

Андрей Ефиц

## Вальтер Беньямин в эпоху технической воспроизводимости

Статья посвящена серии проектов, связанных с появлением на арт-сцене в 1980-х фигуры Вальтера Беньямина в качестве технического ассистента таких квазимузейных институций, как Музей американского искусства в Берлине, Салон де Флёрюс в Нью-Йорке, Мавзолей истории искусств в Белграде, а также реконструкций Armory Show и «Последней футуристической выставки “0,10”» Казимира Малевича в 1985–1986 годах. В статье прослеживается связь между фокусирующейся на феномене копии теории метаискусства, изложенной немецким философом в сборнике «Новые работы» (2013) и художественной практикой пионера апроприативного искусства, сербского художника Горана Джорджевича, предположительно являющегося автором «воскрешения» Беньямина.

Ключевые слова:

апроприативное искусство,  
копия, Вальтер Беньямин,  
Горан Джорджевич,  
историзация искусства,  
институциональная критика.

В 1986 году в аудитории Марксистского центра в Любляне (Словения) Вальтер Беньямин прочитал лекцию, посвященную картинам Пита Мондриана 1963–1996 годов. (Ил. 1, 2.) В своем выступлении философ ставит под сомнение подлинность представленных полотен, их датировку, относящуюся к годам после смерти художника, и саму необходимость их создания. Единственное, что не вызывает сомнения у выступающего и у аудитории, — сам факт присутствия философа. Умершего в 1940 году. (Ил. 3). Если отбросить в сторону конспирологические теории и литературные проекты, связанные с тем, что Беньямин вовсе не покончил с собой, отчаявшись сбежать из захваченной нацистами Европы<sup>1</sup>, возникают вопросы, схожие с теми, которые он сам задает в своем выступлении: это оригинал или копия? И если копия, то зачем кому-то в 1986 году выдавать себя за немецкого философа? И наконец, кто автор текста, который читает лектор?

Беньямин, настоящий или нет, не был первым, кто публично заговорил о копировании Мондриана. В 1983 году сербский художник Горан Джорджевич провел в Национальном музее Белграда акцию, в ходе которой он копировал мондриановскую «Композицию № 2»<sup>2</sup>. В своем ретроспективном интервью Джорджевич вспоминает, что даже охранник музея спросил его, почему он не выбрал более сложную картину, и — как и Беньямин в своем выступлении — признает бессмысленность этого акта<sup>3</sup>. В другом интервью 1984 года<sup>4</sup> Джорджевич

- 1 Так, Дэвид Кишик в своей книге «Манхэттэнский проект: теория города» (Kishik D. The Manhattan Project: A Theory of a City. Redwood City: Stanford University Press, 2015), рассказывает о жизни Беньямина, сбежавшего от нацистов в 1940 году в США, где он сочиняет продолжение своего *magnus opus* «Проект аркад», на этот раз посвященное Нью-Йорку.
- 2 В 2014 году Джорджевич принял участие в выставке «Случай “Композиции № 2”» в Национальном музее Белграда, посвященной исключительно работе Мондриана — первому абстрактному полотну в коллекции музея.
- 3 A story on Copy. An Interview with Goran Đorđević // Prelom 8, 2006. P. 259.
- 4 Đorđević G. Original I kopija // Moment 2, 1984. Pp. 9–11.



1. Лекция Вальтера Бенямина  
*Мондриан 63–96* в Марксистском центре,  
галерея SKUC, Любляна. 1986

произносит постулаты, которые два года спустя слово в слово повторит Вальтер Бенямин в своей, теперь уже легендарной лекции: копия Мондриана, в отличие от подлинника, содержит и идею оригинала, и идею копии, находящуюся в более широком смысловом поле. Что же это значит? Не будем торопиться с выводами.

\*\*\*

Горана Джорджевича можно назвать одной из ключевых и в то же время самых незаметных фигур авангардной сцены Югославии 1970-х. Он принадлежал к кругу художников Студенческого культурного центра



2. Лекция Вальтера Бенямина  
*Мондриан 63–96*. 1987. Кадр из видео



3. Вальтер Бенямин.  
1939. Париж

Белграда (SKC) — эпицентра художественной жизни югославской столицы, где выставлялись Марина Абрамович, Неша Парипович, Раша Тодосиевич, но постепенно дистанцировался от него, пытаясь определить место искусства и художника и раскрыть механизм его историзации. Из ранних работ Джорджевича наиболее известны две эфемерные инсталляции: «Два раза на одной стене» (1972) — проекция фотографии белой стены на ней самой, и интервенция на выставке «Октябрь'74» (1974), когда он спроецировал групповой снимок представителей белградской арт-сцены на место съемки двухлетней давности, таким образом показывая, как документация превращает «новое в старое, революцию в традицию, а амбицию в маньеризм»<sup>5</sup>. В этот период он пишет ряд статей о классовой борьбе в искусстве, революции в художественной системе, разрабатывает проблемы, связанные с институциональной критикой. В одном из знаковых фильмов югославской новой волны, «Кинозаписках» (*Film Notes*, 1975) Лутца Бекера, Джорджевич появляется в эпизодической роли со следующим манифестом:

5 Dimitrijevic B. *Altered Identities: Goran Đorđević as an Artist, SKC as an Institution* // *Prelom* 8, 2006. P. 242.

*Искусство — один из многих обманчивых инструментов контроля большинства меньшинством. Характер и роль искусства в тоталитарных обществах — это не его деградация; напротив, это его истинное лицо, более или менее успешно скрытое в других социально-экономических условиях. Искусство во-первых и прежде всего — это иллюзия свободы, это не то действие, которое во всех смыслах ведет к свободе. Проблема не в том, каким должно быть искусство, но в том, как перешагнуть через него как форму сознания и человеческой деятельности<sup>6</sup>.*

