

*Кенигсберг Е.Я.\**

**ГЕНЕЗИС МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА DOCUMENTA  
КАК ДИАЛОГОВОЙ ПЛОЩАДКИ ЭЛИТАРНОГО  
ИСКУССТВА И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ®**

*Аннотация.* В статье рассматривается генезис выставки documenta как крупнейшего форума в мире современного искусства, базирующегося на диалогичности элитарного искусства и массовой культуры. На примере 14 состоявшихся с 1955 г. по 2017 г. выставок documenta прослежен длительный путь развития от разового художественного мероприятия в составе Федеральной выставки садов до регулярного глобального события, изучена роль ее художественных руководителей – кураторов.

*Ключевые слова:* выставка; documenta; художественный руководитель; художник; искусство; современное искусство; куратор.

Поступила: 22.04.2022

Принята к печати: 18.05.2022

---

\* *Кенигсберг Екатерина Яковлевна* – кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела международных связей учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск, Республика Беларусь, e-mail: international@bdam.by

*Kenigsberg Ekaterina Yakovlevna* – PhD in Art History, Associate Professor, Head of International Relations Department of the Educational Institution “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk, Republic of Belarus, e-mail: international@bdam.by

© Кенигсберг Е.Я., 2022

**Kenigsberg E. Ya.**

**The genesis of the documenta International exhibition  
of Contemporary Art as a dialogue platform  
for elite art and mass culture**

*Abstract.* The article examines the genesis of the documenta exhibition as the largest forum in the world of contemporary art, based on the dialogical character of elite art and mass culture. On the example of 14 exhibitions held from 1955 to 2017 documenta traced the long path of development from a single art event as part of the Federal Exhibition of Gardens to a regular global event, studied the role of its artistic directors – curators.

*Keywords:* exhibition; documenta; artistic director; artist; art; contemporary art; curator.

Received: 22.04.2022

Accepted: 18.05.2022

**Введение.** Международная выставка documenta\*, с 1955 г. раз в пять лет на сто дней изменяющая немецкий город Кассель, считается ключевым и наиболее значимым мировым событием современного искусства. Напряженная многолетняя подготовительная работа, продуманность экспозиционных решений и многообразие дополнительных программ дают свои результаты, привлекая многотысячные потоки посетителей. В течение многих лет documenta не только отслеживает новые явления в искусстве, но и активно формирует их, выступая в роли своеобразной экспериментальной площадки, аккумулируя практически весь художественный спектр современного визуального искусства.

Documenta является местом взаимодействия современного искусства как части элитарной культуры и массовой культуры. Если в первые десятилетия существования documenta посетители впервые сталкивались с актуальными позициями современного искусства при посещении выставки, то с течением времени вокруг documenta сформировалось поле ценителей современного искусства, людей, целенаправленно посещающих это и другие значимые события современного ис-

---

\* Автор ориентируется на официальный сайт и каталоги выставки, где принято написание, приведенное в статье.

кусства, международных акторов, транслирующих ценности элитарного искусства и культуры в широкие массы.

Генезис выставки *documenta* как крупнейшего форума в мире современного искусства, базирующегося на диалогичности элитарного искусства и массовой культуры, представляет собой самостоятельную проблему.

**Основная часть.** Если исследовать феномен того, как художественная программа, сопровождающая Федеральную выставку садов в 1955 г., выросла в самую значимую мировую выставку современного искусства, то можно выделить наиболее важные стратегические подходы: преодоление границ и использование новых возможностей. «Искусство необходимо воспринимать серьезно и ставить его во главу угла, а не использовать», – так звучала его максима, озвученная автором идеи и подвижником *documenta* Арнольдом Боде [60 Jahre *documenta*, 2015, S. 17].

Кассель, сильно пострадавший в результате бомбардировок союзников в 1943 г., после разделения Германии на Восточную и Западную оказался на западной стороне вблизи германо-германской границы. Высокий уровень безработицы, недостаточное финансирование, медленное восстановление не способствовали экономическому и культурному развитию города. Для повышения привлекательности региона и развития внутригерманского туризма было решено провести в 1955 г. в Касселе Федеральную выставку садов – зрелищное мероприятие, где широкая публика могла увидеть новейшие течения садового и паркового искусства. Показ цветущих растений на фоне руин должен был символизировать возрождение Германии. Поскольку предыдущие выставки такого рода включали скульптуру, интегрирование пластических объектов в выставку было заложено изначально [Kimpel, 2002, S. 14]. В 1954 г. А. Боде совместно с Х. Маттерном направил письменное обоснование предлагаемой выставки, носившей рабочее название «Европейское искусство XX века», обер-бургомистру Касселя Л. Лауритцену: «Такая художественная выставка, где паритетно будут рассмотрены архитектура, живопись, графика и скульптура, представит обзор проявлений европейского духа и станет основой дискуссионных ответов на вопрос, что сегодня имеет значение в изобразительном искусстве в историческом, а не формально-эстетическом смысле. Эта действительно европейская выставка нуж-

дается в уточнении и станет эталоном» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [60 Jahre documenta, 2015, S. 48].

