитированию, подборам цитат, аккумуляции и повторению уже существующих образов. Понятия оригинальности, аутентичности и присутствия, столь важные для упорядоченного музейного дискурса, оказываются подорванными\"\* . Новые репродукционные приемы художественного производства отменяют принцип музейной организации, основанной на фикции субъективного, индивидуального творчества; своей репродукционной практикой они нарушают сложившийся порядок, низводят музей до руин. Возможным же это оказывается в силу того, что иллюзорен сам принцип музейной организации: он лишь создает видимость историчности, понимаемой как данное во времени откровение креативной субъективности, там, где de facto мы имеем дело всего лишь с грудой не связанных между собой артефактов. Такова восходящая к Мишелю Фуко, суть рассуждений Кримпа. При этом, критика традиционного понимания искусства сводится им (как и многими другими авторами его поколения) к критике художественных институций, в том числе и художественного музея, который будто бы и призывается к жизни этим возвышенным, сколь и устаревшим пониманием искусства. Кто-то может разделять радостное принятие Кримпом \"музейных руин\" и этим продолжать линию авангардистского поругания музеев, кто-то может оплакивать конец творчества, однако же все они будут единодушны в своем диагнозе: общественный перевес репродуктивных, медиальных техник достиг сегодня таких масштабов, что индивидуальное творчество обречено на исчезновение. Отдельный художник не может более сопротивляться медиальному воспроизведению - он может ему только пассивно покориться. Таким образом, с музеем как с местом институционализирующим индивидуальное творчество покончено. Впрочем, своей убедительностью этот диагноз обязан пониманию искусства, отождествляющему авторство и творчество, пониманию, которое при ближайшем рассмотрении оказывается более, чем проблематичным. Давно уже - во многом благодаря философскому дискурсу французского постструктурализма и, особенно, деконструктивизма - к фигуре человека-творца, к мифу индивидуального творчества принято относиться с недоверием. Было убедительно показано, что человек не стоит у истоков языка, смысла, значения. Сегодня уже никто не может с готовностью утверждать, что человек \"креативен\", в традиционном смысле этого слова, то есть, что именно он порождает свои произведения, что именно он рождает новые содержания и формы, за существование которых исключительно он несет ответственность. Более того, стало уже почти естественным полагать, что художник просто пользуется набором готовых форм - форм, лишенных какого-либо индивидуального происхождения, циркулирующих анонимно и свободно парящих в коммуникационных сетях. Вот почему художник теряет ныне право на присталую лишь творцу авторскую подпись под произведением. Рассуждения о \"смерти автора\" - по крайней мере, начиная с Фуко и Ролана Барта - вошли уже во всеобщий обиход. Отсюда и феномен современного искусства, приобретающий все более сомнительный характер, тем более, что \"смерть автора\" как у Барта, так и у Фуко описывает не просто лишь некое конкретное историческое событие, но в гораздо большей степени вскрывает исходную репродукционную природу любой человеческой практики. \* \* \* Тем не менее, в своем анализе оба теоретика сохраняют верность, упомянутому выше, отождествлению творческой личности с автором. Только тот, кто создает новую форму или новое значение, может на этом основании ставить под ними свою авторскую подпись. Однако возможна не только подпись начала, рождения, создания, но и подпись конца - если угодно, подпись смерти. Подписать можно не только новую созданную форму, но и определенное употребление уже давно существующих форм и вещей - что и продемонстрировал Дюшан в своих ready mades. Сегодня автор уже более не является творцом, но от этого он не перестает быть автором. Художник уже более не стоит у начала вещей, но у их - пусть только временного - конца. Он не создает вещи, но демонстрирует их возможное - а значит, индивидуальное, новое, оригинальное - употребление. Он потребляет вещи неким своеобразным образом и выставляет это потребление как возможный способ обращения с вещами этого мира. Формы, с которыми мы имеем дело, в сущности анонимного происхождения. Создать их одиночкам - задача непосильная. В нашем мире вещи порождаются процессом бессубъектным и неподконтрольным, эта анонимная, серийная, техническая массовая продукция не может подчиняться творческой воле отдельной личности. Однако использование подобных анонимно произведенных вещей и форм может быть индивидуальным. Так, все водят одни и те же автомобили, но у каждого при этом есть свой индивидуальный водительский стиль. Так, все пользуются одним и тем же дискурсом