

Произведение искусства или документ?

Выяснение того, является ли соответствующий объект произведением искусства или документом, — распространенный в искусствоведении вопрос. Сегодня можно подвести итог, но сказать по этому поводу что-либо новое сложно. Подтверждение тому — недавно вышедшая книга «Kunst und Dokument: Bilanz einer Debatte» [Hornuff 2015]. Одновременно публикация этого труда доказывает, что дискуссия по данной проблеме еще актуальна и не представляется законченной.

Безусловно, новые возможности информационных технологий и Интернета, позволяющие проводить репрезентацию уникального произведения, которое тут же расходуется миллионами экземпляров, приводят к тому, что мы постоянно задаемся вопросом, произведение искусства это или культурный объект, симптоматичный для общества потребления. По сути, такой подход не является новым: этим вопросом задавались еще в 1920-е гг., и технический прогресс его не изменил.

Нам хотелось бы показать, как вопрос «Произведение искусства или документ?» на самом деле раскрывает другую проблему — как мы воспринимаем этот объект. Данный вопрос не касается ни произведения искусства, ни документа, но заставляет задуматься о нашем отношении к окружающей нас субъективной реальности, о том, как мы представляем себе мир во всем многообразии в отдельные его периоды. Опосредованно к этому присоединяются и другие поля рефлексии: архивирование, сохране-

ние наследия, национальный дискурс и политический проект общества. Именно с этой точки зрения имеет глубокий смысл задаться вопросом — является ли произведение искусства документом в особом контексте Словении?

Кратко обратимся к истокам дискуссии. В 1928 г. в Германии первым, кто начал использовать термин «документ», стал Вальтер Беньямин, «чтобы открыть поле искусства для визуальных графических, звуковых произведений, которые больше не отвечают классическим критериям произведения искусства, обладающего аурой» [Lamarche-Vadel 2013: 22]. Таким образом мыслитель отсылается на опыты сюрреалистов. Во Франции в 1929 г. появился журнал «Документы», издававшийся под редакцией Жоржа Батая и Жоржа Анри Ривьера. Такое название призвано было указать на коллективно или индивидуально созданные произведения и открыто противостоять доминированию эстетических ценностей, которыми наделяется произведение искусства.

Вслед за Вальтером Беньямином известные искусствоведы Эби Варбург и Эрвин Панофски берут на вооружение этот термин для того, чтобы обозначить свою цель — концентрироваться не на определенных произведениях авангарда, а на изучении исторического прошлого. Их задачей было показать, что произведение искусства может рассматриваться как простой документ эпохи, культуры или определенного контекста вне иерархического разделения между рассматриваемыми объектами. В то же время это вовсе не значит, что произведение искусства, рассматриваемое как документ, больше таковым не является: одно не исключает другого. Э. Варбург идет дальше, показав, что произведение обогащается по мере наслоения новых интерпретаций, которые, накапливаясь, не обнуляют друг друга; в итоге произведение может быть суммой множества документов. Возникает еще одна интересная проблема, к которой мы обратимся далее, — это идея коллективного восприятия произведения искусства,

ибо общество не только узнаёт себя в искусстве, но и формируется при его помощи. Стилистическая и техническая эволюции — это также эволюции системы восприятия или социальной рецепции искусства [Maignien 1996: 16–24].

В итоге соотношение «произведение искусства / документ» со всеми промежуточными зонами может быть резюмировано в виде следующей схемы [Dupeyrat 2008: 1]*:

Очень часто произведения искусства приводятся в качестве иллюстрации доводов, для которых главным аргументом являются не произведения искусства, а, например, история. Они в таком случае становятся документами эпохи, контекста, свидетельствами события или даже жизни художника.

Документирование реального при помощи средств фотографической, видео-, звуковой записи, репортажа, расследования, сбора улик и т. д. представляет собой распространенную художественную практику начиная как минимум с 1960-х гг.

С точки зрения постконцептуального подхода многие художники рассматривают историю искусства как обширный архив для реинтерпретации. В этом архиве каждое произведение — это документ, с которым можно обращаться при помощи присвоения или искажения.

Произведение искусства и документ, подвижные границы.

Некоторые художники являются настоящими архивариусами, аккумулирующими широкий набор документов, которые, не всегда являясь произведениями искусства, играют так или иначе значительную роль в разработке их художественного выступления.

щими широкий набор документов, которые, не всегда являясь произведениями искусства, иг-

Большая часть дематериализованных, *in situ*, перформативных, эфемерных или процессуальных художественных выступлений известны лишь благодаря их документированию. В таком случае, если документ не обязательно является произведением искусства (иногда они равноценны), то он так или иначе стремится его заменить.

* Мы выражаем благодарность Жерому Дюпера за разрешение опубликовать эту схему, которая превосходно обобщает то, о чем говорили многие другие авторы.