Подобный пессимизм художника, который характерен для ряда его текстов, связан с эпизодами непосредственной художественной практики Джорджевича: колонизаторским отношением западных институций к художникам из Восточной Европы<sup>7</sup>, геттоизацией актуального искусства, невниманием прессы<sup>8</sup> и общей бюрократизацией культуры. В 1979 году Джорджевич объявил Международную забастовку художников в знак «протеста против непрекращающегося подавления художников арт-системой и их отчуждения от собственного труда»<sup>9</sup>. На свое предложение Горан получил около 40 ответов, в том числе от Карла Андре, Даниэля Бюрена, Лоуренса Вайнера и Ханса Хааке; однако, разделяя взгляды Джорджевича, большинство художников присоединиться к забастовке отказались, находя форму протеста непродуктивной<sup>10</sup>. «Я скорее потрачу всю свою энергию, чтобы ударить

6 Цит. по: Von R. Cave Art Now. Shamanism and Geometric Art. Reading, 2003. P. 21.

7 В ответ на приглашение принять участие в выставке «Работы и слова» в амстердамском центре De Appel в 1979 году он написал: «Обычная практика, что на выставки восточно-европейского искусства приглашают тех художников, кто не имеет признанного статуса художника в их собственной среде, что практически лишает их элементарных форм социальной поддержки. Подобный социальный статус и отсутствие знания о других культурных/художественных средах не дает им возможности выбора, когда их приглашают на любое арт-мероприятие (выставку) за рубежом. Они практически вынуждены принимать любое предложение, так как оно представляет тот редкий случай, когда их работа получает признанный художественный статус...» — Đorđević G. Letter to De Appel; Reaction to the invitation to participate in «Works and Words» // Tranzit.org. URL: [http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment\\_id=4620](http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment_id=4620) (дата обращения: 1.06.2016).

8 Как вспоминает Джорджевич, ни одно издание в Югославии не написало о том, что он и Марина Абрамович участвовали в Парижской биеннале 1975 года — несмотря на то что Абрамович лично встречалась с сотрудниками редакций; а информация о деятельности SKC, центре концептуальной сцены, «в лучшем случае была ироничной, злобной и пренебрежительной» (A story on Copy. An Interview with Goran Đorđević... P. 253).

9 Dimitrijević B. Altered Identities... P. 244.

по арт-системе, работая вокруг, вне и против нее, заставляя ее платить за мои попытки ее свергнуть», — писала ему Люси Липпард.

За забастовкой последовала выставка «Против искусства» (1980) в галерее SKC, центральным экспонатом которой стала написанная в студенческие годы картина Джорджевича «Всадники апокалипсиса» и ее копии — в общей сложности он вместе с другими художниками (иногда — прямо на выставке) сделал 50 копий картины. Также на выставке можно было увидеть наброски к картине, сделанные десять лет спустя; рисунки на полях студенческих тетрадей времен обучения на техническом факультете в 1970-х<sup>11</sup>; серию «Краткая история искусства», 20 карандашных копий, — от наскальных рисунков до «определенный» Кошута<sup>12</sup>; и минималистичный белый параллелепипед, на одной из граней которого была помещена репродукция китчевой картины XIX века, изображающей художника-портретиста за работой («Автопортрет с моделью»)<sup>13</sup>.

Радикальное (само) копирование Джорджевича стало результатом поиска практики, которая была бы полной противоположностью современного искусства, в то же время оставаясь в его дискуссионном поле. Выставка сопровождалась следующим манифестом:

*Произведение искусства выражает, среди прочего, определенное отношение к искусству. Работы, представленные на этой выставке, — не произведения искусства. Это лишь отношение к искусству. Я думаю, самое время сорвать напудренную маску свободы и гуманизма с лица искусства и показать его истинное лицо — лицо верного и покорного слуги<sup>14</sup>.*

В 1985 году Джорджевич фактически исчез с арт-сцены — за некоторыми исключениями, он не выставлялся под своим именем<sup>15</sup>. Перед этим

10 Ответы художников на призыв Джорджевича к забастовке см.: The International Strike of Artists? Extracts // Stewart Home Society. URL: <https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik26.htm> (дата обращения: 1.06.2016).

11 Джорджевич сделал их, следуя логике истории искусства: многим известным картинам предшествуют наброски, скетчи и исследования — см. интервью со Слободаном Миошковичем: Đorđević G. Original I kopija, op. cit.

12 А также копии работ Малевича, Дюшана, Манцони, Бирена, Бойса и др.

13 Vesić J. New Art = New Tradition: The exhibition Against Art by Goran Đorđević // Tranzit.org. URL: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/against-art-student-cultural-centre-goran-djordjevic-1980/> (дата обращения: 1.06.2016).

14 Ibid.

он несколько лет учился в Массачусетском технологическом институте и смог познакомиться с нью-йоркской сценой, выставляясь вместе с пионерами апроприативного искусства. Такие художники, как Шерри Левайн, Майк Бидло, Элен Стюртевант, оперировали в поле институциональной критики, играя все возможные роли акторов художественной системы, но не роль художника. Тем не менее, они не отрицали авторства своих работ и вскоре вписались в систему арт-рынка, что радикально расходилось с представлениями Джорджевича, призывавшего к отказу от художественной деятельности. Но в отличие от манифестативного ухода со сцены концептуальных художников в 1970-х (например, Шарлотты Позененске и Ли Лозано<sup>16</sup>) он занял место на периферии художественного сообщества. Его следы теряются в Нью-Йорке, куда, по слухам<sup>17</sup>, он переехал из Белграда в начале 1990-х после распада Югославии и начала военных кампаний и где периодически читал лекции о современном искусстве, представляясь бывшим художником и арт-дилером.

