

Амелия Грум

Постоянная экспозиция. Время и политика сохранения наследия в Музее искусства Оцука

Статья посвящена Музею искусства Оцука (Наруто, Япония), в котором собраны сотни копий шедевров мирового искусства. Выполненные с помощью новейших технологий, эти копии, как заявляют организаторы музея, просуществуют две тысячи лет. В этом контексте автор рассматривает проблемы взаимоотношения копии и оригинала, темпоральности произведения искусства, его доступности, а также концепции сохранения памятника через его замещение. Этой статьей «Искусствознание» продолжает серию публикаций, посвященных актуальным проблемам музеологии и месту музея как институции в современной художественной инфраструктуре (см.: Вальтер Беньямин, «Новые работы»; Хито Штайрль, «Танк на постаменте. Музеи в эпоху планетарной гражданской войны»; Франко «Бифо» Берарди, Марко Маганьоли, «Иконоборчество Блу и конец эпохи дада» — «Искусствознание». 2016. № 1–2, 3). Статья А. Грум, впервые опубликованная в журнале *e-flux* (2016. № 78), печатается с любезного разрешения автора и *e-flux journal*.

Ключевые слова:

музей, время, темпоральность,
консервация, наследие, копия, симулякр,
фотография, «Мона Лиза», Уорхол.

Впервые за границу «Мона Лиза» выехала в 1963 году — в Вашингтон. Обстоятельства этого путешествия исключительны: по сути, Андре Мальро стал жертвой чар Жаклин Кеннеди. Она — в то время первая леди Америки, и он — министр культуры Франции, впервые встретились весной 1961 года в Париже; они провели вместе день, ходили по музеям и (по-французски) говорили об искусстве. Очарованный Мальро, желая угодить, сгоряча пообещал Жаклин, что хрупкая луврская картина приедет в столицу США. Зал Национальной галереи искусства был задрапирован красным бархатом; картину круглосуточно охраняли морские пехотинцы. (Ил. 1.) В первый же день посмотреть «Мону Лизу» пришли десять тысяч человек; в дальнейшем, чтобы принять всех желающих, музею пришлось увеличить часы работы выставки.

Во время всеобщего ажиотажа Энди Уорхол вдруг спросил, почему французы не прислали копию картины: «Никто бы и не заметил разницы», — сказал он¹. А если никто не заметит разницы, то какая разница, что показывать — оригинал или копию? Если бы Лувр отправил копию, то зрители все-равно получили бы возможность познакомиться с чем-то, очень близким оригиналу, при этом сам оригинал оставался бы в безопасности — он сохранялся бы для потомков.

Именно исходя из этой логики была закрыта пещера Ласко на юге Франции, а по соседству создана ее точная копия. «Мона Лиза» приехала в Вашингтон в январе 1963 года, а спустя три месяца министерство Мальро закрыло Ласко — во имя сохранения памятника. Росписям Ласко

1 Выставка в вашингтонской Национальной галерее проходила с 8 января по 3 февраля; после этого «Мона Лиза» отправилась в Нью-Йорк, где с 7 февраля по 4 марта была показана в музее Метрополитен. В общей сложности обе выставки посетило около 1,6 млн человек. Слова Уорхола, сказанные в связи с нью-йоркским показом, возможно, являются апокрифом — они известны лишь по фильму нью-йоркского критика Роберта Хьюза *The Mona Lisa Curse* (2008). В том же 1963 году Уорхол создал целый ряд произведений, посвященных «Моне Лизе»; первым из них была шелкография «Тридцать лучше, чем одна» (Фонд Бранта, Гринвич, Коннектикут; ил. 2). — *Примеч. пер.*



1. Роберт Надсен. Президент Джон Кеннеди, Мадлен Мальро, Андре Мальро, Жаклин Кеннеди и вице-президент Линдон Джонсон на открытии *Моны Лизы* в Национальной галерее, Вашингтон. 8 января 1963

было более 17 тысяч лет, но им грозило полное уничтожение из-за того, что мы подошли к ним слишком близко: уже в 1955 году, спустя меньше десяти лет после того, как пещера была открыта для публики, появились первые признаки повреждения живописи — из-за повышенного количества углекислого газа, исходившего от дыхания тысяч зрителей. Сама мысль о том, что мы можем утратить росписи случайно, была невыносима — нам пришлось лишиться их намеренно, замуравив пещеру и создав их подобие. Так возникла Ласко-2; над репродукциями нескольких секций пещеры работала команда живописцев и скульпторов — каждую линию и каждое пятно они повторяли в точности до миллиметра. Копия



2. Энди Уорхол. *Тридцать лучше, чем одна*. 1963
Холст, шелкография. 279,4 × 238,8.
Фонд Бранта, Гринвич, Коннектикут

открылась для публики в 1983 году, в двухстах метрах от подлинной пещеры. Сегодня никто не может увидеть росписи Ласко-1, но каждый день тысячи зрителей смотрят их сиквел-симулякр.

