

Т.Ю. Миронова

студент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

taniamironova8@gmail.com

АРХИВ КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ*

Архив как способ репрезентации в современном искусстве возникает в 1960-е гг. Сам процесс архивации вскоре проблематизируется художниками и кураторами. Как различить архив, существующий в поле искусства, и архив, существующий в пространстве истории? Какой круг проблем, который художник репрезентирует через архив, дает возможность говорить об архиве в поле современного искусства и какими стратегиями пользуются художники при использовании архива как способа репрезентации?

Archive as mean of representation appears in contemporary art in 1960s. Curators and artists immediately start to analyze the process of archiving as it was. They questioned, how to divide the archive in contemporary art space and the archive in historical studies field? What problems, gained representation as an archive, give us the opportunity to talk about that archive as object of the art field? And last, what strategies do artists use to represent archive?

Ключевые слова: архив, история, память, репрезентация

Keywords: archive, history, memory, representation

Современные художники и кураторы все чаще обращаются к архивным материалам для создания выставки или всего одной работы. Кристиан Болтански выстраивает множество работ в виде архивов: например, инсталляция «No man`s land» собрана из разной ношеной одежды, которая объединена одним – памятью об уже не существующих хозяевах.

Таким образом, возникают вопросы – когда репрезентация архива попадает в поле искусства, а когда архив существует в поле истории, и какой круг проблем позволяет говорить об архиве в художественном пространстве?

Появление документа и начало использования архива документов связано с процессом дематериализации искусства, который Люси Липшард определяет как один из аспектов производства искусства 1960-х гг. С возникновением на художественной сцене лэнд арта и концептуального искусства документ, а значит и архив, собранный из этих документов, становится важным инструментом трансляции произведения искусства. Место создания объекта и место попадания объекта в поле искусства расходятся: зритель не может добраться до тех мест, где произведение находится, а значит транслировать его можно через его документирование. Выставка «Телевизуальная галерея» (1969) оказывается примером создания такого архива документов, которые демонстрировались в галерее.

Художники перформанса так же вынуждены теперь обращаться к документации творчества: чешский художник Иржи Кованда совершает свои действия на улицах города, где зачастую нет подготовленных зрителей; только документируя перформансы, он может транслировать их в пространстве искусства.

Концептуальное искусство выбирает документ одной из форм репрезентации собственных идей, так как он не апеллирует к эмоции, наиболее лаконичен и не обладает средствами художественной выразительности, которая бы ассоциировалась с объектом, ценным по причине его существования в поле искусства. Дэн Грэхем создает работы в виде напечатанных на машинке фраз, схем, текстов,

© Миронова Т.Ю., 2014

* По материалам научного семинара Смоленской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

собирая собственный архив из работ, который он представляет на выставках.

Для концептуалистов становится важным и использование уже существующих документов и архивных материалов. В 1971 г. для выставки в Музее Гуггенхайма Ханс Хааке создает работу, используя документальные фотографии из архива музея, сообщающие о деятельности агентства недвижимости, связанной с джентрификацией бедных районов.

Архив возникает и в странах Восточной Европы как необходимый инструмент документации контекста (контекст сам становится объектом, уподобляясь перформансам или объектам лэнд-арта); так как разрыв с европейской художественной сценой требует выстраивания собственных условий, в которых художественная жизнь понималась бы как целостность. Румынская художница Лия Пержовски отказалась от создания собственных работ в пользу документации современных ей событий для создания контекста. Так появился *Contemporary Art Archive*, трансформировавшийся в *Center for Art Analysis* – институция, архив которой постоянно выставляется, обрабатывается, с ним работают кураторы, теоретики и художники.

Таким образом, документ и архив попадают в 1960-е гг. в поле искусства. Но существует другой вариант встраивания архивного материала в художественную выставку: на выставке *Авангард и авиация* (2014) в Еврейском музее в Москве экспонировались дневниковые записи и зарисовки Циолковского, которые существовали как часть экспозиции, но не трансформировались, тем не менее, в объект искусства.

Такой вид демонстрации архива направлен на иллюстрирование и подтверждение определенной тенденции, которую куратор считает нужным выявить: в данном случае важным было указать на связь теории и практики авангарда с научными и полунанучными открытиями и исследованиями того периода. Куратор оставляет архив в поле его нормального существования: в качестве «хранителя материальных следов»¹ истории.

