

Харальд Зееман:
такой же
первооткрыватель,
как и все мы

Екатерина Щербакова

Магистр культурологии, куратор галереи *La Vox* в Высшей национальной школе искусств в Бурже (Франция).

Адрес: 9 Rue Édouard-Branly,
18006 Bourges, France.

E-mail: shcherbakova.k@gmail.com.

Ключевые слова: кураторство; независимый куратор; Харальд Зееман; современное искусство; выставка.

*Я привилегирован,
Я не боюсь взмокнуть,
Я не боюсь эстетики,
Я не боюсь друзей,
Я не боюсь врагов,
Я не боюсь общения,
Мы не боимся посторонних,
Мы не боимся их мнений.*

Молитва Х. Зеемана¹

Харальд Зееман, которого сегодня называют отцом кураторства, организовал первую выставку в 1957 году, как он утверждает, по случайности. В Берне проходила масштабная экспозиция «Художники-поэты и поэты-художники», включавшая работы от эпохи Возрождения до современности. Когда с одним из кураторов современной секции случился сердечный приступ, а второй заболел, организаторы обратились к Францу Мейеру (который на тот момент занимал пост директора Кунстхалле в Берне, а позже

1. Отрывок. См.: *Szeemann H. Ecrire les expositions. Bruxelles: La Lettre volée, 1996. P. 13–14.*

Статья предлагает рассмотреть возникновение методологии кураторства современного искусства на основании профессиональных практик Харальда Зеемана. Зееман является одним из основателей профессии независимого куратора как самостоятельной институционализированной единицы, концептологом и автором выставочного проекта. Биографическая статья предлагает обзор фундаментальных проектов: «Когда отношения становятся формой» (1969), «Документа-5» (1972), «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» (1974), «Целибатные машины» (1975), определивших кураторскую практику как художественный жест.

Профессия куратора как автора экспозиции имеет в своей сути отсыл-

ку к практикам театральной режиссуры: кураторский проект разворачивает драматургию выставки внутри и вне физического пространства, основываясь на художественных произведениях как частях и героях повествования. «Агентство духовного гастарбайтерства», организация, состоящая из одного сотрудника — непосредственно Харальда Зеемана, является примером институционализации самого себя, выделением профессии независимого куратора и ее противопоставлением деятельности музейного хранителя. Кроме того, метафоричное использование такой организационной формы, как агентство, неизбежно акцентирует внимание на вопросе производства культурных и интеллектуальных смыслов. Другими словами, возникновение

стал директором Базельского музея) с просьбой порекомендовать подходящую замену. Мейер знал Зеемана как активного посетителя выставок еще студентом и начинающим театральным деятелем. Так Зееман попал в мир искусства и благодаря своеобразию личного и профессионального опыта сформулировал идею кураторства:

Я увидел, что для меня кураторство было идеальным средством выражения, потому что до того я занимался театром, я писал тексты, я занимался музыкой: я играл, я делал декорации и т. д., но мне все основательно надоело... А здесь я понял, что ритм тот же самый, но в сущности при этом мы гораздо более автономны, и потом, сделав выставку, мы спрятали за «продуктом», он защищается сам, а мы уходим, не так ли?²

Зееман учился археологии и журналистике, а также успел защитить докторскую диссертацию по современной иллюстрации — по рисункам группы «Наби» в изданиях Воллара и журнале «Ревю Бланш». На момент избрания Зеемана директором

2. *Heinich N. Harald Szeemann: un cas singulier, entretien.* P.: Echoppe, 1995. P. 17.

агентства утверждает его единственно-го сотрудника в качестве производителя смыслов.

Агентство и другая фундаментальная концепция творчества Зеемана — «Музей obsessions» (проект, никогда не воплощенный в конкретной выставочной форме) — являются инструментами мифологизации и институционализации фигуры их основателя и автора. Последний, в свою очередь, утверждает свою способность превращать «неискусство» в искусство и «нехудожника» в художника, как, например, в выставке объектов и документов «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» (Берн, 1974), посвященной деду куратора, парикмахеру по профессии. Власть, творческий жест, самоинституционали-

зация, творческая и интеллектуальная деятельность как производство — основные характеристики независимого кураторства современного искусства, рассматриваемые в статье на примере профессиональной биографии Харальда Зеемана.

в 1961 году бюрократическая структура бернского Кунстхалле состояла из четырех человек: занимавшего полставки секретаря, кассира, консьержа и директора. Для дополнительного заработка молодой литератор стал делать выставки в муниципальной галерее в Бьене и в сумме вместе с проектами в Кунстхалле провел четырнадцать экспозиций за год.

Французский историк и теоретик искусства Натали Эник в посвященной Зееману монографии проводит аналогию между работой куратора и кинорежиссера: эти два рода деятельности, по ее мнению, объединяет сходная природа авторства. Разумеется, аналогия неслучайна, и, как мы отметим позже, понятие мизансцены, создание реальности-ситуации являются основополагающими принципами курирования режиссера Зеемана.

Как пишет Эник, своеобразие и уникальность Зеемана состоит в том, что он является маркером своей эпохи искусства. Выполняя функции и критика, и менеджера, и интерпретатора, и режиссера пространства, и даже художника, Зееман институционализировал самого себя, став универсальным деятельным субъектом искусства.

