

Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

Марина Валерьевна БИРЮКОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., В.О., д. 7-9
Доцент кафедры музейного дела и охраны памятников
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения
ORCID: 0000-0003-1635-8077
E-mail: m.birjukova@spbu.ru

Антонина Александровна НИКОНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., В.О., д. 7-9
Доцент, заместитель заведующего кафедрой музейного дела и охраны памятников
Кандидат философских наук
ORCID: 0000-0002-2235-5211
E-mail: a.nikonova@spbu.ru

ИСКУССТВО КАК ИДЕЯ И КОНЦЕПТ: К ПРОБЛЕМЕ ПРОЧТЕНИЯ КУРАТОРСКИХ ПРОЕКТОВ

В статье рассматривается проблематика концепта современного искусства, раскрываемого в контексте кураторского проекта, со времени зарождения практики кураторства в 1960-х годах и по настоящее время. Возможности оценить и проанализировать современное искусство посредством осмысления кураторского проекта приводят, как правило, к анализу текста, а не визуальной формы, которая со времен постмодернизма ассоциируется с «анти-формой», искусством «вне эстетики» или идеей вне художественной формы, как в концептуализме. Текст и связанные с ним категории – интертекстуальность, контекст, нарратив, дискурс, декодирование, все еще являются актуальными инструментами как теории искусства, до сих пор не изжившего своей логоцентричности, так и оценки кураторских проектов путем поиска знаковых символов, идей, контекста и мифологем. «Выставка как текст» или искусство как продукт современного диегезиса, а не мимесиса, выступает в качестве феномена современной культуры так же, как и несколько десятилетий назад, но с теми изменениями,

которые диктует переход корпуса арт-критики в сферу медиа и интернета. Рецепция в соцсетях лишь добавляет к основному тексту выставки дополнительные коннотации, а институциональное арт-сообщество теряет свои позиции, уступая место критика непрофессионалу. В то же время, кураторство все еще сосредоточено на опыте определения принадлежности контента выставок к искусству, что было актуальным в течение всего периода постмодернизма. Соответственно, исследователь анализирует не визуальную форму, а «идею» или «концепт» искусства, но замысел куратора дает больше возможностей для его понимания, чем попытки эстетического суждения, как это демонстрируют приведенные в статье примеры выставок Государственного Эрмитажа последних десятилетий: «Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура» (2011), «Лс. 15, 11-32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров» (2020), «Чжан Хуань. В пепле истории» (2020).

Ключевые слова: кураторский проект, современное искусство, концепция куратора, теория искусства, идея искусства, музей, интертекстуальность, декодирование, диегезис.

Попытки формального, стилистического или эстетического анализа

кураторских проектов, как и представленного в них искусства постмодернизма (концептуализ-



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ма, поп-арта, лэнд-арта, акционизма и пр.), и позднейшего периода – представлялись затруднительными или несостоятельными практически со времени зарождения самого института кураторства, то есть с 1960–1970-х годов. В качестве альтернативных методов оценки и анализа contemporary art и его проектов предлагались как радикально необъективные, частные конструкции наподобие идеи личного «музея obsessions» Харальда Зеемана или его теории «искусства интенсивных намерений»¹, или релятивистские эксперименты постмодернистской эстетики, продуктом которой стало, например, понятие «де-артинга» или «расхудожествления» Т. Адорно в его «Эстетической теории», ставящей произведение искусства «как вещь» в ряду «других вещей»². Продолжая рассуждения Т. Адорно, А. Данто формулирует свое понимание состояния арт-практик по поводу искусства 1960-х гг.: «Художественные возможности – это всего лишь реализация и применение огромного философского вклада 1960-х годов в самопонимание искусства: что произведения искусства могут быть воображаемы или фактически произведены, что они выглядят точно так же, как простые реальные вещи, которые вообще не претендуют на статус искусства, поскольку последнее подразумевает, что вы не можете определить произведения искусства в терминах некоторых конкретных визуальных свойств, которые они могут иметь. Нет никаких априорных ограничений на то, как должны выглядеть произведения искусства, – они могут выглядеть, как угодно. Уже одно это положило конец модернистской программе, но оно должно было нанести ущерб центральному институту мира

¹Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.

²Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

искусства, а именно музею изящных искусств»³. Несмотря на констатацию «ущерба» в отношении культурных институций, наиболее обоснованной в связи с оценкой статуса искусства представлялась институциональная теория А. Данто и Дж. Дики, предоставляющая право «арт-миру» в лице музеев, крупных специалистов и критиков судить и оценивать качество искусства⁴. Но, как видно из вышеприведенной цитаты одного из авторов институциональной теории, эта теория также не избежала определенной двусмысленности и имеет существенную уязвимость в части доверия к любому критическому высказыванию и оценочному суждению в эпоху относительности смыслов. В то же время, кураторская практика показывает, что в контексте удачного кураторского проекта уже происходит некоторое осмысление и оценка показанного искусства. Соответственно, анализируя кураторский проект, мы сможем подвергнуть более объективной критике и само современное искусство, а не только его понятие, что предлагает, как основной объект рефлексии по поводу искусства, например, Т. де Дюв⁵.

Возможно, наши попытки проанализировать искусство посредством осмысления кураторского проекта приведут нас, в конечном итоге, к анализу некоего текста, а не визуальной формы, как в классическом искусстве, но это уже издержки философии постмодернизма, которые, несмотря на определенную усталость теории искусства от инструментов постмодер-

³Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 15.

⁴Danto A. (1964). *The Artworld // The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584; Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.

