

М. В. Бирюкова

**КАССЕЛЬСКАЯ ДОКУМЕНТА5 ХАРАЛЬДА ЗЕЕМАНА:
К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ЗАПАДНОМ ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Работа представлена сектором истории и теории искусства и архитектуры
Российского института истории искусств при АН РФ.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор И. Д. Чечот*

В статье детерминируется одна из основных искусствоведческих проблем, поставленных искусством второй половины XX в.: поп-артом, арте повера, концептуализмом, etc. – проблема

художественной формы. Проблема рассмотрена в контексте выставки Документы5 куратора Харальда Зеемана и его теории «искусства интенсивных намерений».

The article determines one of the main art problems in the 20th century with its new movements: pop-art, arte povera, conceptualism, etc. – the problem of art form. This problem is examined in the context of the Documenta5 exhibition by Harald Szeemann and his theory of the «art of intensive intentions».

Одна из основных искусствоведческих проблем, поставленных послевоенным искусством, понятие которого часто обобщают философским, по сути, термином «пост-модернизм» – проблема художественной формы (или ее отсутствия). Эта проблема стала ключевой и для Харальда Зеемана (1933–2005), крупнейшего теоретика современного искусства и куратора более двухсот выставочных проектов, который никогда не пытался абстрагироваться от внутреннего конфликта с традиционной историей искусства, но, напротив, обостренно сознавал диалектику современной художественной ситуации в ее оппозиции классике и модернизму, пытаясь придать внятность и внутреннее обоснование новейшим явлениям в искусстве. Если в первой половине XX в. авангард проблематизировал традиционное западное чувство формы, доведя его до абсолюта и логического завершения, что не мешало ему вписываться в традиционные искусствоведческие и эстетические категории, то после войны искусствоведение стало теряться перед кажущейся формальной неразберихой в искусстве, иногда доходящей до отказа от формы вообще. Зееман не только пытался осмыслить и интерпретировать метаморфозы западного чувства формы в своих текстах, вошедших в сборники «Индивидуальные мифологии», «Музей obsessions», но и сознательно осваивал эти тенденции в кураторской практике – выставка «Когда отношения становятся формой» 1969 г. в Кунстхалле Берна, участники которой могли представить свои произведения в виде «намерений» – концептуальных проектов, поставила конкретный вопрос: нуждается ли современное искусство в форме, или форма, уже вышедшая

из разряда визуальных явлений (осуществленная, в данном случае, «намерением»), представляет собой нечто большее (или меньшее), чем образ, стилистика, композиция, «целое» и другие качества классического произведения.

На Документе5 1972 г. – крупнейшем художественном событии своего времени, Зееманом были продолжены поиски, начатые на выставке 1969 г. Окончательный проект Документы5 конкретизировался под названием «Документа5. Вопросение реальности/художественные миры сегодня». В него были включены следующие разделы: «Параллельные художественные миры», где были представлены, помимо произведений современного искусства, артефакты повседневной культуры, рекламы, научно-фантастические экспонаты, предметы народных культов, а также «Живопись душевнобольных», «Музеи художников», «Индивидуальные мифологии», фотореализм. Сочетание различных тенденций и артефактов, казалось бы, имеющих между собой мало общего и с трудом вписывающихся в категорию искусства, вызвало сенсацию. Впервые также столь масштабно и в рамках столь обширной выставки были представлены текущие художественные явления: хэппенинг, акционизм, перформанс, экспериментальное кино.

Одним из самых неожиданных для публики стал раздел «Параллельные художественные миры» в Новой Галерее Касселя, где были выставлены объекты массовой пропаганды и «тривиальная эмблематика» – китчевые предметы. Как свидетельствуют материалы, подготовленные Зееманом для каталога и другие его труды, посвященные проблеме китча (например, размышления

по поводу китча в «Музее obsessions» 1981 г.), появление раздела «профанного» искусства на Документе5 означало не столько связь с модернистской традицией Дада, всечества, практик Дюшана, и даже не иллюстрировало отношение куратора к категории вкуса, активно подвергавшейся сомнению в это время: появление китча в экспозиции ставило достаточно болезненный вопрос о несоответствии формы и содержания, раскрывавшийся Зееманом с позиций эстетики Гегеля: структурный принцип Документа5 был детерминирован так называемым «тройным ходом» – «Dreierschritt» Гегеля:

1. Действительность изображения (или образа).

2. Действительность изображаемого.

3. Идентичность или неидентичность изображения и изображаемого.

«Выставочный материал» подразделялся в соответствии с этим структурным принципом, и, например, «образы, которые лгут» или объекты политпропаганды причислялись к категории «действительность образа».

