

БИРЮКОВА Марина Валерьевна / Marina BIRUKOVA

Россия, Санкт-Петербург.
 Санкт-Петербургский государственный университет.
 Философский факультет. Кафедра музейного дела и охраны памятников.
 Кандидат искусствоведения, старший преподаватель.

Russia, St. Petersburg.
 St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy.
 Assistant professor, PhD.



КОНЦЕПЦИЯ «ИНДИВИДУАЛЬНЫХ МИФОЛОГИЙ» ХАРАЛЬДА ЗЕЕМАНА: К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МИФОВ

В статье анализируется одна из основных искусствоведческих концепций крупнейшего европейского куратора XX века Харальда Зеемана и ее связь с выставочной практикой. Концепция «индивидуальных мифологий», близко соприкасающаяся с идеями О. Шпенглера и А. Ф. Лосева, была оригинальным образом воплощена Х. Зееманом в структуре экспозиции Документы 5 1972 года и в ряду других выставочных проектов.

Ключевые слова: куратор, выставка, личность, миф, символика, искусство XX века.

Harald Szeemann's Conception of "Individual Mythology" — The Problem of the Analysis of Modern Artistic Myths

The article analyzes one of the basic artistic conceptions of the greatest European curator of the 20th century — Harald Szeemann — and its connection to exhibition practices. The conception of "individual mythology", which resembles the ideas of O. Spengler and A. Losev, was originally brought to life by H. Szeemann in the Documenta5 (1972) structural exposition and various other exhibitions.

Key words: curator, exhibition, personality, myth, symbol, art of the 20th century

Концепция «Индивидуальных мифологий» была реализована Харальдом Зееманом, куратором кассельской Документы 5 1972 года, в одноименном разделе экспозиции, посвященном работам авторов, трактующих реалии современности посредством личного, интуитивного выражения, которое порой не предполагало внятной формы и объяснения. Среди произведений этого ряда были объекты Этьена-Мартина, Пауля Тека, Нэнси Грэйвс.

При подготовке Документы 5 Зееман, имеющий в прошлом десятилетнюю работу на посту директора Кунстхалле Берна и являвшийся автором таких значительных для послевоенной истории искусства выставок как «Белое на белом» 1966 г., «Когда отношения становятся формой» 1969 г., «Хэппенинг и Флюксус» 1970 г., выступил как авторитарный куратор, полностью отвечающий за содержание выставки и предложивший цельную концепцию. Потребность в такого рода кураторе возникла в результате реакции на формальную и содержательную невнятицу предыдущей Документы 4 1968 года, когда «демократические принципы» в совете кураторов привели к провалу концепции. В 1972 году идеи левизны, массового сознания и радикальности были все ещё сильны, но при всех апелляциях

к этим идеям Зееман поставил во главу угла тему, по сути абсолютно антагонистическую вышеназванным стремлениям: тему индивидуальных мифологий, подразумевая под этим создание каждым индивидуумом личного мифа, не менее полноценного, чем проявления мифа коллективного. Концепция опиралась на представления Зеемана о значении личности в искусстве послевоенного периода, как бы ни казалась парадоксальной такая позиция в постмодернистскую эпоху, исчерпавшую идею автора и индивидуалистские «большие нарративы» модернизма, и была теоретически обоснована в сборнике текстов «Индивидуальные мифологии», вышедшем в берлинском издательстве «Мерве» в 1985 году.