⁵Duval de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

низма и позднейшие изменения культурной парадигмы, пока не удастся изжить. Текст и связанные с ним категории будут являться базисом наших рассуждений по поводу искусства, давно не обладающего «сильной» формой. Возможность оценки кураторских проектов путем поиска знаковых символов, идей, контекстов и мифологем применяется в теории искусства не менее продуктивно, чем в филологии⁶. «Выставка как текст» или искусство как продукт современного диегезиса, а не мимесиса⁷, уже не удивляет, а воспринимается вполне обычно, с некоторым привычным ощущением усталости от логоцентричности новейших арт-практик. Акция художника Стэнли Брауна, который объявил магазины обуви в Амстердаме выставкой своих произведений в 1960 году, воспринималась неожиданно, агрессивно, разрушительно для искусства, шокировал зрителей и перформанс Йозефа Бойса «Как объяснить картины мертвому зайцу» в галерее Шмела в Дюссельдорфе в 1965 году, а проект, например, Екатерины Деготь и Юрия Альберта «Что этим хотел сказать художник?» в 2013–2014 гг. в Московском музее современного искусства, где комментарий и контекст как бы стерли впечатление об арт-объектах, поскольку на открытии выставки был показан только этикетаж, который со временем замещали соответствующие работы художников, – уже воспринимается как рутинная арт-практика.



Илл. 1. Фасад Ка' Корнер делла Реджина во время выставки «Когда отношения становятся формой Берн 1969/Венеция 2013», организованной Фондацией Прада. Фото: Жан-Пьер Дальбера ([Jean-Pierre Dalbéra](#)) (Wikimedia Commons)

Подражательность, симулятивность, цитатность, замещение, изъятие и другие знаковые качества постмодернизма, связанные с категорией текста, становятся с 1970-х годов основой популярных приемов не только в искусстве, но и в выставочных стратегиях как кураторов-патриархов – Виллема Сандберга, Харальда Зеэмана, Каспера Кёнига, Джермано Челанта, Ханса Ульриха Обриста, Роберта Сторра, так и музейных кураторов наших дней, для которых контекстуальные, мифологические, нарративные, медийные, символические, коммуникативные, интерактивные составляющие проекта становятся обычной практикой. К примеру, выставка 2011 года «Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура» (Государственный Эрмитаж, кураторы Д. Ю. Озерков и А. А. Трофимова) показала, как статуи в античных залах Эрмитажа могут служить поводом для странных аллюзий в современной скульптуре в проекте, безусловно имеющем пародийную, смеховую составляющую. К числу проектов, отличающихся логичной кураторской кон-

⁶Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.

⁷Biryukova, M., Dolák, J. (2020). *Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects*. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

цепцией относится как хрестоматийная выставка «Когда отношения становятся формой» Харальда Зеемана в 1969 году (римейк этой выставки состоялся в 2013 году в Венеции), и выставка 1970 года «Информация» в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке куратора Кинастона Макшайна, так и выставка «Конец игры: референция и симуляция в современной живописи и скульптуре» 1986 года с участием Джеффа Кунса в Институте современного искусства в Бостоне, и проект «Бесформие» в Центре Помпиду, Париж в 1996 года кураторов Р. Краусс и И. А. Буа, и многие другие.

Концептуальность проекта не зависит от его масштаба. Это может быть и «большой проект» крупной выставочной институции – Венецианской биеннале, «Документы» или «Манифесты», сочетающий множество различных событий и художественных медиа, и камерный проект наподобие выставки того же Харальда Зеемана «Дедушка – такой же первооткрыватель, как мы» 1974 года, в которой, в рамках общей концепции «жертв ради красоты» было представлено «наследие» его деда-парикмахера.

К методике символично-контекстуального анализа кураторских проектов

Используя возможность оценить кураторские проекты с точки зрения их связи с глобальными мифологемами своего времени, мы неизбежно должны формулировать некие общие темы. Например, в 2013 году ряд проектов демонстрировал, казалось бы, различные по интенциям суждения, в то же время оставаясь в русле актуальных для этого периода глобальных тем. К примеру, 55-я Венецианская Биеннале под общей темой «Энциклопедический дворец» куратора Массимилиано Джони. На этой биеннале знаковым стал проект китайского художника Ай Вэйвэя «S.A.C.R.E.D.» («Священ-

ный») в церкви Святого Антония в Венеции. Созданный по воспоминаниям о тюремном заключении автора, проект демонстрировал шесть боксов с имитацией тюремных помещений: «Ужин», «Обвинители», «Туалет», «Ритуал», «Энтропия», «Сомнение». В этом же году состоялась Пятая Московская биеннале современного искусства. Комиссаром был Иосиф Бакштейн, куратором – Катрин де Зегер. Темой биеннале стало мотто «Больше света», а «ассоциированным мыслителем» – М. М. Бахтин. Среди художников были Джон Балдессари, Илья и Эмилия Кабаковы, Андрей Ройтер. В 2013 году состоялся и проект Бэнкси «Лучше снаружи, чем внутри», представляющий уличное искусство на улицах Нью-Йорка: работы художника-граффитиста неожиданно появлялись в разных местах города, масштабный проект включал перформансы и инсталляции.

21



Илл. 2. 9-я инсталляция Бэнкси в проекте «Лучше снаружи, чем внутри», 2013. Фото: Скотт Линч (Scott Lynch) (Wikimedia Commons)

Размышляя над тем, что может объединять эти разнородные проекты в нашем восприятии, мы можем прийти к выводу, что основными «болевыми точками» нашего внимания в 2013 году были ощущение свободы высказыва-



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ния и суждения, предопределенное развитием интернета, – и связанное с ним предчувствие неких неизбежных ограничений, некой реакции, которая и последовала затем с масштабным развитием осуждения и ответственности за высказывания в сети. Отсюда – преследующий образ тюрьмы, не фантастический, как у Дж. Б. Пиранини в «Темницах», но ощущение внутренней тюрьмы как неизбежного наказания за свободумыслие, поистине интернациональное, не связанное с принадлежностью к стране или континенту. Не случайно, что знаковый проект появился в рамках интернациональной институции Венецианской биеннале. Московская биеннале в своей концепции деликатно намекала на пародийную сущность современной медийной культуры, апелляция к М. М. Бахтину подчеркивала амбивалентность современного мира медиа, где рядом с «героями» всегда подразумеваются их «пародийные двойники», а одно и то же событие может представляться как благом, так и катастрофой. Проект Бэнкси с его отрицанием признанного, «правового» авторства также говорил зрителю об отсутствии смысла в привязке высказывания к автору в эпоху культуры соцсетей. В целом, лейтмотивом первых десятилетий XX века стал интерес к проблематике медиа и идеологии, идеям телесных и идейных метаморфоз. Пафос непредсказуемости находит отражение в опубликованном в 2007 году тексте Н. Н. Талеба «Черный лебедь»⁸. «Черный лебедь» – непредвиденное и, казалось бы, нелогичное событие, катализатор, как правило, негативный и трагический, исторического развития. Мы, по мнению Талеба, видим некие законы в хаосе, но абсолютно не ожидаем появления «черных лебедей». Философия культуры, с начала «нулевых», демонстрирует усталость от