Описанные особенности выставочных проектов Зеемана своеобразно меняют и само произведение искусства. Автор экспозиции создает для художественного произведения новый контекст,

который наслаивается на первоначальный замысел художника, а значит, отчасти меняет и его творчество.

Если художник «становится художником», выставляя произведения для публики, то создатель экспозиции как «временного произведения» экспонирует художника, раскрывает его потенциал быть увиденным и тем самым, согласно Натали Эник, получает право на авторство выставочного проекта.

Зеeman — независимый куратор, куратор-художник или куратор-режиссер — с 1969 года делал «то, что ему хотелось»: процесс был запущен выставкой «Когда отношения становятся формой», «катарисом» Зеемана. Ее участники, ставшие впоследствии классиками современного искусства, в 1969 году были молодыми и не настолько широко известными художниками; сам же куратор из-за чрезмерного резонанса, который вызвал проект, был вынужден прекратить директорство в Кунстхалле.

«Когда отношения становятся формой»

Создатель канонического проекта «Когда отношения становятся формой (произведения — концепты — процессы — ситуации — информация)» полагал, что эта выставка создавала впечатление причудливой непоследовательности и сложности. Как объясняет Зеeman, глобально «Отношения» являются логичным результатом реализации идеи антиформы произведения, зародившейся по разным причинам в Европе и США, а также нивелирования традиционной триады мастерская — галерея — музей. Концепцией, объединившей работы авторов, на первый взгляд сложно совместимых, стала очевидная оппозиция по отношению к форме: перенос интереса с результата на процесс, использование «бедных» материалов, взаимодействие между материалами и работой, представление выставки в качестве мастерской художника, а также объявление всех этих процессов искусством. Примечательно, что выставка пересмотрела концепцию медиума как носителя информации — она транслирует превосходство процесса как сообщения.

Проект включал работы актуальных для своего времени направлений: концептуального искусства, постминимализма, американского и европейского пост-попа. Зеeman вместе с группой из шестидесяти девяти участников превратил Кунстхалле в гигантскую мастерскую, центр художественного взаимодействия. Куратор предложил художникам создать работы прямо

на месте, чтобы с материальности произведения перенести акцент на процесс.

Шестьдесят девять художников, европейских и американских, захватили Кунстхалле. Роберт Барри осветил крышу; Ричард Лонг совершил прогулку по горам; Марио Мерц построил одно из своих первых иглу; Майкл Хайзер взломал тротуар; Уолтер Де Мария сделал работу с телефоном; Ричард Серра показал свои свинцовые скульптуры «Ремень» (*Belt Piece*) и «Брызги» (*Splash Piece*); Винер вынул из стены кусок размером метр на метр; Бойс изготовил скульптуру из жира. Кунстхалле превратился в настоящую лабораторию, родился новый выставочный стиль — «структурированный хаос»³.

Любопытно, что помимо отобранных куратором авторов выставка была отмечена прецедентом самоприглашения. Французский концептуалист Даниель Бюрен, которого Зеeman привлекал к работе на исследовательской стадии проекта, но не пригласил к участию официально, самостоятельно расклеил по Берну свою работу «Личная выставка о границах художественной свободы по отношению к обществу» (*Personal Exhibition on the Limits of Artistic Freedom vis-a-vis Society*) неподалеку от Кунстхалле.

Художники этой выставки не являются создателями объектов, напротив, они стараются их избегать и увеличивают таким образом уровни означающих, чтобы достигнуть сущности объекта — его бытия в качестве ситуации. Они хотят, чтобы художественный процесс был более видимым в законченном произведении и в выставке⁴.

Показательно, что сама телесная масса, сама сила человеческого движения играют столь важную роль для художников, составляя новый «алфавит формы и материи». Зеeman объединил произведения не по принципу их взаимодействия друг с другом, но на основании фундаментально иных взаимоотношений между художником и зрителем: произведение выражало и создавало опыт художественного процесса для обеих сторон.

Выставка «Когда отношения становятся формой» считается чуть ли не единственным проектом, где Зеeman не вмеши-

3. *Szeemann H. Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (exh. cat., 1969)// *Altshuler B. Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*. L.: Phaidon, 2013. P. 108.

4. *Szeemann H. Ecrire les expositions*. P. 25.

вался в монтаж и развеску, дав художникам карт-бланш. Как известно, в последующих проектах Зеeman подходил к этому вопросу самым тщательным образом — скажем, мог на несколько сантиметров сместить работу на уже смонтированной выставке.

Каталог выставки подчеркивает процессуальность проекта. Этот архив, собранный в административной логике по алфавиту, содержит полную документацию «Отношений»: эссе, досье каждого художника, обмен письмами. Кроме того, некоторые художники представлены только в каталоге, так как их работы являются частью лишь раздела «Информация».

