

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

**Кваліфікаційна робота**

(освітній ступінь – «бакалавр»)

на тему: **«Концепція авторства в філософії сучасного мистецтва:  
постструктуралістський погляд»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,  
Спеціальність: 033 Філософія  
Крижановська Анастасія Олегівна

Керівник: Циба В'ячеслав Миколайович,  
доктор філософських наук, професор

Рецензент \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	С. 3-6
РОЗДІЛ I «Смерть автора» у постнарративному мистецтві.....	С. 7-20
1.1 Криза авторської інтенції.....	С. 7-11
1.2. Постструктуралістська деконструкція автора: Барт, Фуко, Дерида.....	С. 11-16
1.3. Нові конфігурації авторства в сучасному мистецтві.....	С.16-20
РОЗДІЛ II Після "смерті автора": досвід і інтерпретація в контекстуальному мистецтві.....	С. 21-41
2.1. Біографізм як методологія контекстуальної інтерпретації.....	С. 21-32
2.2. Автобіографічність в мистецтві трансавангарду та концептуалізму.....	С. 32-41
ВИСНОВКИ.....	С. 42-43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	С. 44-46

## ВСТУП

*Актуальність теми дослідження* зумовлена трансформацією статусу мистецького об'єкта в умовах постмодерного та постнарративного мистецтва, де класичні категорії стилю, жанру й історичної періодизації втрачають свою нормативну силу. Умови сучасного мистецтва характеризуються методологічним і концептуальним плюралізмом, що унеможливило застосування єдиного критерію до оцінки художніх творів. Визнання подвійної природи мистецтва, як носія смислу та матеріального втілення, дозволяє розглядати його в епістемологічному та соціальному вимірах, що зумовлює зростання ролі філософії мистецтва в сучасності.

Особливе значення в цьому контексті має проблема авторства, що набуває гносеологічного і онтологічного критерію в сучасній естетиці. Питання ролі автора в сучасному мистецтві залишається предметом постійних дискусій серед мистецтвознавців, критиків і філософів. Незалежно від обраної методології аналіз мистецького об'єкта неминуче пов'язаний з вивченням взаємодії між авторським задумом, художньою формою та глядацькою інтерпретацією. В умовах деконструкції ієрархії автор–твір–інтерпретатор виникає потреба в переосмисленні функції автора не як джерела єдиного смислу, а як структурного елементу мистецького процесу. Це визначає теоретичну значущість дослідження механізмів артикуляції авторської позиції в сучасному мистецтві.

*Стан наукової розробки теми* охоплює корпус досліджень, зосереджених переважно в галузі сучасної філософії мистецтва, літературознавства та критичної теорії, з особливим акцентом на постструктуралістську та постмодерну традиції. Теоретичне обґрунтування концепції авторства формувалося в межах дискусій між формалізмом, “Новою критикою”, феноменологією та постструктуралізмом, де кожен підхід

репрезентує окрему лінію розуміння статусу автора. Формалізація поняття «смерті автора» в працях Р. Барта, М. Фуко та Ж. Дерида стала поворотним моментом, що позначив зсув від біографізму до мовно-дискурсивної моделі інтерпретації.

Паралельно з теоретичною критикою у сфері літератури, проблема авторства отримала новий імпульс у контексті філософії мистецтва кінця ХХ століття. Під впливом постмодерністських трансформацій автор розглядається як функція інституційного й комунікативного простору мистецтва. Разом із тим розмаїтність методологічних настанов у підходах до авторства передбачає співіснування принаймні трьох основних напрямків: лінгвістично-дискурсивної, феноменологічної та ангажованої (екзистенційної). У межах цих парадигм осмислюється не лише епістемологічний і семантичний статус автора, але й питання його візуальної репрезентації, інтенціональності та інституційної легітимації в сучасному мистецтві.

**Об'єктом дослідження** є авторство як теоретична категорія в сучасному мистецтві.

**Предметом дослідження** є нові конфігурації авторства в контексті постструктуралістської теорії.

**Метою дослідження** є філософський аналіз трансформації фігури автора в сучасному мистецтві на двох рівнях: критики авторської інтенціональності в постструктуралістській теорії та формування нових режимів авторства, що поєднують індивідуальний досвід з культурною опосередкованістю в актуальних художніх практиках.

*Реалізація поставленої мети обумовила необхідність розв'язання у роботі таких завдань:*

1. Проаналізувати постструктуралістську критику авторства в теорії Р. Барта, М. Фуко та Ж. Дерида.

2. Визначити основні філософські та методологічні засади концепції «смерті автора» та її вплив на сучасну інтерпретацію мистецтва.
3. Розглянути способи постулювання авторського «Я» в сучасному мистецтві після децентрації суб'єкта.
4. Проаналізувати, яким чином індивідуальний досвід художника взаємодіє з культурною опосередкованістю в художньому творі.
5. Дослідити роль біографізму, автобіографії та автопортрета у формуванні нових режимів авторства.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Робота передбачає наведену логічно пов'язану між собою послідовність:

У розділі I «Смерть автора" у постнарративному мистецтві» проаналізовано постструктуралістську критику авторства, зосереджену на понятті «смерті автора» в теорії Р. Барта, М. Фуко та Ж. Деріда, а також розглянуто наслідки цієї концепції для сучасного мистецького дискурсу.

У розділі II «Після Ёмерті автора." досвід і інтерпретація в контекстуальному мистецтві» досліджено постулювання авторського «Я» в сучасному мистецтві в умовах перегляду понять суб'єкта, інтенції та ідентичності. Розглянуто, як формуються нові режими авторства, що поєднують особистий досвід із культурною опосередкованістю, зокрема через автобіографізм, біографічний нарратив, автопортрет і контекстуалістську інтерпретацію.

**Теоретико-методологічні засади дослідження.** Теоретичну основу дослідження становить сучасна філософія мистецтва, зокрема постструктуралістська естетика, яка критично переглядає поняття автора, інтенції та суб'єкта. Методологічно робота спирається на філософсько-аналітичний підхід до естетичних теорій, що передбачає концептуальну реконструкцію ключових понять, зіставлення теоретичних моделей авторства з художніми практиками, а також аналіз зміни функції автора в історичному

та інституційному контексті. Такий підхід дає змогу виявити взаємозв'язок між теоретичними зсувами у філософії мистецтва та трансформацією авторської суб'єктивності в сучасному мистецтві.

#### **Джерельна база дослідження.**

Літературні джерела відображають різноманітні аспекти дослідження. Як теоретичні першоджерела були розглянуті роботи Р. Барта («Смерть автора»), М. Фуко («Що таке автор?», «Це не люлька») та Ж. Дерріди («Підпис, подія, контекст»), які сформуvalи постструктуралістське розуміння авторства. До опрацювання залучено також позиції П. Осборна, Ж.-П. Сартра та В. Дільтея.

Допомогли окреслити філософсько-естетичний контекст аналітичні роботи А. Данто, зокрема «Після завершення мистецтва» та «Що таке мистецтво?», а також сучасні дослідження у сфері естетики, авторства та інтерпретації (У. Еко, В. Вінсатт і М. Бірдслі, Ш. Берк, М. Келлі, Дж. Танке, Дж. Левінсон, Дж. Стіллінджер). Праця також включає вітчизняні аналітичні праці з теорії авторської суб'єктивності в мистецтві, біографістики, а також сучасні дослідження в галузі візуальних студій (М. Гірняк, В. Менжулін, І. Матвієнко, М. Юр, Р. Безугла, Г. Кривенцова, М. Штолько).

Особливу роль відіграють дослідження, присвячені художній суб'єктивності в контексті сучасного мистецтва (Г. Джаннаккі, К. Саслофф, Р. Краусс, Дж. Стіллінджер). Джерельна база також включає галерейні каталоги, кураторські тексти та профільні статті, що стосуються творчості Ф. Клементе й Д. Грема, аналіз яких дозволяє зіставити теоретичні моделі авторства з актуальними художніми практиками.

## РОЗДІЛ І

### «СМЕРТЬ АВТОРА» У ПОСТНАРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Перший розділ окреслює контекст критики інтенційності автора в рамках формалістської та постформалістської традиції, простежує радикалізацію цієї критики у постструктуралізмі, а також аналізує наслідки деконструкції авторства для інституційної структури сучасного мистецтва. Особлива увага приділяється теоретичним позиціям Р. Барта, М. Фуко та Ж. Деріда, для яких постать автора стає не лише епістемологічною чи методологічною проблемою, а онтологічною, себто такою проблемою, що стосується природи суб'єкта в дискурсивному полі. У центрі розгляду опиняються нові конфігурації авторства, сформовані на перетині філософії мови, критичної теорії та художньої практики після розриву з модерном.

#### 1.1 Криза авторської інтенції

Питання ролі автора в сучасному мистецтві залишається предметом постійних дискусій серед мистецтвознавців, критиків і філософів. Чи обов'язково твір мистецтва має містити художній задум, щоб вважатися мистецтвом? Чим саме визначається мистецтво – процесом його творення чи взаємодією з аудиторією? Серед інших, зберігає своє значення і позиція автора, який проголошує абсолютну автономію самовираження та більше не розглядає глядача як співучасника смислу, але як випадкового свідка індивідуального жесту.

Ключовою в цих питаннях стає проблематика *авторських інтенцій*. Одні підходи наголошують на значенні авторського задуму, розглядаючи його як основний критерій для оцінки мистецького твору. Інші, навпаки, звертають увагу на реакцію глядача та суспільний контекст, у якому цей твір існує. Однак, незалежно від обраної методології, будь-яка спроба аналізу об'єкту мистецтва так чи інакше зводиться до вивчення взаємодії між авторськими намірами та глядацькими інтерпретаціями. Вона відбувається не у вакуумі, а в ширшій системі

референцій – у контексті інших творів, культурних кодів та історичних обставин, що формують мистецьке сприйняття.

Ставлячи авторську фігуру в центр дискусії, виникає необхідність визначення того, хто саме стоїть за цим званням. Долі людини й автора переплетені – і чим більше змінюються наші уявлення про текст і світ, тим більше ці поняття стають нерозривними. Перше місце зустрічі людини та автора в критичному дискурсі знаходиться в слові «*суб'єкт*». Ще Артур Рембо, основоположник мистецької течії символізму, у власному твердженні «Я – інший» ("Je est un autre") проголосив, що поет чи художник повинен вийти за межі своїх особистих переживань та емоцій, щоб осягнути універсальні істини. У цьому сенсі митець постає як посередник, передаючи досвід, який не обов'язково є його власним. Він проводить чітку межу між власним «Я» і самим собою. Можна припустити, що автор завжди є лише окремим втіленням узагальненої «людини», тим паче, що до занепаду суб'єктивності активно звертаються в антиавторській теорії. Саме тому «смерть автора» зайняла своє місце в проголошенні кінця епохи суб'єктивності.