постмодернизма и пробует генерировать новые онтологические и культурные парадигмы. Но каковы их критерии в современной культурной ситуации? В части искусства, очевидно, что его исследователь анализирует не визуальную форму, а «идею» или «концепт»⁹. С. Ричмонд полагает, что «Идея эстетической интерпретации не кажется подходящей, так как эстетика имеет по преимуществу отношение к вкусу, а не к концепту. Понимание включает интерпретацию, в том числе интерпретацию иконографического смысла произведения и интерпретацию правил композиции, но понимание есть еще более сложный концепт, так как содержит эстетические позиции, а, следовательно, чувство, суждение, воображение и чувствительность»¹⁰. Концепция куратора дает больше возможностей для оценки искусства, чем попытки эстетического суждения. Джозеф Кошут в эссе «Искусство после философии» пишет: «Необходимо отделить эстетику от искусства, так как эстетика имеет дело с суждениями по поводу восприятия мира в целом. В прошлом одной из двух ипостасей функции искусства являлась его ценность в качестве декоративного. Так что любой раздел философии, имеющий дело с «красотой», и, таким образом, со вкусом, был неизбежно связан с обсуждением искусства. Из этой «привычки» выросло убеждение, что существует концептуальная связь между искусством и эстетикой, что является неверным»¹¹. По Кошуту, искусство имеет дело с «над-материальным» состоянием вещей. Позднее аналогичную теорию в рамках «искусства вне эстетики» предложил Ален Ба-

⁸Taleb N. (2007). Black Swans and the Domains of Statistics // The American Statistician. 61, 3. 189–200.

⁹Goldie P., Schellekens E. (2007). Philosophy and Conceptual Art. Oxford: Oxford University Press.

¹⁰Richmond S. (2009). Art's Educational Value // The Journal of Aesthetic Education. 43, 1. 97.

¹¹Kosuth J. (1993). Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990. Cambridge, Massachusetts: MIT press. 14.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

дью, обозначив ее как «инэстетику» в книге «Малое руководство по инэстетике». Бадью акцентирует связь между искусством и философией, констатируя важность символично-аллегорической функции искусства. Искусство создаёт истины, но они отличны от истин, сгенерированных в иных сферах, например, в науке. Бадью пишет: «Под инэстетикой я понимаю такое отношение философии к искусству, когда искусство само по себе является производителем истин, и философия никоим образом не стремится сделать из него свой объект. В отличие от спекуляций эстетики, инэстетика описывает строго философские эффекты, производимые независимым существованием произведений искусства»¹². Соответственно, искусство и есть философия, или идея, но «другая» философия. А концепция куратора уже может рассматриваться как философская идея. Размежевание искусства и эстетики не избавляет его от потребности в интерпретации в контексте истории или философии, свойственной еще искусству модернизма, и этой потребности отвечает концепция куратора. В то время как эстетическая оценка направлена на восприятие визуального, аналитика куратора и критика призвана интерпретировать смысл, символику, мифологию проекта, что способствует пониманию зрителем идеи проекта в целом, как подтверждают новейшие исследования в области теории искусства¹³. П. Гилен полагает, что «Хорошая

идея, в области современного искусства, – это по-прежнему новая идея. Это также означает, что она аутентична и что она защищена и создана с необходимой решимостью. Более того, новая идея хороша только в том случае, если ее можно сопоставить с историей, и такая художественная институция как классический музей может использовать это качество. Однако в современном сетевом мире, охваченном независимым кураторством, вместо этого акцент делается на соответствующей идее. Верность изначально аутентичной концепции может быть скоропалительно истолкована как негибкость и отсутствие открытости. Другими словами, подлинной идее не хватает бесконечной изменчивости и адаптивности, требуемой в сетях, которые всегда нестабильны»¹⁴. Комплексный символично-контекстуальный анализ кураторских концепций опирается именно на выявление аутентичной идеи проекта, отсекая некие лишние, «мусорные» коннотации, неизбежные, как говорится в вышеприведенной цитате, в бесконечной интерпретации в сетях. Другими словами, это метод анализа визуализированной философской концепции. В этом случае, оценка и интерпретация проекта осуществляется посредством расшифровки идеи, контекста, символики и мифа выставки. Первоочередной критерий здесь – символическая сущность концепции. Здесь мы опираемся на рассуждения О. Шпенглера и Э. Кассирера о символических формах в культуре¹⁵. Специфику символического сознания рассматривали Й. Хейзинга в «Осени средневековья»¹⁶, К. Г. Юнг¹⁷, Ю. М. Лотман¹⁸. В

¹²Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press. 3.

¹³Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso; Osborne P. (2004). *Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art* // *Art History*. 27, 4. 651–670; Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press; Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.

¹⁴Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16. 9.

¹⁵Кассирер, Э. (2002). *Философия символических форм*. М., СПб: Университетская книга.

¹⁶Хейзинга Й. (2007). *Осень средневековья*. М.: Библиотека истории культуры.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

постмодернизме символ переживает метаморфозы, свойственные в целом и искусству, и тексту: подвергается деконструкции, происходит замена символа симулякротом, процессы замещения, вычеркивания, тиражирования¹⁹. Это происходит и в кураторской практике, например, выставка «Хранитель» в Новом музее Нью-Йорка в 2016 году, казалось бы, посвященная серьезной теме музейного хранения, стала демонстрацией псевдо-музейных коллекций мисек Тедди, фотографий на документы, «ненужных вещей»: совершилась подмена процесса «формирования фондов музея» демонстрацией коллекций бессмысленных предметов в духе собраний безумных коллекционеров в «Бамбочаде» и «Гарпагониаде» К. Вагинова.