Проект не получил практически ни одного положительного отзыва в швейцарской прессе, более того, вдохновил карикатуристов, изобразивших, к примеру, художника, чью работу не приняли на выставку в Кунстхалле в Берне, и врача, сообщающего ему, что тот совершенно точно психически здоров, раз уж ему отказали в участии. Несколько членов городского совета Берна также поставили под сомнение художественное качество и значимость события. В итоге выставка закрылась на несколько дней раньше запланированного, однако через несколько месяцев общественное внимание вернулось к скандальному проекту. Политику Кунстхалле критиковали за растрату бюджетных средств и в то же время защищали, взывая к принципам художественной свободы.

Не без внимания остался и спонсор выставки, американская табачная компания *Philip Morris*: ее участие в проекте, разумеется, отвратило левацки настроенную общественность, которая в ином случае идеологически поддержала бы «Отношения». В глазах левой критики альтернативные художники воспользовались капиталистскими средствами для своего продвижения, узнаваемости, славы и продажи работ. Спонсорство *Philip Morris* стало прецедентом маркетинга, основанного на искусстве, и частью арт-фандрайзинга. В итоге Зееману пришлось отменить последующие проекты в Кунстхалле, в том числе выставку Йозефа Бойса, и покинуть пост директора.

«Документа-5»

«Документу» Зеемана называют отражением последних художественных исследований тех лет: концептуальное искусство (Ханс Хааке, Лоренс Винер), искусство тела (венский акционизм), перформанс (Вито Аккончи, Гилберт и Джордж, Бен Готье), гипер-

реализм, «бюро прямой демократии» Йозефа Бойса, урбанизм (Йона Фридман, Кэндзо Тангэ). Кроме того, «Документа-5» стала первой, где генеральный секретарь, то есть главный куратор, был приглашен извне и не подчинялся совету «Документы». В то же время Зеeman вовлек в создание проекта свой профессиональный круг доверия, пригласив к сотрудничеству архитектора и критика Франсуа Буркхарда, который занимался секцией «Утопия и планирование», Каспера Кёнига, претворившего в жизнь «Музей мыши» Класа Олденбурга, а также выступивших в роли советников и сокураторов Жана-Кристофа Амманна, Базона Брока, Питера Идена, Карлхайнца Брауна и Александра Клуге. Для своего времени и формата «Документа-5» в значительной степени выражала критический вызов институции, находящейся в стадии кризиса, что ярко представлено в секции «Музей художников» с участием Бена Вотье, Марселя Бротарса, Герберта Дистеля, Класа Олденбурга и Даниэля Спёрри, которые создали инсталляции, обладающие экспозиционным потенциалом пространства.

Интересно отметить, что Зеeman в рамках критического суждения по отношению к вопросам институционального начала решает задействовать для проекта два музейных пространства — Новую галерею и Музей Фридрицианум — в качестве вызова ложной свободе «музея на улице» и защиты произведений музейным контекстом.

Изначально Зеeman мыслил концепцию «Документы» лишь применительно к искусству действия, однако по финансовым причинам, а также из-за негативного опыта в проекте «Хэппенинг и Флюкус» в Кельне проект был адаптирован.

Как следует из документов архива выставки, базу концепции составляют следующие элементы: проблематизирование развития художественных тенденций (жест, время, пространство и т. д.), материальное художественное производство в условиях появления новых медиа и технологий, общественная роль художника как создателя, характер индивидуального и коллективного творчества, реконструкция традиционной институциональной цепочки мастерская — галерея — музей — коллекция, дидактический и педагогический аспекты в искусстве.

Совершенно очевидно, что «Документа» 1972 года являлась едва ли не первым фестивальным мультидисциплинарным проектом выставки. Кроме вовлечения профессионалов из различных художественных и гуманитарных сфер «Документа-5» совместно с Академией визуальных искусств инициировала

Эксперименту 5 — театральное событие, тема и цель которого резонировали с главным проектом.

Инновативность проекта «Документы» Зеемана состоит опять-таки в процессуальности: подзаголовок «Музей 100 дней» изменяется на «Событие 100 дней», концепция нивелирует визионерский аспект выставки, в данном случае одного из самых значимых показов современного искусства, который поставил цель представить не выбор статичных арт-объектов, но процесс из созвучных событий.

Стоит отдельно обсудить секцию Базона Брока «Школа посетителей»: именно этот дидактический блок «Документы» позволил ее создателям показать менее spectacularный и репрезентативный проект. Принцип работы «Школы» заключался в следующем — в зале располагались три аудиовизуальных аппарата, предлагающих зрителям информацию по принципу градации сложности и развернутости. Зееман поясняет, что создание «Школы» также проистекало из конструктивной институциональной критики по отношению к европейским музеям 1970-х, которым недоставало дидактичности в работе с публикой.

Пример «Документы», как и «Отношений», наглядно показывает кураторскую стратегию создания реальности в выставке: с одной стороны, это приглашение зрителя к участию, а с другой — самопредставление художника в проекте (например, бюро Йозефа Бойса, перформанс Вито Аккончи и жесты других художников в секции «Документы» «Индивидуальные мифологии», которой занимался непосредственно сам Зееман).

Тобиа Беццола, директор Музея Фолькванг и бывший куратор Кунстхауса Цюриха, предполагает, что «Документа-5» является своего рода резюме бернских опытов Зеемана: интеграция в местную культуру, присутствие массовой культуры, научной фантастики или наивного искусства. Религиозный арт-брют был отображен в выставке *Ex Voto* (Берн, 1964); «Когда отношения становятся формой» визуализируют результат совместной работы на месте.

