

## Куратор и художник: проблема авторства в актуальном искусстве постмодернизма

В конце XX века происходит возрастание роли куратора в современном искусстве, и сейчас ни один крупный проект не обходится без участия кураторов. Что ценно, а что нет, решают не художники и даже не зрители, а третьи лица – кураторы. Именно кураторы решают, что и в каком объеме выставлять, кого считать талантом и в какой «проект» вкладывать деньги. Понятие проекта является здесь очень важным, так как 90-е годы XX века и последующее десятилетие – это эпоха не выставок, а именно проектов, то есть в художественном мире куратор – не просто «главный организатор», но и, что немаловажно, проводник проектного начала в актуальном искусстве. Куратор обычно оказывается активным соучастником, соавтором, или даже автором художественного проекта. То есть, получается, что, кураторская деятельность – это такая принципиально иная форма авторства в искусстве.

Само понятие «проект» подразумевает наличие не только внятной концепции, но и некоей четкой внутренней логики ее осуществления: у проекта есть сроки и этапы его осуществления, руководитель, то есть куратор. Проекты структурируют и художественный процесс, и взаимоотношения людей, благодаря которым этот процесс происходит. Проект – это внутренняя самодисциплина искусства. А куратор — основной автор проекта. И зачастую, художник для большинства из них – всего лишь материал для «проектов». Куратор соединяет в одном месте художественные ценности, финансы и зрителей, часть из которых становятся потенциальными покупателями. Вообще куратору в некотором смысле сложнее, чем художнику. Художник может создать одну картину, которую признают шедевром, и почивать на лаврах и при жизни и после нее. А куратор постоянно вынужден выдумывать и представлять публике новый продукт, чтобы не быть невостребованным.

Если сравнить художественную деятельность с театром, Куратор играет в этом театре роль режиссера, то есть не является ни актером, ни зрителем этого театра. Поэтому, куратор и становится собственно Художником с большой буквы. При этом сам кураторский институт практически был порожден художниками, и, в частности, поколением концептуальных художников, которые сказали, что главное – идея, кураторы разработали это положение, и заявили, что художники – это краски на их палитре, а истинный художник – это куратор, который придумывает идеи, поскольку актуальное искусство это – идеи и концепты. Теоретическое обоснование возрастания роли куратора и

появления новой формы авторства в актуальном искусстве можно найти в философских концепциях основных представителей постмодернизма. Но, для этого необходимо разъяснить, что такое актуальное искусство, и в чем его отличие от современного искусства.

Эпохе модернизма скорее соответствует понятие – современное искусство (от англ. modern art), а эпохе постмодернизма понятие – актуальное искусство (от англ. contemporary art). Но, и «modern», и «contemporary» одинаково переводятся на русский язык, как «современный». Подобное смешения происходит, поскольку терминологии, отвечающей западной, принятой в данной сфере, в отечественном искусствознании пока еще не существует. Фигура куратора – продукт, относящийся скорее к понятию актуального искусства, так как для актуального искусства понятие проекта является основным, оно не апеллирует к вечности – это интертекстуальное искусство здесь – и – теперь, использующее в своей художественной практике основные постмодернистские концепции.

Из многочисленных работ, посвященных художественной культуре второй половины XX в., следует, что постмодернизм – это продуцирование вневременных текстов, в которых некто (не автор) играет, в ни к чему не обязывающие и ничего не значащие игры, используя принадлежащие другим коды. Постмодернизм изобретает новый, экспериментальный научный язык, опираясь на концепцию «языковых игр» Л. Витгенштейна. Не менее, чем смысл говорения, важен стиль говорения. Постмодернизм – учение не столько о мире, сколько о способах общения с миром.