«Смерть Бога» для мислителів кінця XIX століття ознаменувала собою риторичну смерть, що яскраво увійшла в філософію XX ст., де проблема безособовості дійшла не тільки критичної маси, але й мистецьких критиків. Такі нові течії як формалізм, «Нова критика», наратологія та інші поставили під сумнів непохитний авторитет який тримав у дискурсі автор. Найгострішим питанням стала проблемність якої набув біографічний позитивізм, що міцно вкоренився в літературних студіях протягом попередніх сторіч. Наслідками цього стало виникнення серйозної проблеми в інтерпретації творів – питання про те, чи є зміст передусім питанням авторської інтенції, чи є мисленнєвим проєктом критика на основі деталей роботи, що розглядається. У надзвичайно впливовому есе «Навмисна помилка» 1946 року В. К. Вімсагт-молодший і В. К. Бердслі аргументували останню точку зору тим, що і зміст, і цінність літературного твору існують незалежно від первісних намірів автора. Вімсагт і Бердслі розвінчали

застарілі положення, за якими твір мистецтва оцінювався з точки зору того, чого намагався досягти художник чи письменник. Суть їхнього твердження полягає в тому, що «задум або намір автора не є ні доступним, ні бажаним стандартом для оцінки успіху літературного твору» (Wimsatt & Beardsley, 2019, с. 90). Отож, художній твір має значення лише на рівні твору, і після того, як він написаний, наміри його автора при написанні повинні бути повністю відкинуті. Їхня позиція отримала офіційну підтримку Асоціації сучасної мови у США, коли Н. Фрай послався на неї у власному есе «Літературна критика», написаному за підтримки асоціації у 1963 році (Stillinger, 1991, с. 8). Такі впливові фігури «Нової критики» як Д. К. Ренсом, Т. С. Еліот, В. К. Вімсатт та інші першими поставили за мету дистанціювати процес оцінки твору від впливу неосяжного задуму Великого творця: для нових критиків авторський намір не може повернутися назад у сам текст.

Між публікацією Вімсатта і Бердслі «Навмисна помилка» (1946) та С. Кнаппа і В. Б. Майклза «Проти теорії» (1982) літературна теорія була повністю розділена щодо питання про те, яке відношення має авторська інтенція до інтерпретації літературного тексту. Проте, саме постструктуралістська «смерть», а не формалістична «нерелевантність» автора ознаменувала нову епоху критичної уваги до авторства. До цього феномену, що проголосив закриття епохи суб'єктивності, прийнято відносити роботи Барта 1970-х років, есе Фуко 1969 року «Що таке автор?» та працю Деріда «Підпис, подія, контекст» 1971 року. Характерними є зникнення письменника, автономія письма, здатність мови організувати саму себе без будь-якого суб'єктивного втручання.

Неможливо оминати факт впливу феноменології на французьку думку 20 ст., що сформувала інтелектуальне середовище для майбутніх постструктуралістів. Так впливовий теоретик своєї епохи Жан-Поль Сартр запропонував тезу про ангажованого автора: «...функція письменника діяти так, щоб ніхто не міг залишатися в невіданні щодо світу, і щоб ніхто не міг сказати, що він невинний у тому, що відбувається. І якщо він(письменник) уже ввійшов у

всесвіт мови, то більше не має права прикидатися, що не може говорити» (Sartre, 1988, с. 38–39). Творчість і діяльність нового Автора підтримують ідеали особистої та політичної свободи в усіх аспектах повсякденного існування (Burke, 2008, с. 11). Але з приходом того, що було названо лінгвістичною революцією, Барт, Фуко і Дерида були змушені радикально переглянути свою позицію. Перетин між феноменологією та структуралізмом породив далекосяжну форму антисуб'єктивізму, ідеї якого побудовані насамперед на перевизначені питань мови та репрезентації. Людина більше не може мислитися як суб'єкт своїх творів, оскільки бути суб'єктом тексту або знання означає займати позицію, зовнішню щодо мови. Принципом деавторизованого письма є суб'єкти, які повністю покорилися силі мові і дозволили їй суверенно втручатися в їхні тексти (Burke, 2008, с. 32). Утім, у такому разі ці тексти вже не є їхніми у власному сенсі, адже суб'єкт у них радше витіснений, ніж представлений. Ідея вилучення авторського суб'єкта з простору письма більше не обмежується рамками вузькодисциплінарної методології, а охоплює ширший перетин дискурсів мистецтва, літератури, філософії та науки. Барт, Фуко та Дерида не лише ставлять під сумнів значущість авторства як методологічного принципу, а й радикалізують його заперечення на онтологічному рівні, стверджуючи, що сама структура дискурсу виключає можливість автора як центротворчої інстанції. У цьому сенсі їхні теорії набувають принципово антиавторитарного характеру.

Хоча первинно проблеми цього дослідження були розгорнуті у сфері літературної критики, вони, мабуть, є найбільш очевидними у рамках кризи сучасного мистецтва, що виникла в наслідок кінця епохи модернізму. За словами арт-критика Артура Данто, те, що відбувалося в самому світі мистецтва наприкінці шістдесятих і впродовж 1970-х років, це те, що модерністська парадигма була масово замінена постмодерністським дискурсом. На відміну від модерністського дискурсу, він не був породжений революцією в мистецтві. Але він особливою мірою відповідав мистецтву доби його «кінця». Розірваність мистецької діяльності стала свідченням того, що мистецтво вступило в так звану

*постнарративну* стадію (Danto, 1995, с. 144). Те, в чому критик Дж. Д. Крімп проголошує «смерть живопису», Данто натомість вбачає кінець винятковості чистого живопису як інструменту історії мистецтва. Спільним для сучасних художників є те, що естетична чистота, а саме орієнтація на автономність форми, внутрішню цілісність твору та дистанціювання від позахудожніх змістів, більше не є актуальним ідеалом. Плюралістичний світ мистецтва вимагає плюралістичної художньої критики, тобто критики, яка не залежить від виключного історичного нарративу, і яка розглядає кожну роботу на її власних умовах (Danto, 1995, с. 144). Саме тому роль філософії мистецтва актуалізується як ніколи в рамках сучасного мистецтва. Питання філософської естетики більше не може бути віднесене на другий план, оскільки привнесення в мистецтво подвійного критерію смислу і втілення дозволяє розглядати мистецтво в рамках епістемологічного та соціального виміру.

## **1.2 Постструктуралістська деконструкція автора: Барт, Фуко, Дерида**

Першим «смерть автора», принаймні текстуального, проголосив у власній статті філософ Ролан Барт. Він стверджував, що автор не є природним чи універсальним феноменом, а радше історичною конструкцією, яка виникла в епоху модерну. Це поняття стало продуктом культурних та інтелектуальних процесів, що сформували уявлення про автора як центральну фігуру тексту. Подібної думки дотримувався і Мішель Фуко, який у своєму есе наголошував, що поява автора є частиною більшого історичного процесу індивідуалізації, характерного для певного етапу розвитку європейської думки (Foucault, 1998, с. 101). Протягом тривалого часу роль Автора в тексті можна було порівняти до ролі Бога для Всесвіту. Автор постає першопричиною, квінтесенцією усілякого змісту. Критика ж вирізняється пасивністю сприйняття авторських намірів. Саме тому знаходимо чіткі паралелі між «смертю автора» та «смертю Бога»: обидві смерті знаменують собою відмову від ідеї всезнаючого авторитету та трансцендентної присутності. Спроби попередників в усуненні автора Барт

відкидає: на його думку, критика авторства з боку «Нової критики», як не парадоксально, просто відновлює автора як критика. Необхідним був більш радикальний підхід до тексту, яким стало заперечення кінцевого значення. Автор більше не має монополії на остаточне значення твору, оскільки «кінцевого значення» не існує а рїогї: лише нескінченність можливих інтерпретацій. Сприяє інтерпретаціям тісний зв'язок між читачем і текстом, що дозволяє деконструкції репрезентації та народженню читача відбуватися паралельно.

Отже, Ролан Барт акцентує увагу на тому, що критичні підходи його попередників були теоцентричними за своєю суттю, коли будь який аналіз твору завершувався уславлянням авторського генія. У цьому контексті теза про «смерть автора» є свідченням кризи моделі художника як *богемного суб'єкта*, наділеного унікальним внутрішнім баченням і майже сакралізованою здатністю творити з індивідуального натхнення. Така фігура митця, закорінена в естетиці романтизму та модернізму, функціонувала як остання інстанція інтерпретації, що гарантує смислову цілісність твору. Критика Барта демонтує цю роль, замінюючи її множинністю голосів та дискурсивною нестабільністю. Автороцентричний підхід був комфортним для критиків, які зводили тлумачення творів виключно до авторських інтенцій: традиційна критика прагнула «відкрити» автора, встановити його наміри та пояснити текст через його особистість. Як наслідок, класична критика ніколи не приділяла уваги читачеві. Барт взяв за мету встановити зворотний процес: міф про автора поступається місцем народженню читача, яке, за Бартом, «має бути оплачене смертю автора» (Barthes, 1993, с. 148). Концепція божественного натхнення більше не сприймається як джерело авторського генія. Замість цього виникає образ письма як анонімного процесу – слів, що з'являються на чистому аркуші без втручання богів, муз чи навіть самого автора. Отже, текст перестає бути замкненою системою значень, створеною єдиним суб'єктом, а натомість перетворюється на мережу інтертекстуальних зв'язків, що існують незалежно від інтенцій автора.

Більш комплексний підхід до інтенцій автора запропонував Жак Дерида, розробивши метод читання, що поєднує в собі як технічні ресурси філософії, так і літературної критики (Burke, 2008, с.119). Деконструкція працює шляхом уважного прочитання, що виявляє внутрішню нестабільність тексту, розриви між наміром і висловленим, суперечності в самому семантичному устрої висловлювання. Дериданська деконструкція, на противагу підходу «Нових критиків», не нівелює значення авторських інтенцій. Навпаки, з метою деконструкції авторських намірів, вони мають бути визнані релевантними, з огляду на те, що мова здійснює *опір* структурам цих намірів. Мистецький критик має мати чітке уявлення інтенцій автора, оскільки деконструктивна процедура являє собою простеження лінії авторської інтенції аж до моменту, коли вона зустрічає опір у самому тексті. Метою критика є інтерпретація тексту всупереч намірам автора. Автор завжди опосередкований іншими – через мову та рецепцію його імені читачами. На противагу підходу Барта, де читач формується в результаті «смерті автора», читач Дерида знаходиться в прямій опозиції з існуючим автором. Таким чином, підхід Дерида існує не в умовах «смерті» чи зникнення автора, проте в прямому протистоянні сфері авторських інтенцій.