Если сделать попытку классификации ранних проектов Зеемана, то «Документу» можно считать точкой переопределения отношений куратора с идеологией музейной институции: до «Документы» его выставки осмысляются в контексте институциональной критики, в то время как последующие проекты исследуют границы художественной институции как места и структуры показа искусства.

«Документа» Зеемана примечательна тем, что это был первый случай единоличного курирования данной выставки. Однако сама огласка этого факта оставалась достаточно скромной по сравнению с сегодняшними временами: имя куратора значилось лишь в каталоге, о подписи автора проекта в приглашении или сопровождающих текстах речи не было. Медиатором факта кураторства стали критика и журналисты, которые не забывали указать, что проект был создан Харальдом Зееманом. Как рассуждает сам Зееман, «Документа-5» была выставкой, где он «показал все», и смысла возвращаться в музей или Кунстхалле не видел.

Несмотря на стремление куратора инновативно разработать пятое издание «Документы», группа художников, включавшая Сола Левитта, Ричарда Серра, Дональда Джадда, Карла Андре и Ханса Хааке, подписывает и публикует петицию, в которой говорится о культурном заточении произведений искусства в музее и об ограничительных действиях в художественном проекте «Документы» со стороны куратора (Зееман хотел определенные работы и точно знал, как их показывать). Даниэль Бюрен, самоприглашенный участник выставки в Кунстхалле, пишет текст «Выставка выставки», где представляет Зеемана как создателя художественного произведения, для которого работы участников — лишь мазки краски на его полотне.

Куратор как художник или создатель художника?

Следующим этапом стал эксперимент в выставочном показе. В 1974 году куратор сделал выставку, посвященную столетию своего деда, — экспозицию объектов парикмахерского дела: дед Зеемана, венгерский эмигрант, был парикмахером, одним из изобретателей перманентной завивки. Выставка «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» проходила в квартире главного героя данного кураторского проекта; ей сопутствовала однодневная инаугурация в галерее.

Швейцарский журнал *Der Spiegel* во время Второй мировой войны для поднятия духа граждан печатал множество личных историй швейцарцев, воодушевляющих и почти что приключенческих рассказов. Будущему куратору Зееману попала стопка старого военного *Der Schweizer Spiegel*. Он посоветовал своему деду, в восемьдесят девять лет написавшему мемуары, отправить их в журнал. Частично мемуары были опубликованы через шесть лет, но история деда Зеемана, изобретателя множества

парикмахерских инструментов, а также весьма неординарного и находчивого человека, осталась запечатленной в выставке, кураторской его внуком.

Интересно, что Зеeman едва ли не называет героя своей выставки художником, а его художественно-ремесленные практики — искусством. Например, в 1919 году, после получения швейцарского гражданства, он создал одно из страннейших произведений — флаг Швейцарии, выложенный из состриженных волос его клиентов на фетровом листе.

Как описывает Зеeman, после смерти деда он осознал, что лишившаяся хозяина квартира обладает высоким экспозиционным потенциалом: она стала хранилищем его коллекции, отчетливой визуализацией течения истории, смены мод и эпох. Уход от традиционного институционального показа происходит не только из-за невозможности иного экспозиционного метода, но и по творческой воле куратора, который определил это пространство как обладающее весомой смысловой структурой. Если в проекте «Когда отношения становятся формой» Зеeman переселяет художников из своих ателье в музей, то в выставке, посвященной деду, он приглашает зрителя в ателье, где уже ничего не создается.

Зеeman называет данную выставку ответом «Документе»: он отказался от какого-либо институционального начала, освоил экспозиционные возможности частного пространства, сделал художественный проект не-художника. Однако, если следовать логике «Индивидуальных мифологий», исповедуемой Харальдом Зеemanом, факт наименования художника таковым системой необязателен и в принципе не проблематизируется, потому что тот сам имеет власть наречения искусством. Так, Зеeman говорит, что это своего рода выставка народного религиозного искусства: слишком уж близко к религиозному было восприятие дедом своего дела жизни. Можно предположить, что либо предметы в данном случае представляются культовыми объектами, приравняемыми к произведениям искусства или артефактам, значимыми с точки зрения культурной антропологии, либо куратор руководствуется принципом «каждый человек — художник».

«Агентство духовного гастарбайтерства»

«Агентство духовного гастарбайтерства» было вдохновлено моделью театра одного человека, который Зеeman создал в Берне

в 1950-е годы. Куратор, размышляя о своей инициативе, проводит практически религиозную параллель, сравнивая агентство, то есть себя, с христианским святым Симеоном Столпником, жившим в V веке и прошедшим последние сорок лет жизни в проповедях и молитвах на возвышении столба. Свое отделение от мира систем и институций Зеeman сравнивает с манерой отделения от религиозного сообщества святого Симеона. «Все взгляды сходятся на нем, ему приписывают чудеса, и в конечном итоге его канонизируют»⁵, — комментирует исследователь Фабьен Пинароли.