Однако наше возможное несогласие со всем вышесказанным объясняется тем, что многие авторы для обоснования своего анализа используют готовые стереотипы об искусстве прошлого. Чем глубже мы погружаемся в прошлое, тем абсурднее становятся некоторые стереотипы, такие, например, как понятие «анонимный художник» в Средние века или «гений Возрождения». Это абсурдно, так как не следует забывать, что сегодня существуют два общепринятых критерия для определения произведения искусства — это уникальность (единственность) и автор; но это вовсе не значит, что репродуцированное произведение не является единственным, и что, если мы сегодня не знаем имени художника, то произведение является анонимным. Так, некоторые исследователи сегодня задаются вопросом, действительно ли уникальный характер произведения или конкретный автор имеют смысл в разговоре об искусстве.

Существуют ли древние словенские произведения искусства?

Выбор между повторным использованием и уничтожением

Пытаясь определить, что такое документ, поставим вопрос по-другому: что такое произведение искусства? Возьмем в качестве примера «Трех волхвов» из собрания Национальной галереи в Любляне. Эта фреска была написана около 1300 г., прежде она находилась в церкви Святого Канциана в Врзденце. Априори единственный критерий «фрески» относит ее к произведениям искусства. Однако сколько людей, держащих в руке кисть, сегодня считаются художниками? Очень мало. Другой критерий состоит в том, что автор этой фрески имел профессиональный статус, который мы рассматриваем сегодня как художественный. Однако специалисты по искусству прошлого прекрасно знают, что терминология ремесленников не была четкой, в то время как документы представляют

нам имена, с которыми не ассоциировано ни одно произведение искусства; мы не знаем, является ли «художник» художником или простым мебельным мастером. Это означает, что даже при наличии архивных документов, четкой терминологии и юридической ценности, именно мы решаем сегодня, кто является или не является художником [Verbeeck-Boutin 2007].

При всем уважении к произведению, которое выставлено в самом престижном музее Словении, заметим, что оно скорее всего никогда не смогло пополнить национальную экспозицию в Италии, Австрии или других соседних странах с богатым наследием. К тому же возникает вопрос, кто был его заказчиком? А художником? Были ли это словенцы? Австрийцы? Итальянцы? Еще кто-то? Все возможно, при этом именно современная Словения присвоила себе эту фреску. Это значит, что «право земли» главенствует над историчностью и художественными качествами.

Мы могли бы утверждать, что основным критерием принадлежности оказывается критерий социальной рецепции: эта фреска была воспринята в качестве произведения искусства в момент ее создания, независимо от языка, на котором говорили люди, и от ее качества. Именно поэтому мы должны рассматривать фреску как таковую. Однако в определенный момент люди могли решить (когда? 50 или 300 лет спустя?), что эта фреска должна исчезнуть, что она не заслуживает того, чтобы ее реставрировали или сохраняли. Учитывая этот параметр, мы вынуждены признать, что эта фреска потеряла свой художественный статус, а вместе с ним и документальный!

При наших сегодняшних возможностях консервации и репродуцирования (даже в виртуальном виде в Интернете) вопрос не в том, является ли эта фреска или картина произведением искусства или всего лишь документом. Вся художественная продукция получает статус докумен-

та, чтобы избежать исчезновения, однако на самом деле существует и третья реальность: отсутствие, небытие.

Возьмем в качестве примеров две другие известные картины «Пьющая кофе» («Kofetarica», 1888) Иваны Кобилицы и «Сеятель» Ивана Грохара (1907), которые также хранятся в Национальной галерее в Любляне. Нет никакого сомнения, что это словенские произведения искусства, их авторы говорили по-словенски, и даже если государство еще не существовало, феномен словенства по-настоящему осознавался в обществе. Однако присмотревшись к «Пьющей кофе», мы можем задаться вопросом, что словенского есть в изображенной пожилой даме. Она могла бы быть из любой европейской страны; тысячи картин подобного рода не выставляются в Европе. Лишь современное коллективное сознание делает из этой картины словенское произведение искусства, где-нибудь еще ее рассматривали бы как простой документ эпохи и соответствующего региона.

Что касается Грохара, то это полотно выставлено рядом с французскими импрессионистами и производит на зрителей сильное впечатление. Все сходятся на том, что это действительно самобытное произведение искусства. Отметим, что эта картина была создана под воздействием «Сеятеля» Милле, который в свою очередь вдохновил Ван Гога как минимум на четыре полотна.

Итак, полотно Грохара — оригинальное произведение искусства, репродукция или документ? Вопрос может показаться сумасшедшим, и наши вышеизложенные комментарии могут выглядеть как проявление неуважения по отношению к шедеврам словенской культуры, представляющей двухмиллионное общество. Однако задаваясь вопросом о коллективном сознании, обращаясь с произведениями искусства как с документами, люди хотят реабилитировать функцию художника в обществе.