Для истории прошлое – оторванный от настоящего отрезок времени, который необходимо зафиксировать, чтобы не забыть – прошлое превращается в набор останков, музеефицированных реликвий. Человек истории не в состоянии осмыслить и актуализировать прошлое как свое собственное, следовательно, невозможно «предсказать, что надо будет вспомнить. Отсюда – запрет разрушать, превращение всего в архивы»².

Архив в пространстве современного искусства не есть «бесконечный список того, что нам, возможно, понадобится вспомнить»³, как только он попадает в это поле, появляется проблематика, к которой архив апеллирует, не существуя в виде аморфной необработанной массы. Обращение к кругу проблематики связано с характером исторического архива и понимания истории как оппозиции и замены памяти⁴. Память не проводит различия между прошлым и настоящим – воспоминание существует как «вечное настоящее»⁵, а не как реконструированная цепочка событий.

Чилийский художник Альфредо Джаар через архив обращается к самой сути процесса архивации, и создает версию истории на уровне репрезентации политического факта: в работе «Real images» Джаар конструирует повествование о женщине, выжившей в Руанде во время массовых убийств. Он выставляет коробки для хранения архивных фотографий, но самих фотографий мы не видим, только тексты. Таким образом, он предлагает, с одной стороны, задуматься о политическом контексте ситуации, о контексте того события, которое от нас скрыто. С другой стороны, он выстраивает версию события без фотографических доказательств, так работает история, манипулируя документом.

Кристиан Болтански начинает конструировать архивы еще в самых первых работах, исследуя круг проблем, связанных с памятью и забвением, с жизнью и смертью. Последовательно используя метод архивации в работах, Болтански подвергает сам процесс анализу.

¹ Нора П. Франция-память: пер. с фр. СПб., 1999. С.28.

² Там же, С. 30.

³ Там же, С. 28.

⁴ Там же, С. 27.

⁵ Там же, С. 19.

В 1960-е гг. он начинает работать над созданием фиктивных архивов. Книги с фотографиями и текстами «Альбом фотографий семьи Д.», «Исследование и представление всего, что осталось от моего детства» наполнены изображениями людей, не являющихся ни самим художником в детстве, ни семьей Д.

Художник представляет архивные фотографии в альбоме или книге с фотографиями – форме, которая гарантирует подлинность документа, ведь мы сами помещаем фотографии в альбом, сами их делаем, сами проявляем. Болтански эту гарантию подлинности аннулирует, утверждая ложность любой формы архивации, даже такой камерной, как семейный альбом, – фиксация прошлого превращает воспоминание в собственную реконструкцию.

Такая трансформация живого, включенного воспоминания во внешний след⁶, связана с фиксацией в альбоме: семейные сцены не сохранены в воспоминании, а перенесены в другое хранилище – на бумагу. Фиксация воспоминания для Болтански становится тем условием, которое уничтожает само воспоминание, то есть маленькую память.

Маленькая память включает в себя частные воспоминания, традиции, обычаи, привязанные к определенной группе (сообществу, семье). И эта группа аккумулирует маленькую память, переживает ее и выстраивает настоящее в соответствии со своим прошлым. «Маленькая память – шутки вашей бабушки»⁷, говорит Болтански, тем самым полностью раскрывая характер такого рода памяти: здесь эмоциональная окрашенность, позволяющая оценить прошлое как собственное, а значит, отнести к нему не дистанцированно, а «присвоить» его себе; камерность воспоминания, лишенная официальности и каких-либо формальных установок; отсутствие идеологичности, что не позволяет выстраивать вокруг прошлого структуру, отделяющую человека от непосредственного восприятия прошлого.

Так, фиксированные воспоминания собраны в последовательно разворачивающуюся «историю», причем выбраны те сцены, которые их хранитель хочет запомнить, чтобы создать «искусственно вызванную галлюцинацию о прошлом»⁸.

Архив и позволяет выстроить приятную «галлюцинацию», так как документ, вырванный из изначальных условий, можно поместить в любой удобный контекст. Детские фотографии, семейные сценки, торжества – воспоминания, связанные со спокойствием и радостью, а альбом с фотографиями – для каждого символ благополучия и наличия счастливых воспоминаний. Это знак, лишенный конкретности, но задающий определенный вектор восприятия. Таким образом, наиболее «удобные» и приятные для воспоминания моменты собраны в этих архивах. Но они фиктивны.