Создание агентства в определенной степени поднимало вопрос авторства экспозиции: форма агентства является анонимной, отвергающей личное авторство. Если изначально манифест агентства был построен на принципах сотрудничества, отказе от предметности искусства, то после года работы Зеeman принимает решение персонализировать агентство. Он объясняет это самим запросом на авторство в искусстве, исходя из которого выставка тоже должна быть «подписана». Девиз «Заменить собственность свободными действиями», выбитый на печати агентства в 1969 году, в 1970-м меняется на «От концепта до гвоздя».

В 1975 году агентство представило автономный проект — выставку «Целибатные машины», подготовленную на собственные финансовые ресурсы, в том числе и личные средства Зеемана. В каталоге к выставке он иронически описывает себя/агентство через характеристики целибатной машины:

У меня есть идея. Я берусь в качестве агентства реализовать идею. Агентство создает ключевое слово и план и поручает мне разработку концепции. В свою очередь я поручаю агентству производство. Агентство объявляет мне, что я единственный, кто принимает в этом участие. Я спрашиваю у агентства, какие средства имеются в распоряжении. Отдел финансов информирует меня, что нет ни средств, ни сотрудников в распоряжении даже на час⁶.

Идея «Целибатных машин» реализовалась в трех выставках («Холостяк», «Мама», «Солнце»). Художественный принцип работы Зеeman характеризует следующим образом: «Я проти-

5. Harald Szeemann. Individual Methodology / F. Derieux (ed.). Dijon: JRP | Ringier, 2007. P. 66.

6. Ibid. P. 70.

вопоставил его одержимости [художника. — *Е. Шц.*] первичную одержимость, которая не имеет символа»⁷. В центре проекта — нерепрезентативная визуализация авторского метода куратора, визуализация «другого», поясняет он сам.

В черновиках к «Целибатным машинам» Зеeman говорит, что посвященная деду выставка стала своеобразным упражнением, сочетавшим интерпретацию документов и воссоздание пространства. Данный опыт являлся также размышлением о будущей презентации «Музея obsессий» — концепции жизни Зеemана, в которой мотив obsессии и система мыслей и взаимоотношений имеют такую же значимость, как ценный или художественный документ. Как идея «Музей obsессий» базируется на первичных одержимостях, их возможном соединении с официальным культурным контекстом, а также внутренних и визуальных диалектических отношениях, устанавливаемых с историей искусства, выраженной не только в формах законченных произведений, но и в нереализованных художественных интенциях.

Музей, так и не осуществившийся в определенной форме, так или иначе мозаично сложился из отдельных проектов, в том числе из «Целибатных машин». Зеeman ассоциирует образ целибатной машины с идеей тотального произведения искусства, так как им обоим присущи замкнутость системы, результаты публикации, стерильность — в противопоставление обществу, погруженному в процесс производства-потребления. Для музея obsессий целибатная машина является свидетельством обдуманной навязчивой мысли; бесплодный вечный двигатель становится примером и плодом первичной obsессии.

После того как Зеeman стал постоянным независимым куратором Кунстхауса Цюриха в 1981 году, появился риск исчезновения агентства. В некоторой степени «Агентство духовного гастарбайтерства» стало символом независимости Харальда Зеemана, его подписью, его знаком авторства. Для него агентство и музей, то есть две обезличенные институциональные формы, являются осевыми понятиями в профессиональной практике. Так, в издании «Музей obsессий» (1981) Зеeman уточняет вектор работы своего «театра одного человека», называя его «агентством духовного гастарбайтерства на службе возможной визуализации музея obsессий»⁸. Идея агентства, как и его зна-

7. *Heinich N.* Op. cit. P. 25.

8. Цит. по: *Ibid.* P. 15.

менитого архива, является, таким образом, инструментом мифологизации собственной фигуры — это система, консервирующая информацию и гарантирующая определенный формальный статус ее создателю.

Куратор-исследователь

В поисках площадки для экспериментальных показов Зеeman увлекается историей места Монте Верита в Швейцарии — «горы правды» в переводе с итальянского языка. Монте Верита стала прибежищем общины, исповедующей принципы коммунизма, анархизма и других актуальных в начале XX века социальных и идеологических течений. Сообщество не было замкнутым, отнюдь — в разные годы его посещали и художники, и писатели, и танцоры. Это побудило Зеемана начать исследование и выяснить, были ли в творческих биографиях интересующих его художников моменты, когда те сбегали на какое-то время от традиционных для себя жанра или темы в Монте Верита. Выяснилось, что многие художники приезжали туда: здесь бывали Лисицкий, Шлеммер, был и местный художник Филиппо Францони. Разрыв с предыдущим творчеством Зеeman увидел и у Пита Мондриана в фигуративном триптихе «Эволюция» (*Tryptique de l'Evolution*) — во время создания работы художник жил недалеко от теософской колонии.