Идея А. Боде заключалась в ретроспективном показе направлений искусства и произведений художников, считавшихся в нацистской Германии «дегенеративными»: конструктивизма (П. Мондриан, М. Билл и др.), экспрессионизма (М. Бекманн, Э.Л. Кирхнер и др.), кубизма, творческого объединения «Синий всадник», итальянского футуризма (У. Боччиони, Дж. Бала и др.) и т.д. В окончательном варианте экспозиции были представлены и актуальные течения европейского абстракционизма, и фотографии архитектурных объектов Ле Корбюзье, М. ван дер Роэ, А. Гауди, других выдающихся архитекторов. А. Боде стремился «сделать видимыми корни современного искусства во всех областях» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta].

Первая documenta была открыта 15 июня 1955 г. под названием «Documenta. Искусство двадцатого века. Международная выставка». Местом проведения символически стал лишь частично восстановленный Фридрицианум – старейшее в Европе здание, спроектированное и построенное как общедоступный музей. А. Боде как художественный руководитель (он никогда не использовал термин «куратор») сумел превратить documenta из первоначально задуманного скромного сопутствующего мероприятия в важное художественное событие. Первой и основной задачей выставки стало «преодоление прошлого» – одна из важнейших позиций в культурной и политической жизни послевоенной Германии.

Идеологическое и теоретическое обоснование выставки разработал историк искусства Вернер Хафтманн, вошедший в состав рабочей группы в качестве внеинституционального сокуратора (если использовать современную терминологию). Он получил возможность практически применить и проиллюстрировать произведениями 148 художников свои теоретические обоснования развития искусства XX в., что коррелировало со второй задачей выставки – «исправить упущения» прошлого, «вновь сделать все хорошо», т.е. представить реальную, по возможности без купюр, историю искусства (приводится по: [Kimpel, 2002, S. 20]).

Третьей задачей documenta стало «определение положения», потребовавшее ответа на поставленный А. Боде двойной вопрос: «Где сегодня находится искусство? – Где сегодня находимся мы?» (пер. с

нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpel, 2002, S. 22]. «Documenta возникает как иллюстрация тезиса о том, что восстановление умышленно порванных традиционных связей первой трети XX века возможно», – считает немецкий искусствовед, исследователь истории documenta Харальд Кимпель (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [ibid., S. 23].

Готовя первую documenta, А. Боде размышлял о возможности проведения выставки как регулярно повторяющегося крупного международного события. Успех первой documenta как выставки западноевропейского искусства 1955 г. сделал это возможным.

«II documenta '59. Искусство после 1945. Международная выставка» (1959) – само название второй documenta свидетельствовало о приоритете интернационального искусства послевоенных лет. Художественным руководителем вновь стал А. Боде. Искусствоведческое сопровождение этой documenta, как и прошлой, осуществлял В. Хафтманн, и главенствующая идея базировалась на его тезисе об абстракции как о международном языке искусства. В экспозицию во Фридрихиануме, Оранжеее и замке Бельвю вошли произведения представителей абстрактного экспрессионизма Дж. Поллока и М. Ротко, работы Р. Раушенберга, Вольса, скульптуры А. Джакометти, О. Цадкина, Н. Крике, Г. Мура, Х. Арпа и др. 1770 экспонатов 336 художников размещались в не всегда четко отграниченных друг от друга секциях: «Аргументы искусства XX в.», «Учителя искусства XX в.», «Предвестники скульптуры XX в.». II documenta была воспринята не столь единодушно позитивно, как первая выставка А. Боде. Отзывы колебались от восторженных до негативных, в соответствии с приятием или неприятием абстрактного искусства зрителями.

«Documenta III. Международная выставка» состоялась в 1964 г., на год позже, чем было задумано, став переходной к принятому позже пятилетнему циклу проведения выставки. Ее художественным руководителем вновь выступил А. Боде. Для documenta III А. Боде впервые сформулировал принцип «Музея 100 дней», ставшего обязательным для последующих выставок documenta.