Я нахожусь глубоко под землей — в Музее искусства Оцука, построенном в склоне холма в прибрежном городке Наруто на юго-востоке Японии. (Ил. 3.) В постоянной экспозиции музея — более тысячи произведений: Леонардо, Босх, Дюрер, Веласкес, Караваджо, Делакруа, Тёрнер, Ренуар, Сезанн, Ван Гог, Пикассо, Дали, Ротко — все величайшие хиты западного художественного канона. Здесь есть даже фрески Микеланджело

из Сикстинской капеллы, украшающие стены специально построенного зала. (Ил. 4–5.)

Чтобы «приобрести» эти вещи в коллекцию, техническая команда музея напечатала фотографии работ, в масштабе 1:1, на керамических плитках; затем плитки обожгли при температуре 1300 градусов по Цельсию, после чего художники от руки нанесли финальные штрихи. Согласно музейному пресс-релизу, эти написанные-сфотографированные-отпечатанные-обожженные-расписанные картины проживут несколько тысячелетий: «Если подлинникам не избежать разрушительного воздействия окружающей среды, землетрясений и пожаров, — утверждает Итиро Оцука, директор музея, — то керамические репродукции сохранят свой цвет и форму на протяжении двух тысячелетий»².

Сотни миллионов долларов на это предприятие потратила фармацевтическая компания Otsuka Holdings, которая выпускает популярный антипсихотик *Aripiprazole*, а также питательный напиток *Pocari Sweat*. Музейный экскурсовод — это дружелюбный синий робот по имени *artu-kun* («мистер Арт») с логотипом *Pocari Sweat* на корпусе. (Ил. 6.) Одна из его задач — напоминать зрителям, что все произведения в музее можно трогать руками, ведь они — неуязвимы.

Все в этом грандиозном подземном музее одновременно *предчувствует* катастрофу и *противостоит* ей. Апокалипсис уже наступил или мы к нему еще готовимся? Находясь внутри этого бункера, понять невозможно. Когда я смотрю на керамические репродукции сегодня, я словно вижу их спустя две тысячи лет — между «сейчас» и «потом» нет разницы, потому что время здесь остановилось.

Я гуляю по музею, фотографирую и трогаю произведения искусства. Я касаюсь щеки «Девушки с жемчужной сережкой» Вермера (ил. 7) и прижимаюсь лицом к «Поцелую» Климта. Но чем ближе я к ним подхожу, тем более далекими они кажутся. Можно ли считать касанием то, что гарантированно не произведет никакого эффекта?

Вскоре мне надоедает трогать искусство, потому что все поверхности нейтральны — они начинают казаться одним большим куском стертой наждачной бумаги, а само время сплющивается до мифического, однородного континуума. Таким команда Музея Оцука видела

2 Otsuka I. Over 1,000 pieces of powerful works of Western art that will last for more than 2,000 years!// Otsuka Museum of Art. URL: <http://www.o-museum.or.jp/english/smarts/index/16/>.



3. Музей искусства Оцука
Наруто, Япония

искусство, достойное сохранения, в конце XX века, и — если все пойдет по плану — здесь ничто никогда не изменится.

В 1990-е годы, когда Музей Оцука собирал свою коллекцию неуязвимых копий, Жан Бодрийяр писал о «ксерокс-степени культуры», в которой «ничто не исчезает, ничто не должно исчезнуть»³. Обращаясь в качестве примера к Ласко, Бодрийяр исследовал нашу растущую склонность к сохранению-через-замещение: вещи, которые должны исчезнуть, принуждены к искусственному долголетию — через свои симулякры. Говоря о дискуссиях того времени во Франции, в ходе которых обсуждалась целесообразность поддержания жизни у смертельно больных, Бодрийяр вводит термин «терапевтическая жестокость» (*acharnement thérapeutique*)⁴. Этим термином можно описать и ситуацию в Музее

3 Baudrillard J. The Illusion of the End / Trans. Chris Turner. Stanford: Stanford University Press, 1994. Pp. 74, 72.

4 Ibid. P. 72.



4. Копия Страшного суда Микеланджело в Музее искусства Оцука. Фото автора

Оцука, где жестокая, насильственная витальность наложена на произведения искусства и на европоцентричный исторический нарратив, которые, в противном случае, лишатся остатков своих жизненных сил.