Деконструкция – это в первую очередь критика традиционного аналитического мышления, в котором неизменно обнаруживается бинарная оппозиция, что позволяет уличить ее в некорректности, находя в добавление к указанной паре признаков второй, третий и т.д. Постмодернизм подвергает сомнению правомерность любого застывшего смысла. Смысл – его мишень, он немедленно приступает к его деконструкции. Постмодернистский текст избегает жесткой смысловой однозначности в любом высказывании. Как определил постмодернизм В. Курицын: «Постмодернизм – опыт непрерывного знакового обмена, взаимопровокаций и перекодировок. Этим вполне объясняется пресловутая постмодернистская интертекстуальность: постоянный обмен смыслами стирает различия между «своим» и «чужим» словом, введенный в ситуацию обмена знак становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена» [1, с. 216]. В сознании постмодерниста любой текст выглядит не как конечный результат творческой

деятельности субъекта, не как реализация авторского замысла, но как бесконечно изменчивое, текучее пространство знакового обмена. Так, и куратор, используя авторский замысел художника, становится полноправным участником художественного процесса и автором текста, так как постмодернизм рассматривает весь мир как текст – семантическую реальность.

Деконструкция текста естественным образом подразумевает у постмодернистов и деконструкцию самого говорящего субъекта. Субъективность – это пережиток прошлого, заявил Мишель Фуко и предрек, что в будущем: «Все дискурсы, каков бы ни был их статус, форма, ценность разовьются в анонимное бормотание» [2, с. 43]. М.Фуко констатирует мифологичность традиционного понимания человека, героя, автора. Социологическое и психологическое наполнение этих понятий было исторически обусловлено: «Археология нашей мысли с легкостью показывает: человек — это изобретение недавнего времени, и конец его, может быть, уже недалек» [3, с. 67]. Эти слова о смерти человека вызвали острую критику со стороны экзистенциалистов, персоналистов, феноменологов, однако критики Фуко не уловили сути его мысли. Фуко говорит о временности, историчности парадигмы осмысления бытия человека в различные периоды культуры. Постмодернистская «смерть человека» означает переход к новому, неантропологизированному пониманию бытия. На смену индивидуальному «авторству» приходит господство анонимной стихийности: «Человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [3, с. 103]. Таким образом, Фуко предвосхитил исчезновение художника как личности в актуальном искусстве.

Эта линия продолжается и в концепции «смерти автора», обоснованной Р. Бартом. Это предполагает, что каждый может возвыситься до уровня автора, получить законное право безоглядно досочинить и приписывать тексту любые смыслы, в том числе и отдаленно не предполагавшиеся его создателем. «Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [4, с. 384]. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в своем происхождении, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто,

сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. Р. Барт говорит, что рождение читателя приходится оплачивать «смертью автора». Не только в литературе, но и в остальных видах искусства роль автора нивелируется, куратор выступает как читатель, соединяя в целое все элементы текста, и сам становится автором новой реальности.

Новая реальность связана с понятием симулякра, введенном Ж. Бодрийяром. От французского *simulacre* - подобие, видимость, иллюзия. Это из традиционного лексикона черных магов. Другое дело, что наш век дал возможность изготавливать иллюзии совсем иными средствами. Место зеркал и полупрозрачных экранов заняли моделируемые на компьютерах отражения, преломления и рассеяния лучей света от тех или иных поверхностей. Поэтому на всех современных кураторских проектах, стереозффекты играют огромную роль для создания новой реальности. Новая реальность постмодернизма, которую создает, в основном не художник, а, именно куратор, прежде всего, семантическая. Один из ведущих теоретиков постмодернизма Умберто Эко отмечает, что язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Это объясняется тотальным обращением к цитированию – признак эпохи, лишенной собственного содержания. Куратор, выступая, как автор, и создавая собственный контекст, как раз и прибегает к заковычиванию произведений искусства. Все банальные понятия поэтому, проходят в постмодернизме не просто глубокую метаморфозу, а как бы возвращаются с другой стороны, под знаком «транс». Постмодернизм оперирует с любимыми художественными формами и стилями прошлого в ироническом ключе; в таком же ироническом ключе характерно для постмодернизма обращение к вневременным сюжетам и вечным темам со стремлением остро высветить их аномальное состояние в современном мире. То есть постмодернизм, в отличие, от модернистских течений ничего не отрицает, и не создает ничего принципиально нового. При таком подходе куратор более органично, чем художник вписывается в постмодернистскую парадигму.