Второй характерный аспект символическо-контекстуального анализа кураторских концепций связан с особенностями текста, контекста, дискурса, интертекстуальности, интерпретаций и коннотаций, вложенных куратором в основу его идеи. Мы можем применять здесь семиотические категории, так как суть данного аспекта – не столько в классификации тем или идей, сколько в расшифровке контекста выставки как комплекса смыслов и нарративов (философских, культурных, социальных, медийных), которые связаны с тематикой проекта. Слово «расшифровка» здесь вполне можно заменить термином «декодирование», как обозначение коммуникационного процесса, связанного с созданием и восприятием искусства как некоего сообщения.

¹⁷Юнг К.Г. (2006). Человек и его символы. М.: Медков С.Б.

¹⁸Лотман Ю.М. (1997). Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник. – М.: Изд-во РГТУ. 2. – С. 416–423.

¹⁹Бодрийяр Ж. (2000). Символический обмен и смерть. М.: Добросвет; Делез Ж. (1998). Логика смысла. М.: Раритет; Делез Ж. (1998). Различие и повторение. СПб: Петрополис; Деррида Ж. (2000). О грамматологии. М.: Ad Marginem.

Термин был детерминирован С. Холлом в применении к телевидению²⁰, а по мнению А. Моля, в процессе восприятия произведения искусства происходит его декодирование, которое «снимает» или не «снимает» код в зависимости от позиции и компетенции зрителя²¹. Язык произведения и язык выставки зависят от культурной среды художника и куратора. Но восприятие современного искусства часто принимает самые неожиданные для автора формы, а иногда сам автор рассчитывает на скандальный отклик, используя определенные свойства аудитории, как это происходило, например, на акциях венских акционистов, которые в наше время были бы под запретом хотя бы из соображений защиты животных от жестокого обращения. Возвращаясь к кураторству, создание в проекте новой информации в ответ на рецепцию публики, иными словами, вторичное кодирование и декодирование, является популярным приемом для современных интерактивных выставок.

Интерпретация искусства в кураторском проекте

В предисловии к книге «После конца искусства» Артур Данто констатирует «живое ощущение того, что в продуктивных условиях изобразительного искусства произошел какой-то важный исторический сдвиг, даже если внешне институциональные комплексы мира искусства-галереи, художественные школы, периодические издания, музеи, критический истеблишмент, кураторство казались относительно стабильными»²². Концептуальная основа вы-

²⁰Hall S. (1973). Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson. 128-138.

²¹Моль А. (1973). Социодинамика культуры. М.: Прогресс.

²²Danto A., Goehr L. (1997). After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton,



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ставочных проектов и их критической оценки стала сама по себе содержанием и смыслом выставки, вне зависимости не только от «критического истеблишмента», критериев визуальной формы или внешнего впечатления, но и зачастую вне того содержания, которое вкладывал в проект художник или куратор. Те интертекстуальные связи, которые присоединяют смысл и идею проекта к внешнему дискурсу – медийному, политическому, идеологическому, социальному, экономическому, становились сильнее и доминировали над «личными нарративами» создателей проекта. В текущую эпоху медиа и интернета эта тенденция становится все более отчетливой, и для «расшифровки» смысла кураторского проекта необходимым становится умение анализировать все разнообразие текстов и контекстов, возникающих при его восприятии. Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, которая, опираясь на идею М. М. Бахтина о «диалоге между текстами»²³, предложила дефиницию общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты или их части могут явно или неявно ссылаться друг на друга²⁴. В XX веке искусство, как и семиотические конструкции, становятся в значительной степени «интертекстуальными». Интертекстуальность свойственна всем текстам, основанным на знаковых системах, а интертекстуальные связи могут существовать между произведениями литературы, изобразительного искусства, архитек-

туры, музыки, театра, кинематографа, что особенно важно в художественной практике постмодернизма, для которого характерна цитатность. Ж. Деррида, рассуждая о теории знака, ставит под сомнение понятия структурных частей произведения²⁵, что ведет и к нарастанию внешних связей, систем «перевернутых» или «замещенных» смыслов, смешивания контекстов и их комбинаций, многоступенчатой цитатности, перманентного соотнесения текста с другими текстами в различных видах как словесного творчества, так и искусства. Концепции выставок отражают интерес кураторов к актуальным в современной культуре темам медиа, идеологии, компьютерного интеллекта. Куратор обращается к зрителю, как к ценителю искусства, имеющему с ним общий культурный базис, как это было заявлено, например, на 50-й Венецианской биеннале «Мечты и конфликты. Диктатура зрителя» с антиглобалистским подтекстом и декларацией независимости от арт-истеблишмента и медиа. П. Гилен задается вопросом по поводу деятельности независимого куратора: «И все же, что куратор может предложить локации, на которой он или она ненадолго останавливается? Или, наоборот, почему этот конкретный куратор занимается своим «проектом» в этом конкретном месте мира? Связано ли это с его или ее организационными способностями? Или речь идет просто о славе и имени? Эти вещи, вероятно, играют определенную роль, но суть дела еще более эфемерна и в то же время более рискованна. Те, кто делает покупки на рынке кураторов и делает это добросовестно, следовательно, без скрытых экономических или политических мотивов, в конце концов, в первую очередь ищут хорошую и под-

NJ: Princeton University Press. 4.

²³Бахтин М. (1975). Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература.

²⁴Кристева Ю. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман//Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс. С. 427–457.