А. Боде понимал «Музей 100 дней» как место мультидисциплинарных событий, инновационных форм презентаций, активизации эстетических переживаний, вовлечения посетителей, как место множественного выбора. На documenta III, в соответствии с тезисом ведущего теоретика выставки В. Хафтманна «Искусство – это то, что делают

знаменитые художники» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpfel, Stengel, 2005, S. 5], центральной фигурой стала личность художника как творческого, свободного и автономного субъекта. Упор был сделан на вполне традиционные рисунок, живопись и скульптуру. Особое место в экспозиции отведено собранию рисунка, на примере 500 работ, показавших развитие этого направления с 1890 по 1964 г., и 26 «кабинетам мастеров», представившим произведения М. Бекманна, В. Кандинского, Э.Л. Кирхнера, А. Матисса, П. Пикассо и др. Раздел «Картина и скульптура в пространстве», неординарно сконструированный самим А. Боде, продемонстрировал уникальное взаимодействие произведений искусства, интерьера специально созданных выставочных помещений и экстерьера внешней среды. Раздел «Аспекты'64» представил искусство авторов поколения 1940–1960-х годов. В разделе «Свет и движение» – наиболее инновативной части экспозиции – были выставлены кинетические объекты: «Белая световая мельница» Х. Мака, О. Пине и Г. Юккера, «Автомобильная скульптура (жук)» Х. Крамера и др. Несколько работ поп-арта Р. Раушенберга, Дж. Джонса, А. Джонса в общей экспозиции не привлекли большого внимания.

Для documenta 4 1968 г., где А. Боде в последний раз выступил художественным руководителем, выбор художников впервые проводился на демократической основе 26 членами Совета documenta. Основой для выбора стала коллегиально выработанная концепция, предусматривающая презентацию произведений, созданных за последние четыре года. Многие произведения искусства создавались специально для documenta, и это стало тенденцией, которой по возможности придерживались кураторы следующих выставок.

Концепция выставки и процесс отбора художников вызывали волну споров и протестов. На пресс-конференции вечером перед открытием documenta 4 неприглашенные художники устроили хэппенинг: В. Шрайб, В. Фостелль, Й. Иммендорф и другие провели «медовую акцию», разлив мед на столе, за которым заседал Совет documenta.

Выбор направлений и стилей: поп-арт (Э. Уорхолл, Р. Лихтенштейн и др.), оп-арт (В. Вазарели, Б. Райли и др.), минимал-арт (С. ЛеВитт, Р. Моррис, Д. Джадд и др.), постживописная абстракция (М. Ротко, Э. Рейнхард и др.), кинетическое искусство и инстал-

ляции – возможно, несколько запоздалый, все же соответствовал духу времени и общей идее выставки. Documenta 4 впервые широко представила искусство США, показав произведения 51 художника, занявшие примерно одну треть экспозиционных площадей. Й. Бойс презентовал пространственную инсталляцию FOND II, воплотившую его представление о передаче энергии. Христо представил «5600 кубических метров упаковки» – объемный, заполненный гелием, 58-метровый наружный объект, ознаменовавший новый подход к скульптуре.

Новацией documenta 4 стала «Школа посетителей» Базона Брока. Новое искусство требовало вовлечения зрителей в контекст активного, а не пассивного восприятия. Б. Брок, используя собственную технику Action Teaching, озаменовал дидактический и перформативный подход к обучающему посредничеству (медиации) на выставках современного искусства.

Явный перекося в сторону искусства США – выставка получила негласный подзаголовок *Americana*, недостаточно инновативное представление современной художественной сцены Германии, абсолютное превалирование художников над художницами (из 150 авторов лишь четыре были женщинами), отсутствие некоторых новейших или значимых художественных течений (перформанс, концептуальное искусство и т.д.) стали наиболее критикуемыми позициями documenta 4. Тем не менее «самая молодая, чем когда бы то ни было» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta] documenta представила многообразие новейших художественных течений, новых медиа, новых форм современного искусства.

Художественный руководитель documenta 5 1972 г., швейцарский куратор Х. Зеemann («генеральный секретарь», впервые единолично отвечающий за выставку как главный куратор) предложил новый формат – «100 дней событий», указав, что «documenta 5 не является статическим собранием объектов, но процессом взаимосвязанных событий» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Endler ... ].

Концептуальная идея documenta 5: «Вопрошение реальности – художественные миры сегодня», слоган – «Лучше видеть с помощью documenta 5». Концепция, представленная Х. Зеemannом, отличалась не только интеллектуальной направленностью, но и краткостью: «1. Реальность изображения. 2. Реальность изображенного. 3. Идентичность и неидентичность изображения и изображенного» (пер. с

нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta]. Расшифровкой концепции и ее теоретическим обоснованием занялся Б. Брок, немецкий теоретик искусства, художник, представитель движения Флюксус.

Вводная часть экспозиции включала «Аудиовизуальное предисловие», которое четырежды в день проецировалось на двенадцати поверхностях и сопровождалось полуторачасовым текстом. Б. Брок, объявив выставку «тренировочным полем для восприятия реальности» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff ...], разъяснял зрителям, что им предлагается и что от них ожидается.