Искусство постмодернизма развивается исключительно в рамках арт – рынка, один из идеологов постмодернизма Ж. – Ф. Лиотар говорит по этому поводу: «Художники, владельцы галерей, критика и публика толпой стекаются туда, где «что-то происходит». Однако истинная реальность этого «что-то происходит» - это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции и потребности обладают

покупательной способностью» [5, с.320]. Одновременно арт-рынок стал неотъемлемой компонентой, как сферы искусства, так и экономики. Современное искусство в определенном смысле является инвестиционным инструментом. Бизнес на искусстве очень похож на операции с ценными бумагами: художник – эмитент, выставка – эмиссия, произведение искусства – пакет акций. Речь идет не о механической операции «купил-продал», это сложное инвестирование. Художнику сложно совмещать творческий процесс и продвижение в условиях ант – рынка. Куратор же более приспособлен к современным реалиям.

Куратор определяет развитие арт-рынка, где в отличие от других рынков, которые развиваются в соответствии с экономическими законами, в которых элемент творчества присутствует, но гораздо в меньшей степени, чем в сфере арт – бизнеса, где знание экономических законов не так важно, как креативность, эстетический вкус, способность разбираться в искусстве выдвигать новые идеи и концепции. Также развитие арт-рынка связано с понятием скорости искусства, Борис Гройс пишет: « В XX столетии искусство достигло невысказанной прежде скорости. Речь идет не репрезентации скорости в искусстве, чем занимались футуристы, но о скорости самого художественного производства. Метод – реди – мейда, созданный Дюшаном увеличил скорость искусства почти до предела: художнику в наше время достаточно назвать искусством случайный фрагмент реальности, чтобы он стал художественным произведением» [6, с. 251]. Но история искусства после его ускорения в начале XX века – это история его замедления. Повышенная скорость искусства переживается как опасность и замедляется. Наиболее эффективным механизмом торможения является критерий новизны. В такой ситуации куратор, с большей вероятностью, чем художник может справиться с задачей создания качественно нового художественного продукта. Например, встроив, возможно, не имеющий принципиальной новизны продукт, в оригинальный концепт, путем создания собственной интерпретации, и, следовательно, новой формы авторства.

Становится очевидной необходимость существования фигуры куратора, возможность создания им, новой субъективной реальности, новой формы авторства, существование которой предполагалось идеологами постмодернизма. Столь же принципиально важным становится и рассмотрение фигуры куратора в рамках институциональной теории, которая существует в рамках постмодернистской парадигмы.

Согласно институциональной теории, существенные черты искусства следует искать не в предметных чертах произведения, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует, создателем этого контекста является, в том числе и куратор. Культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика или, иначе говоря, мир искусства. Мир искусства, как и мир науки, мир политики, мир бизнеса – это особый общественный институт. Понятие «мир искусства» ввел Артуро Данто. Он говорил, что искусство нуждается в чем-то таком, что глаз не может обнаружить в атмосфере художественной теории, в знании истории искусства, т.е. в художественном мире. Атмосферу, о которой говорит Данто, создает, в том числе и куратор, она неуловима, но имеет субстанциональное содержание. Главная идея институциональной теории: «Искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано» [7, с.221]. Один из основателей институциональной теории искусства Дж. Дикки говорит, что произведение искусства – объект, о котором некто сказал, что нарекает этот объект произведением искусства. А то, что будет произведением искусства, в актуальном искусстве определяет, прежде всего, куратор, художник как личность перестает существовать. Дикки приводит в качестве примера картины, нарисованные шимпанзе. Он говорит, что эти картины, выставленные в зоологическом музее, не являются произведением искусства, а если их выставить в Чикагском музее современного искусства, то они станут произведением искусства.

Институциональная теория дает возможность определения искусства, и доказывает, что оно определяемо. В актуальном искусстве, его дефиницию осуществляет куратор. У произведения искусства согласно институциональной теории существуют два признака: во-первых, произведение искусства должно быть артефактом, во-вторых, этому артефакту должен быть присужден статус кандидата для оценки. Поэтому статус должен присваиваться отдельным человеком или группой людей, трактующих артефакт как кандидата для оценки, может быть художником, но художник может создать артефакт, не рассматривая его как кандидата для оценки, а статус присуждается другими. Артефакт может получить статус кандидата для оценки внутри системы, которую Данто назвал «художественный мир». Но, эта оценка не эстетическая, а видовая характеристика наших переживаний.