Постановка питання авторської кризи у праці «Що таке автор?». М. Фуко вирізняється акцентом на соціологічно-історичних аспектах. Відкриває доповідь Фуко влучним цитуванням Семюеля Беккета: «Яка різниця, хто говорить, – сказав хтось, – яка різниця, хто це говорить?» (Foucault, 1998, 101). Ця теза є ключовою для розуміння його позиції, оскільки з неї починається ідея «невидимості» митця, що простежується в подальших працях філософа. Як і в попередників, центральним постає питання суб'єктивності. Фуко продовжує думку Барта, вказуючи, що суб'єкт не просто розчиняється в мові, а й стає об'єктом владних механізмів, що регулюють його появу в *дискурсі*. Підтримуючи ідею про те, що жоден суб'єкт не може набути жодного ступеня лінгвістичного контролю, мета-авторський статус має бути наданий десь в межах антисуб'єктивістського тексту. Проте необхідно зауважити, що Фуко в «Археології знання» підкреслює: «Я не

хотів виключати проблему суб'єкта, а хотів визначити позиції та функції, які суб'єкт міг би займати в розмаїтті дискурсу» (Foucault, 1972, с. 200). Таким чином, текст Фуко можна розглядати не просто як заперечення суб'єктивності, а як тривалу рефлексію над самою природою суб'єкта. Фуко розглядає автора не як творчу особистість у класичному розумінні, а радше як епістемічний функціональний принцип, що визначає, які тексти включаються в певний дискурс, а які, відповідно, виключаються з нього. Він припускає, що авторство виходить за межі сукупності текстів, які носять його ім'я, і таким чином набуває трансдискурсивного статусу. Проте, перед подальшим розкриттям теми, вбачається необхідним окреслити поняття дискурсу Фуко.

Надає чітке визначення дискурсу у власній праці Поль Рікер, який подає розмежування між мовою як системою та дискурсом як подієвим актом мовлення. Дискурс, на відміну від мови як абстрактної структури, набуває властивості «події», тобто відбувається у конкретному часі, звернений до іншого, і створює сенс у контексті комунікації (Ricoeur, 1986). Це автономна структура, яка після створення не має необхідності залишатися пов'язаною з автором. Фуко підходить до дискурсу з двох позицій: з одного боку, він має об'єктивну текстову форму, незалежну від конкретного суб'єкта; з іншого боку, він містить внутрішню смислову структуру, що визначає взаємозв'язки між його елементами. З цієї перспективи Фуко наголошує, що через аналіз тексту можна пізнати автора, а не навпаки (Матвієнко, 2016). Його цікавить саме ставлення твору до автора, а не автора до твору. Мистецтво, відповідно, слід розглядати як дискурсивну практику, що існує в межах певних технік та ефектів. У цьому формулюванні сенсу живопису Фуко відкидає окремого художника як носія сенсу твору мистецтва, так само як він спростував традиційне уявлення про автора у своєму есе. Художник для Фуко є об'єктом подвійної «невидимості», оскільки не може «водночас бути видимим на картині, де він зображений, а водночас бачити те, на чому він щось зображує» (Foucault, 1994, 4). У праці «Порядок речей: Археологія гуманітарних наук» філософ стверджує, що саме «невидимість» автора конститує картину.

Невидимість автора, наділяє агенцією глядача, в той час як погляд глядача «перетворює картину на об'єкт» і є тим, заради чого існує будь-яка картина (Foucault, 1994, 308). У свою чергу, художник не є актуальним, якщо його картини не актуалізуються поглядом глядачів.

Та чи насправді теорія Фуко применшує значення художника як критичного агента? Адже метою мистецької теорії філософа є критичне ставлення як з боку глядачів, так і художників. Дослідник теоретичного надбання Фуко, Майкл Келлі, наприклад, стверджує, що саме у своїх міркуваннях про живопис Фуко і тематизує митця як *критичного агента*. Питання критичного агентства незмінно з'являється в його працях, коли він обговорює мистецтво, зокрема живопис, тому що художники демонструють ці здібності, намагаючись здійснити автономію в нестабільних умовах. Митці здійснюють критичну діяльність у відносно невидимих нормативних умовах (моральних, соціальних, політичних та естетичних), роблячи ці умови чуттєвими (тобто видимими через картини), принаймні опосередковано. Таке осмислене відтворення дає змогу художникам чи глядачам краще зрозуміти норми та уявити дії, спрямовані на їхню трансформацію, а також практики чи інституції, які ці норми зумовлюють (Kelly, 2013, с. 244). «Для Фуко ці обидві форми суб'єктності є взаємообумовленими: в той час як дії художника є формами агентності, які залучають суб'єктність глядачів, погляд глядачів, у свою чергу, висвітлює картини, які актуалізують художника, передбачаючи, що він не мав би жодної суб'єктності, якби глядачі не були присутніми. Таким чином, взаємне конституювання художника і глядача формує форми критичної активності та свободи» (Kelly, 2013, с. 253).

Отже, Мішель Фуко у своїй концепції автора-функції та аналізі мистецтва через призму дискурсу пропонує розглядати живопис не лише як художню практику, а як критичний акт, що ставить під сумнів владні механізми мови та зображення. Його аналіз картини «Ce ci n'est pas une pipe» (1926) Рене Магрітта ілюструє фундаментальну зміну відносин між словом і образом, що має значення не лише для мистецтва, а й для ширших дискурсивних структур. Картина

Магрітта демонструє, як слова, спочатку утверджуючи свою владу над зображенням, водночас її підривають, заперечуючи референційну природу самого образу. Це розхитує традиційні кордони між текстом і візуальним представленням, позбавляючи їх підпорядкування один одному. У цьому жесті Фуко вбачає дискурсивний розрив, який відкриває нові способи означування та розширює поле критичної діяльності. Так само, як автор у класичному розумінні втрачає свою суверенність у постструктуралістському дискурсі, так і живопис перестає бути просто зображенням об'єкта, а стає частиною ширшого критичного процесу. У цьому контексті сучасне мистецтво більше не обмежується створенням окремих творів, а охоплює саме людське існування як головний художній акт. Фуко стверджує, що розширення поняття мистецтва веде до переосмислення естетики: тепер вона не є статичною категорією, а функціонує у взаємодії з дискурсом, що постійно перебуває у процесі змін.

### 1.3 Нові конфігурації авторства в сучасному мистецтві

Ідеї постструктуралістів заклали фундамент для сучасних візуальних студій, які як дисципліна мають тенденцію відводити художнику низький статус, просуваючи натомість спостерігачів і споживачів як суб'єктів, суб'єктивізованих зображеннями та товарною культурою. Цей напрям візуальних студій спирається на книги Фуко у своєму розумінні виробництва модерного та постмодерного суб'єкту (Soussloff, 2009, с.748).

У світлі «смерті автора», зміна статусу останнього має глибокі наслідки для структури *буржуазної ідеології*, яка традиційно була закріплена через механізми авторства та культурної гегемонії. Якщо сучасне мистецтво розглядати як інструмент відтворення цієї ідеології, то деконструкція підриває не лише уявлення про творця як носія інтенцій, але й саму систему *влади*, що легітимує канон та домінантні культурні практики. Як зазначає Артур Данто: «деконструктивний дух розглядав теорії не стільки з точки зору істинності чи хибності, скільки з точки зору влади та гноблення, і оскільки стандартним стало

питання про те, хто отримує вигоду від прийняття теорії, а кого вона пригнічує, то ці самі питання дуже природно були поширені на сам модернізм» (Danto, 2013, с. 144). На кшталт порівняння автора до божественної сутності, Барт так само прирівнює його до буржуазної людини: він є «втіленням і кульмінацією капіталістичної ідеології... яка надала найбільшого значення “особі” автора» (Barthes, 1993, с. 143). Ролан Барт вказує, що автор як концепція є продуктом капіталістичної ідеології, яка надає велике значення індивідуальності, власності та авторитету особи. Автор як центральна постать – це міф, подібний до буржуазного індивіда, який уявляється як автономний і самодостатній.

Головні ідеї сучасних французьких теоретиків приводилися в рух різноманітними активістськими програмами, що були націлені на зміну соціальних настанов, відмову від упереджень до різних соціальних груп населення. Ці тенденції торкнулися не тільки арт-критики, проте й мистецької освіти та мистецької практики в цілому. Зрештою деконструкція стала загальнопоширеним методом демонстрації того, як суспільство просуває й підтримує інтереси певних соціальних груп (Danto, 2013, с. 144). Тривала епоха модернізму затвердила ідею того, що живопис і скульптура є рушіями мистецько-історичного розвитку. Проте нові покоління критиків зацентрували увагу на тому, що ця домінуюча ідея насправді була теорією, розрахованою на закріплення привілеїв шляхом закріплення інституцій, які передбачали живопис і скульптуру. Якщо модерністська естетика працювала на закріплення цих інституцій, то постмодерністський підхід прагне вивести мистецтво за їх межі, перетворюючи його на поле боротьби за значення та культурне домінування (Danto, 1995, с. 146). У своїх есеях, зокрема «Модерністський живопис» (1960), Клемент Грінберг окреслює мистецтво як автономну сферу, що має очищуватися від зовнішніх впливів, аби служити винятково формальній еволюції медіуму. Сам живопис модерністи продовжували трактувати як привілейовану форму мистецтва, що наділяється авторитетом і легітимацією з боку мистецьких інституцій. Саме ця установка на внутрішню чистоту й медіальну самореференційність модернізму

пізніше стала мішенню для постмодерністської критики, яка прагнула дестабілізувати цю інституційну норму, впроваджуючи політичні, соціальні та тілесні конотації у художню практику. В умовах коли успіх художника залежить від догоджання інституціям, художники, які творять «поза системою», стають агентами соціальних змін, противниками статусу-кво. Активістська діяльність постмодернізму знаменувала собою початок прямої політизації сучасного мистецтва, де художники дедалі сміливіше працюють із соціально-політичною проблематикою. Стрімке поширення т. зв. «французької теорії» у США наприкінці 1970-х – 1980-х років набуло в академічному середовищі своєї ідеологічної ніші. Як пише Франсуа Кюссе, у праці «Французька теорія», університетські гуманітарні дисципліни стали ареною зіткнення між прибічниками формалістського підходу до мистецтва та новим поколінням активістів, для яких філософія культури була насамперед інструментом боротьби за ідентичність, репрезентацію та політичне визнання. Французька теорія, стверджує Кюссе, радикалізувалася в американському контексті через те, що вона почала виконувати не так філософсько-аналітичну, як політичну функцію критики контролю. Зокрема, «смерть автора» перестала бути суто текстуальним гіпотезисом і стала аргументом на користь децентралізації влади у виробництві знання (Cusset, 2008). На думку теоретика А. Данто ми є свідками потрібної трансформації – в інституціях мистецтва, в мистецькій аудиторії та, насамперед, в самому процесі творення (Danto, 1995, с. 183). Основний спосіб взаємин сучасного мистецтва стає заангажованим, оскільки відмовляючись від критерію універсальності, воно передбачає певну аудиторію, а отже, первинним доменом усього такого мистецтва є не сам музей. Так само з огляду на соціальну навантаженість постмодернізму та постструктуралізму, канон більше не є жорстко визначеною, незмінною структурою, а радше динамічним процесом, який постійно переглядається та трансформується під впливом соціальних, політичних і культурних чинників. Тому в сучасному мистецтві не існує

об'єктивної та остаточної естетичної цінності – вона завжди контекстуальна й історично змінна.