Исследование, посвященное Монте Верита, позволило Зееману создать альтернативную интерпретацию истории искусства первой половины XX века. Выставка о Монте Верита включила в себя более двух тысяч произведений искусства, документов, объектов и была представлена в Цюрихе, Берлине, Вене и Мюнхене. После гастролей выставки Зеeman должен был вернуть сотни экспонатов их владельцам, музеям и собственникам, однако на тот момент никто не проявлял большого интереса к ценности объектов, и куратор, который совмещал свои практики с деятельностью советника коллекционера, смог выкупить все документы, на которых базировалось исследование. Он предложил на основе коллекции создать музей Монте Верита, который впоследствии мог бы стать культурным центром, местом для конференций и симпозиумов. В случае с Монте Верита наблюдается переверот структуры системы — музей становится средством выражения выставки, выставка производит музей, а не наоборот.

Куратор-самозванец

- Вы знаете других таких людей, как вы?
- Нет, я в какой-то степени изобретатель... В течение долгого времени в этой профессии не было никого, кроме меня...⁹

В беседе кураторов и исследователей Франсуа Обара и Фабьена Пинароли с Тобиа Пеццола последний отмечает, что создатель выставок в Зеемане зародился, когда тот занимался театром, и по сути «Агентство» представляет собой труппу одного актера, который привлекает в свои постановки сотрудников и партнеров. Как предполагают многие, кураторство Харальда Зеемана близко к деятельности театрального режиссера, в спектаклях которого выбранные актеры играют полупроизвольные-полузаданные партии под идеально выставленным светом.

Несмотря на некоторую авторитарность позиции Зеемана, он чрезвычайно не хотел быть привязанным к институции, но имел желание работать с художниками напрямую: одна из важнейших задач куратора, как он поясняет, — находить «правильных» художников, уметь разглядеть не оцененный талант. Вот еще одна системная функция куратора: ввести в систему искусства новый субъект, нового художника. Куратор обживает выставочное пространство, институционализирует самого себя и в итоге, как и институция, будь то школа искусств, музей или галерея, институционализирует художника, превращает его в субъект системы искусства.

Зееман описывает сложившуюся в 1970-е годы ситуацию внутри системы искусства следующим образом: директорство в музее сводится к административной и управленческой работе, борьбе за доступ к коллекциям, политике; в то же время музей становится местом массового досуга, привлекающим публику больше, чем футбол, — коллекция музея больше никого не интересует, нужны выставки.

Зееман противопоставляет себя хранителю музея. Он им никогда и не был, он был директором Кунстхалле — самым молодым директором арт-институции в мире, причем институции без коллекции, которой нужен не хранитель объектов, а, скорее, хранитель и генератор идей. После Кунстхалле в Берне единственный институциональный пост (кроме независимого сотрудника Кунстхауса Цюриха), который занимал Зееман, — это ге-

9. Ibid. P. 39.

неральный секретарь «Документы-5» в 1972 году. Однако, как иронизирует сам Зеeman в беседе с Натали Эник, «Документа» наняла «Агентство духовного гастарбайтерства», которое является не юридической фирмой, а художественным проектом по институционализации самого себя, и назначила ответственным за свое пятое издание его сотрудника Зеемана.

Индивидуальная мифология куратора Харальда Зеемана

Идея воображаемого, которая так или иначе присутствует в большинстве практик Зеемана, подразумевает создание смысловых конструкций, которые связывают не только произведения разного рода, но и различные типы знания — научное, практическое и повседневное. Стоит отметить, что концепция воображаемого Зеемана едва ли говорит о наличии кураторской концепции, как мы понимаем ее сейчас. С одной стороны, выставка становится медиумом, но не медиумом тематического сообщения с помощью произведения или концепции. Она, скорее, создает многосложный нарратив, который основан на исследовании или гипотезе, и совсем необязательно имеет прямое отношение ко всем произведениям, составляющим проект. Судя по тому, что «Отношения» Зеeman называет тематической выставкой, понятие темы для его практик также заслуживает отдельного рассмотрения: выходит, что тема является внутренней идеей искусства, отмеченной общей тенденцией, а не прикладным элементом.

Пожалуй, чтобы понять основные постулаты работы Зеемана, стоит обратиться к артикулируемому им понятию климата. Климат является суммой двух параметров — пространства и менталитета. Зеeman обращается к определениям Иммануила Канта и Андре Лаланда, согласно которым пространство является формой нашей внешней чувственности и идеальной средой, характеризующейся внеположенностью своих частей, в которой локализируются наши восприятия, содержащие, таким образом, все законченные протяженности. Менталитет в этом уравнении обозначается как совокупность верований и привычек духа, которые питают и направляют мысль некоторой формы коллективности, мысль, присущую каждому отдельному субъекту этой коллективности.

Итак, климат характеризуется атмосферностью и высокой субъективностью. Зеeman сравнивает свое понятие пространства-ментальности с субкультурой: климат всегда порождает недоразумение, так как содержит элемент радикального изме-

нения, даже разрушения. Очевидно, что этот компонент является результатом индивидуального творения: Зеeman приводит в пример фигуру своего коллеги Жана-Кристофа Амманна и его директорство в Художественном музее Люцерна.