«Концепция «индивидуальной мифологии» должна была постулировать историю искусства интенсивных намерений, которые могут принимать различные и причудливые формы: люди создают свои собственные знаковые системы, и нужно время, чтобы их расшифровать»¹. Как видно из этого рассуждения, Зееман не только вплотную приблизился к трактовке

¹ Szeemann, H. Individuelle Mythologien. Merve-Verlag, Berlin, 1985, S. 54.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

БИРЮКОВА Марина Валерьевна / Marina BIRIUKOVA

| Концепция «Индивидуальных мифологий» Харальда Зеемана: к проблеме анализа современных художественных мифов |

в контексте современного искусства вопросов о языке, о знаках и означаемых, чрезвычайно интенсивно дискутируемых на протяжении XX века, от Л. Витгенштейна до тартуской школы, но и предлагал новый подход к истории искусства как к истории «интенсивных намерений», призванной распознавать глубокие и четкие духовные позиции за противоречивой и порой невнятной формой, не укладывающейся в традиционные критерии «позитивистской» истории искусства. Задача искусствоведа, по сути, виделась в «расшифровке намерений», что и осуществлялось Зееманом в организации выставок, проявлявших или дополнявших намерения художников до появления «целого» образа, передающего некую ясную идею.

Значение понятия «личного мифа» стало для Зеемана-искусствоведа одним из основополагающих. Неслучайно после огромного по масштабам и публичной рецепции проекта Документы 5 он неожиданно делает маленькую, почти камерную выставку, да ещё и с намеренно-сентиментальным подтекстом: контентом выставки является «наследие» его умершего в 1971 году 98-летнего деда Этьена Зеемана, обычного парикмахера с австро-венгерскими корнями. Выставка была открыта в собственной квартире Зеемана в Берне, в помещениях художественного кафе над рестораном Коммерц, которую он собирался отдать внаем галеристу Тони Герберу, так что выставка, собственно, стала первой экспозицией галереи Гербера. Несмотря на камерность и интимность, цели и тематика выставки были серьезными: раскрыть символику «страданий ради красоты», которая пусть и не существовала в современном искусстве, но тоска по которой все ещё существовала, пусть и в примитивной бытовой форме — в комнате парикмахера, где экспонировались «орудия пыток» ради красоты: аппараты для перманента и щипцы для завивки. Второй важной, пусть и не столь очевидной, целью стала декларация важности и ценности частного мифа «маленького человека», приобретающего монументальность при соответствующем оформлении. Этой цели соответствовало и название выставки *Grossvater: Ein Pionier wie wir* — «Дедушка: такой же первооткрыватель, как мы».

Говоря о значении понятия «личного мифа» для художественной ситуации 1960–1970-х гг., нельзя не подчеркнуть зыбкости критериев соответствующего этим явлениям критического анализа. С одной стороны, способ восприятия личного мифа может сводиться к анализу текста — это вполне отвечает точке зрения Ролана Барта на миф «как высказывание»², то есть, по сути, текст. С другой стороны, XX век предложил и принципиально иной взгляд на мифотворчество, который связан с символично-аллегорическим пониманием сути мифа: это символическая трактовка мифа О. Шпенглером, обозначившим «пра-символы» как основы культуры, и А. Ф. Лосевым, трактующим миф как «развернутое магическое имя», «в словах данную развернутую личностную историю»³.

Казалось бы, ситуация в искусстве конца 1960-х, начала 1970-х гг., ситуация «после модернизма», когда формальная составляющая искусства, его визуальная сторона была в значительной степени исчерпана, стала чрезвычайно благоприятной для всякого рода комментариев, «высказываний» и «личных