\*\*\*

В 1986 году начинается история Вальтера Беньямина. То, что с Джорджевичем его объединяет фигура Мондриана, художника, все творчество которого строится на повторении, не кажется случайным. «Решетки» голландца, написанные в период неопластицизма, когда он использовал только вертикальные и горизонтальные линии и три базовых цвета, обозначают, по определению Розалинд Краусс, «парадигму или модель антиэволюционного, антинарративного, антиисторичного»<sup>18</sup>.

Эти определения равноприменимы и к лекции Беньямина, и к выставке, которую она сопровождала — реплике знаменитой *Armony*

15 В 1988 году Джорджевич взял псевдоним «Адриан Ковач», под этим именем он вступил арт-сообщество «Единство». В 1990 году вместе с группой IRWIN он организовал выставку «Московские портреты», на которой были показаны работы, посвященные копиям шести портретов Ковача, сделанных арбатскими уличными художниками, и шести копиям картины Малевича «Супрематизм (с восемью прямоугольниками)», выполненным членами «Единства». В Москву Джорджевич приехал в 1989 году на ретроспективную выставку Малевича. Подробнее см.: A story on Copy. An Interview with Goran Đorđević... P. 265.

16 Koch A. KOW Issue 8. General Strike. Lee Lozano, Charlotte Posenenske et al. Berlin: KOW, 2011

17 Čufer E. In Search of Balkania // *Conover R., Čufer E., Weibel P., eds. In Search of Balkania, a Users' Manual.* Graz: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2002. P. 42.

18 Krauss R. Grids // *October*, vol. 9, Summer 1979. P. 64.

Show — «Международной выставке современного искусства», прошедшей в Нью-Йорке в 1913 году. Первая выставка европейских художников в США, организованная Ассоциацией американских художников и скульпторов, была призвана познакомить американскую публику с новыми направлениями искусства Старого Света: фовизмом, импрессионизмом, кубизмом и футуризмом, работами Марселя Дюшана, Василия Кандинского, Пабло Пикассо, Анри Матисса — в общей сложности было представлено около 1300 работ более 300 художников. Примечательно, что в выставочном каталоге художники были распределены не по странам, согласно общепринятому в то время порядку, а перечислены по именам — что предвосхитило приход интернационализма на смену традиции национальных школ.

В отличие от оригинальной экспозиции, в выставку, прошедшую в Любляне и Белграде в 1986 году<sup>19</sup>, были включены авторы, еще не родившиеся в 1913 году, а все работы представляли собой подчеркнута дилетантские копии, причем в большинстве случаев выполненные в другой технике: так, копии фотографий «определений» Джозефа Кошута были написаны маслом, а писсуар Дюшана был воспроизведен в виде гипсовой скульптуры. (Ил. 4.) Датировка произведений также не соответствовала оригинальной: например, работа Эда Рейнхардта была отнесена к 1921 году, Малевича — к 1985-му, а Эдварда Мунка — к 2002-му<sup>20</sup>.

Обратим внимание, что видео лекции, на которой Беньямин задает вопрос о провенансе копий Мондриана, будто сделано через призму супрематического черного квадрата. Чуть ранее, с 17 декабря 1985 по 19 января 1986 года в небольшой белградской квартире<sup>21</sup> была представлена реконструкция «Последней футуристической выставки "0,10"», открывшаяся ровно через 70 лет после выставки в Петрограде. Реконструкция, основанная на единственной сохранившейся черно-белой фотографии экспозиции, повторяла все, за исключением стула в углу зала и подписей к работам. (Ил. 5.) Вдобавок к копиям Малевича можно было увидеть «новейшие, неосупрематические работы» автора:

19 «Международная выставка современного искусства» также была представлена в павильоне Сербии и Черногории на Венецианской биеннале в 2003 году. Экспозиция была датирована 2013 годом.

20 Arns I. Tripping into Art (Hi) Stories: Genealogy and/as Fiction // *Arns I., Benjamin W., eds. What is Modern Art? (Group Show).* Frankfurt am Main: Revolver — Archiv für aktuelle Kunst, 2006. P. 7.

21 Выставка также прошла весной 1986 года в галерее SKUC в Любляне.



4. Марсель Дюшан. *Фонтан*. 1817  
Вид инсталляции на выставке  
*A Museum That is Not*, Times Museum,  
Гуанчжоу, 2011. Из собрания Музея  
американского искусства, Берлин

вышивки в золоченых рамах и геометрические фигуры на античных рельефах и скульптурах — так, на диске в руках статуэтки дискобола, классической античной фигуры, красовался черный крест.