Главными принципами создания корректного пространствентальности Зеeman считает переосмысление существующего и показ нового, неклассифицированного. Ведущий — создатель климата — формирует его благодаря группе окружающих людей и участников, однако он не может подвергнуть климат своему тотальному контролю, не может сохранить его в первоизданном виде. Через десять лет в интервью главному редактору журнала «Арт-Пресс» Зеeman охарактеризует свои практики как атмосферную работу, где его рефлексия как автора проекта растворяется в показанных артефактах и одновременно обнаруживает себя в выявлении мотиваций художников при создании произведения, в представлении невизуального контекста, который мог бы обогатить контекст визуальный.

Для Зеемана, занимавшегося театром, особое значение имеет понятие мизансцены выставки. Стоит отметить его восприятие зрителя внутри выставочного пространства: по мнению куратора, выставки представлены в наилучшем свете, когда внутри почти нет публики, когда там максимум пять или шесть человек, которые посредством нахождения в выставочном зале как бы «измеряют» его. Что касается произведений в пространстве выставки, Зеeman повторял, что пространству нужен воздух — данная особенность его подхода к мизансцене выражалась в склонности к монументальности, показу скульптур в огромных пространствах. О распределении власти в уравнении художник — куратор в этом вопросе Зеeman говорит, что одним из главных аргументов в организации мизансцены для него является желание художника и что когда он работает с художником, то не «сотрудничает», а «идет вместе» с ним, опираясь на профессиональную и личную интуицию.

В 1977 году Харальд Зеeman, дав жизнь своим первым и в относительно высокой степени методологически показательным кураторским проектам, рассуждая о понятии тематической кураторской выставки, утверждает, что функция куратора стала возможной и отделилась от роли хранителя музея, так как после Второй мировой войны художественное производство обратилось к индивидуализму и специализации, оставив за кадром концепцию тотального произведения искусства. Тематическую выставку Зеeman определяет как медиатора интенций:

Тематические выставки мобилизуют все медиа, но отказывают себе в сосредоточении на общем вдохновении. Тематическая выставка, по сути своей комбинация событийных автономных объектов (произведений искусства) и документов в тонком поле ассоциаций, заново привносит нечто от смысла тотального произведения искусства, которое потерялось в процессе восприятия искусства авангарда¹⁰.

Несмотря на правило «хорошего тона», которое существует в художественной среде и определяет хранителя музея как служителя художника, подобная позиция, согласно Зеemannу, провальна, лишает произведение искусства потенциальной глубины и раскрытия дополнительных смыслов. Так, например, «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» и «Целибатные машины» представляют объект равным произведению искусства. Данные проекты выходят за рамки представлений о выставочных практиках институции. Долгоиграющая концепция «Музей obsessions» постулирует субъективность высказывания создателя выставки.

Очевидно, что для Зеemannа все его проекты по сути являются одним — проектом его самого, его личности, его агентства духовной работы, его музея одержимостей. И при всем том поворотным проектом, бросившим вызов традиционной эстетике экспозиции, он считает «Отношения» — именно потому, что выставка задала новый ритм, бросила вызов зрителю, создав нетрадиционную форму опыта нахождения внутри экспозиции.

Его подход очень концептуален и напрямую связан с концептуальным искусством. «Я создал музеи идеи, которые не существуют, музеи идей, не музеи с шедеврами, но с тем, что находится за шедеврами»¹¹.

Любопытно, что существуют прецеденты выставок о выставках Зеemannа: Клод Живодан организовал в своей парижской галерее экспозицию «8½», посвященную восьми с половиной годам Зеemannа в Кунстхалле в Берне, — выставку-ретроспективу деятельности куратора, а не художника. В рамках выставки была показана документация работы куратора и проанонсировано создание агентства; кроме того, виновник этого проекта повесил на углу здания, где располагалась галерея, флаг Берна. Известно также, что архив Зеemannа и отзывы публики на его проекты (в частности, на «Когда отношения становятся формами») изучались в этнографическом аспекте.

10. *Szeemann H.* Ecrire les expositions. P. 20.

11. *Heinich N.* Op. cit. P. 48.

Куратор-архиватор

- Каковы ваши критерии для того, чтобы заархивировать что-либо?
- Капризы и прихоти¹².

Знаменитый архив Зеемана — еще один элемент, утверждающий характер самоинституционализации куратора. Архив начал существование во время работы Зеемана в Кунстхалле и на тот момент содержал документацию выставок. При переезде Зеемана в Тегну в его новом доме, сконструированном архитектором Кристофом Цюрхером, было предусмотрено хранилище архива. Однако владелец архива и архитектор не смогли остановиться на определенной форме хранения: Зееман хотел, чтобы все материалы были в прямой видимости и досягаемости для руки. В итоге кураторский архив расположился в бывшем здании фабрики в соседней деревне Маджиа; с 1986 года Зееман хранил впечатляющее количество документов на 300 квадратных метрах старой фабрики.

В начале карьеры Зеемана документация современного искусства была явлением редким и не слишком доступным для публики и исследователей: сама сеть институций современного искусства находилась еще в процессе зарождения. Архив Зеемана стал как результатом желания экстенсивного знания его хозяина, так и инструментом для работы. Впоследствии личный архив стал, откровенно говоря, документационным центром при кураторе-институции: для полноценного функционирования были наняты два архивиста и секретарь, работающие на полную ставку и получающие зарплату непосредственно от собственника архива, «производителя выставок», работающего над проектами в своем офисе на фабрике в Маджии.