Формальные качества артефактов на выставке, казалось бы, переставали иметь значение в том смысле, в котором они были важны в творчестве старых мастеров или работах модернистов, но, парадоксальным образом, они имели огромное значение, уже не с точки зрения мастерства исполнения, техники или стиля, а с той точки зрения, насколько эти порой формально убогие артефакты передавали задуманную Зееманом идею или вписывались в целое выставки. Это обусловило тот вывод о формальной стороне представленного, который сделал Зееман по поводу Документа5: «Искусство обращает к самому себе»¹. То есть, при всей логоцентричности, при потребности в концепции и объяснении, искусство в целостно организованной выставке становится самодостаточным, возвращается и возвращает к самому себе. Уже в начале 1970-х гг. такое понимание возникало и среди определенной части художников, в частности, представители Венского акци-

онизма стали явно предпочитать непосредственное «переживание» фиксации искусства в виде объекта, вещи, или, в конце концов, текста. Стремление венских акционистов вписать личные поступки радикального толка в рамки искусства было по сути подобно аскетичному, глубокому религиозному убеждению Франциска Ассизского, осуждавшего современников за «желание не самим совершать подвиги мученичества, а бесконечно рассказывать, изображать или писать о подвигах прошлого». Стремление без конца теоретизировать по поводу искусства, столь характерное для конца 1960-х гг., было, в определенной степени, осознанием того, что «все уже сделано» в европейской культуре и остается только бесконечно комментировать прошлое, вновь и вновь подсознательно апеллируя к «подвигам мучеников». Возникновение акционизма, перформанса, хэппенинга стало попыткой противопоставить бесконечному комментарию реальное, «конкретное» искусство, порой почти неотличимое от жизни.

При отборе объектов на Документу5 Зееман, пытался выстроить концепцию эстетической оценки, изложенную впоследствии в его трудах «Индивидуальные мифологии» и «Музей obsessions», которая базировалась бы не на оппозиции классическим критериям эстетики, а на абсолютно ином принципе: насколько художественное произведение выражает некие духовные, метафизические проблемы или ценности, и насколько его форма, независимо от ее визуальных достоинств, служит цели выражения этого содержания (или отсылает к нему).

Формы арте повера, концептуального искусства, акционизма, часто преподносимые критиками как антиформы, нуждались в принципиально иной интерпретации, чем оценка формальных качеств произведений. Зееман подчеркивал существенность следующей дилеммы: что лучше для современной ситуации – прекрасные, но пустые формы, или «слабые» формы, обладающие

интенсивным, глубоким содержанием, раскрывающимся символически, аллегорически или метафорически? Зеeman особенно заострил проблематику формы в выставочном проекте 2004 г., ставшем своего рода итогом его рассуждений о сути искусства, – «Провал красоты, красота провала» в Фонде Хуана Миро в Барселоне, где противопоставил внешне полноценные формы (искусства Третьего рейха, например), имеющие, тем не менее, «гнилое» содержание, внешне не столь выигрышным формам авангарда и послевоенного искусства, за которыми стояла более интенсивная художественная «реальность».

Искусство второй половины XX в., для поверхностного взгляда предполагающее полную «свободу» выражения, на самом деле было крайне ограничено в художественных средствах и гораздо более избирательно, чем классическое искусство. Самоограничение искусства, подсознательный запрет на то, чего уже нельзя было показать, основывались, в конце концов, на сознании уникальности и ценности всей предыдущей традиции западного искусства, повторение форм которого в иной ситуации профанировало бы традиционные формы, делало их пустыми и лживыми.

Очевидная оппозиция послевоенного искусства к форме давала возможность исследователям отказать этому искусству в логической интерпретации с помощью искусствоведческих методов – иконологии Э. Панофского, формального анализа Г. Вельфина и т. д., подменяя их, казалось бы, более органичным объяснением с позиций философии постмодернизма, сформировавшейся одновременно с самыми яркими послевоенными художественными явлениями. Этот заманчивый подход вел, тем не менее, к обеднению и односторонности интерпретации, лишая искусство его

внутренней связи с художественной традицией. Тем не менее, методика Зеемана давала возможность рассмотрения современного искусства не с философской, а с искусствоведческой позиции. В его «Музее обсессий» встречаются страницы, посвященные анализу современных произведений с применением идей Э. Панофского и А. Ригля, чей принцип «художественной воли» идеально подходил для интерпретации творчества Йозефа Бойса – одной из ключевых фигур в выставочных проектах Зеемана.

В предисловии к каталогу Документа5 Зеeman, рассуждая о значении метода иконологии Э. Панофского, раскрывшего в своем «Смысле в визуальных искусствах» «смысловые уровни, дающие проекцию на различные плоскости реальности», пишет: «Большая часть современного художественного творчества представляется намеренно ничего не говорящей и банальной – как сокращенная форма прошлых образов, как начало размышления, как первое звено иконологической цепочки»². Даже одна эта фраза свидетельствует об актуальности применения метода Панофского к концепту современной выставки, где произведения – «сокращенные формы прошлых образов» раскрывают свою связь с более подробными, классическими ответвлениями «иконалогической цепочки», и где «реальность» присутствует как проекция в искусстве общих для всей западной культуры «прасимволов».

Документа5 1972 г., наряду с выставкой Х. Зеемана «Когда отношения становятся формой» 1969 г., стала одной из первых европейских выставок, иллюстрирующих метаморфозы западного чувства формы с точки зрения интенсивности содержания, не требующего в контексте обостренного осознания традиции подробной детализации и технического ремесленничества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Szeemann Harald*; Museum der Obsessionen; Berlin, 1981, стр. 59.

² *Szeemann Harald*; Vorwort: Dokumenta5, Befragung der Realitaet, Bildwelten heute. Ausst. Katalog, Kassel, 1972, стр. 12.