Фиктивные семейные альбомы сталкивают интимное воспоминание с формой архива, которая становится символом отчуждения прошлого, когда конкретный опыт существует только при наличии вещественного доказательства – фотографии, так документация опыта заменяет для нас сам опыт⁹.

Другой тип архива Болтански собирает на основе фотографий реальных людей, объединенных одной из ключевых категорий творчества художника – смертью – той «неудобной» частью прошлого, которую с неохотой встраивают в большие исторические повествования.

Болтански сопротивляется выстраиванию стройных, «красивых» и искусственно сконструированных исторических последовательностей, которые так любит выстраивать большая историческая память – официальная структура, десакрализованная и стремящаяся к познанию и демифологизации самой себя. «Большая память – это книги»¹⁰, а значит, это фиксация отчужденного прошлого.

⁶ Нора П. Ук. Соч. С. 27.

⁷ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

⁸ Нора П. Ук. Соч. С. 29.

⁹ Сонтаг С. О фотографии / пер.с англ. М., 2013. С. 72.

¹⁰ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

В работе «Dead Swiss»¹¹ Болтански собирает фотографии из некрологов швейцарских газет, говоря, что смерть не отстраненное от людей с помощью кино или фотографий явление, а нечто близкое, так как «нет ничего более ординарного, чем швейцарцы. Они это мы».

Отождествляя зрителя с умершими людьми, художник ставит его в очень неудобное положение. Архив становится не свидетельством жизни, а свидетельством смерти. И здесь важно обратить внимание на то, как выстроена работа, так как архив принимает форму инсталляции, а не книги, и занимает теперь все выставочное пространство.

Перед нами архив безымянного человека, так как мы не знаем имен швейцарцев, а только их лица. Но именно наличие фотографий и мешает этому архиву превратиться в исторический архив, обезличивающий его действующих лиц, – перед нами нет ничего, кроме ящиков, и мы начинаем вглядываться в фотографии, думать об этих людях. Конструируя их биографии, пусть и фиктивные, мы «оживляем» людей, таким образом, сопротивляясь архивации как «потребности хранить с религиозной ревностью останки»¹².

Инсталляция выстроена очень масштабно: она состоит из множества ящиков с фотографиями, что одновременно рождает ассоциации с урнами крематория и кафкианскими бюрократическими лабиринтами. Такая драматизация, способная вызвать у зрителя почти трагическую эмоцию, могла бы свести работу к эффекту, к пустой театральности, если бы не понимание зрителем того, что он находится внутри архива. Сочетание сценической выстроенности и архивной сухости рождает новые смыслы, связанные с абсурдностью происходящего, как и с абсурдностью самой смерти.

Расположенность к созданию драматического эффекта проявляется во многих масштабных работах Болтански, когда он начинает работать не с объектом, а с выставкой (1 инсталляция занимает все выставочное пространство).

Драматизация вступает в оппозицию жесткой сухой структуре архива как агента истории или большой памяти, что мы видим в инсталляции «Дети Дижона»¹³, где каждая фотография умершего ребенка высвечена отдельной лампой, а под фотографией белая драпировка, становящаяся белым саваном.

Такая театрализация отсылает нас к церковным обрядам, что очевидно и потому, что инсталляция задумывалась для пространства церкви. Отсылка к ритуалу, к иррациональному восприятию действия побуждает не воспринимать инсталляцию как художественный объект, но как нечто иное – как ритуал, где зритель берет на себя функцию соучастника, а не рационального критика. Таким образом, внутрь архивной формы вводится обрядовая составляющая, заставляющая зрителя по-другому воспринимать работу, не смотреть со стороны и рационально оценивать наполнение архива, но участвовать в событии.

Противоречие искусства как действия, а зрителя как соучастника, и рационального отстраненного восприятия объекта искусства показательны в качестве примера оппозиции «память – история».

В период истории искусство больше не способно полностью удовлетворять наши духовные запросы, мы воспринимаем искусство интеллектуально, согласно мысли Гегеля о конце истории искусства¹⁴. И в этом можно увидеть противопоставление обществ памяти и истории, когда человек перестает быть способным полностью погружаться в ту или иную сферу, не осмысливая ее рационально.

Болтански пытается вернуть нас в «старое» вчувствование в искусство, когда он говорит, что его цель «поместить человека внутри инсталляции».

¹¹ MACBA official website – Режим доступа <http://www.macba.cat/en/reserve-des-suissees-morts-0088> / (дата обращения 14.11.2014).