На фото выставки Малевича базируется и картина Давида Дяо «Черный и белый со стулом» (1984–1988, собрание FRAC Bretagne, Ренн), в которой оставлены лишь очертания зала и супрематических фигур. Именно работа Дяо стала поводом для письма Малевича в журнал *Art in America* в сентябре 1986 года: в нем Малевич одобряет Дяо и других нью-йоркских апроприаторов, ставит под вопрос собственную смерть, вспоминает о выставке в Петрограде и объясняет, почему решил организовать ремейк:

*Пока я развешивал свои небольшие супрематические картины, мне и в голову не приходило, что фото этой инсталляции станет таким*



5. Казимир Малевич, *Последняя футуристическая выставка*, Белград, 1985–1986  
Вид инсталляции на выставке *Грамматика свободы/Пять уроков*. Работы из коллекции *Arteast 2000+*, Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2015. Фото: Илья Иванов  
© Музей современного искусства «Гараж»

*известным и будет опубликовано в сотнях книг и рецензий. И сегодня оно даже «цитируется» в картинах одного из моих коллег! Теперь я и не помню, кто автор этого изображения, но ведь это лишь фото, черное и белое. Никаких цветов! Такое впечатление, что это фото становится важнее, чем сами мои супрематические картины. Это основная причина, по которой я годами думал о том, чтобы снова повторить выставку<sup>22</sup>.*

Интересно, что в 1980 году Горан Джорджевич создал серию «Копии К. М.», состоящую из 10 любительских копий композиций Малевича на фанере. Как мы помним, к 1985 году художник завершил карьеру,

22 Malevich K. A Letter from Kazimir Malevich // *Art in America*, September 1986. P. 9.

и, тем не менее, он признает, что был задействован в реконструкции как Armory Show, так и выставки Малевича в качестве технического ассистента.

С 1992 года Джорджевич занимает должность смотрителя (привратника, сторожа) в Салоне де Флёрюс, расположенном в частной квартире в Нью-Йорке недалеко от Музея современного искусства. В этом же салоне и на той же должности работает и Вальтер Беньямин — что неизменно рождает двусмысленности во время его интервью и публичных выступлений<sup>23</sup>. Тем не менее, Джорджевич опровергает малейшую возможность того, что он и Беньямин являются одним человеком, а прочтение этих и других проектов через фигуру некоего автора или авторства вообще считает неверным<sup>24</sup>.

Салон де Флёрюс представляет собой анонимную экспозицию репродукций, посвященную коллекции современного искусства, которую собрала Гертруда Стайн и ее брат Лео — к 1905 году им удалось объединить в одном пространстве картины Матисса, Сезанна и Пикассо<sup>25</sup>. В декорациях, воссоздающих парижский салон писательницы, также собраны африканские скульптуры и антики. Именно в Салоне де Флёрюс, как считает Беньямин<sup>26</sup>, началось формирование истории искусства XX века, в чем основную роль позже сыграл Музей современного искусства — этот нарратив становится центральным сюжетом, на который опирается Беньямин в своих рассуждениях об авторстве и копировании.

\*\*\*

Знакомство американского истеблишмента с работами европейских модернистов через салон Гертруды Стайн, последующее приобретение

23 Увлекательный рассказ Горана Джорджевича и Вальтера Беньямина о том, как они взаимодействуют друг с другом, см.: Gollner A. L. An Investigation Into the Reappearance of Walter Benjamin // Hazlitt. URL: <http://hazlitt.net/longreads/investigation-reappearance-walter-benjamin> (дата обращения: 1.06.2016).

24 A story on Copy. An Interview with Goran Đorđević... P. 265.

25 Фикциональную историю салона, предположительно написанную Джорджевичем от имени Гертруды Стайн, см.: Stein G. The Making of Americans // e-flux. URL: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/the-making-of-americans/> (дата обращения: 1.06.2016).

26 Benjamin W. The Making of Americans // e-flux. URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-making-of-americans/> (дата обращения: 1.06.2016).

картин американскими коллекционерами, первые выставки европейского искусства в США, в том числе организованная Альфредом Штиглицом выставка Сезанна и Матисса в нью-йоркской «Галерее 291» (1910) и уже упомянутая выставка Armory Show 1913 года — все это шаги, приведшие к концентрации большей части европейских художников и их работ в Америке и созданию в 1929 году Музея современного искусства. Первый директор музея Альфред Барр, прекрасно разбиравшийся в современном искусстве Европы и советском авангарде<sup>27</sup>, для выставки 1936 года «Кубизм и абстрактное искусство» составил диаграмму рождения и развития современного искусства. Главенствовавшей тогда концепции национальных школ Барр противопоставил интернационализм: история современного искусства, по Барру, началась с постимпрессионизма, а затем развивалась в двух направлениях — с одной стороны, фовизм, экспрессионизм, негеометрическое абстрактное искусство, с другой — кубизм, супрематизм, конструктивизм, неопластицизм и геометрическая абстракция. В начало самой экспозиции, на долгие годы ставшей эталоном исторической периодизации современного европейского искусства, Барр поместил «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо — не имея возможности экспонировать оригинал, он пошел на беспрецедентный шаг, разместив в музее черно-белое фото картины.

Смена политических режимов и распространение фашизма в Европе в 1930-е годы сделали Америку подобием Ноева ковчега для европейских художников, но в то же время усилили разрыв между европейским искусством и рефлексией о нем. Джорджевич приводит как пример скандал на выставке Пикассо в освобожденном Париже в 1944 году, когда посетители срывали картины со стен и устраивали демонстрации у выставочного зала — как полагает Джорджевич, новое поколение не было знакомо с модернистской традицией. Тем не менее историзация Барра, которую Джорджевич сравнивает с изучением австралийских аборигенов Леви-Строссом, была принята и в Европе<sup>28</sup>. Безусловно, к ней отсылает и сценический образ Беньямина, напоминающего в лекции-перформансе о Мондриане скорее оксфордского

27 В 1929 году Барр в течение двух месяцев находился с визитом в России, познакомившись в том числе с Лисицким, Родченко и Татлиным. Подробный дневник путешествия, написанный спустя год после «Московского дневника» Беньямина, см.: Лучшее буду здесь, чем в любом другом месте на Земле/Пер. А. Новоженовой // Открытая левая. URL: <http://openleft.ru/?p=2437> (дата обращения: 1.06.2016).