Именно это сделала в Словении группа *Neue Slowenische Kunst* (NSK). Сперва ее члены поставили под воп-

рос официальные ценности общества в период коммунистической власти, затем и современные, более размытые ценности «мира, заключенного в своих границах». Затем они упразднили идею автора: их произведения являются коллективными. Наконец, репродуцировали их, чтобы «единственность» больше не была художественным критерием. Они хотели показать, что уникальное произведение, созданное художником, может не иметь статуса произведения, так как, согласно Вальтеру Беньямину, «Одной из самых важных задач искусства во все времена было породить запрос, полное удовлетворение которого должно было произойти в виде более или менее длительного времени наступления ожидаемого события...» [Maignien 1996: 22]. Тогда как официальное, идеологизированное искусство — признак тоталитарного государства. Согласно этой логике, искусство должно удивлять, быть провокационным, мы должны ждать продолжения. Повторное использование старых произведений искусства как простых документов — способ оживить искусство, не проявив неуважения к нему. Для других социальных групп это также возможность присвоить произведения, на которые обычно никто не смотрит, способ привнести динамику в социальный договор внутри общества. Отсюда значимость возможности для художников обращаться с произведениями искусства как с документами.

Именно так следует понимать репродуцирование и присвоение NSK картин Кобилицы и Грохара, сведенных к рангу графических документов. Эта игра на различных уровнях интерпретации становится техническим приемом, в чем-то близким коллажу. Иногда произведение искусства использовано заново и репродуцировано, иногда оно «переписано», и к нему добавляется рамка NSK, иногда фотография добавляет «реальный социальный» контекст, который не реальнее картины. Мы видим, что игра в различные техники нужна для того, чтобы мы не могли упрекнуть художников NSK в отсутствии элемен-

тарных технических навыков, которые отличают «художника» от «ремесленника».

Конечно, мы можем не согласиться с такой точкой зрения. Можно думать так же, как и Теодор Адорно, что это посредничество репродуцируемого искусства является денатурализацией искусства, регрессией, ибо мы лишь играем с внешним. Тогда как для Вальтера Беньямина возникновение новых средств выражения, которыми пользуется фотография, кинематограф (и видео сегодня), воссозданные большим тиражом, является необходимостью, поскольку отражает процесс неизбежного развития искусства и его отношений с обществом. Адорно представляет свою позицию в известном письме Беньямину 1936 г.; предмет их спора не сильно изменился и спустя 80 лет [Lonitz 1995: 168–177]. Сегодня к вышеперечисленному списку мы можем добавить цифровое искусство.

В наши дни мы наблюдаем феномен «нерепродуцируемого» искусства, которое невозможно поместить в музей. Это городское граффити. Такие произведения, редко подписанные, предназначены для быстрого исчезновения. Это форма антитезы художественному развитию последних лет. Что делает работы NSK произведениями искусства? Тот факт, что они оказались вписанными в историю создания молодого европейского государства. Представляя сегодня сопротивление словенцев «коммунистической диктатуре», они смогли возвести мосты между несколькими эпохами и культурами, чтобы консолидировать сознание молодого государства. Данный успех не был гарантирован. В ряде стран Восточной Европы, надо отметить, подобного рода художественная практика до сих пор не приемлема, возникшие в ее рамках произведения и эксперименты имеют сегодня лишь статус документов эпохи.

Наконец, именно коллективный взгляд создает искусство, а не художник. Отсюда проистекает иллюзия, что искусство должно быть абсолютным и вневременным. Никто не хочет, чтобы искусство превратилось в небытие

без взгляда извне. Таким образом, мы пришли к выводу, что статус документа представляет нечто промежуточное между художественным произведением и его уничтожением, ибо в итоге произведение искусства — это то, что избежало забвения. Не следует забывать, что идеи «памятника», «наследия» этимологически связаны с идеей «памяти», продолжения по отношению к предыдущим поколениям.

Перевод с франц. А. Красовец

Литература

- Dupeyrat J.* L'expérience du document [invitation dans le cadre de The Instant Archive: projet curatorial de l'École du Magasin, Session 17 juin 2008]. Режим доступа: http://www.ecoledumagasin.com/session17/IMG/pdf/l_experience_du_document_jd.pdf.
- Entrialgo F.* La notion d'auteur comme objet de l'art. La figure de l'auteur dans l'œuvre interactive. 2004. Режим доступа: www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/definitionetgenealogie.pdf.
- Hornuff D.* Kunst und Dokument. Bilanz einer Debatte. Paderborn, 2015.
- Lamarche-Vadel G.* Documents versus œuvres d'art // *Multitudes*. 2013. № 2 (53). Режим доступа: www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-22.htm.
- Maignien Y.* L'œuvre d'art et sa reproduction numérisée // *Bulletin des bibliothèques de France*. Paris, 1996. № 1 (41).
- Lonitz H.* (ed.). Theodor Wiesengrund Adorno / Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940. Frankfurt am Main, 1995.
- Verbeeck-Boutin M.* Objets d'art, œuvres d'art // *CeROArt*. 2007. № 1. Режим доступа: <http://ceroart.revues.org/290>.