¹² Нора П. Ук. Соч. С. 27.

¹³ Tate official website – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-christian-boltanski> / (дата обращения 14.11.2014).

¹⁴ Danto A. Hegel's end of art thesis/ [Электронный ресурс] <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf> (дата обращения 28.12.2014).

В инсталляции «Dead swiss» художник и выстраивает для зрителя ситуацию нахождения внутри архива – среди множества ящиков, на каждом из которых фотография, говорящая о якобы наличии данных об изображенном человеке. Внутри инсталляции находится и зритель «Детей Дижона», где пространство выстраивается не только архивом, но и самим местом – церковью как знаком другого типа восприятия мира и прошлого – через память, погружаясь внутрь события и актуализируя его, а не отстраняясь для анализа.

Рациональное отношение к воспоминанию и взгляд сверху приводит Болтански к совершенно иному способу репрезентации архива, более раннему, – музейной витрине. В 1970-е гг. художник создает серию работ «Витрины референций»¹⁵ – в музейную витрину Болтански помещает предметы, связанные с его детством – небольшие игрушки, детские «сокровища», но эти предметы снова оказываются фиктивными.

Человек наделяет архив особым статусом, ценностью значимого исторического объекта, помещая архив в музей. Болтански, создавая «Витрины референций», вскрывает этот механизм наделения ценностью, помещая в музейную витрину предметы, не имеющие ни функционального, ни художественного значения. С другой стороны, детские реликвии наделяются особым статусом музейного предмета, ведь они формируют архив.

Здесь Болтански вступает в сферу музея как агента большой памяти. Если до этого знаком большой памяти была книга, теперь форма меняется, но содержание – фиктивные детские воспоминания – остается. Подход к пониманию музея как места хранения предметов, искусственно наделенных человеком почти сакральной ценностью, пересекается с пониманием манипулятивной функции любой истории, а значит и музей становится объектом критики.

Итак, архив для Болтански – инструмент для разговора об «идее прошлого, идее смерти»¹⁶, идее памяти и ценности, и архивация не превращается в самоцель: «для меня важно создать впечатление [архива]»¹⁷.

Размывая границы между реальным и фиктивным архивом, он создает работу «Призраки Одессы»¹⁸. В здании Музея Архитектуры в Москве он подвешивает пальто, которые и являются призраками, создавая эффект отсутствия человека: «был кто-то, а теперь его нет»¹⁹. Архив здесь собран уже не из неподвижных вещей, пальто «оживают», усиливая почти до гротеска то ощущение пустоты, смерти, «никто не возвращается из мертвых через собственный портрет»²⁰. Даже ношенные вещи, которые обрели человеческую форму, никогда не смогут вернуть тело своего хозяина.

Такой безымянный архив, где одежда теперь даже не отличается по цвету, как это было в инсталляции для Manifesta в Гран Пале, трансформируется в то «впечатление архива», которое так важно для художника. И оно противопоставлено пустоте каждого пальто, прямом сообщении о смерти владельца, о его физическом отсутствии. Собирая воедино все части инсталляции (пальто, самовар, фотографии, пустые витрины, могилы), зритель конструирует «так и не появившегося персонажа», а значит, ставит на место персонажа самого себя.

Так, смерть здесь расходится с забвением: персонажа фактически нет, Болтански помещает зрителя лицом к лицу со смертью, но через механизм отождествления себя с персонажем, который был запущен еще в ранних альбомах, где конкретное лицо еще присутствовало, в отличие от Призраков, зритель не позволяет забвению уничтожить память²¹: впечатления и воспоминания сохраняются.

¹⁵ Centre Pompidou official website – Режим доступа: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> (дата обращения 14.01.2015).

¹⁶ *Obrist H.U.* Christian Boltanski. Köln, 2009. P. 34.

¹⁷ *Ibid.*, P. 176.

¹⁸ Московская Биеннале Современного Искусства официальный сайт – режим доступа: http://moscowbiennale.ru/ru/special/christian_boltanski/ (дата обращения 21.12.2014).

¹⁹ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

²⁰ Christian Boltanski. Monumenta 2010. Paris, 2010. P. 35.

²¹ *Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004. С. 578.

Архив в пространстве истории существует как ее вспомогательный инструмент, хранящий все информацию для последующей рационализации; чем больше информации вокруг человека, тем быстрее становится процесс архивации. При этом, такой архив существует автономно внутри носителя, и никак не связан с человеком и с его памятью. Таким образом, аккумуляция архивов становится почти невозможной, а все данные, помещенные туда, просто отделяются от человека, а «воспоминания живут, не вмешиваясь в дела и заботы, которыми наполнила жизнь»²².