профессора, нежели немецкого философа, и сам факт его появления в Восточной Европе в 1980-е годы.

Установление интернационализма как главенствующей парадигмы истории искусства позволило США и Музею современного искусства осуществить масштабную экспансию выставок в страны социалистического лагеря<sup>29</sup>. В 1950-е в рамках международной программы музея, которую финансировали братья Рокфеллеры, и, возможно, ЦРУ, с целью продвижения «свободы и демократии» за рубеж в Париже, Дюссельдорфе, Вене, Белграде и других городах Европы были проведены такие выставки, как «12 американских современных художников и скульпторов» (1953), «Современное американское искусство» (1956), «Новая американская живопись» (1958), и презентация американских художников на второй «Документе» в Касселе (1959)<sup>30</sup>. Во время гастролей МоМА по Европе особое внимание СМИ уделялось разнородному национальному происхождению американских художников, что подчеркивало космополитичный характер искусства США.

В 1959 году «Американская национальная выставка» прошла и в СССР: экспозиция в павильоне, сооруженном по проекту Бакминстера Фуллера, включала одну из самых популярных фотовыставок МоМА «Семейство людей» и экспозицию современной американской живописи, состав участников которой во многом повторял выставки, прошедшие до этого: Грант Вуд, Джексон Поллок, Роберт Мазервелл, Джорджия О'Киф, Аршил Горки, Гастон Лашез, Марк Ротко, Вилем де Кунинг. Абстрактное искусство было принято советской публикой довольно враждебно: в этом же году в Академии художеств СССР прошла выставка «Против абстракционизма» и была опубликована одноименная книга искусствоведа Андрея Лебедева.

В 2016 году в Музее современного искусства «Гараж» была представлена реконструкция «Американской национальной выставки»

28 Об истории МоМА Горан Джорджевича рассказывает в редком публичном выступлении под собственным именем (на сербском): History and Museum of Modern Art, Goran Đorđević // kuda.org. URL: <http://www.kuda.org/en/history-and-museum-modern-art-goran-or-evi> (дата обращения: 1.06.2016).

29 Подробный текст об этих выставках, вероятно, написанный Джорджевичем от имени директора международной программы МоМА Портера Маккрэя, см.: McCray P. American Tutti-Frutti // e-flux. URL: <http://www.e-flux.com/journal/american-tutti-frutti/> (дата обращения: 1.06.2016).

30 Куратором всех этих выставок была Дороти Миллер, за исключением американского павильона на «Документе», который курировал Портер МакКрэй.



6. Лицом к лицу: Американская национальная выставка в Москве. 1959/2015. Вид инсталляции, Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2015. Выставка организована совместно с Музеем американского искусства в Берлине (MoAA). Фото: Егор Слизык © Музей современного искусства «Гараж»

(ил. 6)<sup>31</sup>, построенная по уже упомянутым выше принципам: полотна художников были представлены в виде черно-белых репродукций, рядом располагались копии каталогов и буклетов выставки, увеличенное изображение страницы отзывов, все это — в окружении аутентичных техники, мебели, артефактов, отсылающих к эпохе 1950-х, и фотографий с открытия.

Выставка в «Гараже» была организована Музеем американского искусства в Берлине — еще одной, созданной в 2004 году организацией, за которой стоят Беньямин, Джорджевич, а также сам Альфред Барр, умерший в 1981 году. Открытая в берлинской квартире экспозиция включает копии картин Поллока, Раушенберга, Элсворта Келли, Фрэнка

31 Подробнее о выставке см.: Проект «Полевые Исследования»: отчет о ходе работ // МСИ «Гараж». URL: <http://garagemca.org/ru/event/712> (дата обращения: 1.06.2016).

Стеллы, Виллема де Кунинга, Франца Клайна и Роберта Мазервелла. Во втором зале находится модель воображаемого музея Альфреда Барра, 2×2 метра в масштабе 1:10 — пространственное решение созданной Барром периодизации искусства, вмещающее 61 копию картин и скульптур. По словам создателей, модель предназначена для показа в Музее современного искусства в Нью-Йорке, с ключевым условием — все картины должны быть копиями. Музей американского искусства заявляет о себе как об образовательной институции, занимающейся сохранением истории экспонирования американского искусства в Европе, которая во многом сформировала язык современного искусства.

Еще один музей, аффилированный с Беньямином, называется Мавзолей истории искусств и находится в Белграде. Его экспозиция, открытая в 2002 году, состоит из картин, рисунков, скульптур, книг и объектов, скопированных в разных техниках из книги Хорста Вальдемара Янсона «История искусства» — одного из самых популярных в Сербии трудов по истории искусства, который в профессиональной среде считается устаревшим из-за редукционизма, методологических упрощений и, в частности, практически полного отсутствия упоминаний женщин-художниц<sup>32</sup>. В другой комнате миниатюрного музея выставлены репродукции иллюстраций из «Краткой истории современной живописи» Герберта Рида.