Два основных раздела documenta 5, «Параллельные художественные миры» и «Индивидуальные мифологии», противостояли друг другу. Если «Параллельные художественные миры» представили предметы религиозного культа в «Мирах изображений и набожности», политическую пропаганду в «Общественной иконографии», странные и удивительные аспекты «Искусства душевнобольных», а также китч, научные артефакты и т.д., то «Индивидуальные мифологии» презентовали актуальные художественные высказывания Й. Бойса, К. Штека, М. Бротарса, Панамаренко, К. Болтански, П. Тека, М. Мерца и других, а также хеппенинг, акционизм, перформанс, концептуальное искусство, гиперреализм и т.д. «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», – утверждал Х. Зеemann (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Szeemann, 1985, S. 54].

Раздел «Музеи художников», где были собраны «Музей в чемодане» М. Дюшана, «Музей в комод» Х. Дистеля, «Музей мыши» К. Олденбурга, «Музей в шкафу» Б. и «Музей современного искусства, отдел орлов, секция современного искусства» М. Бротарса, стал своеобразным исследованием границ привычной музейной экспозиции.

Во время работы выставки группа *telewissen* («телезнание») проводила первые видеоакции с посетителями, снимая их в публичных пространствах, вне выставочных залов. Результатом стали шесть часов документального материала опроса посетителей выставки на темы педагогики, психологии, альтернативного телевидения, медиацентров, искусства, документации. Отснятые кадры были показаны на улицах города.

Documenta 5 была задумана как просветительская выставка, где абсолютно все – кураторская стратегия «100 дней событий», методология представления разделов экспозиции, интеграция в выставку кино и театра, «Школа посетителей», где Б. Брок на конкретных примерах разъяснял предпосылки художественного производства и особенности восприятия современного искусства, – должно было способствовать процессам получения и накопления знаний. Х. Зеemann назвал documenta 5 «выставкой, ведущей к искусству» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff ...]. Documenta 5, в значительной мере вернувшая искусство в музейные рамки, представила широкий интеллектуальный потенциал современного художественного поля.

Концепция documenta 6, разработанная М. Шнекенбургером и Л. Ромайном, базировалась на медиализации. Под медиа понимались средства художественной коммуникации – «спектр от фотографии через печатные средства массовой информации до телевидения, видео и новых телекоммуникационных возможностей» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [60 Jahre documenta, 2015, S. 87]. Концепция не стала обобщением всех новых медиа, ее авторы учитывали различные позиции, характерные для всепроникающих медийных средств. Три технических средства изображения – фотография, фильм и видео – были заявлены М. Шнекенбургером как программные. В конце 1970-х годов вопрос о том, является ли фотография искусством, перестал быть актуальным. Ретроспективная экспозиция из 800 работ, охватившая историю фотографии от ее зарождения до современности, способствовала окончательной интеграции фотографии в современное искусство.

Раздел видеоискусства представил почти все направления молодого медиа видеоискусства: видеоэнвайронмент, медиаскульптуру, видеоинсталляции, электронные вариации. Впервые экспонировались компьютерная графика Х. Коэна и лазерная инсталляция Х.Х. Бауманна, «Видеоконпозиция Х» и видеоджунгли «ТВ-сад» Н.Дж. Пайка, «He weeps for you» Б. Виолы, видео Б. Наумана, Э. Эмшвиллера, Д. Дэвиса, видеоинсталляция «Геракл – Геркулес – Кинг-Конг» У. Розенбах и др. В соответствии с медийной концепцией documenta 6 ее открытие, включавшее акции Й. Бойса, Д. Дэвиса, Н. Дж. Пайка и Ш. Мурманн, впервые в истории транслировалось по всему миру спутниковым телевидением.

Раздел экспериментального кино презентовал широкое поле визуальных и технических опытов К. Джейкобса, Р. Васко, М. Сноу и других авангардных режиссеров. В расположенном рядом кинотеатре шли игровые фильмы, созданные в 1970-е годы К. Шабролем, Р.В. Фассбиндером, Н. Осима, М. Скорсезе, С. Кубриком, что должно было продемонстрировать собственные пути развития авангардного и игрового кино.

«Живопись как тема живописи» – вследствие такого подхода живописные произведения не были разделены по стилистическим направлениям. Впервые в Западной Германии был широко представлен восточногерманский соцреализм Лейпцигской школы живописи, в том числе произведения Б. Хайзига, В. Зитте, В. Тюбке, В. Маттойера. Это решение вызвало скандал: незадолго до открытия выставки живописцы М. Люперц, Г. Базелиц, А.Р. Пенк, Г. Рихтер сняли свои произведения с экспозиции в знак протеста против решения М. Шнекенбургера равноправно показывать живописные работы обеих частей Германии.