Архив в поле искусства не существует отдельно от художника и всегда **конечен**. Для Кристиана Болтански полнота архива не играет никакой роли, он не заинтересован в собирании документов до того момента, пока каждый экземпляр не будет представлен²³ – необходимо только транслировать смыслы через архив, а не пополнять его ради самого процесса архивации.

Первый тип архива, таким образом, направлен на фактическое сохранение воспоминания и его фиксацию из-за страха перед забыванием, второй архив имеет конкретную сформулированную **цель**, ориентированную не на будущее, когда понадобится что-то припомнить, а существующую в настоящем.

Болтански выстраивает инсталляции, позволяя зрителю включиться во **взаимодействие** с ней, а не находиться в положении того, кто потерял контроль над неупорядоченным объемом материальных следов, а значит, инсталляция воспринимается зрителем эмоционально, а не отстраненно.

Художник, работающий с архивом, всегда **критичен** по отношению к процессу архивации и к его связи с историей. Для Болтански документ и архив обладают качеством излишней иллюстративности²⁴ и лишен эмоциональной составляющей, из-за чего архив не способен сохранять маленькую память. Легкость, с которой архив позволяет собой управлять, при конструировании версий истории проиллюстрирована работой группы IRWIN «Retroavangarde» – художники создают собственное художественное направление, истоки которого они находят в творчестве Малевича и Манделоса. Конструирование фиктивного архива чаще всего становится инструментом подобной критики.

Таким образом, работа с формой архива и с механизмами его функционирования, то есть исследование самого процесса архивации, и становится тем моментом, который разделяет архив как способ репрезентации в современном искусстве и архив как инструмент экспонирования на выставке. Именно работа с таким явлением и сталкивает художника лицом к лицу с неотвратимым процессом забвения, которому он сопротивляется.

ИСТОЧНИКИ

1. Биеннале Современного Искусства официальный сайт – Режим доступа: http://moscowbiennale.ru/ru/special/christian_boltanski / (дата обращения: 21.12.2014)
2. MACBA official website – Режим доступа: <http://www.macba.cat/en/reserve-des-suissees-morts-0088> / (дата обращения 14.11.2014)
3. Tate official website – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-christian-boltanski> / (дата обращения: 14.11.2014)
4. Centre Pompidou official website – Режим доступа: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> (дата обращения: 14.01.2015)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания / пер. с фр. СПб., 2010
2. Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия 02.02.2005 / [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014)

²² *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания / Пер. с фр. СПб., 2010. С. 9.

²³ *Obrist H.U.* Op. Cit. P. 176.

²⁴ *Ibid.*, P. 172.

3. Нора П. Франция-память / пер. с фр. СПб., 1999.
4. Рикёр П. Память, история, забвение. / пер. с фр. М., 2004.
5. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. М., 2013.
6. Christian Boltanski. Monumenta 2010. P., 2010.
7. Danto A. Hegel`s end of art thesis // [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf> (дата обращения 28.12.2014)
8. Obrist H.U. The Conversation Series, Number 19, Christian Boltanski. Köln, 2010.

REFERENCES

1. Christian Boltanski: «Ya ne schitay sebya sovremennim hudoznikom. Ya ochen` traditsionen» [«I don`t consider myself as a contemporary artist. I am very traditional»] // IZVESTIA 02.02.2005 // [Electronic source]. – Access:
<http://izvestia.ru/news/299177> (the date of access: 12.08.2014)
2. Christian Boltanski. Monumenta 2010. Paris, 2010.
3. Cocteau J. *Portrety-vospominania* [Memory portraits]. Saint-Petersburg, 2010.
4. Danto A. *Hegel`s end of art thesis*, [Electronic source]. – Access: <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>
(the date of access: 28.12.2014)
5. Nora P. *Frantsia-pamyat`* [Realms of Memory: Rethinking the French Past]. Saint-Petersburg, 1999.
6. Ricoeur P. *Pamyat`, istoria, zabvenie* [Memory, history, oblivion] Moscow, 2004.
7. Sontag S. *O fotografii* [On photography] Moscow, 2013.
8. Obrist H.U. *The Conversation Series*, Number 19, Christian Boltanski, Köln, 2010.