Как же вести себя зрителю в подобных музеях? В кафкианской притче «Привратник» арт-группы Our Literal Speed, опубликованной в журнале Afterall в 2015 году после статьи о Музее американского искусства, безмяный посетитель наносит визит в довоенный европейский музей, галерею в «прото-постмодернистской Евро-Америке», и, наконец, оказывается в наши дни в Салоне де Флёрюс. В отличие от предыдущих музеев, здесь он не находит искусства, и Привратник подтверждает его сомнения: это действительно не искусство. Изучив экспозицию, посетитель признается зрителю, что собирается написать эссе о салоне: о вопросах институционализации, историзации, а также функции автора и передаче знания. «Но то, что вы видели, — не искусство. Это об искусстве». «Именно это я и хотел сказать, — подтверждает посетитель, — нынешнее искусство только таким и может быть». Привратник отвечает:

32 *Dimitrijević B. A Magnificent Tomb! (Ethnographic display on "History of Art" according to H. W. Janson and "History of Modern Painting" according to Herbert Read) // Noack R., ed. Agency, Ambivalence, Analysis. Milan: Politecnico di Milano, 2013. Pp. 165–174.*

*Без сомнения, это верно, но зайти дальше, чем то, что вы сейчас сказали, это, на мой взгляд, все равно что выскочить на сцену во время представления, чтобы показать всем, что это иллюзия. Скажем так: рассказывая вашу историю, вы причиняете насилие моей истории<sup>33</sup>.*

\*\*\*

Диаграмма Альфреда Барра (ил. 7), материализованная в Музее американского искусства, книги Янсона и Рида лишь завершают многовековой процесс периодизации истории искусства. В статье Вальтера Беньямина *Unmaking of Art*<sup>34</sup>, также опубликованной в сборнике «Новые работы», автор обнаруживает ее истоки: это 1506 год, когда Папа Юлий II разместил в Ватиканском саду античные статуи Аполлона, Лаокоона, Венеры и Клеопатры. Эти найденные во время раскопок скульптуры Беньямин называет первыми редимейдами, оцененными исключительно за их эстетические качества. В этот момент, как утверждает Беньямин, одновременно родились античность, которая мгновенно стала идентифицироваться с древним прошлым, и современность<sup>35</sup>, проявившаяся в работах Тициана, Рафаэля и Микеланджело, предложивших новое, не христианское, видение мира. Историзация продолжилась с исследованиями Помпей и Геркуланума, Древней Греции Винкельманом и походами Наполеона в Африку: последний предопределил появление музея-энциклопедии, когда Виван Денон, первый директор Лувра, в 1802 году организовал внутри коллекцию Музея Наполеона, где завоеванные артефакты, сгруппированные по периодам и школам, обрели статус произведений искусства. Окончательно хронологическая прямая сформировалась в XX веке: первобытное искусство, Древний Египет, античность, Средние века, ренессанс, барокко, неоклассицизм... и модернизм в финальной точке.

33 *Our Literal Speed. The Doorman / Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, Volume 37 (Autumn/Winter 2014). P. 89.*

34 *Benjamin W. Unmaking of Art // Benjamin W. Recent Writings. Vancouver, Los Angeles: New Documents, 2013. Pp. 129–154.*

35 Еще одна аффилированная с Музеем американского искусства институция — Музей античностей, организовавший в 2010 году в Van Abbemuseum (Эйндховен) выставку «Места современности», посвященную коллекции античных скульптур в Бельведерском саду.



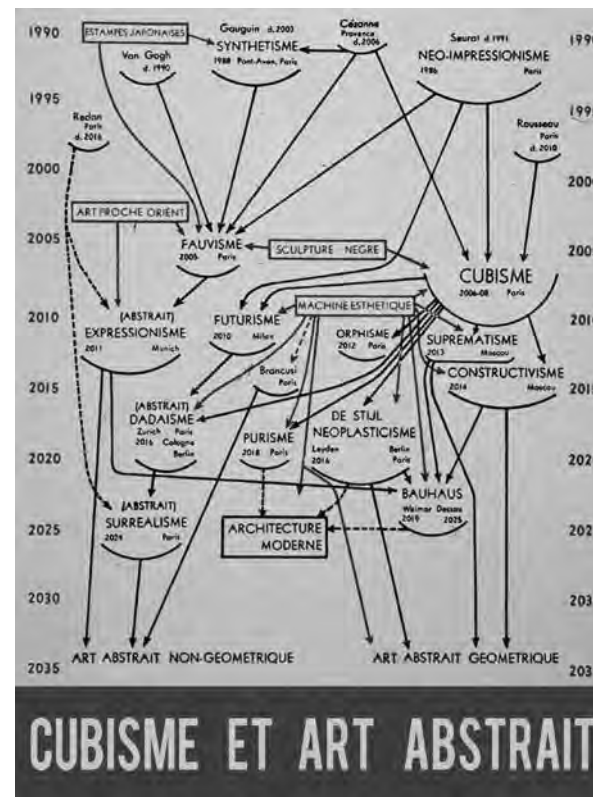
Культовый статус произведений искусства обеспечивает их аура, связь с неповторимым авторским гением. В той же статье *Unmaking of Art* Беньямин отслеживает генезис фигуры художника (*artist*) в противовес ремесленнику — уникальный, подобный Богу творец впервые появляется в 1550 году, на страницах жизнеописаний художников Вазари. Следующий основополагающий шаг — объявление живописи и скульптуры свободными искусствами и их освобождение от контроля гильдий в 1648 году по инициативе Лебрена, одобренной десятилетним Людовиком XIV. Тем не менее «освобождение» художника как автономного творческого субъекта, создающего уникальные произведения, затянулось до конца XIX века, когда непроговариваемые стандарты художественного качества, главенствовавшие на Салонах, уступили дорогу произведениям импрессионистов и кубистов, которые сложно было бы представить в системе гильдий. А вслед за ними — условным Малевичу и Дюшану: писсуар в музейном контексте Беньямин сравнивает с Аполлоном Бельведерским, помещенным в папский сад.