Б. Брок в «Школе посетителей» разъяснял принципы возникновения значений экспонатов выставки. В течение ста дней documenta 6 работала Свободная международная высшая школа творчества и междисциплинарных исследований Й. Бойса. Documenta 6 стала первой, оставившей свои следы в публичном пространстве города. Два произведения, специально созданных для этой выставки, – «Вертикальный километр земли» У. де Марии и «Рамки ландшафта» группы Haus-Rucker-Co – и сегодня можно увидеть в тех местах, где они были сделаны.

Цель художественного руководителя documenta 7 1982 г. Руди Фукса – вернуть искусство в соответствующие музейные рамы. В 1980-е годы тенденция музеализации входила в моду, и Р. Фукс следует ей. Его кураторский подход – упрочить положение современного искусства, выставив произведения как драгоценные экспонаты музейных залов. Простоту и ясность экспозиции должен был подчеркнуть солнечный свет, беспрепятственно проникавший в выставочные залы.

Р. Фукс не выстраивал экспозицию ни тематически, ни стилистически, произведения выставлялись в избирательных противоречивых соотношениях, куда относились, например, изобразительные решения или принадлежность к тому или иному поколению. Так, например, Д. Джадд противостоял Й. Иммендорфу, А. Чарлтон – К. Андре. «Ко-

гда Арнольд Боде в 1964 г. применял понятие общения, он понимал его как общение между произведением искусства и публикой; диалоги Руди Фукса касаются только коммуникации произведений между собой», – считает Х. Кимпель (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpel, 2002, S. 101]. Одним из критериев отбора работ была их нейтральность: художники не должны были затрагивать социальные, политические или другие значимые темы. Р. Фукс не как куратор, но как художник создавал пеструю ткань выставки. И на этой выставке Б. Брок проводил «Школу посетителей», которая – в отличие от предыдущих – стала не дидактической, а критической рефлексией на выставку.

Самой известной акцией documenta 7 стали «7000 дубов» Й. Бойса: в течение 100 дней выставки художник намеревался посадить в городе максимальное количество молодых дубовых деревьев, возле каждого из которых устанавливался один из 7000 базальтовых камней, доставленных на площадь перед музеем Фридрицианум из близлежащих каменоломен. Акция, построенная на убеждении Й. Бойса в том, что идея, как дерево, пустит корни, если привести камень в движение, продолжалась до 1986 г., когда был высажен последний дуб. Длинные ряды деревьев с базальтовыми камнями и по сей день напоминают на улицах Касселя об одной из первых экологических акций современного искусства.

М. Шнекенбургер, художественный руководитель documenta 8 1987 г., первый и единственный после А. Боде в истории выставки во второй раз приглашенный на этот пост, считал необходимым и важным создание пространства коммуникаций для искусства и для зрителей. Пространственная стратегия выставки позволяла вывести на передний план тематику и проблематику произведений, выявить взаимосвязи между работами и компетенции художников. Темы выставки выкристаллизовались вследствие кураторского отбора. Разграничение второго модерна и постмодерна, общественно-политическая значимость искусства, утрата утопий, нивелирование значимости стилей и форм в искусстве, эклектизм – из этих наиболее часто дискутируемых вопросов того времени два, а именно утрата утопий и формальный эклектизм, привели к тому, что крупные выставки перестали выполнять функцию тематических энциклопедий.

Для documenta 8 М. Шнекебургер предложил ориентацию на «социальное измерение искусства». Тематической основой экспозиции в

музее Фридрицианум стали мрачные утопии прошлого и будущего. В центральном зале впервые в полном объеме была выставлена последняя большая инсталляция Й. Бойса «Олень при вспышке молнии», ассоциировавшаяся с катастрофической утопией. В других залах разместились произведения Р. Морриса на тему атомного Холокоста, работы А. Кифера, в которых он обращался к мифическим последствиям ядерного распада, пограничные с Science Fiction произведения Р. Лонго, видеоскульптура «Слёзы из стали» М.-Дж. Лафонтен, стена из мониторов Н.Дж. Пайка – своеобразный оммаж недавно ушедшему из жизни Й. Бойсу – и др. В инсталляции «Непрерывность», критикующей экономическое и политическое влияние крупных международных корпораций, Х. Хааке исследовал границы между рекламой и искусством. В парке Карлсауэ, на прямой линии между позднебарочной Оранжереей и классической ротондой, разместилась инсталляция из четырех пятиметровых гильотин шотландского художника Я.Г. Финлея «Вид на храм». Инсталляция поднимала мощный пласт исторических, политических и социокультурных ассоциаций. Экспозиция в Оранжерее – «Идеальный музей» – показывала серьезные и иронические примеры специально созданных пространственных решений музеев, предложенных арт-группой Haus-Rucker-Co, Х. Холляйном, Г. Пайхлем. Элементом, объединившим архитектуру, дизайн и музей, стала объемная мультимедийная инсталляция Ф. Плесси. Важную роль играли программы перформансов, звуковые и видеоинсталляции, интервенции в публичное пространство Р. Серры, Т. Кавамата, Дж. Тракаса.