современной цивилизации, но каждый имеет свое собственное мнение. Так, все пользуются вещами общедоступными, но пользуются они ими индивидуальным образом и способом. В мире художественных институций аналогичные отношения мы можем наблюдать между анонимным, обобществленным производством товаров и их частным присвоением, которые Маркс некогда положил в основу определения закона индустриальной цивилизации. Таким образом, речь сегодня идет не об авторской подписи производителя, а о подписи потребителя. Произведение искусства не является более продуктом, представляющим ценность в силу лишь факта его художественного производства, ценность его предопределяется тем, что оно показывает, как некий анонимный продукт может быть потреблен - потреблен, в рамках индивидуальной эстетической практики тождественной (по крайней мере в тенденции) жизненной практике данного художника. Система искусства - это система демонстративного потребления, имеющая, безусловно, много общего с другими системами потребления - модой, туризмом или спортом. Однако разумеется, система искусства несравненно более индивидуализирована: если в других системах практикуется групповое потребление, то в системе искусства практикуется потребление персональное, оригинальное, индивидуальное. Система искусства предлагает зрителю не столько продукт, сколько варианты индивидуального способа его потребления. Или еще короче: в системе искусства потребляется само потребление. \* \* \* Долгое время почти безусловным было представление, что критика, направленная против риторики креативности, лишает оснований и институцию искусства. Однако является ли традиционная историко-художественная риторика креативности столь безусловным оправданием институционально обеспеченной автономии искусства, что критика этой риторики оказывается тождественной критике институции? В самом деле, если предположить, что художественное произведение непременно отличается от всех остальных вещей в силу своих особых выразительности, качества или, говоря иначе, если предположить, что произведение суть проявление творческого гения, то тогда в художественной институции отпадает какая бы то ни было надобность. Ведь, если произведения искусства и так непосредственно выглядят и отстаивают себя как таковые, то для того, чтобы приобрести визуальную значимость, они не нуждаются в создании специального, привилегированного, музейного контекста. Гениальную картину, если таковая вообще бывает, мы можем вполне опознать и оценить в совершенно профанном пространстве. Динамичное развитие художественных институций и, прежде всего, музеев современного искусства, свидетелями которого мы стали в последние десятилетия, происходит параллельно процессу стирания явных различий между произведением искусства и профанной вещью, а так же и между рукотворными и технически произведенными вещами, чего столь последовательно добивались авангардные направления нашего столетия. Чем менее наглядно отличается произведение искусства от профанной вещи или от технически произведенного объекта, тем более необходимым становится наглядное различие между художественным контекстом и профанным, повседневным, внемузейным контекстом пребывания вещи. Произведение искусства, став столь похожим на \"нормальную вещь\" или на медиа-образ, поэтому то и начинает испытывать потребность в музейной контекстуализации и в музейной защите. В наше время музей и есть последнее средство отличать искусство от неискусства. Так, критика понятия креативности оказывается не только далекой от задач подрыва или лишения легитимности музея как институции, но и более того, она добавляет собственные теоретические основания для институционализации и музеификации современного искусства. С введением Дюшаном метода ready made, музейное собрание, музейное пространство, музейная институция - это то, без чего практика искусства становится абсолютно невозможной. Именно потому, что фотография или видео- и кинопродукция в контексте современной культуры представляет собою широко распространенную, безличностную и разностороннюю практику, в которой растворяется любая индивидуальная творческая деятельность, необходимость музейного контекста и сохраняет силу также и для фотографии и для медийного искусства. Только в контексте музея индивидуальные стратегии использования технических средств воспроизведения могут быть внятно сформулированы, сопоставлены с другими стратегиями, выявлены и продемонстрированы. Между тем вышесказанное означает, что принципиальным образом изменилось отношение музея к так называемой истории искусства. Нормативный историко-художественный нарратив, на котором традиционно основывался современный художественный музей, утратил свою былую достоверность. Критерии включенности и