Музей даже сделал шаг вперед на пути «терапевтической жестокости» — он начал насильственно воскрешать то, что уже умерло. Последнее «приобретение» в постоянную экспозицию музея — это копия работы, которой не существует: картины Ван Гога с изображением подсолнухов, погибшей в Японии в 1945 году. Картина сгорела во время американского авиаудара по городку Асия 5–6 августа — примерно тогда же, когда на Хиросиму была сброшена атомная бомба. Однако, судя по ярким краскам на керамической плите в Музее Оцука (копия была изготовлена по фотографии, сделанной до гибели оригинала), Второй мировой войны просто не было. И никакой войны не было — если судить по той истории искусства, которую музей законсервировал



5. Копия Страшного суда Микеланджело в Музее искусства Оцука. Фрагмент. Фото автора

у себя на следующие два тысячелетия. Это — исправленная и идеализированная версия истории, все изломы и форс-мажоры которой аккуратно завуалированы. Другими словами, это история, лишенная своего временного измерения.

Представим, что эти керамическими плиты действительно сохранятся нетронутыми на протяжении двух тысячелетий. Что увидит в них будущий зритель, на фоне окружающих руин? Он увидит историю западного искусства, которая началась в Древней Греции, развивалась по прямой на протяжении веков и завершилась абстрактным экспрессионизмом и американским поп-артом — великим апофеозом трехтысячелетнего нарратива. Ни одно произведение, созданное после 1970 года, пока не стало объектом музейной терапии.

Конечно, чем шире этот тотальный охват, тем несовершенней попытка его обзора. В Музее Оцука есть ощущение перебора: это

крупнейший музей в Японии, и чтобы посмотреть все его экспонаты, нужно пройти почти четыре километра. Но есть здесь тревожные упущения: так, среди сотен и сотен работ, включенных в этот грандиозный нарратив, очень мало произведений женщин-художниц, их можно пересчитать по пальцам. Проходя путь от античности к 1960-м, я думала, что ситуация будет меняться, но в отделе послевоенного искусства я обнаружила лишь одного художника не-мужчину — Бриджет Райли.

Также в этой версии истории искусства нет скульптуры, нет видеоарта, нет перформансов и инсталляций, нет реди-мейдов — есть лишь гладкие фоторепродукции картин и отдельные предметы, которые выглядят как гладкие фоторепродукции картин. В экспозицию включены некоторые средневековые шпалеры и византийские мозаики, но на керамических плитках они полностью утратили свою фактурность. Столь же странно выглядят и древнегреческие вазы: они сфотографированы со всех сторон, но на плитках напечатана их плоскостная разверстка — тени от ручек, включенные в изобразительное поле, указывают на изначальную трехмерность. И хотя все в этом музее зависит от техники фотографии, сама фотография также не рассматривается здесь как самостоятельный вид искусства: камера — лишь способ перенести изображение с одной плоскости на другую, но она не способна создавать новые образы.

Итиро Оцука в своей речи о музее с гордостью сообщает, что зрители наконец получили возможность «побывать во всех мировых музеях, оставаясь при этом в Японии». Однако если он имеет в виду доступность экспонатов, то возникает вопрос: почему для копирования отобраны и без того самые растиражированные и доступные шедевры. Музей открылся на рубеже XXI века; к этому моменту любой человек, имеющий интернет, в любой точке мира мог получить доступ к любому из этих иконических образов. В некоторых случаях изображения выложены в высоком разрешении, благодаря чему можно рассмотреть такие мельчайшие детали, которые не способен увидеть глаз посетителя музея.

Фотография как репродукционная техника подразумевает мультипликацию, фрагментацию и циркуляцию образов. Еще в 1940-е годы Мальро писал о том, что фотографический документ способен освободить предмет от его изначального контекста и иерархической структуры, а также от его физического объема и установленных размеров⁵. Но в отличие от «музея без стен» Мальро, как и от ташеновских изданий или Google Art Project, команда Музея Оцука возвращает механически