Проте, неможливо оминати парадокс: філософські теорії самих Фуко, Деріда та Барта продовжують фігурувати під їхніми іменами. Фуко, своєю чергою, не тільки показав, що такі поняття, як «автор» та «твір» є функціями, але й сам з великим успіхом виконував ці функції – випускаючи книжки та реагуючи на їх, як йому здавалося, неправильне або правильне прочитання (Менжулін, 2010, с. 17). До того ж близького читання часто буває недостатньо для цінних інсайтів, в той час, як біографічна інформація про автора сприяє глибшим інтерпретаціям. Із затвердженням значення політичного і соціального в сучасному мистецтві, локальна ідентичність автора може мати ключове значення, оскільки автори сформовані власними культурами, досвідом і переконаннями, що знаходить своє відображення у мистецьких творах. І хоча заперечення авторських інтенцій підвищує автономність сучасного реципієнта як раціонального агента, реципієнт все ще продовжує звертатися до біографічного підходу. Позиція сучасного читача чи, відповідно, глядача в мистецтві стосовно автора здебільшого нагадує аргумент парі Паскаля: хоча існування Бога, найвищої інстанції та автора всього суцього, не може бути раціонально доведено, все ж має сенс підтримувати віру в Його існування через потенційну користь, яку вона може принести.

Отже, розгляд фігури автора в сучасному мистецтві демонструє еволюцію цього поняття – від центральної інстанції сенсу до дискурсивної функції або аналітичної відсутності. Як було показано, формалізм і «Нова критика» заклали підґрунтя для критики інтенціоналізму, відкинувши біографічний позитивізм і запропонували модель автономного тексту. Це сприяло радикалізації уявлень про авторство в постструктуралізмі.

У працях Барта, Фуко та Деріди автор більше не розглядається як джерело смислу. Замість цього аналіз зосереджується на його відношенні до мови, дискурсу та інституцій.

Ці трансформації спричинили зміну статусу художника в системі мистецтва. Постмодернізм, розірвавши з модерністською концепцією автономного творця, утверджує децентровану, реляційну модель авторства. Автор уже не постає як джерело істини, а функціонує як ефект взаємодії з інституціями, аудиторією та дискурсивними умовами.

У наступному розділі буде розкрито проблематику біографізму в сучасній критиці. Постає питання: чи справді авторські інтенції більше не є релевантними? Особливу увагу привертає питання про те, чи можливо повністю відмовитися від урахування особистості автора при аналізі мистецтва, і якщо ні, то якою мірою його біографія та соціальний контекст впливають на творення сенсу твору.

## РОЗДІЛ II

### ПІСЛЯ “СМЕРТІ АВТОРА”: ДОСВІД І ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

У цьому розділі розглянемо реконфігурацію авторської ідентичності в сучасній теорії мистецтва. Аналіз звертається до методологічної напруги між емпіричним і текстовим автором та оцінює наслідки відновлення інтересу до життєпису в рамках постструктуралістських парадигм. Розглянемо різні форми авторської суб'єктивності, а також, аналізуючи автобіографічні тенденції в мистецтві трансавангарду та концептуалізму крізь призму автопортрету, продемонструймо різноманітні стратегії конструювання авторського «Я» у сучасній культурі.

#### 2.1 Біографізм як методологія контекстуальної інтерпретації

Протягом останніх п'ятдесяти років Бартова теорія «смерті автора» істотно вплинула на літературну та мистецьку критику, ставши однією з небагатьох концепцій літературної теорії, що проникли в широку культурну свідомість. Проте, незважаючи на незлічені закиди з боку критиків, біографічний автор зберігає свій вагомий статус у культурній свідомості до сьогодні, як важливий елемент процесу інтерпретації тексту. Як зауважує Поль де Ман: «ми стаємо жертвами майже непереборної тенденції мимоволі повертатися до проблем "Я", як вони існують в емпіричному світі» (Burke, 2008, с. 200).

В рамках попереднього розділу кваліфікаційної роботи повернення автора у твір розглядається як акт критичного редукаціонізму. Однак постає питання про доцільність повного усунення біографічного підходу: з одного боку, персоналізація автора ризикує звести твір до психологічного коментаря, з іншого – повна його десуб'єктивація спроможна позбавити текст реалістичного підґрунтя.

Важливо зазначити, що тісний зв'язок французької теорії та революції ідентичності 70-х зумовлений тим, що постструктуралісти (зокрема Барт, Фуко,

Дерида) насамперед критично осмислюють привілейований статус суб'єкта як джерела істини, смислу або універсального знання. Тобто йдеться про відмову від фіксованої, єдиної, трансцендентної фігури суб'єкта – на користь множинних, контекстуально залежних, дискурсивно сконструйованих ідентичностей. Саме тому ґрунтовані на постструктуралізмі рухи за ідентичність не спрямовані на повернення “Автора”, але на те, щоб показати, як сам механізм авторства був нормалізуючим, як він виключав альтернативні голоси (наприклад, жінок, расових меншин, субкультур): «нові» суб'єкти не вимагають «повернення автора» в класичному сенсі, але вимагають права бути джерелом інтерпретації, репрезентації та дії в дискурсивному полі.

Саме тому, упродовж останніх років спостерігається помітне поживлення зацікавленості біографією як концептом і методологічним ресурсом у літературознавчих і міждисциплінарних публікаціях. Другу молодість отримав біографічний підхід як один із компонентів комплексного контекстуального аналізу, зокрема в рамках нового історизму, культурного матеріалізму та постколоніальних студій. (Cultural Materialism, New Historicism, Postcolonial Studies). Поява студій у галузі життєпису (life□writing) сприяла розширенню поля дослідження від класичних монографічних біографій до аналізу щоденників, листування та спогадів маргіналізованих спільнот.

Поновлення інтересу до біографічних матеріалів виявилось неминучим, оскільки нові контекстуалісти продовжують звертатися до біографічного підґрунтя, яке так і не було доцільно інтегроване на методологічному рівні. Філософи, так само як і літературні критики, продовжують повертатися до питання, як поєднати ідеали неупередженості та об'єктивності з усвідомленням того, що твір або навіть судження про твір виникає з певної перспективи та за певних обставин. Сталість біографічних посилань, навіть у критичних парадигмах, що їх дестабілізують, засвідчує їхню структурну роль в інтерпретації.

Отже, припущення, що канонічність та авторство є тотожними, призводить до багатьох форм антиавторитаризму, які за умови критичного аналізу, насправді виявляються відкритими до ідеї локалізованого біографічного суб'єкта, але водночас ворожими до елітарності, імплікованої конструюванням літературного канону. Збереження фігури біографічного суб'єкта в рамках критики авторства не завжди повертає класичну модель інтенціональності, проте підтримує сучасне контекстуалістське бачення мистецтва як історично вкоріненого об'єкта.

Серед філософських поглядів на мистецтво, які пропонує сучасна естетика щодо створення, онтології, значення, інтерпретації та оцінки творів мистецтва, домінуючим є контекстуальне сприйняття. Для контекстуалізму мистецькі твори – це, по суті, історично вкорінені об'єкти, які не мають ані мистецького статусу, ані визначеної ідентичності, ані чітких естетичних властивостей поза або окремо від породжуючих контекстів, в яких вони виникають і в яких вони пропонуються. У цьому сенсі показовим є зауваження Вірджинії Вулф у «Своїй кімнаті»:

*«Художня література, як і творчість в будь-якому прояві, не падає на землю, як камінець, як це трапляється з наукою; художня література подібна до павутиння, яке, можливо, не дуже міцно, але все ж прив'язане до життя всіма чотирма кутами... коли павутиння тягнеться навскіс, зачеплене по краях, розірване посередині, ми згадуємо, що це павутиння не плетуть у повітрі безтілесні істоти, адже воно є справою рук людських і прив'язане до суто матеріальних речей - до здоров'я, до грошей, до будинків, у яких ми живемо»* (Woolf, 1945, p. 43).

Така позиція вступає у суперечність із формалізмом, за логікою якого всі релевантні для сприйняття та оцінки властивості містяться в об'єкті як візуальній структурі. Емпіризм, своєю чергою, зосереджується лише на перцептивних характеристиках твору і не вимагає звернення до історичних чи концептуальних даних. Структуралізм розглядає повторювані формальні патерни як носії універсальних значень, незалежно від обставин конкретної реалізації.

Однак, якщо контекстуалізм є методологічно релевантним, то ці позиції втрачають аналітичну дієздатність: два об'єкти з однаковими формальними властивостями можуть належати до різних онтологічних категорій - мистецтва та не-мистецтва. Цей висновок стає центральним у теорії Артура Данто. Він вказує на те, що естетичний інструментарій більше не є самодостатнім для розрізнення художнього та нехудожнього. Данто звертає увагу на те, що фізично ідентичні об'єкти можуть належати до різних категорій. Їх неможливо відрізнити суто на основі зорового сприйняття, тому визначення мистецтва має враховувати інтенцію автора та інституційно-культурний контекст. Мистецтво для Данто є репрезентативним: воно «про щось» і втілює це в межах конкретної форми.