историй» художников, развернутых в виде текстов (эту тенденцию подтверждает и одна из значительнейших выставок Зеемана «Хэппенинг и Флюксус» 1970 г. Актуальная еще в период модернизма идея фиксации «нового» в искусстве сменилась во второй половине XX века навязчивым стремлением к фиксации любого жеста, считавшегося художественным, и мучительная зависимость от времени отразилась в желании документировать любое, даже незначительное событие, происходящее с художником. Для Зеемана стала очевидной задача документации художественных течений, имеющих ещё очень недолгую историю, происходящих на его глазах: практика хэппенинга и Флюксус). Логоцентричность искусства, уже не обладающего сильными формами, — зависимость от художественной критики, философии, литературы и иных видов комментария, стала очевидной. Тем не менее, при рассмотрении раздела «Индивидуальных мифологий» в экспозиции Документы 5, ее каталога и сборника текстов Х. Зеемана под одноименным названием, становится понятно, что как таковая личная история того или иного художника занимает в них весьма маргинальное место, если вовсе не опускается. «Индивидуальные мифологии» построены совсем по другому принципу: художник предлагает для обозрения объект или концепцию, в которых заключено его личностное понимание реальности, и которое совсем не обязательно раскрывается как некая история или текст. Развитие такой мифологии сходно с духовной работой, направленной на обогащение памяти — пусть личной, а не коллективной. Зееман всегда четко проводил границу между художественной ответственностью, единичной художественной работой, которая может и не нравиться публике, и попыткой создать «универсальные» ценности, что для него всегда носило налет диктаторства и тоталитаризма. Но, при этих ограничениях, творчество индивидуума и создаваемая им личная «память» имели для него не меньшую ценность. К такому отношению к частному творчеству, по сути, призывал и Йозеф Бойс — ключевая фигура многих проектов Зеемана, провозгласивший лозунг «Каждый человек — художник». Близость «личных мифологий» Бойса и Зеемана, по крайней мере, в том, что касалось взглядов на творчество, позволила идеально совпасть интенциям художника-теоретика и куратора и на Документе 5, и на ретроспективе Бойса, когда Зееману, по мнению современников, удалось практически реинкарнировать личность покойного художника, воссоздав сложнейшие инсталляции и с редким пониманием показав то, что до сих пор оставалось лишь в форме замыслов Бойса.

Формальные качества произведений на послевоенных выставках, казалось бы, перестали 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 куратором идею или вписывались в общее целое выставки. Это обусловило вывод о формальной стороне представленного, который сделал Зееман по поводу Документы 5: «Искусство обращает к самому себе». То есть, при всей логоцентричности, при потребности в концепции, искусство в целостно организованной выставке становится самодостаточным, возвращается

² Барт, Р. Семиотика, поэтика // Избранные работы. М., 1988.

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1990.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

БИРЮКОВА Марина Валерьевна / Marina BIRIUKOVA

| Концепция «Индивидуальных мифологий» Харальда Зеемана: к проблеме анализа современных художественных мифов |

и возвращает к самому себе. Уже в начале 1970-х такое понимание возникало и среди определенной части художников, в частности, представители Венского акционизма (Гюнтер Брус, Отто Мюль и Герман Нич, известные своими скандальными акциями в защиту сексуальной свободы и перформансами, сосредоточенными на различных проявлениях человеческого тела) стали явно предпочитать непосредственное «переживание» в ущерб фиксации искусства в виде объекта, вещи, или, в конце концов, текста. Конечно, документация такого искусства была неизбежна, но на первом месте все же находилась сама акция, «поступок». 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 и ярко проявившееся на «демократической» Документе 4 1968 года с её бесконечными дискуссиями и «Школой для посетителей» (своего рода кратким курсом рецепции) Базона Брока, было, в определенной степени, осознанием того, что «всё уже сделано» в европейской культуре и остается только бесконечный комментарий по поводу прошлого, возможность «паразитировать» на нём, вновь и вновь подсознательно апеллируя к «подвигам мучеников». Возникновение акционизма, перформанса, хэппенинга стало отчаянной попыткой противопоставить бесконечному комментарию реальное, «конкретное» искусство, порой почти неотличимое от жизни. Искусство и связанные с ним личные мифы получили возможность не быть объясненными, рассказанными и изображенными, а стать непосредственно творимыми здесь и теперь, на глазах у публики.