Важнейшим решением М. Шнекенбургера стал отказ от властной кураторской режиссуры: художники получили возможность создания произведений специально для выставки, с учетом предлагаемой пространственной ситуации. Это решение стало перспективной инвестицией в будущее documenta.

Художественный руководитель documenta IX 1992 г., бельгийский искусствовед и куратор Я. Хут, в качестве основы выставки предложил следующее высказывание: «В то время, когда человек все больше конфронтирует с такими опасностями как СПИД и мультинациональные войны, с атомными и глобальными климатическими катастрофами, в то время, когда опасности становятся все абстрактнее и страхи все диффузнее, адекватным ответом мне кажется только наше физиче-

ское состояние» [documenta]. Девиз выставки – «От тела к телу, к телам» (Vom Körper zum Körper zu den Körpern) – появился лишь в процессе подготовки, когда стало понятно, что большое число экспонатов так или иначе обращаются к человеку, к телесности. К участию были приглашены 196 художников из 43 стран мира. «Наша documenta имеет дело с интуицией, дискуссией, энтузиазмом, сумасшествием. Она возникает с художниками. Все художники приходят сюда, чтобы дискутировать с нами. И они обязаны прислушиваться к тому, что возникает рядом с их собственными работами», – утверждал Я. Хут (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff, Müller ...]. Я. Хут отбирал не произведения, но художников, каждый из которых должен был самостоятельно принять решение о том, создавать ли новую работу специально для выставки или экспонировать созданную ранее.

Субъективность как кредо, отсутствие теоретической составляющей, развлекательный характер сделали выставку популярной у публики и вызвали волну критики. «Карнавальная Документа IX была рождена эпохой “крушения Стены”, когда мир праздновал вновь обретенное единство», – считает В. Мизиано [Мизиано, 2002]. Я. Хут осуществил объемный иллюстративный обзор актуального искусства без строгой иерархии, возведя хаос в структурный принцип, гарантирующий развитие искусства и динамику художественных выставок. Documenta IX завершила эпоху: отныне выставка должна быть «культурной манифестацией» (приводится по: [Nemeczeck ...]).

Documenta X 1997 г. проходила под девизом «ретроперспектива». Ее художественный руководитель, куратор из Франции Катрин Давид, выстроила documenta X в противовес застывшим музейным презентациям. Через весь город был проложен «паркурс» – маршрут к разнообразным выставочным и культурным событиям. В течение ста дней работы выставки каждый вечер проходили доклады, встречи с гостями и художниками documenta X, на которых обсуждались темы урбанизма, территорий, идентичности, гражданских прав, государства и расизма, глобализации, постколониализма и многие другие. Эти мероприятия впервые в истории выставки транслировались в Интернете. К. Давид расширила границы documenta X, придав ей форму дискуссионного мероприятия.

Художественный руководитель Documenta 11 (2002) Окви Энвезор разработал собственное определение documenta, назвав ее «про-

странством возможного» (приводится по: [60 Jahre documenta, 2015, S. 113]). Он создал совершенно новую концепцию для Documenta 11, разрушив все границы и представления. Documenta 11 состояла из пяти равноценных платформ: 1) демократия как незавершенный процесс; 2) эксперименты с правдой: правовая система в изменениях и процессы поиска истины и миротворчества; 3) креолы и креолизация; 4) в осаде: четыре африканских города. Фритаун, Йоханнесбург, Киншаса, Лагос; 5) Documenta 11. О. Энвезор сделал documenta глобальным предприятием, уйдя от европоцентристских перспектив. Четыре платформы были проведены в наиболее важных общественно-политических точках земного шара. В дискуссиях принимали участие международные эксперты по вопросам политики, правовой системы, экономики и другим наиболее важным проблемам современности. С помощью такой структуры Documenta 11 связала страны и континенты, которые до сих пор из-за главенства западного понятия искусства стояли за скобками всемирной художественной выставки. Хотя, по утверждению коллектива кураторов Documenta 11, все пять платформ являются равноправными, зрителя в основной массе интересовала лишь сама выставка («Платформа 5»).

Documenta 11 не имела четко выраженной кураторской идеи и слогана. Это позволило кураторской команде в рамках пятой платформы сформировать множество нетематизированных экспозиционных высказываний, преимущественно базирующихся на авторских проектах приглашенных художников. Технологически и технически сложные, содержательно наполненные, дискурсивно выстроенные экспозиции были призваны показать, как эстетические, этические, исследовательские, социальные, политические, институциональные позиции художников воздействуют на культурную, общественную и политическую жизнь. Куратор О. Энвезор перевел documenta в новый формат: в форму обсуждения, в коммуникативный процесс, который следует понимать как производство знаний.