На цьому тлі стає зрозумілим, чому в сучасному репрезентативному мистецтві твори отримують свій критичний сенс з їхніх стосунків з настільки ж історично мінливим естетичним виміром інших культурних форм: товарного дизайну та експозиції, реклами, мас-медіа та комунікаційних технологій – усіх немистецьких аспектів апарату візуальної культури. Одна з проблем філософського дискурсу «мистецтва як естетичного» полягає в тому, що він протистоїть визнанню цих зв'язків як таких, що є внутрішніми для критичної структури художнього твору, а отже, проти розуміння сучасного мистецтва в його найбільш значущих аспектах: історичних та антиестетичних (Osborne, 2013, с. 55).

У цьому контексті розгляд мистецтва як результату діяльності історично конкретних суб'єктів, що діють у межах певних цілей, інтенцій та культурних умов, надає мистецтву онтологічного статусу. Ігнорування цього зв'язку редукує мистецький твір до перцептивного об'єкта, схожого з іншими матеріальними об'єктами, які, хоча й можуть мати естетичну цінність, але не несуть культурно опосередкованого змісту. Тому набуває значення історичний підхід.

У межах контекстуалізму біографія розглядається як один із чинників, що формує художнє значення. Попри це, проблематика біографічного підходу

залишається відкритою. Біографія, як така, що заснована на кореспондентській теорії істини, репродукує уявлення про фактичну тотожність між текстом і життям, виключаючи можливість її теоретичної проблематизації. Такий підхід не враховує дискурсивну природу біографічного наративу й ігнорує умови його культурної продукції, а отже така модель є непридатною в контексті сучасного мистецтва. Саме тому постає питання пошуку плідних альтернатив застарілим підходам в сучасній біографістиці.

Прихильник течії історико-філософської біографістики Вадим Менжулін стверджує: розвитку біографістики дуже сприяють принципові зауваження, що висувають представники постструктуралізму, зокрема М. Фуко. Сприймаючи автора як абсолютно об'єктивну та безперервну реальність, оминається увагою функціональна та конструктивна природа цього феномену. «Показавши, що автор є складною функцією, - пише В. Менжулін, – тобто конструюється за правилами, які за різних умов можуть істотно різнитися, Фуко спростовував не саме це поняття, а його прямолінійне та нерозбірливе застосування» (Менжулін, 2010, с. 3). Важливим для сучасної біографістики також є теза Фуко, що за допомогою імені автора реалізується така актуальна функція гуманітарного знання, як класифікація текстів, їх групування, розрізнення та протиставлення (Менжулін, 2010, с. 266).

Визнавав необхідність розвитку біографістики попередник М. Фуко, Ж. П. Сартр, що сприяв формуванню іншої її форми. Біографія для Сартра має пізнавальну цінність: філософ був упевнений, що в кожному вчинку особистості, документі чи свідченні стосовно її життя символічно відтворюється її фундаментальний проект, який у принципі піддається розшифруванню. «Аналогічним чином біографія для Сартра – це не акумуляція констеляції деталей життя індивіда, а відкриття сутності останнього шляхом зосередження на низці моментів істини» (Менжулін, 2010, с. 241).

Зв'язок життєвого досвіду автора та його витвору є ключовою проблематикою цього розділу. Для захисту біографізму, як критичної теорії, яку неможливо цілком звести до форми редукціонізму, важливим є запропоноване Ж.-П. Сартром розуміння людини як універсального одиничного ("l'universel singulier"), тобто такого одиничного, яке тоталізується й універсалізується своєю епохою, однак знов її тоталізує, відтворюючи себе в ній як одиничне (Менжулін, 2010, с. 232). Це твердження дає плідну альтернативу застарілій біографічній критиці, яка розглядає емпіричного автора як суто одиничне явище. Художник, на відміну від інших людей, має особливий зв'язок не лише з мистецтвом, але і з Абсолютом. Поль де Ман стверджує: «На відміну від теоретичного суб'єкта логіки і на відміну від гіпотетичного суб'єкта етики, стилізований суб'єкт естетики є живою єдністю, яка містить у собі всю повноту досвіду, що становить тотальність людського виду» (Burke, 2008, с. 208). Відповідно, художник забезпечує розуміння чуттєвого сприйняття, що дозволяє нам – його культурі – побачити глибинну концепцію, зображеннями якої він є (Soussloff, 1997, с. 8).

Для подальшого аналізу важливо утримати цю двопозиційність автора: як історично сформованого індивіда і як функції художньої артикуляції, що діє в межах конкретної культурної конфігурації. Надалі розглянемо форми взаємопроникнення між життєвим досвідом автора та його творами.

### **2.1.1. Автор як універсальне одиничне: герменевтична перспектива**

Розгляд проблеми художньої суб'єктивності розпочнемо з праці «Das Erlebnis und die Dichtung» В. Дильтея, що стверджує поета як продукт власної історії. З погляду герменевтики, твір не постає як замкнена структура, а як форма, що виникає з буттєвої залученості суб'єкта у світ. Це не редукція мистецтва до застарілої форми біографії, а визнання досвіду як першоджерела форми, інтонації, смислової організації. Герменевтичний девіз Дильтея – «зрозуміти автора краще, ніж він розумів себе» (Dilthey, 1985, с. 19). Основною метою Дильтея було запропонувати такий погляд на творчість, який дозволив би нам

оцінити художній геній, не ідеалізуючи його. Підхід Дільтея до поетичної уяви не є психологічним у загальноприйнятому суб'єктивному сенсі, адже він ніколи не ізолює психічне життя поета від його історичного контексту. Так, він пише, що «діяльність і функції уяви не виникають у вакуумі. Вони повинні зароджуватися в здоровій, сильній психіці, наповненій реальністю...Всяка справжня поезія живиться історичним фактом. Вона живиться такими фактами, як вони засвоєні в життєвому досвіді поета» (Dilthey, 1985, с. 104). Життя поета є не лише контекстом твору, а матеріалом, який у художньому акті впорядковується за власною естетичною логікою.

У своєму найпростішому вигляді життєвий досвід передбачає рефлексивну або «самодану» свідомість, яка є безпосередньою, дорефлексивною свідомістю, де ще не існує розрізнення між дією і змістом, суб'єктом і об'єктом, яке характеризує репрезентативну свідомість (Dilthey, 1985, с. 16). Оскільки те, що виробляє людська свідомість, завжди має непередбачувані значення та наслідки, значення, втілені в продуктах людської діяльності, набувають незалежності від їхніх творців. Автор не є привілейованим інтерпретатором свого твору, бо життєвий досвід поета набуває безособової якості, яка робить його чимось більшим, ніж результатом його власної свідомості (Dilthey, 1985, с. 17). Вже після того, як значення твору було визначено об'єктивно, можна розглянути наміри творця. Це передбачає перехід від розуміння (*Verstehen*) до повторного переживання (*Nacherleben*). Саме тоді, коли ми досягаємо тієї точки, де твір організовує пережитий досвід інакше, ніж це передбачають конвенції спільної мови та художньої техніки, ми повинні звернутися до психологічного розуміння (Dilthey, 1985, с. 18). Твердження, що значення життєвого досвіду поета (як чогось внутрішнього) можна з'ясувати лише через його вираження в літературному творі (як чогось зовнішнього), є центральним у пізнішій герменевтичній теорії Дільтея. За допомогою цього взаємного підсилення внутрішнього руху почуттів і зовнішньої реальності їхніх тригерів поетичний процес торкається основної єдності психофізичного буття людини.

Отже, життєвий досвід, у Дільтея, – це не просто індивідуальна пам'ять чи емоційний зміст, а спосіб залучення до світу, що набуває художньої організації. Така організація передбачає, що витвір мистецтва містить більше, ніж його авторська свідомість, а значення, втілені в художньому тексті, відчужуються від автора і набувають самостійної онтології.

### 2.1.2 Статус автора в інтерпретації твору

Герменевтична модель Дільтея переходу від *Verstehen* до *Nacherleben*, тобто від розуміння до повторного переживання, передбачає, що смисл твору відкривається лише тоді, коли його структура вступає в напруження з соціальними або мовними конвенціями.

На таку саму лінію міркувань виходить мистецтвознавець Розалінд Краусс, яка, досліджуючи практики модернізму, акцентує увагу не на формальній автономії мистецтва, а на його вкоріненості у несвідомих структурах пам'яті й сприйняття індивіда. Розалінд Краусс в «Оптичному несвідомому» (1993) ставить під сумнів панівний наратив про сучасне мистецтво як прагнення до чистоти та автономії. Натомість вона висвітлює контр-наративи, рушійною силою яких є суб'єктивні стани несвідомого. Спираючись на Фрейда і Лакана, Краусс стверджує, що модернізм глибоко переплітався з психоаналітичною теорією, як це видно з робіт таких митців, якот Ман Рей, Марсель Дюшан і Макс Ернст. Так, наприклад, Краусс згадує про описаний Фрейдом процес формування сновидінь, що перегукується з мистецькою діяльністю, як усвідомленим сновидінням. Сни описані Фрейдом як готові для суб'єкта, що він їх підхоплює від сім'ї, сімейних легенд, улюблених приказок та міфів про себе, які суб'єкт створює з соціального та культурного матеріалу (Krauss, 1993, 71). Те, що мрійник здатен продукувати ці вживані клапти збудження як свої власні, як такі, що з'являються в пам'яті як особистий досвід, відбувається завдяки структурі візуального сприйняття, яку Лакан назвав «аспектом репрезентацій, що належить мені». Саме це феноменологічне

переживання чогось не як зовнішнього, а як такого, що безпосередньо стосується «мене», перетворює ці фрагменти на дійктичні маркери власного буття суб'єкта, тобто на доказові вказівники, які сприймаються ним як ознаки його особистої історії, ідентичності та найінтимніших зв'язків з реальністю (Krauss, 1993, 71). Як і у теорії Дільтея, у обох випадках авторська суб'єктивність не передує твору, а розгортається в ньому як структурна умова досвіду, що є водночас особиста й культурно зумовлена.

Саме тому постає необхідність осмислення того, яку інтерпретаційну релевантність у сучасному мистецтвознавстві має фігура автора як носія унікального досвіду, вбудованого в тканину твору. Моріс Мерло-Понті в своєму есе про Сезанна стверджує: «...вірно як те, що життя автора не може навчити нас нічому, так і те, що – якщо ми знаємо, як його інтерпретувати – ми можемо знайти в ньому все, оскільки воно відкривається на його творчість» (Soussloff, 1997, с. 7). Проте саме «абсолютний» статус митця в модерній культурі призводить до втрати конкретною особистістю історичної визначеності, що, у свою чергу, дозволяє мистецтву уникати власної політизації та історизації (Soussloff, 1997, с. 16). Звільнення художника від цього стану чистого буття між знавцем і знаним надає змогу виявити та інтерпретувати його соціальні зв'язки з культурою.