²⁵Деррида Ж. (2000). О грамматологии. М.: Ad Marginem.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ходящую идею»²⁶. Теоретики кураторства констатируют значение идеи выставочного проекта для понимания современного искусства, по преимуществу сложного для восприятия²⁷. По мнению П. О'Нила, «Выставки (особенно групповые выставки, фестивали, временные выставки и масштабные международные выставки) являются сейчас основным медиумом для трансляции, восприятия и историзации современного искусства»²⁸. Такова, например, «Манифеста10», основной площадкой которой стал Эрмитаж.

В связи с этим целесообразно рассмотреть специфику выставочных музейных проектов, предполагающих обращение к публике с некой актуальной, по мнению кураторов, идеей.

Проанализируем с точки зрения символично-контекстуальных связей выставку, или, скорее, масштабную мультимедийную инсталляцию, открытую в 2020 в Главном Штабе Эрмитажа, основным автором которой является режиссер Александр Сокуров: «Лс. 15, 11-32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров». Этот проект в Эрмитаже, с некоторыми изменениями и дополнениями, был повторением экспозиции, показанной в российском павильоне на 58-й Венецианской биеннале 2019 года, центральной темой которой стала история блудного сына, а центральным визуальным образом – эрмитажный «Блудный сын» Рембрандта ван Рейна, ставший источником многочисленных пара-



Илл. 3. Проект Катарины Фритч «Дама с собакой» на «Манифесте 10», Гос. Эрмитаж, 2014. Фото: sergejf (Wikimedia Commons)

фраз в трактовке современных художников и различных художественных медиа. Автор проекта А. Сокуров, а также петербургские скульпторы Е. Пильникова и В. Бродарский, художники А. Перепёлкин и Е. Жукова раскрывают библейскую историю о блудном сыне в контексте тесно связанной с современными реалиями трактовки роли сына как солдата, возвращающегося с войны. Сопровождающие экспозицию видеосюжеты посвящены вечной тематике «ужасов войны», которые в современном мире, в отличие от аналогичных бедствий времен Жака Калло или Франсиско Гойи, нагружают вооб-

²⁶Gielen P. (2009). The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour // Open. Cahier on Art and the Public Domain. 16. 3.

²⁷Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // Journal of Aesthetic Education. 36, 2. 24–39; Balme C., Wagner M. (2004). Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies. Trier: WVT, 2004.

²⁸O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance. 15.

Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

ражение зрителя дополнительными страшными подробностями – реки крови, казнь пленных террористами, новое оружие массового поражения. К двум знаковым символическим лейтмотивам – война и возвращение блудного сына, присоединяются дополнительные коннотации или нарративы, связанные с личной трактовкой данного сюжета Александром Сокуровым. Возвращение блудного сына не отмечено интенцией к покаянию, сын не свободен от бремени и атмосферы военных преступлений и катастроф, он сам как бы несет их принимающему (может быть, уже не Господу, а зрителю), и роль блудного сына, познавшего бедствия войны, представляется авторам проекта опасной, провокативной и разрушительной – по отношению к тем, кто готов воспринять его месседж. В отличие от блудного сына на полотне Рембрандта, блудный сын в проекте «оборачивается», и мы видим его лицо. Парадоксальным образом, мультимедийная выставка в своем основном сообщении (как визуальном, так и контекстуальном) будит ассоциацию с другим произведением Рембрандта – «Жертвоприношением Авраама», одна из версий которого находится в Эрмитаже. Там Авраам, которого Господь в последний момент «избавил» от нечеловеческого испытания, жертвенного убийства любимого сына, смотрит на ангела, принесшего эту благую весть, – но не с радостью, и даже не с облегчением, а с непониманием и почти с ненавистью. Он, как кажется, не может и не хочет понять, зачем Господь избавил его от такой жертвы, если вначале повелел ее совершить, – неужели это было столь неважно, столь не нужно Господу? С такой же по интенсивности «заменой» смысла мы сталкиваемся и в проекте А. Сокурова, посвященного блудному сыну: вместо покаяния – желание выместить свои страдания на тех, кто примет его обратно, причинить

боль, поделиться своим страхом и заставить его испытать. Не случайно в продолжении выставочного нарратива – показ непосредственно встречи отца с сыном, после которой между ними возникает драка (скульптура «Схватка» Екатерины Пильниковой). Разрушительные интенции сына направлены если не против Господа (как роль отца трактуется в евангельской притче), то против родителя, как сущности, как фигуры мира и прошлого, тем более, что в другой скульптуре отец в ужасе смотрит на экран с жутким военным сюжетом. Блудный сын – не просто иной, он антагонист отца. Блудный сын – априори антигерой, но, в контексте истории А. Сокурова, он вряд ли найдет прощение и будет милосердно принят отцом, в отличие от дарящего надежду на освобождение от страданий после смерти «Блудного сына» Рембрандта. В концепции эрмитажного проекта, как и в предыдущем проекте в рамках биеннале, можно выделить четыре основные символические фигуры: музей, старые мастера (особенно Рембрандт), Евангелие от Луки, ужасы современности. Связь этих идей или символических фигур осуществляется посредством магистральной темы блудного сына: от евангельской притчи до «Блудного сына» Рембрандта и к ужасам и войнам наших дней.

Рассмотрим в качестве объекта интертекстуального анализа другой эрмитажный проект – выставку известного китайского художника «Чжан Хуань. В пепле истории» в 2020 году в Николаевском зале Зимнего дворца, кураторы Дмитрий Озерков, Анастасия Веялко, У Хун. Очевидно из названия, что «пепел» – основная символическая фигура этого проекта. Материалом многих работ Чжан Хуань является пепел от благовоний из буддийских храмов, в свое время бывший материалом для известных перформансов Чжан Хуаня в Америке, но не только