исключенности, которыми по сути конституируется история искусства, давно и основательно поставлены под вопрос. Дискредитирован сам идеал Истории: она сменилась многообразием отдельных, конкурирующих, противоречивых, нередуцируемых, разнообразных историй. Поэтому когда мы слышим, что в современном искусстве нельзя усмотреть ничего нового, так как мы переживаем конец истории искусства, то диагноз этот справедлив лишь отчасти. Речь идет не о кризисе нового, а о кризисе старого. История как рассказ о старом, наряду с его репрезентацией в музее, стала недостоверной. Поэтому сегодня мы не готовы сходу определить чем различаются между собой искусство актуальное и искусство историческое. Мы не можем быть более уверенными, что собственно относится к истории старого искусства, постольку не можем быть уверенными в том, что сегодня с исторической точки зрения является новым. \* \* \* Этой задаче и служит пространство музея или выставочного зала: именно здесь мы можем осознать, чем же отличаются между собой те два контекста, в которых обычно и встречаются присущие современной цивилизации образы. С образами мы, во-первых, соприкасаемся в контексте информации или социальной коммуникации. По преимуществу это происходит в сети медиа, где образы эти оцениваются в соответствии с их непосредственным воздействием, их успехом у публики и, прежде всего коммерческой эффективности. Во-вторых, мы соприкасаться с образами в музейном контексте: здесь, опосредованные художником, они могут крайне индивидуально сравниваться друг с другом, а также и с образами, созданными в другие эпохи. Один и тот же образ, независимо от того, является ли он традиционно-живописным или произведенным технически, может функционировать как в контексте масс-медиа, так и в музейном контексте. Из этого, однако, не следует, что тем самым различие между этими контекстами оказывается снятым, поскольку использование образов остается различным. Из места, в котором выставляется искусство прошлого, музей превратился, таким образом, в машину, которая производит новое искусство, помещая уже давно существующие вещи и образы в другой, альтернативный повседневной и медиальной действительности контекст. Как правило, только в музее обыкновенная вещь или технически произведенное изображение может быть как-то иначе использовано или интерпретировано. Современный музей осеняет собой и принимает в своих залах отнюдь не исключительное, гениальное и ауратическое, что и так уже нашло признание в большом мире, а невзрачное, тривиальное, анонимное и повседневное, теряющееся вне музейной действительности. Если музею когда-нибудь и суждено исчезнуть, то утраченной для искусства окажется возможность показывать нормальное, повседневное, тривиальное и тогда, чтобы утвердить свою успешность и жизнеспособность, искусство должно будет стать необычным, поразительным, исключительным. История же свидетельствует, что удается это искусству только тогда, когда оно приобщается к классической, мифологической традиции и отказывается от задач воссоздания реальности. Современная массовая культура, имеющая ныне вполне заслуженный успех, посвящает себя нападениям инопланетян, мифам гибели и спасения, героям, наделенным сверхчеловеческими силами и т. д. Все это, несомненно, захватывающе и поучительно, но иногда ведь хочется увидеть и что-то нормальное, привычное, повседневное и хочется об этом поразмышлять. Удовлетворено это желание - в нашей культуре - может быть только в музее. Только в музее у нас еще сохраняется шанс созерцать что-то неброское и заурядное. В жизни, напротив, мы обречены на то, чтобы поражаться необычному. Функция, которую выполняет сегодня музей современного искусства - оставаться последним культурно защищенным местом индивидуального общения с повседневной нормальностью, скукой и посредственностью, предполагает также и то, что искусство здесь сохраняет некоторую дистанцию к художественному рынку. Ныне стали уже привычными суждения, что актуальное искусство полностью подчинено художественному рынку. С определенной точки зрения это, безусловно, верно, но верно лишь отчасти - по меньшей мере, настолько, насколько музейная система все еще функционирует. Так, экономический принцип, на котором выстроен музей, очень прост и похож на принцип церковной экономики. Музей покупает произведения искусства на рынке, но впоследствии он уже их не продает. Мы здесь имеем дело - по крайней мере в идеале - с необратимой экономической операцией. И это в мире, где все экономические операции обратимы! Как правило, все, что покупается, если оно не расходуется, может быть впоследствии продано. Экономическое своеобразие музея заключается в том, что он не продает вещи и в то же время не расходует их. Таким образом, музей