На прикладі біографії поета А. Рембо, авторка Крістін Росс досліджує зв'язок між мистецтвом та його історико-політичним контекстом, де емпіричний автор виступає як його носій. Згідно з настановою Рембо, інтерпретація його творів не має зводитись виключно до суб'єктивного (біографічного) або до об'єктивного (дискурсивного), проте тлумачитись «dans tous les senses» (в усіх сенсах, згідно з усіма п'ятьма чуттями) (Ross, 1988, с. 9). У цьому контексті поділ на текстуальне й контекстуальне постає як методологічно обмежений, адже справжнє прочитання потребує не механічного балансування між формалістським аналізом та історичним матеріалом, а радше чутливого розпізнавання їх взаємопроникнення. Адже з одного боку, маємо справу з потужним, бунтівним голосом Рембо, що долає канонічні структури; з іншого, цей голос формується і

діє у складній тканині культурної системи, яка виходить за межі літературної автономії і включає множинні мови соціального та політичного (Ross, 1988, с. 11).

У межах теорії, запропонованої Умберто Еко, простежуються положення, які допускають релевантність емпіричного автора в процесі інтерпретації. В праці «Роль читача» Еко стверджує: будь яка комунікація, зокрема естетична, потребує таких категорій як відправник, адресат (одержувач) і контекст (Еко, 1979). Між недосяжним наміром автора і спірним наміром читача міститься прозорий намір тексту, який спростовує неспроможну інтерпретацію. Через те, що мистецтво має широку аудиторію, досвід інтерпретації не може бути зведений до прямого діалогу: відправник і адресат присутні в ньому не як реальні полюси акту повідомлення, а як «актантні ролі» цього повідомлення, де Автор відіграє актантну роль «Я», тобто роль суб'єкта (Еко, 1979). Здається, що уявлення Еко про інтерпретацію тексту як відкриття стратегії, спрямованої на створення зразкового читача, задуманого як аналог автора, робить поняття наміру емпіричного автора радикально марним: текст є, і емпіричний автор змушений мовчати. Тим не менш, у процесі комунікації бувають випадки, коли висновок про наміри мовця є абсолютно важливим, і це завжди відбувається у повсякденній комунікації. По-перше, свідчення емпіричного автора набуває важливої функції в розумінні творчого процесу. Зрозуміти творчий процес – це також зрозуміти, як певні текстові рішення формуються завдяки випадковості або внаслідок дії несвідомих механізмів (Еко, 1990, с.198). Також пізнавальну цінність мають коментарі живого автора з приводу того «наскільки і в якій мірі він, як емпірична людина, усвідомлював різноманітність інтерпретацій, які підтримують його текст» (Еко, 1990, с.188). На цьому етапі відповідь автора має бути використана не для підтвердження інтерпретацій його тексту, а для того, щоб показати розбіжності між наміром автора і наміром тексту

Якщо читач із певних причин не здатен вловити структурні коди тексту, у такому разі він є виключеним із процесу комунікації, перетворюючи текст на особистий індивідуальний процес, що є далеким від істини. Саме чіткість задуму,

закладена автором, дає можливість свободи насолоди його мистецтвом для читача. У цьому сенсі емпіричний автор набуває значення, не як носій істини, а як носій досвіду: творча біографія важлива для розуміння того як народжується структура.

### **2.1.3. Автор-медіум як феномен пасивної суб'єктності: за межами інтенціональності**

Аналіз продовжимо зверненням до моделей авторства, що виходять за межі стандартної мистецької парадигми, проте на прикладі репрезентують зв'язок життєпису автора та його твору. Наступні випадки становлять інтерес як альтернативні моделі авторської позиції, в яких відбувається часткова або повна редукція інтенціональної активності автора. Таким прикладом є постать автора-медіума: того, хто добровільно виводить себе за межі суб'єктної автономії, хто дозволяє говорити не собі, а тому, що проходить крізь нього. Навіть у випадках де суб'єктивність не артикулюється як джерело, фігура автора не зникає, а трансформується у функцію, яка забезпечує перехід досвіду в художню форму.

У спостереженнях Розалінд Краусс за практикою французького пост-імпресіоніста Поля Сезанна ця постава набуває особливої ваги. Митець постає не як суверенний суб'єкт, що накладає волю на матеріал, а як безмовне тіло, через яке пейзаж мислить і дихає. Для Сезанна основою живопису був малюнок, але передумовою всієї роботи було підпорядкування об'єкту, або оку, або чистому погляду: «Усі наміри художника повинні бути безмовними» (Krauss, 1993, с. 218). Він не заявляє: «я бачу», – натомість визнає: «світ бачить через мене». Саме ремесло живопису, є «достатньо покірним, що воно готове передавати несвідомо». Пасивність, про яку йдеться, є способом доторку до витоків – до того, що в Ліотара постає як первісна єдність, яка ще не розділилась на інтенцію і об'єкт. «Ця пасивність дозволяє власній щільності тіла проникати в поле сприйняття і нести з собою якусь первісну єдність, що сама є предметом конститування» (Krauss, 1993, с. 218).

Схожим кейсом є діяльність шведської художниці Хільми аф Клінт (1862-1944), яка отримала широке визнання завдяки своїм масштабним абстрактним полотнам. Хільма аф Клінт була відкрита лише нещодавно, але дотепер сучасна рецепція в основному стосується двох аспектів її мистецького виробництва: головним чином її духовності та роботи в спіритичних сеансах. Аф Клінт прямо декларує себе як знаряддя «Вищих Майстрів», які творять картини, використовуючи її тіло як «сосуд». Творчість мисткині протиставляється кліше про незалежність справжнього художника, на противагу постає свідомо залежна мистецька практика (Adams, 2019). Окультність авторки привертає більше уваги ніж попереднє індивідуалістичне мистецтво модернізму, оскільки в епоху постсекулярного перегляду меж між раціональним і трансцендентним, її практика виявляється здатною дати голос тому, що упродовж довгого часу витіснялось з легітимного мистецького дискурсу.

Істина такого мистецтва не є результатом інтенціонального акту окремого «Я», а виявленням передрозуміння, що стає видимим лише за умови повної відкритості. Така позиція підважує модерністський міф про автора як автономного носія змісту. Проте навіть за умов відмови від суб'єктивної інтенції, автор зберігає значення як елемент структурування: їхня тілесність, жест, техніка й контекст функціонують як матеріальні та естетичні умови формування художнього сенсу. Сезанн і аф Клінт не проголошують себе авторами, але саме внаслідок цього створюють твори, які функціонують як контекстуальні структури бачення, позначені винятковою знелюдненістю та феноменологічною присутністю Іншого.

## **2.2 Автобіографічність в мистецтві трансавангарду та концептуалізму**

Для подальшого розкриття теми вагомим є феномен автобіографічного, що набуває дедалі більшої актуальності в сучасному мистецтві. Крайнім виразом усвідомлення художником власного життя як мистецтва стала ідея створення автопортрету як форми самопрезентації.

Філософія Девіда Г'юма ґрунтується на визначеннях складного взаємозв'язку між сприймаючим «Я» та актом сприйняття «Я» самого себе, стверджуючи, що людина ніколи не може зловити себе без сприйняття, і ніколи не може спостерігати нічого, окрім сприйняття. Це твердження мало вирішальне значення у визначенні самості як чогось, що не може бути відокремлене від власного досвіду. Унаочнення моменту сприйняття та місцезнаходження цього моменту лежить в основі багатьох автопортретів (Giannachi, 2023, с. 2). Специфікою автопортрета, що виокремлює його із портретного жанру, є рефлексія, звернення автора до себе самого, до власної особистості, до свого внутрішнього стану, духовного світу.

Так само феномен автобіографії порушує принципове теоретичне питання для послідовників теорії «смерті автора», оскільки являє собою форму активної самоінтерпретації, де митець водночас виступає і героєм, і наратором, і об'єктом тлумачення. Цей жест самоінтерпретації є процесом наративного та епістемологічного перетворення досвіду, в якому автор постає не лише як його джерело, а як інтерпретаційна структура. В автобіографічному дискурсі фігура автора функціонує одночасно як суб'єкт і як об'єкт рефлексії. З одного боку, це позиція ретроспективного суб'єкта, який реконструює події з позиції наративної цілісності. З іншого боку, це досвідове «Я», що діяло в ситуації без перспективи завершеності. У термінах наративної теорії ця дихотомія може бути описана як співвідношення між екстрадієгетичним і інтрадієгетичним рівнями суб'єктності; у пізнавальному сенсі – як розрив між суб'єктом знання і суб'єктом переживання. Така подвоєна позиція не лише уможливорює автобіографію як жанр, а й демонструє її онтологічну залежність від контекстуальної обумовленості авторського висловлювання.

Не дивно, що сам Ролан Барт активно цікавився проблематикою автобіографічного. Як і у випадку з біографією, Барт не заперечує проти автобіографії, коли вона вирвана з її натуралістичного оточення, тоді як визнається, що минуле суб'єкта тексту не може бути одухотворене в усій своїй

реальності в композиції тексту (Burke, 2008, с. 54). Розалінда Краусс, у власному інтерв'ю, викриває основні засади автобіографізму Ролана Барта, на основі його однойменної автобіографічної праці «Ролан Барт» – першої з трилогії автобіографічних творів, створених Бартом наприкінці 1970-х років. Особливий інтерес становить те, як автор почергово перемикається між особовим займенником «Я» і займенником третьої особи, про якого розповідається як про «нього». В тексті присутні Барт, «Р.Б.», «він» і «Я». Хоча твір складається з чотирьох «Я», але, по суті, «Ролан Барт» Ролана Барта – це книга двох суб'єктів, винесених у заголовок, – Ролана Барта, який пише, і Ролана Барта, про якого пишуть.

На думку дослідниці, питання переходу між я/він здається особливо цікавим з точки зору пізнішого ототожнення Барта з Прустом. У «Спогадах про минуле» Пруста (1913-1927) оповідач пише від першої особи, але він розповідає історію Марселя, тож тут діє як перша, так і третя особа (Susik, 2022). Барт інтерпретує біографію як таку ж дисперсну структуру, де життя не є цілісним нарративом, а фрагментарним розсіюванням. Так само в передмові до «Sade, Fourier, Loyola» Барт піднімає ідею «біографії», де зізнається, що «якби я був письменником і помер, мені б дуже сподобалося, якби моє життя через муки якогось доброзичливого і відстороненого біографа» було досліджене і зведене до «епікурейських атомів», які потім були б розвіяні за вітром (Susik, 2022). Ця ідея формує неокласичне уявлення Барта про біографію як момент кристалізації життєвої індивідуальності у знаковій події, парадигмальний фрагмент у житті автора, що неминуче виявляє напруження між подієвістю існування та його нарративною реконструкцією.