6. Робот-экскурсовод мистер Арт в Музее искусства Оцука. Фото автора



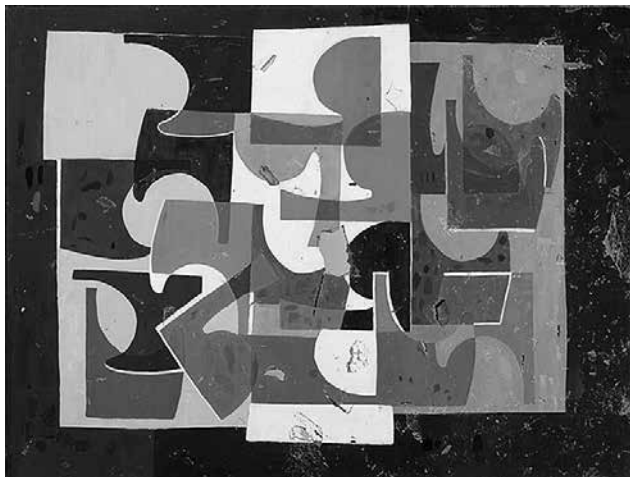
7. Копия Девушки с жемчужной сережкой Вермера в Музее искусства Оцука. Фото автора

воспроизведенным произведениям искусства их объем, вес и специфике. Дематериализованные образы вновь становятся уникальными, тяжелыми объектами с фиксированными размерами и положением в пространстве. И такие образы не приходят к нам — это мы должны идти к ним.

Если керамические копии Музея Оцука действительно сохранятся до 4016 года, они почти наверняка переживут свои оригиналы. Они окажутся не просто дубликатами, но — заменой оригиналов. Их цель — сохранить в неизменности хрупкие и недолговечные образы и истории.

После землетрясения 1997 года в Умбрии и Марке, в результате которого погибла значительная часть фресок XIII века в базилике

5 Malraux A. Museum Without Walls // Malraux A. The Voices of Silence/Trans. Stuart Gilbert. London: Paladin, 1974. Pp. 13–130.



8. Салуа Рауда Шукер. *Два = один*. 1947–1951. Холст, масло. Собрание Фонда Салуа Рауда Шукер

Св. Франциска в Ассизи, Музей Оцука предложил свои копии этих фресок итальянцам, чтобы те могли по ним вести реставрационные работы. Оригинал тем самым превратился бы в *копию собственной копии* — и при малейшем отклонении этот якобы неуязвимый симулякр приводил бы копию копии в соответствие с первоначальным замыслом.

Тут возникает более широкая проблема: возможно ли говорить о произведениях искусства без учета их динамических и временных качеств. Когда историки искусства стремятся точно определить авторский замысел произведения, они лишают работу ее временного многообразия. Точно так же, когда реставраторы мечтают о возвращении работе ее «изначального авторского замысла», они не учитывают историю бытования вещи, ее непрекращающуюся длительность и те следы исторической и материальной реальностей, которые в этой вещи накоплены.

На ретроспективной выставке Салуи Рауды Шукер в Тейт Модерн в 2013 году была показана одна из ее абстрактных картин с дырами и торчащими из холста осколками стекла. (Ил. 8.) Эти раны возникли после того, как во время гражданской войны в Ливане рядом с домом художницы разорвалась бомба. Шукер решила не восстанавливать

холст, но сохранить на нем следы пережитого насилия. Тем самым разорванная абстрактная композиция приобрела прямую, знаковую связь с окружающим миром. Картина демонстрирует не только момент художественного творчества в прошлом, но также и то, что с ней случилось потом, — таким образом, ее темпоральность растянулась за пределы изначального авторского замысла.

Однако в основе концепции Музея искусства Оцука лежит попытка остановить ход времени. Здесь нет прошлого, поскольку ничто не умирает и все изломы истории вуалируются. И здесь нет будущего, поскольку любые форс-мажоры и случайности просто не мыслятся. В этом архиве есть лишь жестокое, неизменное настоящее, не допускающее никакого альтернативного будущего, заменяющее любое иное самим собой и навязывающее *все то же самое*.

По замечанию Адорно, слова «музей» и «мавзолей» «объединяет не только фонетическое сходство». Немецкое слово *museal* («музейный») «обозначает предметы, в отношении которых у зрителя утрачена живая реакция и которые умирают». Когда такие предметы уходят из жизни, они попадают в музей. По словам Адорно, «их сохраняют не столько из потребности сегодняшнего дня, сколько из исторического пиетета»⁶. Но разве в музее-мавзолее не существует возможности реактивации? Неужели мы не в состоянии найти способ оживить то, что в нем хранится, и привести в движение сообразно потребностям сегодняшнего дня?