Художественный руководитель documenta 12 (2007) Рогер Мартин Бюргель предложил собственную модель создания кураторского проекта и включения в него публики. Р.М. Бюргель и его сокуратор Рут Ноак соединили в выставочных пространствах работы современных авторов и произведения полузабытых художников, древние свитки, старые ковры, альбомы миниатюр XVIII в., рисунок XIV в. и т.д.

Представив «новые старые» произведения в контексте современности, Р.М. Бюргель и Р. Ноак фактически расширили понятийный аппарат современного искусства.

Р.М. Бюргель рассматривал выставочное пространство в качестве медиатора, включающего зрителя в тематический контекст выставленных произведений и проектов. Используя понятие «миграции формы» искусства [documenta], куратор считал важным не условное деление по полушариям, а обращение к проблемам, которые возможно решить с помощью искусства. Коммуникативный обмен был рассчитан на интеллектуального зрителя, готового самостоятельно искать ответы на три заданных Р.М. Бюргелем вопроса: «Является ли модернизм нашей античностью?» «Что такое жизнь как она есть?» и «Что делать?» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta].

dOCUMENTA (13), художественным руководителем которой была Каролин Христов-Бакарджиев, стала одной из самых масштабных в истории искусства: на ней были задействованы 60 выставочных залов в четырех точках планеты – Касселе (Германия), Александрии / Каире (Египет), Банфе (Канада), Кабуле (Афганистан), где художники, писатели, политики, ученые, исследователи, театральные деятели раскрывали четыре основных темы: сцена, отступление / исход, осада, надежда / оптимизм [Фанелли, 2012, с. 22]. К. Христов-Бакарджиев считает, что «выставка скорее представляла для посетителей форму живой культуры, которая принадлежит жизни людей и исследуется при повторных посещениях, чтобы сломать ощущение нехватки времени, освободить время и ощущение искусства» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [dOCUMENTA (13)]. Художественный руководитель сочла важным представить произведения, призванные размывать границы между искусством, наукой, природой, гражданской активностью. В. Мизиано утверждает, что сегодня задача куратора documenta – «культивировать мультиэтничную элиту» [Мизиано, 2002]. dOCUMENTA (13) стала нелогоцентрическим коллективным высказыванием, проекцией современного сознания.

Куратором documenta 14 (2017) стал Адам Шимчик, директор Кунстхалле Базеля. Девиз documenta 14 – «Учиться у Афин», и вследствие такого девиза две выставки documenta 14 почти параллельно были показаны в греческих Афинах и в немецком Касселе. 160 художников создавали произведения в обоих городах, экспозиции

и программы выставок были схожи, но не одинаковы (приводится по: [documenta]). Элементом, объединившим обе выставки, стала объемная инсталляция аргентинской художницы М. Минухин «Книжный Парфенон»: на городской площади Касселя, где в 1930-е годы нацисты сжигали книги, она воссоздала, соблюдая все пропорции и размеры, древнегреческий Парфенон. В качестве строительного материала в первой версии своей работы, созданной в Аргентине в 1983 г., художница использовала книги, запрещенные аргентинской цензурой. В Касселе колонны и крыша Парфенона были выстроены из книг, пожертвованных жителями города.

А. Шимчик обратился к актуальным геополитическим и социальным вопросам: свобода выбора и миграция, беженцы и военные конфликты, права меньшинств и цензура, дискриминация и нетерпимость, границы и запреты. documenta 14 обозначила круг вопросов и предложила открытый поиск ответов в экспозициях, обсуждениях и дискуссиях, рождавших все новые и новые вопросы о роли искусства и художников в современном мире.

Documenta 15 в 2022 г. впервые курирует коллектив – индонезийская арт-группа *ruangrupa* (в переводе на русский «пространство для искусства»), в которую входят Айенг Нурул Айни, Индра Аменг, Мирван Андан, Реза Афисина, Аде Дармаван, Даниэлла Фитрия Праптоно, Фарид Ракун, Джулия Сарисетиати, Исванто Хартоно. «Мы выбрали *ruangrupa*, поскольку они демонстрируют способность апеллировать к различным сообществам, включая группы, выходящие за рамки чисто художественной аудитории, и продвигать региональный подход и участие», – заявил выставочный комитет documenta [Дьяконов ...]. Темой коллективного кураторского исследования станут актуальные травмы, в истоках которых лежат колониализм, патриархальные структуры, капитализм, и противопоставление этих травм неким новым моделям, дающим возможность иного взгляда на мир.