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

в этом проявляется знаковая сущность этой субстанции. Если сосредоточиться на смысле одной из ключевых на выставке работ – огромного, длиной более 37 метров, группового портрета членов компартии КНР под названием «Большая пепельная партия», выполненного в этой технике, – становится явной квазисакральная сущность партийного института Китая, но, в то же время, и легкий, по-китайски элегантный намек на его бренность, как и бренность всего сущего. Парадная сторона столь замысловато изображенного корпуса власти подчеркнута помещением произведения на стене Николаевского зала, парадного зала Зимнего дворца. Вторая символическая фигура выставочного проекта – музей, поскольку многие работы на выставке явились продуктом переработки впечатлений художника от эрмитажных произведений, часть из них сделана в технике, совмещающей фотоизображение и резьбу по дереву. Тема сакральности власти, музея, традиции объединяет в проекте художника различные и по духу, и по времени, и по визуальному впечатлению явления. Во дворе Зимнего дворца, как своеобразный символический итог проекта, была выставлена семитонная скульптура «Эрмитажный Будда» из больших кусков меди. Предполагалось, что со временем медь покроется зеленой патиной и будет соответствовать окраске Зимнего дворца. Еще одна символическая тема проекта – двери или «Двери памяти». Для Эрмитажа Чжан Хуань сделал серию произведений, которые носят название «Мой Зимний дворец». Художник использует старинные двери китайских домов, многие из которых выполнены в традиционной ремесленной технике. Несомненно, тема «дверей» имеет отношение как к традиции, так и к проблеме перехода, в особенности перехода от прошлого к современности. Можно сравнить проект китайского ху-

дожника, например, с проектом выставки «Врата и двери», прошедшей в Государственном Русском музее в 2011 году. Выставка показала пути разнообразной интерпретации символики врат и дверей – одного из знаковых символов культуры и в России, – от сакрализации символики врат в древнерусском искусстве до метаморфоз этого образа в современном искусстве, в творчестве И. Кабакова, О. Кулика, С. Бугаева (Африки) и других представителей новейших течений. Как в этом проекте, так и в проекте Чжан Хуаня, современные объекты искусства, помещенные в контекст традиции, обозначают переход, разрушение преград между современностью и прошлым. В таком сопоставлении – значительное преимущество тематических выставок или проектов, объединенных общим мотивом, символом или идеей, если говорить о внятности кураторской концепции. Проекты, сосредоточенные на одном символическом образе (в данном случае – врата, двери), как правило, доступны для восприятия, их визуальный ряд логичен, выстроена некая иерархия, осознание которой важно как для отечественного менталитета, так и для китайского культурного сознания, несмотря на долгое интернациональное увлечение постмодернистской философией. Основные символические темы Чжан Хуаня: двери, пепел, изоляция (что относится к переживанию локдауна из-за пандемии в Китае), старые мастера, музей, политика, память. Эрмитаж предоставил художнику исторические фотографии, которые он использовал для своих работ: на одной XVIII съезд ЦК КПСС 1939 года, на второй – XX съезд в 1956 году. Первая фотография имела следы грубой ретуши, – лица дискредитированных в эпоху репрессий были заштрихованы. На соответствующей двери Чжан Хуань также использовал такой «прием», который можно назвать «замещением» или



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

«вычеркиванием», что демонстрирует доступность интерпретации арт-проекта в категориях текста.

Заключение

Начиная с 1960-х годов, противоречивая суть художественной парадигмы в части трудности различения искусства и неискусства, вела кураторов к тому, чтобы не только не скрывать, но всячески подчеркивать симулятивную сторону выставочного контента. К примеру, кураторами обыгрывалась идея пустоты или ничто, столь характерная для искусства постмодернизма, – из позднейших проектов стоит упомянуть выставку 2009 года «Пустоты. Ретроспектива» в Центре Помпиду в Париже, охватывающую историю воплощения мифологемы пустоты, «ничто» в искусстве второй половины XX – начала XXI века. Там демонстрировалась, например, совершенно пустая комната с кондиционированным воздухом, повторение известного проекта группы Art & Language. Как говорил Т. Де Дюв, обращаясь к исследователям искусства, «Перед вами стоит задача интерпретировать вот что: тождество противоположностей, в силу которой искусство и неискусство образуют неразделимую пару. Вы затрудняетесь сделать это в рамках науки, поскольку наука не терпит противоречия и ее редукционизм кажется вам слишком обедняющим, чтобы охватить изобилие знаков. Интерпретировать тождество противоположностей – это значит, скорее уж, воссоздать его в текстуальной практике, чье многообразие сопоставимо с многообразием искусства, которое вы комментируете и с которым надеетесь достичь теоретически эффективного изоморфизма»²⁹. Рассуждая с позиций семиотики, Де Дюв предлагает рассматривать художе-

ственные знаки в трех аспектах – означаемого, означающего и референта. И если выбрать первоочередным означаемое, базисной доктриной исследователя будет символизм. Если отталкиваться от означающего, то в своей доктрине теоретик опирается на формализм. Такой исследователь ищет признаки «формы» даже в условиях постмодернистской деконструкции, находя ее, парадоксальным образом, в области «антиформы», как это показал, например, Харальд Зеeman в концепции «Когда отношения становятся формой» 1969 года. При выборе в качестве приоритетного «референта», доктрина теоретика сводится к принципам реализма. Кураторы второй половины XX века, несмотря на очевидные деструктивные интенции художников по отношению к фигуративному искусству, периодически возвращались к теме реализма, например, подтемой «Документы 5» в Касселе в 1972 году стало «Вопрошение реальности», и кураторы всерьез обдумывали, помимо демонстрации американского фотореализма, приглашение художников из СССР, представляющих соцреализм. Есть элементы реализма (равно: сближения искусства с жизнью) и в акционизме, и в видео-арте, например, в проектах Билла Виолы. Но, возвращаясь к рассуждениям Де Дюва, «реализм этот основывается на подозрении в нереальности, которым знаки, поскольку они – знаки, окрашивают свой референт. Реальное изгнано из искусства, а оставшееся – сюрреалистический фантазм или гиперреалистическая обманка – есть самоубийство искусства в цитировании или пародии. Но к какому бы полюсу ни склонялась ваша доктрина, вы все равно оказываетесь приверженцем идеала автономии, тем менее самодостаточного оттого, что он с необходимостью требует своей противоположности. В случае означаемого это самоэкзальтация смысла искусства, непременно подразумеваю-