Уже направляясь к выходу из Музея Оцука, я обратила внимание на швы на картинах: поскольку керамические плиты производятся только определенного размера, все крупноформатные работы собраны из нескольких плит. В результате на многих картинах видны эти странные стыки, которые напоминают нам о базовой материальности произведений искусства. (Ил. 5.) Чем больше я смотрела на эти цезуры, тем больше развеивался музейный миф о прочности и постоянстве: гипердолговечность обожженных керамических плит имеет своей оборотной стороной эти швы. И именно эти швы свидетельствуют об изломах истории, любой ее версии — в том числе и в особенности той, которая кажется герметичной. Рассматривая эти щели между плитами — щели,

6 Adorno Th. Valéry Proust Museum // *Adorno Th. Prisms* / Trans. Samuel and Sherry Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1982. Pp. 175–185, 175. (Пер. по: Адорно Т. Музей Валери-Пруста / Пер. С. Ромашко // *Художественный журнал*. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112>.)

которые, по идее, мы не должны замечать, — я задумалась об их потенциале: что сквозь них может просочиться? и как их использовать для реорганизации этого архива?

Конечно, Музей Оцука — это тщеславный корпоративный проект, который представляет свою ретроградную версию истории искусства как нечто неоспоримое и неизменное. Он фетишизирует гения (белого мужчину), отстаивает упрощенную идею прогресса, стоит слишком дорого, занимает слишком много места и безуспешно работает с темпоральностью того искусства, которое хранит. Но разве какая-то другая крупная арт-институция может сегодня избежать подобной критики? При всей своей избыточности и псевдототальности, Музей Оцука лишь воспроизводит общие проблемы современных музеелогических, искусствоведческих и реставрационных практик. В этом смысле Музей Оцука можно рассматривать как хорошо продуманный образец институциональной критики.

По пути к выходу я зашла в затемненный зал с копиями «Черных картин» Гойи и остановилась у «Сатурна, пожирающего своего сына». Это поистине ужасающий образ: обнаженный, присевший на корточки старец с выпученными глазами, смотрящими прямо на нас, сгиснул в кулаках своего наполовину съеденного ребенка. Сатурн — это римский аналог Кроноса, греческого бога Времени, чей образ позже соединился с образом бородатого старца с косой, известного как Отец-Время. Согласно мифу, Кронос оскопил и низверг своего отца, Урана, а потому боялся, что кто-то из его детей сделает то же самое с ним самим, и пожирал каждого, кто выходил из чрева его супруги.

Параноидальный старец борется за власть, отчаянно убивая все будущее. Он предусмотрительно пожирает всех, кто может занять его место, он сопротивляется неизбежности перемен. Это образ времени, которое существует лишь как неизменное, каннибальское настоящее, превентивно замещающее любую альтернативу самим собой. У этой версии времени нет реального будущего, так как в нем нет места неопределенности и случайности, а есть лишь предвидение и категоризация.

Но борьба Кроноса в конечном счете оказывается тщетной — и, судя по картине Гойи, титан это, кажется, понимает. Рея, его супруга и сестра, по совету их матери Геи спрятала новорожденного Зевса, а затем Зевс заставил Кроноса изрыгнуть всех проглоченных им детей.

Этот миф напоминает нам, что будущее — это не просто что-то «далекое», что развивается и движется линейно; в нем есть нереализо-

ванный потенциал, уже существующий, но еще не проявивший себя. Это будущее проглочено и скрыто, но однажды оно будет изрыгнуто. Вмешавшись в систему контроля Отца-Времени, матери в этом мифе смогли вернуть будущему его неопределенность.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Adorno Th.* Valéry Proust Museum // *Adorno Th.* Prisms/Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1982.
2. *Baudrillard J.* The Illusion of the End/Trans. Chris Turner. Stanford: Stanford University Press, 1994.
3. *Groom A.* Image Breaking, Remaking and Faking // *Ampersand Magazine*, 2010, issue 4.
4. *Groom A., ed.* Time. Cambridge, MA: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013 (Documents of Contemporary Art).
5. *Malraux A.* Museum Without Walls // *Malraux A.* The Voices of Silence/Trans. Stuart Gilbert. London: Paladin, 1974.
6. *Otsuka I.* Over 1,000 pieces of powerful works of Western art that will last for more than 2,000 years! // *Otsuka Museum of Art*. URL: <http://www.o-museum.or.jp/english/smarts/index/16/>.
7. *Wrigley F.* Admission is \$ 30 and all the paintings are fakes — so why the Otsuka Museum of Art so popular // *Rocket News 24*. URL: <http://en.rocketnews24.com/2014/10/28/admission-is-30-and-all-the-paintings-are-fakes-so-why-is-the-otsuka-museum-of-art-so-popular/>.

Перевод Николая Молока