Сторонник институциональной теории Тимоти Бинкли в статье «Против эстетики» пишет: «Художественный статус произведения определяется не его

эстетическими качествами, а его местом в мире искусства, понимаемом как художественная практика» [8,с.304]. То есть нивелируются эстетическая и этическая составляющие произведений искусства. В статье «Искусство и не искусство» Маршия Итон пишет, что объект «в себе» и «для себя» не может быть произведением искусства. И, обвиняет институциональную теорию в том, что она обосновала нивелирование моральных принципов искусства, приводя пример, с лошадей, которую разрезали на части и выставили их в музее, в качестве произведений искусства. В современном мире и художественную, и этическую ценность произведения искусства определяет куратор, как основная фигура художественного мира, которая постепенно становится главным автором в актуальном искусстве.

Таким образом, появление феномена института кураторства и принципиально новой формы авторства в искусстве было теоретически обосновано философскими концепциями постмодернизма: куратор не создает ничего принципиально нового, на первый взгляд, а берет готовый продукт и встраивает в собственную концепцию. Бытие куратора в качестве автора порождено самой постмодернистской парадигмой: отдельной реальностью, созданной симулякрами Ж. Бодрийера, постмодернистской деконструкцией, которую обозначил Ж. Деррида, концепцией «смерти человека» М. Фуко и «смерти автора» Р. Барта. Куратор соединяет в себе всю множественность культуры постмодернизма, например, смерть автора Р. Барта можно сравнить с нивелированием фигуры художника-автора в искусстве, куратор сам становится автором. В институциональной теории смерть автора находит свое обоснование, так как там говорится, что фигура автора не важна, все зависит от институционального оформления, и даже шимпанзе может стать автором, если куратор ее выставки назовет эти картины произведениями искусства. Основатели институциональной теории искусства: А. Данто и Дж. Дикки выявили предпосылки для появления фигуры куратора, и дали возможность для дефиниции искусства, развитую более поздними институционалистами: М. Итон, Т. Бинкли. Показательно, что при потере автором своих позиций, именно куратор эту дефиницию и осуществляет. Хотя, сами художники, возражают против возрастания роли куратора, и сейчас звучат призывы «дать слово художнику», теоретики постмодернизма еще несколько десятилетий назад предсказали, что такие процессы неизбежно произойдут в искусстве. Но, возможно, куратор, когда окончательно трансформируется в главного автора всего современного искусства, не ограничившись только его актуальной

сферой, произойдет смещение приоритетов от института куратора в сторону новых институтов художественного мира.

#### Библиографический список

1. *Курицын В.* К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. №11. М., 1994.
2. *Фуко М.* Что такое автор? // Лабиринт-Экцентр. № 3. М., 1991.
3. *Фуко М.* Слова и вещи. С.-Пб., 1994.
4. *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
5. *Лиотар Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник *Ad Marginem*. М., 1994.
6. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М., 2003.
7. *Дземидок Б.* Институционализм и философия искусства // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.
8. *Бинкли Т.* Против эстетики // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.

И.Уварова

#### Арт-дизайн в современной культуре

В современной проектной культуре, развивающейся в условиях постмодернистской реальности, арт–дизайн является уникальным явлением, которое характеризуется многообразием художественных позиций, смешением стилей и художественных методов, индивидуальным творческим подходом и активным экспериментированием в области формообразования. При этом плюралность арт–дизайна содержит явный приоритет эстетического начала, направленный на организацию художественного впечатления, получаемого от образа воспринимаемого объекта. Объекты арт–дизайна, или, как чаще их обозначают, арт–объекты – это демонстрационно-выставочные экспонаты, декоративные образы знакомых по визуальным признакам вещей, преобразованных фантазией художника. Иногда эти композиции по-настоящему оригинальны, выразительны, красивы, но чаще они просто преследуют цели эпатажа зрителей, ниспровержения общезначимых ценностей и критериев красоты ради самоутверждения художников, стремящихся к любой новизне любыми средствами.

Нередко в этом увлечении тотальной эстетизацией и «артизацией» предметов, изделия арт–дизайна лишаются своего утилитарного значения (или сохраняют его в малой степени). Они становятся почти исключительно декоративными, выставочными, а их задача сводится фактически к проектированию эмоций. Именно этот подход к творчеству является для