Сеть институций, разбросанная по всему миру, может напомнить о русском космизме<sup>36</sup> или об авангардных музейных практиках, с которыми Беньямин хорошо знаком: например, о попытках школы Алексея Фёдоров-Давыдова «преодолеть иерархическое отношение между копией и оригиналом, о создании исторического нарратива, который бы дефетишизировал музейные артефакты, наполнявшие буржуазный музей XIX века»<sup>37</sup>. Тем более что в 1920-е годы в СССР фотокопии и репродукции нередко экспонировались на равных правах

36 «Копирование, снятие образа, не есть просто спасение или сохранение того, что было в действительности, но должно стать искуплением, восстановлением изображаемого в том виде, в каком он был бы, если бы давление внешней силы, рока, того, что древние называли фатумом, было устранено, — в том виде, в каком изображаемый, ясно или смутно сознавая, желал бы быть и сам». См.: Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение. Дополнение к статье «Музей» // Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4 т./Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновы. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. II. С. 435.

37 Zhilyayev A. The places of history // e-flux. URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-places-of-history/> (дата обращения: 1.06.2016).

38 «На выставке “Революционное искусство Запада” в Москве (1927) впервые демонстрировались фотографии с картин (правда, иностранных художников) — позже это стало эпизодической, но все же нормой интернациональных “тематических выставок” (что абсолютно невозможно представить себе сегодня, в ситуации, когда арт-рынок контролирует даже музейную деятельность)». См.: Деготь Е. Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм // Наше Наследие. 2010. № 93–94. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412.php> (дата обращения: 1.06.2016).



7. Диаграмма Альфреда Барра Кубизм и абстрактное искусство, 2036 на флаере к выставке *Les fleurs américaines*. ЦСИ Le Plateau, Париж, 2012. Из собрания Музея американского искусства, Берлин

с оригиналом<sup>38</sup> — вполне возможно, что кураторское решение Альфреда Барра выставить фотокопию «Авиньонских девиц» было вдохновлено этой практикой. Уже упомянутое формальное сходство с апроприативным искусством Беньямин считает недостаточным: его адепты, в том числе и Горан Джорджевич (!), «не понимают, что копия — не цель, а средство рассказать другую историю, основанную не на оригиналах и даже не принадлежащую истории искусства»<sup>39</sup>.

В действительности проект копирования подразумевает более широкий взгляд на художника, искусство и его историю. Это новое отношение к искусству Беньямин называет метапозицией — внешним положением наблюдателя, которое определяет объект и может его включать, или копии, которая также содержит идею оригинала:

*Метауровень — это позиция М, определяемая по отношению к Р как внешняя, но в то же время способная распознать и даже инкорпорировать ее. Метапозиция М реконтекстуализирует позицию Р, наделяя ее новым слоем значения, в то же время не забывая полностью предыдущее. Основные понятия, определяющие позицию Р, не могут быть таковыми для позиции М. У копии позиция М будет метапозицией по отношению к оригиналу (Р)<sup>40</sup>.*

По отношению к истории искусства переход к метапозиции обозначает сдвиг, заключенный в самом слове «история»: ее необходимо рассматривать не как всеобъемлющую *history*, а как *story*, придуманный определенными людьми нарратив, на смену которому неизбежно придет новое, более подвижное, повествование — ведь то же самое уже произошло 500 лет назад, когда коллекция античных скульптур в Бельведерском саду наметила выход из истории христианства, обозначив концепции античности и современности, которые опирались на понятия хронологии, уникальности художника и произведения искусства. Заняв внешнюю позицию, этот дискурс реконтекстуализировал христианскую историю.

Что до художников, то, по мнению Беньямина, нетворческие роли привратника, технического ассистента, волонтера куда более предпочтительны, чем отжившие свое творческие фигуры автора, художника, куратора. «Быть сегодня художником — как быть священником во времена зарождения натурфилософии. Это устаревшая категория»<sup>41</sup>. На уровне метапозиции художником становится каждый: люди, объекты и события оказываются персонажами пьесы, роли которых могут быть повторены.

39 Wetzler R. Walter Benjamin: Writings After Death // Los Angeles Review of Books. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/walter-benjamin-writings-death> (дата обращения: 1.06.2016).

40 Benjamin W. On Meta // Benjamin W. Recent Writings... P. 193.

Отказаться следует и от понятия произведения искусства как носителя ауры уникальности. Копии и артефакты на упомянутых выше выставках Беньямин называет воспоминаниями, избранными образцами коллективной памяти, и утверждает, что в будущем полотна Мондриана и Пикассо будут расцениваться как десакрализованные артефакты ушедшей культуры. Вместо того чтобы закрепиться в определенном времени и месте, копия отказывает ауре в существовании, и, как заключает философ в лекции 1986 года, свободно парит в пространстве.

Метапозицию, утверждает Беньямин, следует занять и по отношению к другим основополагающим ценностям — демократии, капитализму, частной собственности, уникальной идентичности и хронологии.

\*\*\*

Интересно, что об этом сказал бы Беньямин? Тот самый, «подлинный» Беньямин?

В своем эссе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» философ писал об опасности понятия уникальности, на котором базировался немецкий национал-социализм, и видел в технологиях фотографии и кино, позволяющих бесконечное копирование, перспективы нового отношения зрителя к произведению искусства, лишенного его оригинальности, которую он называет аурой.