**Заключение.** Выставка современного искусства documenta прошла длительный путь развития от разового художественного мероприятия в составе Федеральной выставки садов до регулярного глобального события. Среди наиболее важных подходов и стратегических решений художественных руководителей – кураторов documenta следует назвать приглашение к сотрудничеству специалистов, курирующих тематические разделы экспозиции; тесное взаимодействие с ху-

дожниками с целью создания произведений специально для выставки, использование возможностей новых медиа, инновационные формы презентации, расширение границ современного искусства, тщательно продуманная диалогическая работа со зрителями. Уникальность и неповторимость documenta, представляющей интернациональные кураторские стратегии и наиболее значимые произведения мирового современного искусства, во многом базируется на продуманном взаимодействии с огромными потоками посетителей, на трансляции художественных ценностей как составной части элитарного современного искусства.

### Список литературы

- Дьяконов В. Коллективизация кураторства: случай Эрмитажа и Documenta 15 // Артгид. – 2019. – URL: <https://artguide.com/posts/1688>. (дата обращения: 27.02.2019).
- Мизиано В. События / Документа – Манифеста // Художественный журнал. – 2002. – № 46. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2141> (дата обращения 12.01.2016)
- Фанелли Ф. Стоит только позвать художников в Кассель, как они уже не хотят уезжать // The Art Newspaper Russia. – 2012. – № 3/4. – С. 22.
- 60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung / ed.: H. Eichel. – Berlin : B&S Siebenhaar Verlag, 2015. – 256 S.
- documenta. – URL: <https://www.documenta.de>. (Date Views 05.05.2019)
- DOCUMENTA (13). – URL: <https://d13.documenta.de>. (Date Views 26.12.2019)
- Endler K. Besser sehen durch documenta. – URL: [www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5](http://www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5). (Date Views 05.05.2019)
- Kimpel H. documenta. Die Übersicht. – Köln : DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2002. – 144 S.
- Kimple H., Stengel K. documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion. – Bremen : Edition Temmen, 2005. – 336 S.
- Kipphoff P. Aus dem Wörterbuch der documenta. – URL: <https://www.zeit.de/1972/20/aus-dem-woerterbuch-der-documenta>. (Date Views 05.05.2019)
- Kipphoff P., Müller H.-J. Das Mysterium weiß man nie. – URL: <https://www.zeit.de/1992/04/das-mysterium-weiss-man-nie>. (Date Views 27.04.2019)
- Nemeczek A. Der Kasseler Weltmoment. – URL: <https://www.zeit.de/2005/28/A-documenta>. (Date Views 07.07.2005)
- Szeemann H. Individuelle Mythologien. – Berlin : Merve-Verlag, 1985. – 255 S. – S. 54.

## References

D'yakov, V. Kollektivizatsiya kuratorstva: sluchay Ermitazha i Documenta 15 [The Collectivization of Curatorship: The Case of the Hermitage and Documenta 15]. In *Artgid*, 2019. URL: <http://artguide.com/posts/1688>. (date of application 27.02.2019). (In Russ.)

Miziano, V. Sobytiya / Dokumenta – Manifesta [Events / Documenta – Manifesta]. In *Khudozhestvennyy zhurnal*, no. 46, 2002. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2141> (date of application 12.01.2016). (In Russ.)

Fanelli, F. Stoit tol'ko pozvat' khudozhnikov v Kassel', kak oni uzhe ne khotyat uyezhat' [Once you invite artists to Kassel, they don't want to leave]. In *The Art Newspaper Russia*, no. 3–4, 2012, p. 22. (In Russ.)

60 Jahre documenta. *Die lokale Geschichte einer Globalisierung*, H. Eichel (ed.). Berlin, B&S Siebenhaar Verlag Publ., 2015. 256 S. (In Germ.)

documenta. – URL: <https://www.documenta.de>. (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

dOCUMENTA (13). – URL: <https://d13.documenta.de>. (Date Views 26.12.2019). (In Germ.)

Endler, K. *Besser sehen durch documenta*. – URL: [www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5](http://www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5). (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

Kimpe, H. *documenta. Die Überschau*. Köln, DuMont Literatur und Kunst Verlag Publ., 2002. 144 S. (In Germ.)

Kimpe, H., Stengel, K. *documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen, Edition Temmen Publ., 2005. 336 S. (In Germ.)

Kipphoff, P. *Aus dem Wörterbuch der documenta*. URL: <https://www.zeit.de/1972/20/aus-dem-woerterbuch-der-documenta>. (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

Kipphoff, P., Müller, H.-J. *Das Mysterium weiß man nie*. URL: <https://www.zeit.de/1992/04/das-mysterium-weiss-man-nie>. (Date Views 27.04.2019). (In Germ.)

Nemeczek, A. *Der Kasseler Weltmoment*. URL: [www.zeit.de/2005/28/A-documenta](http://www.zeit.de/2005/28/A-documenta). (Date Views 07.07.2005). (In Germ.)

Szeemann H. *Individuelle Mythologien*. Berlin, Merve-Verlag Publ., 1985. 255 S. (In Germ.)