Своего рода «иконоборчество» послевоенного искусства, его стремление довольствоваться «слабой» формой, тем не менее подразумевающей некую духовную глубину, почти приближалось к состоянию «после искусства», о котором говорил Гегель: «Состояние «после» искусства выражается в том факте, что в духе пребывает потребность реализовывать себя единственно за счет своей внутренней сущности — как истинной формы для выражения истины. Искусство в своем начале все еще оставляет что-то таинственное, секретное предчувствие и стремление, поскольку его создания не полностью представили их полное содержание для видения и воображения. Но если превосходное содержание превосходно раскрыто в художественных формах, тогда более пронизательный дух отвергает эту объективную манифестацию и возвращается обратно к своей внутренней сущности. Это происходит в наше время. Мы вполне можем надеяться, что искусство будет всегда подниматься выше и дойдет до совершенства, но форма искусства прекратит быть высшей потребностью духа»⁴. На Документе 5 Зеeman если и не пытался решить, то в значительной степени приближался к постановке вопроса о противоречии духа и формы почти в духе вышеприведенной гегелевской цитаты. С одной стороны — кажущееся равнодушие к избираемым

объектам (например, «Пальто» Этьена Мартена, сплетенное из рваной рогожи и морских канатов, выставленное на втором этаже Новой Галереи), с другой — невозможность избрать иные произведения, поскольку именно эти оказались в пространстве целостного видения действительности на данный момент. «Я не впал в комментарии по поводу искусства», — говорит Зеeman в интервью Ф. Херршафт, отвергая возможность исчерпывающего объяснения выставки, — «когда вы читаете предисловие Ханса Хайнца Хольца (немецкого культуролога-марксиста — М. Б.) к каталогу выставки, то этот комментарий заканчивается именно там, где начинается Документа, то есть марксистская теория искусства, которая от метафизического возвращает искусство к повседневному, позволяет этому метафизическому ускользнуть и остаться непонятым». По сути, комментарий Хольца, который многим казался бессмысленным и убийственно скучным, был лишь одним из объектов Документа 5, добавлявшим нечто содержательное и символическое к идее левизны, массового сознания и интереса к социалистическому миру, которая в то время витала в воздухе и которой столь интересовался Зеeman.

Приближение к гегелевской парадигме в концепции Документа 5 раскрывается при анализе интенций искусствоведа-куратора, главной целью которого стало воплощение актуальнейших проявлений современного состояния европейского духа. Речь шла именно о духовной работе, при которой посредством творческого усилия из разнородной массы современного искусства могли быть отобраны артефакты, при соответствующем осмыслении и расположении создающие вместе те ускользающие реалии, которые можно, в конце концов, назвать и сексуальной революцией, и анархией, и современной ксенофобией, и феминизмом. В новом способе выставочной деятельности, разработанном Зеemanом (выставка — авторская работа куратора-искусствоведа, практически — произведение искусства), совокупность представленных произведений, или «целое» уже не требует особого объяснения, а постигается зрителем интуитивно, посредством апелляции к общим с автором выставки культурным корням и современным реалиям.

Призыв Зеемана к возвращению от искусствоведческого и философского теоретизирования к символично-аллегорической, метафорической и интуитивной рецепции современного искусства был вполне неожиданным и провокативным в рамках художественной ситуации начала 1970-х годов. По словам Зеемана в интервью Х.-У. Обристу, «после лета 1968-го теоретизирование в мире искусства было насущной потребностью, и это шокировало людей, когда я положил конец всем этим гегелианским и марксистским дискуссиям»⁵. Но далее Зеeman признается, что отсутствие желания теоретизировать нимало не свидетельствовало об отсутствии интереса к тем же положениям Гегеля в их применении к современному искусству. Просто его интенция была другой: не раскрыть эти положения в рассуждениях «по поводу» искусства, а показать судьбу этих рассуждений, раскрытую или, если угодно, зашифрованную в самих объектах, в структуре выставки: «На Документе я хотел проследить траекторию мимесиса, опираясь на рассуждения Гегеля о реальности образа (*Abbildung*), противопоставленной

⁴ Hegel, G. W. F. Vorlesungen ueber die Aesthetik, Theorie-Werkausgabe, Bd. 13, Frankfurt/Main, S. 142.

⁵ Obrist H.-U. Interview with Harald Szeemann. In: "Artforum", Nov., 1996.



НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

БИРЮКОВА Марина Валерьевна / Marina BIRIUKOVA

| Концепция «Индивидуальных мифологий» Харальда Зеемана: к проблеме анализа современных художественных мифов |

реальности изображенного (*Abgebildetes*). Вы начинали с образа «Образов, Которые Лгут» (публичная идеология, пропаганда, кич), переходили к утопической архитектуре, религиозной символике и арт брют, двигались к «Оффису» Бойса, а потом к грандиозным инсталляциям вроде «Круга» Серра⁶. Проще говоря, Зееман имел в виду метаморфозы формы и содержания в современном искусстве, которые в «идеологизированном» искусстве ведут к подмене отображения реальной жизни дутыми, хотя и очень убедительными образами, а в «чистом» (во многих смыслах) искусстве — к честному ощущению реальности (т. е. «реальности изображенного»), раскрывающемуся порой в не слишком убедительном и формально убогом образе, как это осуществлялось в произведениях концептуалистов. Зееман изысканно прощупывал грань между этими двумя полярными проявлениями искусства, помещая посредине произведения художников, искренне стремящихся к «утопии», т. е. создающих убедительные образы, в которые они сами верят, пусть даже для постороннего зрителя они и являются «фудлом» или «обманкой» (ведь то же самое, подчеркивал Зееман, происходит и с религиозными символическими образами, которые, именно по этой причине, он поместил в экспозиции в смысловой «середине» между вышеупомянутыми «полярными» видами искусства). Следует подчеркнуть, что понятие «реальности изображенного» смыкалось для Зеемана с интуитивным постижением в «искреннем и личностном» произведении искусства общих для каждого западного человека реалий повседневности. Неогегелианские построения Зеемана в применении к выставочной практике свидетельствуют о сознательном намерении куратора связать традиционные эстетические представления с современной художественной реальностью и индивидуальной мифологией (своей собственной и авторов, участвующих в выставке).

Как видно из рассуждений Зеемана о структуре выставки в контексте идей Гегеля и его собственных идей по поводу образа и изображаемого, Зееман остановился на структуре и классификации явлений искусства 1960–1970-х гг., базирующейся

⁶ Ibid., p. 25.

на их духовной интенсивности и степени достоверности, с которой они раскрывают реальность или отсылают к реальности. Поставить задачу «проследить траекторию мимесиса» (оригинального, современного, индивидуального «подражания реальности», не исчерпывающегося формой и порой вообще исключаящего формальный, визуальный способ подражания) в современном искусстве значило обосновать радикально новый, хотя и опирающийся на традиционные искусствоведческие категории, способ анализа этого искусства.

В связи с этим стоит отметить новые отношения искусства и эстетики, сложившиеся в искусстве второй половины XX века именно в связи с отказом от приоритета формы в раскрытии содержания. «Духовное» содержание, как показывает искусствоведческая логика Зеемана, уже не нуждалось в четкой, сильной, «красивой» форме, но глубокий метафизический контент раскрывался с помощью индивидуальных символов и аллегорий.

Таким образом, концепция «Индивидуальных мифологий» Х. Зеемана по сути смыкается с символическими трактовками мифа О. Шпенглера и А. Ф. Лосева, игнорируя, казалось бы, более актуальную для своего времени точку зрения на миф как разновидность текста. Документа 5 как личный проект куратора (основанный на его философских и искусствоведческих воззрениях) и в содержании своем опирался на развернутые личные истории художников, на частные мифы. Тем не менее, интуитивная рецепция этого раздела Документы 5, как это предполагал Зееман, предусматривала обращение к гораздо более широкому ряду текстов, чем если бы речь шла только лишь о «личном мифе» того или иного художника. Сложный символический ряд, выстроенный Зееманом в экспозиции, опирался на мощную традицию немецкой классической эстетики. Зашифрованные в символической структуре Документы 5 положения Гегеля, столь очевидные для куратора, оказались недоступны для понимания немецкой публики, о чем Х. Зееман весьма сожалел. Это ещё раз свидетельствует о потребности в более развернутом комментарии по поводу экспозиции Документы 5, ее каталога и сопутствующих текстов Х. Зеемана.