Беньямин-2 фокусирует эту логику на художественном мире, предлагая зрителям отказаться от представлений об уникальном художнике, о границе между автором и аудиторией, формируемой недостижимой аурой оригинала<sup>42</sup>. Сотрудники сети музеев, где он выступает техническим ассистентом, — невидимый массовый субъект, формирующий новое отношение к произведениям искусства и их создателям, намек на эмансипированного зрителя, присваивающего работу и погружающегося в нее<sup>43</sup>. Итак, ауры лишаются не только произведения искусства,

41 Benjamin W. Unmaking of Art... P. 152.

42 Это касается и Джорджевича — как утверждает теоретик балканского искусства и куратор нескольких его выставок Марина Гржинич, в создании связанных с ним институций принимало участие огромное количество людей. Кстати, его случай она определяет как «почти романтическую позицию безумного утопического "пространства", которое хочет быть автономным, но, разумеется, не может быть таковым». См.: Gržinić M., Hrvatin E., Kreft L., Milonić A. & Mohar M. What Needs to be Conceptualized is a Political Subject // Performance Research. A Journal of the Performing Arts, vol. 10, issue 2, 2005. P. 13.

но и сами акторы: как уверяет Беньямин, его роль доступна каждому — и действительно, для каждой лекции в роли немецкого философа задействуются новые актеры<sup>44</sup>.

В начале текста «О понятии истории» Вальтер Беньямин говорит о шахматном автомате как метафоре исторического материализма. Внутри механизма, чье устройство так близко анонимным тактикам Джорджевича, находился шахматный игрок, скрытый системой зеркал. И если Беньямин критиковал буржуазную идеологию прогресса, то Беньямин-2 взламывает историю искусства, разыгрывая ее разные партии и задействуя ее собственный историографический подход.

Музеи, которые создает номинально невидимый коллектив из фантомных исторических фигур, формируют новое видение истории искусства. Это мир «без линейности, развития, оригинальности и уникальности, но с отношениями и относительностью копии»<sup>45</sup>. И это уже совсем другая история: в комментарии на сайте *Los Angeles Review of Books* под рецензией на книгу «Новые работы» Беньямин соглашается со многими положениями статьи, но просит не связывать себя с неким Гораном Джорджевичем, к этой истории не имеющим никакого отношения. Сообщение Беньямина датировано 2036 годом<sup>46</sup>.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беньямин В. О понятии истории/Пер. и коммент. С. А. Ромашко // Новое литературное приложение. 2000. № 46. С. 81–90.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии/Пер. и примеч. С. А. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2013. С. 60–113.

43 Возможно, самой распространенной формой подобной апроприации является музейная активность пользователей соцсетей, в частности селфи на фоне работ. «Беньяминовский» анализ селфи недавно предприняла Джоди Дин: *Dean J. Images without Viewers: Selfie Communism // Foto\_museum*. URL: <http://blog.fotomuseum.ch/2016/02/iii-images-without-viewers-selfie-communism/> (дата обращения: 1.06.2016).

44 Так, роль Беньямина на лекции в галерее SKUC в 2000 году исполнил словенский актер театра и кино Йозеф Ропоза.

45 *Thije S. ten. The Joy of Meta: On the Museum of American Art // Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, volume 37, Autumn/Winter 2014*. P. 81.

46 Comments to “Rachel Wetzler. Walter Benjamin: Writings After Death” // *Los Angeles Review of Books*. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/walter-benjamin-writings-death/#comment-1379570409> (дата обращения: 1.06.2016).

3. *Arns I., Benjamin W., eds. What is Modern Art? (Group Show)*. Frankfurt am Main: Revolver — Archiv für aktuelle Kunst, 2006.
4. *Benjamin W. Recent Writings*. Vancouver, Los Angeles: New Documents, 2013.
5. *Benjamin W. The Making of Americans // e-flux*. URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-making-of-americans/>.
6. *Conover R., Čufer E., Weibel P., eds. In Search of Balkania, a Users' Manual*. Graz: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2002.
7. *Đorđević G. Original i kopija // Moment 2, 1984*. Pp. 9–11.
8. *Gollner A. L. An Investigation Into the Reappearance of Walter Benjamin // Hazlitt*. URL: <http://hazlitt.net/longreads/investigation-reappearance-walter-benjamin>.
9. *Krauss R. Grids // October, vol. 9, Summer 1979*. Pp. 50–64.
10. *McCray P. American Tutti-Frutti // e-flux*. URL: <http://www.e-flux.com/journal/american-tutti-frutti/>.
11. *Stein G. The Making of Americans // e-flux*. URL: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/the-making-of-americans/>.
12. *Thije S. ten. The Joy of Meta: On the Museum of American Art // Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, volume 37, Autumn/Winter 2014* (URL: [http://www.afterall.org/journal/issue.37/the-joy-of-meta\\_on-the-museum-of-american-art](http://www.afterall.org/journal/issue.37/the-joy-of-meta_on-the-museum-of-american-art)).
13. *Vesić J. New Art = New Tradition: The exhibition Against Art by Goran Djordjević // Tranzit.org*. URL: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/against-art-student-cultural-centre-goran-djordjevic-1980/>.
14. *Wetzler R. Walter Benjamin: Writings After Death // Los Angeles Review of Books*. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/walter-benjamin-writings-death>.
15. *Who is “Goran Đorđević” // Prelom 8, 2006*. Pp. 235–269.
16. *Zhilyaeva A. The places of history // e-flux*. URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-places-of-history/>.