Подібну динаміку можна виявити у практиці автопортрету, яка візуалізує та розгортає автобіографічне через образ. Автопортрет виникає тоді, коли автор відчуває бажання об'єктивувати себе, а отже, автопортрет починається як досвід самоспоглядання, бачення себе (Штолько, 2011, с. 1). Саме тому автопортрет як різновид портретного мистецтва має ключову відмінність: за своїм ідейним

здумом та емоційним забарвленням він є найбільш наближеним до особистості художника (Безугла, 2024, с. 142).

Колись художня течія модернізму реалізовувала різні стратегії – автономність, самопізнання культури, естетизм, художній експерименталізм тощо. В них визначальною була роль автора, його модель світу, що ґрунтувалася на особливостях світосприйняття, способах мислення, бачення і пізнання дійсності (Юр, 2021, с. 59). Постмодерністська теорія спростовує удавану природність референта і демонструє, що якості, характеристики конкретного референта не є універсальними. Тому питання авторської ідентифікації досить гостро постає завдяки мистецьким жестам постмодерністського середовища: «у художній культурі постмодернізму розрив ідентифікації Я-суб'єкта став не тільки улюбленим естетичним прийомом, а й своєрідним автотематизмом» (Кривенцова, 2011, с. 140).

Автопортрет є одночасно і технікою, і світоглядом, диспозитивом, за допомогою якого ми виробляємо знання про те, ким і чим ми себе вважаємо. У цьому сенсі автопортрет – це те, як художник позиціонує себе та своїх глядачів по відношенню до їхнього становлення-об'єкта (Giannachi, 2023, с. 10). Надалі розгляд зосередиться на конкретних художніх практиках автопортретування у трансавангардному та концептуальному мистецтві, що дасть змогу простежити, як основні теоретичні положення роботи втілюються у візуальних формах.

### **2.2.1 Трансавангардний автопортрет і множинне «Я»**

Автопортрет у художній практиці трансавангарду постає не просто як репрезентація «Я», але як радикальний жест самоконструювання – нестабільний, мультиплікативний, відкритий до інтерпретацій. Через рецепцію та зміну оптики автопортрет стає тією мистецькою формулою, яка уможливорює прояв індивідуальних творчих інтенцій. Особливістю трансавангардного автопортрету є дискредитація історичного контексту через недовіру до герменевтичного

конструктивного потенціалу мистецької діяльності (Chiodi, 2015). Обраною формою для відчуття відчуження від світу і від традиції стала алегорія.

Трансавангард виникає у добу, що запам'яталася надмірним гедонізмом, гламуром, демонстративною політикою і неоліберальною риторикою. За визначенням Ж.-Ф. Ліотара це час, коли занепад «великих модерністських наративів» спричинив кризу віри у поступ, емансипацію й у саму можливість нового. «Суб'єкт, герой західного епосу, перетворився на порожню фортецю, а ідентичність – на постійний знак питання» (Chiodi, 2015). У цьому контексті трансавангардисти відходять від традиції концептуалізму, мінімалізму та *arte povera*, повертаючи у гру гіперемоційність і тілесність.

Ніколя Бурріо в есе 2002 року вбачає трансавангардистський прорив не лише в триумфі цинізму, в якому історія мистецтва перетворюється на звалище порожніх форм, але й в поверненні до ідеї еклектичного, екстремального авторства (Chiodi, 2015). І все ж, цей повернений суб'єкт, навіть коли він є епіфанією кризи, відкриває можливість для художника як носія тілесно-афективних, наративних фрагментів. Потяг трансавангардистів до архаїки та простонародної мови, до дилетантизму та екзотики, до немодного, до експонованої монументальності їхніх робіт, захоплення малюнками, де були присутні автобіографічні елементи, символіка, казка та еротика, був своєрідним поверненням у минуле на два-три покоління назад (Chiodi, 2015). Проте, ці процеси не можна назвати регресом, скоріше жестом переосмислення. Таке мистецтво не стверджує, а ставить запитання: що таке «Я» у час розчиненої ідентичності? Роботи цих художників, як зазначає Мікеле Дантіні, можна розглядати як «розповіді про ідентичність», які захищають анахронічні національні, або навіть регіональні особливості від гегемоністських міжнародних тенденцій (Chiodi, 2015).

Франческо Клементе, один із ключових представників трансавангардного руху, послідовно працює з темою автопортрета, як засобу дослідження ідентичності в умовах постмодерної множинності. Його практика вирізняється

акцентом на проблематиці саморепрезентації, зокрема через постійне зіставлення індивідуального досвіду з колективною символікою, міжкультурними альянсами та міфологічними структурами. Автопортрет у його інтерпретації постає не як міметичне відтворення «Я», а як гетерогенна структура, що унаочнює множинність, фрагментарність та змінність суб'єкта. У роботах Клементе наявні елементи автобіографічного характеру, однак, вони не фіксують стабільну ідентичність, а, навпаки, засвідчують її текучість. Образ художника варіюється: він зображений у гіперболізованій або деформованій формі, що апелює до архетипових фігур і культурних кодів. Візуальні джерела його робіт мають синкретичний характер і включають впливи індійської традиційної культури, європейського модернізму, західної філософської спадщини та елементів популярної культури. Таким чином, художник формує тип автопортрету, що не віддзеркалює, а реконструює «Я». Як зазначає сам художник:

*«Автопортрет для мене виправданий саме ідеєю того, що "Я" з'являється знову, постійно нове. Для мене ідея автопортрета пов'язана з повторенням Его і відродженням Его. Це протилежність дзеркала. (Клементе, 1999).*

У цьому сенсі, автопортрет у трансавангарді виявляє спорідненість з концепцією «Я» як мережі контекстуально специфічних наративів, запропонованою Джон Ф. Кільстромом і Стенлі Б. Кляйном (1997): «Я» є репрезентацією того, що ми знаємо про себе, яка формується у зв'язку з набором наративів, що стосуються нашого минулого, теперішнього і майбутнього, репрезентації, що базується на образах, включаючи інформацію про обличчя і тіло, а також асоціативну мережу, що містить інформацію про особистість, автобіографію і т.д. Для них «Я» – це «нечітка множина контекстно-специфічних "Я", що формується набором історій, або наративів, "які ми сконструювали, відрепетирували для себе і пов'язали з іншими"» (Giannachi, 2023, с. 6). Тут суб'єктність формується в межах художньої практики як візуальна конфігурація, що відображає напруження між індивідуальним і колективним. Трансавангардний автопортрет – це «свідчення», в якому емпіричний автор повертається на арену

сучасного мистецтва не як диктатор смислу, а як живий, тілесний носій екзистенційного досвіду, що стає місцем повернення до суб'єктивності.

### 2.2.2 Концептуалізм і автопортрет як ефект структури

Якщо трансавангард, успадкувавши експресіоністську інтенцію і фрейдистське розуміння несвідомого, утверджує ідею художника як індивідуального центру творчої інтенції, то концептуалізм, навпаки, розчиняє автора в системі репрезентацій, обертаючи його в структурну позицію. Трансавангардне автоматичне малювання або письмо зближувало художника з його внутрішнім «Я», тоді як концептуалізм зруйнував це «Я», оголивши його як конструкцію, що живе у культурній матриці. Ця радикальна зміна, яка відбулася в 1970-х роках, і досі залишається визначальною для сучасного мистецтва. Як стверджує А. Данто, багато художників відмовилися від традиційних «художніх матеріалів», почавши використовувати ті предмети і речовини, які феноменологи об'єднують поняттям *Lebenswelt*: життєвий світ, буденність, у якій здебільшого проходить наше життя (Danto, 1995, с. 29). Привнесення в мистецтво реальності повністю змінило умови його сприйняття. Усі реди-мейди, що створені Дюшаном, виривали об'єкти з життєвого світу (*Lebenswelt*) і підносили їх до статусу витворів мистецтва: тим самим вони виганяли з поняття мистецтва всі елементи майстерності та ручної роботи, а найголовніше – погляд художника (Danto, 1995, с. 36). Концептуальний твір мистецтва – це матеріальний об'єкт, одна частина ознак якого співвідноситься з його смислом, тоді як інша – ні. Глядач має інтерпретувати смислові ознаки так, щоб вони допомагали йому осягнути смисл, який вони втілюють (Danto, 1995, с. 49). Таким чином, ключовою відмінністю концептуального автопортрету є те, що він постає не лише як самопрезентація, але й як очікування рецепції.

Саме в цій парадигмі працює Деніел «Ден» Грем, один із найвпливовіших теоретиків та практиків концептуального автопортрету. Від кінця 1960-х і до початку 1980-х він створював перформанси та відеоінсталяції, досліджуючи через

кібернетику, феноменологію та ідею тілесності, як «Я» формується у спогляданні. Ці ранні роботи склалися з перцептивних, кінетичних вправ, які часто включали взаємодію камери з об'єктом або глядачем.

Рання робота Грема «Перформанс телевізійної камери/монітора» (1970) складається з митця, що перекочується по сцені, тримаючи в руках відеокамеру, яка в свою чергу транслює рухоме зображення його глядачів на монітор в кінці кімнати. Грем, лежачи на сцені ногами до глядачів, перекочувався паралельно лівому та правому краям сцени, спрямовуючи телевізійну камеру на зображення на моніторі, в результаті чого, за його словами, на моніторі з'являвся «візерунок зображення-в-зображенні-в-зображенні-зворотнього зв'язку» (Giannachi, 2023, с.96). Тут, для Грема, «зображення на моніторі представляє “суб'єктивний” погляд» зсередини його «розумового ока». Таким чином, глядач, який дивиться на задню частину монітора, може, за його словами:

*«спостерігати зображення зсередини мого “суб'єктивного” погляду (в рамках системи зворотного зв'язку мого тіла), тоді як глядач, який дивиться на передню частину, може спостерігати моє тіло ззовні – як зовнішній об'єкт» (Giannachi, 2023, с.96).*

Конструювання взаємозалежності між суб'єктом сприйняття та об'єктом сприйняття за допомогою відеокамери створювало самореферентне середовище, показуючи, що суб'єкт може сприймати себе тільки зсередини світу медіа, але також і те, що цей світ був тавтологічним, оскільки точний момент самосприйняття не можна було ідентифікувати. У випадку Дена Грема – тіло, камера, глядач, монітор і часова затримка утворюють нову онтологію суб'єкта: суб'єкта, який не існує до початку репрезентації, а народжується в її ході, і лише як функція того, що може бути побачене й інтерпретоване. У цьому сенсі доречно ввести цитату Поля де Мана: «Ми припускаємо, що життя продукує автобіографію, як вчинок продукує свої наслідки, але чи не можемо ми з такою ж

справедливістю припустити, що автобіографічний проект може сам продукувати і визначати життя...?» (Burke, 2008, с. 30).