²⁹Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit. 128.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

щая насмешку; в случае означивающего это само-учреждение формальных конвенций искусства, непременно подразумевающее демонтаж; в случае референта это автореферентность посыла искусства, непременно подразумевающая предательство. Когда автономия искусства не само-достаточна, когда она включает в себя гетеро-номии, его идентичность раскалывается в практике, которая волей-неволей порывает с общезначимым смыслом и поляризует голоса большинства»³⁰. «Голоса большинства» особенно явственны теперь, в эпоху развития соцсетей и «творческого прочтения» художественного произведения публикой. Иррациональность искусства не является помехой для множественных интерпретаций, а участник соцсетей менее склонен к жизни созерцательной, чем к жизни активной, хотя бы и в форме резкого комментария. Посещение выставок крупнейших музеев часто заканчивается нелицеприятной дискуссией в сети, как это случилось, например, во время выставки Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» (куратор Д. Озерков) в 2016–2017 гг. в Государственном Эрмитаже.

Должен ли куратор пытаться помочь зрителю в процессе понимания и истолкования выставки или аргументированно возражать хейтерам? В любом случае, задачами современного исследователя непростого для восприятия контента кураторских проектов являются:

1. Определение основных характеристик кураторского проекта как визуального и содержательного комплекса.
2. Классификация путей трансляции знаковых идей современности в выставочном проекте, включающие такие способы как контекст, символ, миф, репрезентация.

3. Определение средств восприятия и интерпретации кураторской концепции профессионалами в области культуры и медиа посредством поиска культурно-философских символов, идей и мифологем.

4. Внимание к восприятию знаковых выставок современного искусства в области искусствоведения, медиа и теории культуры. Культура постмодернизма в значительной степени связана с феноменом текста, а рецепция искусства использует возможности его деконструкции, декодирования или цитирования. В период постмодернизма возросла роль музея как центра классических образов, которые можно было бы цитировать, и как последнего судии в различении искусства и не-искусства.

5. Философское понимание содержания выставки, раскрытие сути «современного художественного мифа», созданного на выставках. Мифологическая составляющая культуры, подвергшаяся интенсивному пересмотру в философии постмодернизма, находит отражение в выставочной практике в проектах, связанных с личными и коллективными мифами художников и кураторов. Умение сформулировать концепцию проекта, необходимое в профессии куратора, делает его (ее) активным посредником между современным искусством и публикой. Неслучайно в этой связи на выставке развивается практика посредничества, которая представляет собой важнейший аспект педагогической и воспитательной роли куратора. Куратор как теоретик искусства и медийный деятель является значимой фигурой современной культурной ситуации.

³⁰Ibid. 24.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

6. Особый аспект взаимозависимости между исполнительским искусством и изобразительным искусством в выставочной практике современного искусства, а также в теории кураторства.
7. Методология анализа кураторских концепций.

В последние десятилетия диктат институционального арт-сообщества постепенно уступает место диктату медиа и интернета, а философия пытается преодолеть постмодернистское отсутствие иерархии и правил. Насколько это применимо к кураторской практике, покажет будущее. Пока кураторство по-прежнему в известной степени сосредоточено на опыте определения принадлежности контента выставок к искусству, что оставалось актуальным в течение всего периода постмодернизма.

Список литературы

- Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von/ueber/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.
- Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Danto A. (1964). *The Artworld* // *The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584.
- Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.
- Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.
- Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.
- Biryukova M., Dolák J. (2020). *Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects*. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.9451>
- Taleb N. (2007). *Black Swans and the Domains of Statistics* // *The American Statistician*. 61, 3. 189–200. <https://doi.org/10.1198/000313007X219996>
- Goldie P., Schellekens E. (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Richmond S. (2009). *Art's Educational Value* // *The Journal of Aesthetic Education*. 43, 1. 92–105.
- Kosuth J. (1993). *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.
- Osborne P. (2004). *Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art* // *Art History*. 27, 4. 651–670. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>
- Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press.
- Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.
- Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16.
- Кассирер Э. (2002). *Философия символических форм*. М., СПб: Университетская книга.
- Хейзинга Й. (2007). *Осень средневековья*. М.: Библиотека истории культуры.
- Юнг К.Г. (2006). *Человек и его символы*. М.: Медков С.Б.
- Лотман Ю.М. (1997). *Между эмблемой и символом* // *Лотмановский сборник*. М.: Изд-во РГТУ. 2. С. 416–423.
- Бодрийяр Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. М.: Добросвет.
- Делез Ж. (1998). *Логика смысла*. М.: Раритет.
- Делез Ж. (1998). *Различие и повторение*. СПб: Петрополис.



Марина Валерьевна БИРЮКОВА, Антонина Александровна НИКОНОВА

| Искусство как идея и концепт: к проблеме прочтения кураторских проектов |

Деррида Ж. (2000). О грамματοлогии. М.: Ad Marginem.

Hall S. (1973). Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson. 128–138.

Моль А. (1973). Социодинамика культуры. М.: Прогресс.

Danto A., Goehr L. (1997). After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Бахтин М. (1975). Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература.

Кристева Ю. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. 427–457.

Деррида Ж. (2000). О грамματοлогии. М.: Ad Marginem.

Gielen P. (2009). The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour // Open. Cahier on Art and the Public Domain. 16.

Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // Journal of Aesthetic Education. 36, 2. 24–39. <https://doi.org/10.2307/3333755>

Balme C., Wagner M. (2004). Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies. Trier: WVT, 2004.

O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // Issues in Curating Contemporary Art and Performance.