функционирует в современной экономике как черная дыра: именно так внутри этой экономики он открывает пространство символического обмена, т. е. обесценивания, которое порождает ценность. Без учета этой своеобразной экономической операции художественные стратегии современности не могут быть поняты, поскольку стратегии эти как раз и стремятся возвести в правило то, чтобы не-ценное, поражение, провал в тривиальное и незначительное предстали как ценность, как победа, как что-то необычное. Поэтому упразднить музеи, в сущности, очень просто: достаточно нарушить эту экономическую необратимость и вынести музейные собрания обратно на рынок. Тогда все, что на этом рынке не получит спроса - а это, безусловно, будет почти все современное искусство - попросту пропадет. Впрочем, я не исключаю, что в дальнейшем культура и последует этому пути. Тогда наша собственная банальность не будет более нам столь очевидна и возможность нашего контакта с ней будет утрачена. \* \* \* Наконец, музей современного искусства - это единственное место, где различные медиа оказываются доступными взаимному сравнению. Только в контексте музея медиа действительно становится сообщением, т.е. тем, чего от них некогда требовал Маклюэн. Современное медиа-искусство столь же зависит от дискурса, как в свое время и искусство традиционное. Однако на этот раз, речь идет не об историко-художественном нарративе, который определяет ценность отдельного художественного произведения, указывая ему на то место, которое оно занимает во всеобщей нормативной истории искусства, а о дискурсе медиа, тематизирующем скрытую, медиальную сторону любого образа, что собственно и делает его интересным с художественной точки зрения. Вхождение медиа-искусства в художественную систему во многом поставило под вопрос традиционное выставочное пространство. В первую очередь потому, что утраченной оказалась определенность границы между отдельным произведением и выставочным пространством - о ней необходимо заново договариваться. Так, медиа-искусство - в форме видео- или киноинсталляции - погрузило выставочное пространство, где ранее царил вечный день, в темную ночь или сумерки. Распределенное равномерно, приятное глазу освещение современного музея потухло. Музейный свет более не освещает произведения искусства. Свет теперь излучают сами образы - образы видео-, теле- или компьютерные. Возникает вопрос: принадлежит ли этот свет произведениям или нет? Ранее музейный свет был символической собственностью зрителя: в этом свете он видел произведение. Теперь свет стал частью произведения - и таким образом контролируется художником. Речь идет о передаче условий освещения от зрителя к художнику, а, следовательно, и контроля за тем, как произведение зрительно воспринимается Сдвиг же этот крайне существеннен, и он еще пока недостаточно отрефлексирован. Кроме того, в медиа-искусстве от зрителя к художнику переходит и контроль за временем созерцания. В классическом выставочном пространстве зритель полностью контролировал время созерцания: в любой момент он мог прервать этот процесс, а позднее снова вернуться к картине. В период его отсутствия традиционная картина не менялась. В случае же с образами пребывающими в движении правило это не соблюдается: кинофильм, видеофильм, а также интерактивное, управляемое компьютером произведение навязывает зрителю время и ритм их восприятия. Даже масштабные инсталляции, хоть они и выполнены из традиционных материалов, также в гораздо большей мере, чем это было принято в традиционном искусстве, диктуют зрителю условия их восприятия. \* \* \* Таким образом, если художник утратил ныне статус творца, он одновременно получил невиданные ранее возможности контроля над восприятием, использованием и констекстуализацией изображения. Вместо того, чтобы рассматривать и любоваться созданными художниками образами, современному зрителю предлагают смотреть глазами художника на уже давно знакомые изображения. Художник, возможно, перестал быть создателем, но благодаря этому он стал образцовым зрителем. Художник уже - не производитель, а публика - не потребительская масса. Более того, сегодня именно масса анонимно порождает продукты нашей цивилизации, а художник - это лишь индивидуальный созерцатель этих продуктов и автор их употребления. Институция современного искусства выполняет сегодня функцию, ранее, в сущности, доступную лишь Богу - смотреть на нас. Мы же, по-видимому, хотим, чтобы на нас смотрели. Итак мы идем в музей современного искусства отнюдь не для того, чтобы там что-то увидеть: ведь там нет ничего, чего мы не могли бы видеть в обыденной реальности. В музей современного искусства мы идем дабы удостовериться, что искусство все еще смотрит на нас. Перевод с немецкого Георгия Литичевского