Аутентичный архив Харальда Зеемана состоял из восьми залов¹³. Исследователи архива Зеемана Франсуа Обар и Сэди Вудс описывают устройство фабрики в Маджии следующим образом:

В Бюро находится компьютер и документация мест выставок. Зал работы в процессе был так назван Харальдом Зееманом для описания пространства, где по большей части происходила его деятельность. Он содержит главным образом письма

12. Harald Szeemann. *Individual Methodology*. P. 48.

13. С 2011 года архив и библиотека находятся в Исследовательском институте Гетти (США).

и приглашения. Тут же находится коллекция видео, телевизор и рабочий стол длиной более шести метров. В Зале монографий хранятся тексты о художниках. Зал фондов содержит каталоги коллекций и документацию, касающуюся Монте Верита. Журналы об искусстве лежат в Зале журналов. Рыцарский зал получил такое прозвище от Зеемана из-за декоративных балок, которые придают помещению средневековый облик. В нем находятся теоретические труды, фотографические архивы, а также полки, предназначенные исключительно для Йозефа Бойса и Марселя Дюшана. Эти собрания были названы Зееманом «Островок Бойс» и «Островок Дюшан». На втором этаже находятся Зал литературы и Зал факса. В первом хранятся литературные произведения. Во втором — документы по осуществленным Зееманом проектам и, разумеется, факс, давший имя залу¹⁴.

Составной частью архива помимо документации выставок, переписки и теоретических текстов являются и сугубо практические материалы, относящиеся непосредственно к осуществлению проектов, что, безусловно, служит представлением модели частной организации, документы которой стали достоянием публики.

Даже во время сотрудничества с Кунстхаусом Цюриха Зееману удавалось получить копии документов для хранения в Маджии. Архив Зеемана — нечто среднее между институциональной базой данных и личным дневником, рассказанной в его составляющих персональной историей. Архив не слишком часто впускал в себя посторонних, но, по словам своего окружения, Зееман обожал показывать фабрику. В большей степени архив в Маджии был репрезентацией самого Харальда Зеемана, его *Wunderkammern*, хранилищем редкостей, антропологических и культурных объектов, художественных произведений. Это архив, который не просто собрал документы, относящиеся к процессу работы, но по сути заархивировал самого Зеемана, создав форму его автобиографии.

Литература

Harald Szeemann. Individual Methodology / F. Derieux (ed.). Dijon: JRP | Ringier, 2007.

Heinich N. Harald Szeemann: un cas singulier, entretien. P.: Echoppe, 1995.
Szeemann H. Ecrire les expositions. Bruxelles: La Lettre volée, 1996.

14. Ibid. P. 51.

Harald Szeemann, a Pioneer Like Us

Ekaterina Shcherbakova. MA in Cultural Studies, Curator at La Box gallery at the Higher National School of Arts in Bourges. Address: 9 Rue Édouard-Branly, 18006 Bourges, France.
E-mail: shcherbakova.k@gmail.com.

Keywords: curating; independent curator; Harald Szeemann; contemporary art; exhibition.

The article examines the emergence of curatorial methodology through professional practices of Harald Szeemann. Szeemann is one of the founders of the profession of independent curators as institutionalized, individual, conceptualist, and as authors of their own exhibition projects. This biographical article provides an overview of such fundamental projects as *When Attitudes Become Form* (1969), *Documenta V* (1972), *Grandfather—A Pioneer Like Us* (1974), *Celibatory Machines* (1975), which made curatorial practice into an artistic gesture. The activity of the curator as the author of an exhibition has much in common with practices of theater production: a curatorial project develops a dramatic composition inside and outside a physical space, utilizing artistic creations as characters and plotlines of narration. The Agency for Intellectual Guest

Labor, an organization that consists of just one employee, namely Harald Szeemann, is one example of the institutionalization of oneself and the emergence of the independent curator's profession in opposition to a museum conservator. Along with that, the metaphorical use of the organizational form of an agency emphasizes the issue of the intellectual and cultural meanings of production. In other words, the rise of the agency confirms its one and only collaborator as the producer of meanings. The "agency" and another fundamental conception of Szeemann, the *Museum of Obsessions* (a project that was never completed) are tools of the mythologization and institutionalization of their author's and founder's figure. The latter affirms Szeemann's ability to convert anything that is not considered as art into art, and non-artists into artists, as for instance in the exhibition of objects and documents *Grandfather—A Pioneer Like Us* (Bern, 1974), dedicated to curator's grandfather, a hairdresser. Power, artistic gesture, self-institutionalization, creative and intellectual practice as production are the general characteristics of an independent curator, brought to the fore in this article using the example of Harald Szeemann's professional biography.

References

- Harald Szeemann. *Individual Methodology* (ed. F. Derieux), Dijon, JRP | Ringier, 2007.
- Heinich N. *Harald Szeemann: un cas singulier, entretien*, Paris, Echoppe, 1995.
- Szeemann H. *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- Szeemann H. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (exh. cat., 1969). In: Altshuler B. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*, London, Phaidon, 2013.