Дослідження Дена Грема виникли з бажання відреагувати на модерністське мистецтво 1960-х років, яке, на його думку, розглядало теперішнє як «безпосередність – як чисту феноменологічну свідомість без домішок історичного чи іншого апіорного значення». Ця зосередженість на безпосередності, на його думку, привела митців до переконання, що «світ можна пережити як чисту присутність, самодостатню і без пам'яті» (Giannachi, 2023, с. 95). Натомість, відеоінсталяції Грема з затримкою часу мали на меті поставити під сумнів поняття «феноменологічної безпосередності», висувуючи на перший план те, що він називав «усвідомленням присутності власного процесу сприйняття глядача». Теперішній момент, каже Грем, не може бути досягнутий як чиста феноменологічна безпосередність – він завжди посередкований, відкладений, обумовлений технологією, медіумом, присутністю іншого. У цьому сенсі концептуалізм народжує нову форму автопортрету, де «Я» існує лише настільки, наскільки існує система, що дозволяє його впізнати.

Отже, розділ було присвячено аналізу трансформації ідентичності автора в сучасному мистецтві. Поставлена мета була реалізована шляхом поетапного огляду моделей авторства, що репрезентуються у мистецтві після радикальної децентрації автора, проголошеної постструктуралізмом.

Було окреслено межі критичного біографізму як аналітичного інструменту. За допомогою герменевтики (Дільтей), психоаналітичної теорії (Краусс) та філософії інтерпретації (Еко) було показано, що автор виступає як структурний компонент художньої організації досвіду. Дослідження випадків часткової або повної редукції авторської інтенціональності показало, що навіть у випадках відмови від суб'єктивної активності фігура автора залишається операційно присутньою як медіатор між досвідом і формою.

Надалі у дослідженні акцент було зміщено на візуальні стратегії самопрезентації. Підрозділ розглянув автобіографічні стратегії у трансавангарді та концептуалізмі. Автобіографічність постає не як форма стабілізації ідентичності, а як її артикуляція у змінних соціокультурних контекстах. Трансавангард представлено як зону алегоричної експресії, де автопортрет стає простором для втілення тілесно-афективної суб'єктивності, що постійно переозначається. На прикладі Франческо Клементе продемонстровано, як художник конструює «Я» як множинну, культурно обумовлену структуру. Натомість концептуалізм радикально деконструює ідею автора. У випадку Дена Грема автопортрет функціонує як інфраструктура самостереження, в якій суб'єкт набуває тимчасової форми лише в системі технологічних, перцептивних і часових взаємодій.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасне мистецтво не усуває автора, а репозиціонує його в межах історичного і контекстуального. Авторська суб'єктивність постає як результат структурних умов, у яких формується художній твір.

## ВИСНОВКИ

У межах дослідження було поставлено завдання проаналізувати трансформацію фігури автора в сучасному мистецтві на тлі постструктуралістської критики інтенціональності, а також виявити нові режими авторства в сучасних художніх практиках.

У першому розділі було проаналізовано теоретичні моделі постструктуралізму, зокрема в працях Р. Барта, М. Фуко та Ж. Дерида. Показано, що фігура автора зазнала радикальної критики як інституціоналізований залишок модерністської естетики, що репрезентує романтичний міф про богемну суверенність автора. Було встановлено, що концепції «смерті автора» (Барт) і «функції автора» (Фуко) представили автора як позицію в дискурсі, а не як джерело смислу; деконструкція (Дерида) поставила під сумнів уявлення про стабільний суб'єкт. Децентрація автора означає водночас і критику модерністського канону, і підрив інституцій влади, що постулюють автора як ідеологічну конструкцію. Так само, як автор у класичному розумінні втрачає свою суверенність у постструктуралістському дискурсі, так і живопис перестає бути просто зображенням об'єкта, а стає частиною ширшого критичного процесу. Постструктуралістський внесок в естетику полягає в утвердженні принципу діалогічного творення значень і переосмисленні природи творчого суб'єкта.

У другому розділі було досліджено, як постструктуралістська децентрація суб'єкта спричинила формування нових конфігурацій авторського «Я». Показано, що сучасна художня практика функціонує в режимі множинності, де автор постає як ефект взаємодії між глядачем, інституційними механізмами та культурними кодами. Окрему увагу приділено відновленню значущості біографічного підходу, який, незважаючи на методологічну критику, зберігає структурну роль в інтерпретації, оскільки дозволяє осмислювати твір як продукт конкретних історико-культурних обставин. Також розглянуто автобіографічні та контекстуальні стратегії в мистецтві, які функціонують не як повернення метафізичного автора, а як інструменти критичної рефлексії. Життєвий досвід

митця постає як структурований елемент художнього смислу. Герменевтичний (Дільтей), психоаналітичний (Краусс) та семіотико-комунікативний (Еко) підходи дозволяють концептуалізувати автора як структурну функцію твору. При цьому навіть у випадках редукованої інтенціональності (Сезанн, Хільма аф Клінт) фігура автора зберігає операційне значення.

Закріпили дослідження реальні приклади з сучасного мистецтва. Критичному аналізу було піддано автобіографічні практики трансавангарду (на прикладі Ф. Клементе) та концептуалізму (на прикладі Д. Грема). Автопортретні стратегії трансавангарду демонструють реконфігурацію суб'єкта як множинної структури, тоді як концептуалізм розглядає «Я» як ефект перцептивного середовища. Це підтверджує тезу, що сучасне мистецтво не виключає автора, а позиціонує його в полі історично-культурної взаємодії.

Таким чином, ми виходили з гіпотези про втрату автором центральної позиції в мистецтві, а виявили його перетворення на контекстуально детерміновану функцію. Сьогодні авторство осмислюється як динамічний процес співтворчості, де особа художника відіграє важливу, проте вже не головну роль у формуванні смислу твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Безугла, Р. І. (2024). Автопортрет у класичній традиції в контексті розширення меж реалістичної репрезентації. *АРТ-платФОРМА*, (1(9)).

Гірняк, М. (2004). *Авторська свідомість як метатекстуальна категорія*. Львівський національний університет.

Кривенцова, Г. В. (2011). Автопортрет в живописі, графіці та скульптурі Харкова. *Вісник ХДАДМ*, Стаття 4.

Матвієнко, І. С. (2016). Автор, текст, дискурс: філософські розвідки Мішеля Фуко. *Мультиверсум*. Філософський альманах, (3–4 [151–152]), 81–86.

Менжулін, В. (2010). *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні*. Національний університет «Києво-Могилянська академія».

Менжулін, В. (2010). Структуралізм, "Смерть автора" і біографізм. *Магістеріум*, (39), 12–19.

Штолько, М. (2011). Автопортрет в поезії як форма самопізнання та самопрезентації (на матеріалі «Автопортрета» І. Жиленко). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, (15), 324–327.

Юр, М. В. (2021). Авторська модель мистецтва в науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 58–70.

Adams, D. (2019). *Hilma af klint – A beginning anthroposophical commentary*. *The Atlantic*.

Barthes, R. (1993). *Image-Music-Text* (S. Heath, Пер.). Fontana Press.

Burke, S. (2008). *The death and return of the author* (3-тє вид.). Edinburgh University Press.

Chiodi, S. (2015, 15 березня). Not nostalgic. the italian transavantgarde. *Doppiozero*. <https://en.doppiozero.com/transavantgarde>

Cusset, F. (2008). *French theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. transformed the intellectual life of the United States* (J. Fort, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Danto, A. (1995). *After the end of art*. Princeton University Press.
- Danto, A. (2013). *What art is?* Yale University Press.
- Dilthey, W. (1985). *Poetry and experience* (R. A. Makkreel & F. Rodi, Ред.). Princeton University Press.
- Ecco, U. (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1990). *Interpretation and overinterpretation: World, history, texts*. *Y The Tanner Lectures on Human Values* (c. 202). Cambridge University.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. S. Smith, Реп.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1983). *This is not a pipe* (J. Harkness, Реп.). University of California Press.
- Foucault, M. (1998). What is an author. *Y J. D. Faubion (Ред.), Aesthetics, method, and epistemology* (R. Hurley, Реп.; c. 205–222). The New Press.
- Francesco Clemente: Self portraits, Britannia Street, London, December 8, 2005 – January 28, 2006. (б. д.). Gagosian. <https://gagosian.com/exhibitions/2005/francesco-clemente-self-portraits/>
- Giannachi, G. (2023). *Technologies of the self-portrait*. Routledge.
- Kelly, M. (2013). Foucault on critical agency in painting and the aesthetics of existence. *Y A Companion to Foucault* (c. 243–263). Blackwell Publishing Limited.
- Krauss, R. E. (1993). *The optical unconscious*. Massachusetts Institute of Technology.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all*. Verso.
- Ricoeur, P. (1986). *From text to action: Essays in hermeneutics II* (K. Blamey & J. B. Thompson, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Ross, K. (1988). *The emergence of social space: Rimbaud and the paris commune*. University of Minnesota Press.
- Sartre, J.-P. (1988). *What is literature?* *Y S. Ungar (Ред.), What is literature?"and other essays*. Harvard University Press, 21–255.

Soussloff, C. M. (2009). Michel Foucault and the point of painting. *Art History*, 32(4), 734–754.

Soussloff, C. M. (1997). *The absolute artist*. University of Minnesota Press.

Stillinger, J. (1991). *Multiple authorship and the myth of solitary genius*. Oxford University Press.

Susik, A. (2022, 4 травня). Formalism and the demon of analogy: Conversation with Rosalind Krauss. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/formalism-and-the-demon-of-analogy-a-conversation-with-rosalind-krauss>

Tanke, J. J. (2009). *Foucault's philosophy of art*. Continuum International Publishing Group.

Wimsatt, W., & Beardsley, M. (2019). 11. 'The intentional fallacy'. *У Authorship* (с. 90–100). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474465519-013>

Woolf, V. (1945). *A room of one's own*. Penguin Books.