Duve de T. (1988). Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité. Paris: Ed. de Minuit.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |**Marina V. BIRYUKOVA**

St. Petersburg State University
 Universitetskaya emb., 7/9, Saint-Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor of the Department of Museum Work and Protection of Monuments
 Doctor of Science in Cultural Studies, Ph.D. in Art History
 ORCID: 0000-0003-1635-8077
 E-mail: m.biryukova@spbu.ru

Antonina A. NIKONOVA

St. Petersburg State University
 Universitetskaya emb., 7/9, Saint-Petersburg, Russia, 199034
 Associate Professor, Deputy Head of the Department of Museum Work and Protection of Monuments
 Ph.D. in Philosophy
 ORCID: 0000-0002-2235-5211
 E-mail: a.nikonova@spbu.ru

ART AS AN IDEA AND CONCEPT: ON THE PROBLEM OF READING CURATORIAL PROJECTS

The article examines the problems of the concept of contemporary art, revealed in the context of curatorial projects, from the time of the origin of the curatorial practice in the 1960s to the present. Opportunities to evaluate and analyze contemporary art through understanding of a curatorial project lead, as a rule, to the analysis of a certain text, not a visual form, which since postmodernism has been associated with “anti-form”, the art “beyond aesthetics” or an idea outside the artistic form, as in conceptualism. The text and related categories – intertextuality, context, narrative, discourse, decoding, are still relevant tools for both the theory of art, which has not yet outlived its logocentricity, and the evaluation of curatorial projects by searching for iconic symbols, ideas, context and mythologies. “Exhibition as text” or art as a product of modern diegesis, not mimesis, acts as a phenomenon of contemporary culture in the same way as several decades ago, but with certain changes dictated by the transition of the art criticism corps to the media and the Internet. Reception in social networks only adds additional connotations to the main

text of an exhibition, and the institutional art community loses its position, giving way to a non-professional critic. At the same time, the curatorship is still focused on the experience of determining whether the content of exhibitions belongs to art, – the issue which was relevant during the entire period of postmodernism. Accordingly, the researcher analyzes not the visual form, but the “idea” or “concept” of art, and the curator's idea gives more opportunities for understanding it than attempts at aesthetic judgment, as demonstrate the examples of exhibitions at the State Hermitage museum of recent decades: *Anthony Gormley. At Full Height. Antique and Modern Sculpture* (2011), *Lk. 15, 11–32. Rembrandt. Dedication. Alexander Sokurov* (2020), *Zhang Huan. In the Ashes of History* (2020).

Key words: Curatorial Project, Contemporary Art, Curatorial Concept, Art Theory, Art Idea, Museum, Intertextuality, Decoding, Diegesis.

References

Szeemann H. (1981). *Museum der Obsessionen von ueber/zumit Harald Szeemann*. Berlin: Merve.

Adorno T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |

Danto A. (1964). *The Artworld* // *The Journal of Philosophy*. 61, 19. 571–584.

Dickie G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.

Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.

Hatt M., Klonk C. (2006). *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.

Biryukova M., Dolák J. (2020). Qualities of Diegesis in Conceptual Curatorial Projects. // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 12, 3. 116–128. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.9451>

Taleb N. (2007). Black Swans and the Domains of Statistics // *The American Statistician*. 61, 3. 189–200. <https://doi.org/10.1198/000313007X219996>

Goldie P., Schellekens E. (2007). *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press.

Richmond S. (2009). Art's Educational Value // *The Journal of Aesthetic Education*. 43, 1. 92–105.

Kosuth J. (1993). *Art After Philosophy and After*. Collected Writings 1966–1990. Cambridge, Massachusetts: MIT press.

Badiou A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.

Osborne P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.

Osborne P. (2004). Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art // *Art History*. 27, 4. 651–670. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>

Freedman K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New-York: Teachers College Press.

Danto A. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. London: Open Court Publishing.

Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16.

Cassirer E. (2002). *Filosofija simbolicheskikh form [The philosophy of symbolic forms]*. M., St. Petersburg: University Book. (in Russian).

Huizinga J. (2007). *Osen srednevekovja [The autumn of the Middle Ages]*. M.: Library of Cultural History. (in Russian).

Jung C.G. (2006). *Chelovek I ego simvoli [Man and his symbols]*. M.: Medkov S.B. (in Russian).

Lotman Y. M. (1997). *Mezhdru emblemoy i simbolom // Lotmanovskiy sbornik, 2. [Between the emblem and the symbol // Lotman's collection, 2]*. Moscow: Publishing House of RGTU. 416–423. (in Russian).

Baudrillard J. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert [Symbolic exchange and death]*. Moscow: Dobrosvet. (in Russian).

Deleuze G. (1998). *Logika smisla [The logic of sense]*. M.: Rarity. (in Russian).

Deleuze G. (1998). *Raslichie i povtorenije [Difference and repetition]*. St. Petersburg: Petropolis. (in Russian).

Derrida J. (2000). *O grammatologii [Of grammatology]*. M.: Ad Marginem. (in Russian).

Hall S. (1973). *Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London: Hutchinson. 128–138.

Mol A. (1973). *Soziodinamika kulturi [Sociodynamics of culture]*. M.: Progress. (in Russian).

Danto A., Goehr L. (1997). *After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Bakhtin M. (1975). *Problemi sodержaniya, materiala I formi v hudozhestvennom tvorchestve // Voprosi literatury i estetiki [Problems of content, material and form in verbal artistic creativity // Bakhtin M. Questions of literature and aesthetics]*. M.: Hudlit. (in Russian).

Kristeva J. (2000). *Bakhtin, slovo, dialog I roman // Franzuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu [Bakhtin, word, dialogue and novel // French semiotics: From structuralism to poststructuralism]*. Moscow: Progress. 427–457. (in Russian).

Derrida J. (2000). *O grammatologii [Of grammatology]*. M.: Ad Marginem. (in Russian).

Gielen P. (2009). *The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour* // *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 16. 8–19.



Marina V. BIRYUKOVA, Antonina A. NIKONOVA

| Art as an Idea and Concept: on the Problem of Reading Curatorial Projects |

Parsons M. (2002). Aesthetic experience and the construction of meanings // *Journal of Aesthetic Education*. 36, 2. 24-39. <https://doi.org/10.2307/3333755>

Balme C., Wagner M. (2004). *Beyond Aesthetics: Performance, Media, and Cultural Studies*. Trier: WVT, 2004.

O'Neill P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse // *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. 14–28.

Duve de T. (1988). *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. de Minuit.

